صفحات ۸۱ - ۹۰
نشریه هنرهای زیبا • شماره ۳٤ • تابستان ۱۳۸۷

پســـــت مدرنیســـــم و تئاتـــــر

دکتر سید مصطفی مختاباد امرئی*
دانشیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۵/۸/۲۹ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۱۱/۶)

چکیده:

جریان فکری پست مدرن در میانه قرن بیستم میلادی جوانه زد و تا به امروز از رشد، تحول و زایایی برخوردار بوده است. در مورد خاستگاه، تبار و دیرینه پست مدرنیسم شک و تردید بی شماری موجود است، زیرا گروهی از نظریه پردازان میراث آن را به مدرنیسم یا حتی ضدمدرنیسم ربط می دهند و عده ای نیز آن را نحله فکری، فلسفی مستقل، یگانه و خودجوش برمی شمرند. با وجود این، بدون تردید بایستی پست مدرنیسم را به عنوان گفتمان مسلط در اندیشه و هنر دنیای امروز پذیرفت. آن چه لازم است مورد توجه بیشتری قرارگیرد، جست وجوی تأثیرات پست مدرنیسم در زیست اجتماع کنونی ماست که به واسطه رسانه های ارتباطی نوین به شکل دهکده‌ای کوچک اما جهانی در آمده است. پست مدرنیسم مکتب فلسفی و هنری چندوجهی است که باید آن را چهارراه تداخل و تماس عناصر متفاوت و متضاد فرهنگ ها نامید. پست مدرنیسم موج نویی است که از تفسیر و تأویل دستاوردهای پیشین و ترکیب آن با تأملات کنونی پدیدار گشته است و به همین دلیل تأثیر مطالعاتی این پژوهش به بازشناسی پست مدرنیسم در تفکر معاصر و سپس چگونگی نفوذ آن بر جریان تئاتر پیشرو می پردازد و با تکیه بر بازخوانی اندیشه های آنتونن آرتو، هنرمند نظریه پرداز فرانسوی تئاتر آیینی، به پیشگامی او برای ایجاد تئاتر پست مدرن اشاره دارد.

واژه های کلیدی:

مدرنیسم، پست‌مدرنیسم، آنتونن آرتو، تئاتر آیینی.

* تلفن/نمابر: ۸۸۰۰۸۰۹۰ ـ ۰۲۱ ، **E-mail**: mokhtabm @ modares.ac.ir.

مقدمه

گرچه اندیشهٔ پست‌مدرنیسم در اواسط قرن بیستم میلادی جوانه زد، ولی از نظر تبارشناسی در درازنای تاریخ بشریت ریشه دارد[۱]. این تفکر در اندک زمانی توانست به افق‌ها و کرانه‌های دوردست حیات روشنفکری معاصر از قبیل فلسفه، ادبیات و هنر نفوذ کند[۲]. پست‌مدرنیسم پدیده‌ای است که از بدو شکل‌گیری به دلیل گشایش و فراخی مفهوم، ارائهٔ تعریفی مناسب و دقیق از آن محل اختلاف و جدال پژوهشگران بوده است.

نظر به پیچیدگی ذاتی و جوهر ناسازهٔ پست‌مدرنیسم، مطالعهٔ دیالکتیکی و تحلیلی برای شناخت این پدیده کاملاً ضروری به نظر می‌رسد. در امتداد چنین رویکردی، تکیه و تأکید این نوشتار پست مدرنیسم در تئاتر است. روشی که برای پژوهش در این خصوص به‌کار گرفته شده است، به گونه‌ای بوده که بتوان ریشه، معنا و تعریف آن را و جهش فکری انسانی پست‌مدرنیسم را تبیین نموده ودر نهایت به پاسخ این پرسش دست یازد که چگونه و به چه صورتی این جریان نواندیشانه توانسته است به سامانهٔ هنرهای زیبا و بخصوص تئاتر تأثیر بگذارد[۳].

برای تعریف مبتنی بر زمان تاریخی می‌توان گفت پست‌مدرنیسم جریان فکری مستمری بوده است که در پی مدرنیسم پدید آمد. اگر چه به ضرورت نمی توان این تحول را جدای از مدرنیسم قلمداد کرد، اما پذیرفتنی است همان‌طور که جریان مدرن بر فراز جریان پیش از مدرن به لحاظ تداوم تاریخی قرار داشت، پست‌مدرن نیز بر شانهٔ مدرنیسم پا نهاده باشد (Vattimo, 1988, 54).

همچنین، می‌توان پست‌مدرنیسم را به لحاظ جوهرهٔ فکری در راستای مدرنیسم تعریف کرد، اما آن را برخلاف مدرنیسم دانست. به این معنا که مدرنیسم نخبه‌گرا بود اما پست مدرنیسم کانون فکری مستقلی است که به ترکیب و تلفیق اندیشه‌های متفاوت و مختلف از گذشته تا به حال دست زده است. ژان فرانسوا لیوتار، نظریه‌پرداز بزرگ پست‌مدرنیسم، معتقد است که این جریان دائماً خود را بازتولید و بازتعریف می‌کند، اما ویژگی مهم آن چنین است که "در جهان پست‌مدرن، آن چیزی که در یک زمان اندیشه، احساس و چگونگی خلاقیت ما را به چالش می‌کشاند، در زمانی دیگر و به شکل عجیبی، ما را به چالش و مقابلهٔ با آن برمی‌انگیزد" (Lyotard, 1984 , 89).

از آن‌جا که لیوتار در خوانش خویش به "روایت" و ساختمایهٔ آن اهمیت بسیار می‌دهد، ما نیز اگر به درک دیالکتیکی از مضمون اصلی پست‌مدرنیسم یعنی "روایت‌گری" آن دست بزنیم، درخواهیم یافت که زندگی در کهکشان پست‌مدرنیسم مداوماً در حال تغییر و تحول اجتناب‌ناپذیر است. لیوتار این دگرگونی مستمر را چنین بیان می‌کند:

تاکید را می توان برروی ناتوانی در بیان روایتی قرارداد که در آن گونه‌ای نوستالژی برای تشریح موضوعات انسانی حس می‌شود. این ضعف ناشی ازفقدان اراده و سکونت در وادی عبث و بیهودگی است (Lyotard, 1984, 79).

با توجه به تعابیر فوق، این‌طور به نظر می‌رسد که ارائهٔ تعریفی روشن از پست مدرنیسم امری پیچیده و مشکل باشد، به ویژه آن که گسترهٔ نامحدود مفهومی و مضمونی پست مدرنیسم از آن معجونی ساخته‌است که ترکیبی از جریان‌های متفاوت هنری، فلسفی، فرهنگی و بشری شده است. این بی‌کرانگی موجب گردیده است که نتوان به تعریفی جامع و مانع از پست مدرنیسم دست یافت و به ناگزیر می‌بایستی به تعریف توصیفی آن بسنده کرد. با این تفاصیل، اگر مدرنیسم به "روشنگری" توجه داشت و در پی تأیید و تصدیق اخلاق، دانش و زیبایی منطقی بود، اما پست‌مدرنیسم خواهان نادیده انگاشتن، درهم شکستن، جداسازی، شالوده‌شکنی و حتی سلیقه‌گرایی است (WWW.Wordiq.com/definition/postmodernism).

به بیان دقیق‌تر، پست مدرنیسم در برابر فرهنگ یک‌پارچهٔ روشنگری مقاومت می‌کند و در عوض، مشوق سنت شکنی، سیالی ذهن و چند جانبه‌گرایی است و با انکار روایت‌های کلان، دلبستگی خود را به روایت‌های خُرد و کمینه‌گرا (مینی‌مالیست)، محلی‌گرایی، بومی شدن و سنت‌گرایی نشان می‌دهد.

از این‌رو، در یک جمع‌بندی برای تعریف توصیفی از پست‌مدرنیسم می‌توان گفت که بی‌گمان جامع‌ترین و معتبرترین برداشت از پست مدرنیسم که بیان‌گر و نمایان‌گر شخصیت و گرایش واقعی آن باشد این گفتهٔ مشهور لیوتار است که "معنای واقعی پست مدرنیسم را باید در شکل باور نکردنی ضدیت آن با روایت‌های کلان جستجو کرد" (Lyotard, 1984,35).

رهیافت تاریخی

دربارهٔ خاستگاه و مبدأ تاریخی پست مدرنیسم نیز ابهامات فراوانی وجود دارد، به‌طوری که هیو جی. سیلورمن براین باور است که "پست‌مدرنیسم از یک خاستگاه دقیق و روشنی برخوردار نیست"(Silverman, 1990 ,1). آنچه که قابل ردیابی به نظر می‌رسد این است که پست مدرنیسم به شکل یک جریان نظری در سال‌های آغازین دههٔ ۱۹۸۰ میلادی آغاز شد، اما تأثیر گذاری واقعی آن بر حرکت‌های جدی فرهنگی به چند سال پیش از این تاریخ بازمی‌گردد، بخصوص به هنگام انتشار کتاب ژان فرانسوا لیوتار با نام موقعیت "**پست‌مدرن: گزارشی دربارهٔ دانش**" باز می‌گردد که جهش فکری مهمی را موجب شد. در امتداد نظریه‌پردازی لیوتار، نخبگان دیگری مانند بودریار،

فوکو و بارت با ارائهٔ نظریات همسو و سازندهٔ خود به لیوتار پیوستند.

در زمینهٔ خاستگاه‌شناسی تاریخی پست‌مدرنیسم می‌توان ریشه‌های آن را تا به نیچه، کی‌یرکگارد، هایدگر و حتی ویتگنشتاین امتداد داد. در این معنا، پست‌مدرنیسم به عنوان یک اندیشهٔ تأثیرگذار، از کوران تفکرهای متضاد و متعارض فلسفی اجتماعی و هنری قرن نوزدهم میلادی گذر کرد و در اواخر قرن بیستم به استقلال دست یافت و به صورت نظریه‌ای شاخص سربرکشید. با همهٔ این تفاصیل، اجماع اندیشه‌های ضدینی که به شکل‌گیری پست‌مدرنیسم منجر شد، تبارشناسی دقیق آن را با مشکل مواجه می‌کند.

به تعبیر سنتور، پژوهش‌گر معاصر، دنیای مدرن با روحی سرگردان و دانشی مادی، عمرش برای همیشه به سر آمده بود و از این‌رو، جای خود را به جهانی سیّال، بدون شکل و دائماً در حال تغییر داد. با وجود این، اگرچه درخواست برای نگاه بنیادی درحوزهٔ تفسیر (هرمنوتیک) همچنان وجود دارد ولی جریان پست‌مدرنیسم با عبور از فراز همهٔ دسته‌بندی‌ها و تمایزها، توانست با یک وحدت و پیوندسازی بر همهٔ فاصله‌گذاری‌هایی که برگذشتهٔ مدرنیسم حاکم بود فایق آید (Centore, 1991,22).

درواقع، پست‌مدرنیسم در گرانیکای تباهی، تجزیه، فروپاشی و انحطاط جهان مدرن پدیدار گشت. در پایان جنگ دوم جهانی بیشتر ایدئولوژی‌ها، مکتب‌ها و باورهای فلسفی، هنری و معنوی قدرت پاسخ‌گویی خویش را از دست داده بودند و غم‌انگیزتر آن‌که اندیشه‌های قدرتمندی چون مدرنیسم و ضد مدرنیسم[۴] نیز با همهٔ ادعا برای تولید روح امید و خوشبینی برای انسان گم‌گشتهٔ آن روزگار، بیرحمی، اضطراب جنگ‌های سرد و گرم با دلشوره و نامیدی‌هایش ارمغان آورده بود و از این‌رو، انسان در پی پاسخی تازه می‌گشت و پست‌مدرنیسم در فضایی این‌گونه پدیدارگشت تا به نیاز فکری ـ شهودی و عاطفی انسان تلخکام مدرن جوابی درخور دهد[۵] و این پاسخ به صورت ترکیب تکثرگرایانه و امتزاجی از تصاویر، اندیشه‌ها، برداشت‌ها و نظریه‌های مختلف، متفاوت و متنوعی است که دیدگاه پالین‌مری روزنُو را تأیید می‌کند:

> پست‌مدرنیسم از مضمون‌هایی برخوردار است که درحوزه‌های مختلف فکری و مطالعاتی بشر ریشه دوانیده است. علاوه برآن، جایابی زمانی و تاریخی آن نیز کار ساده‌ای نیست، چون کسی نمی‌داند این پدیده کی،کجا و چگونه آغازید. بدون شک آسانترین راه و روش برای تفکر درباره پست‌مدرنیسم آن است که به تأمل در مورد مدرنیسم، جریانی که پست‌مدرن بعد از آن شروع به‌رشد کرد، پرداخته شود.
>
> (WWW.Memory.loc.gov/learn/start/cite/index.html).

عده‌ای از نظریه‌پردازان همانند یورگن هابرماس مخالف جدی چنین دیدگاهی هستند، او معتقد است" پست مدرنیسم با همهٔ ادعاهایش در زمینهٔ چندپاره‌گی و تکثرگرایی، به‌واقع همچنان در قالب و چارچـــوب کلان مدرنیســم زیست و حیات دارد."
(WWW.Wordiq.com/definition/postmodernism).

باتوجه به همهٔ دیدگاه‌ها و اظهارات مورد اشاره، باید اذعان نمود که جریان پست مدرنیسم با روحی دائماً تازه‌شونده و به شکلی گسترده در حال تحول، بالندگی و قوام‌یافته است. اگر چه این پدیده از تاریخ سترگی برخوردار نیست، ولی در همین مدت کوتاه توانسته است زمینهٔ فکری و نظریه‌ای را تثبیت کند که از آن به‌عنوان کانون فکری نوین سخن می‌رود.

پست‌مدرنیسم و هنر

هنر مدرن به نگاهی زمینی در اصول محتوایی خود تمایل داشت، ولی از دیگر سو، هنر پست مدرن بررانش و ویرانی اقتدارگرایی، گشودن آغوش باز به سوی تنوع‌گرایی و نفی روایت‌های کلان، نهایتاً در سویهٔ چندگانگی گام برمی‌دارد. از این‌رو، هنر پست‌مدرن گونه‌ای واکنش به تجریدگرایی و گزیده‌گرایی مدرنیسم است. این هنر غالباً از هرگونه فاصله‌گذاری میان فرم ضعیف و قوی اباء دارد، زیرا در پی گونه‌گرایی و مرزبندی نیست، بلکه در جستجوی ترکیب و چیدمان عناصر مختلف است، روشی که آن را بیشتر در اندیشه ها و فرم‌های تازه می‌جوید. همچنین، هنر پست مدرن مروج و تشویق‌گر مضحکه و به‌طور کلی هنر بهجت‌آمیز است که از آن به سرزندگی، رضایتمندی و لذت‌طلبی می‌توان تعبیر کرد. به‌سخنی دیگر، هنر پست‌مدرن برخلاف هنر مدرن از گسیختگی و تکه‌پارگی، درآمیختن طنز و جد استقبال می‌کند. شعار اصلی هنرمندان مردمی پست‌مدرن، در میدان خلاقیت و عمل، پرهیز از توجیه‌گرایی و "پخته‌خواری" است. این شعار مردمی در هنر پست مدرن موجب گردیده است تا هنر کمینه‌گرای آنان در چشم مردم خوشایند جلوه کند و جایگزین هنر مدرن نخبه‌گرا و پیچیده گردد. به واقع، هنر پست مدرن همان‌گونه است که جان سی. بروک، پژوهش‌گر پست‌مدرنیسم، این خصوصیت را چنین بیان می‌نماید:

> در حقیقت ویژگی هنر پست مدرن بی‌نظمی و عدم قاعده است. این جریان علیه هرگونه قانونمندی مدرن و نظم حاکم طغیان‌گر است. هنرمندان پست مدرن به زیبایی اثر بیش از کاربرد آن بها می‌دهند. در معماری، این نگرش به‌معنای ترک گرایش‌های مدرن مانند کیفیت، طراحی پراگماتیسمی ماده، فضا و مصالح است، در عوض تحویل ساختمان و فضا از سوی این هنر به مردم مساوی با سازگاری حس و روان آنهاست. به‌عبارتی دیگر، هنر پست‌مدرن در چنین فضایی گذشت از مسائل روزگار مدرن مانند از خود بیگانگی، اضطراب و آشوب را نمایش می‌دهد (Seabrook, 1991,126).

در واقع، هنر پست مدرن همان چیزی است که آندره مالرو به آن اشاره می‌کند و به آن "موزهٔ بدون دیوار" می‌گوید، زیرا هنر پست مدرن ترکیبی از همهٔ فضا، مواد و مصالح موجود و دست یا فتنی است. امری که به خاطر فرم زیبایی‌شناسانه از محدودهٔ تجربهٔ روزمرهٔ انسانی جدا نمی‌باشد تا در چارچوب موزه‌ها و گالری‌ها جاخوش کند. با همهٔ این تفاصیل، در هنر پست مدرن تماشاگر و مخاطب درهم می‌آمیزند، زیرا در این هنر همه چیز در خدمت نیاز مردم تعریف و توجیه می‌شود[۶].

پست مدرنیسم در تئاتر

در قرن بیستم میلادی آن‌چنان طوفان‌ها و تندبادهای سهمگینی از جانب هنر تازه به میدان آمدهٔ سینما به‌سوی تئاتر وزیدن گرفت که همهٔ توش و توان و موجودیت این تنها هنر زندهٔ کهنسال باقی‌مانده تا روزگار ما را ملتهب ساخت. در این میان هنرمندان و نظریه‌پردازهای هنر تئاتر بدون هیچ‌گونه هراسی، از فرصت پیش آمده بهره جستند و با یک حرکت بزرگ فکری مناسب، خود را از روزگار مدرنیسم به جهان نو و بدیع، یعنی پست‌مدرنیسم رساندند.[۷] البته، این حرکت تازه برای آن که بلوغ و تکامل یابد به سپری شدن زمان نیاز داشت و اهل تئاتر نیز از آن بخوبی استفاده نمودند و با به‌کارگیری کلیهٔ عناصر موجود تمام تلاش فکری خود را برای تقویت این جریان کمال بخشیدند؛ همان‌گونه که جان ال دیگیتنی، پژوهش‌گر تئاتر، در کتابش با عنوان **درجستجوی تئاتر پست مدرن** اشاره می‌کند:

> فرایند پست مدرنیسم در تئاتر خواه ماحصل وام‌گیری از تجربه‌های نمایشنامه نویسان و نظریه‌پردازان مدرنیسم باشد و یا گونه‌ای واکنش علیهٔ آنها، به‌ناچار باید پذیرفت که یک نسل تازه‌ای از نواندیشان تئاتری دراین میان بالیدن گرفتندکه با گذشتگان تفاوت ماهوی داشتند. برای این نسل عبارت پست‌مدرن بهترین تعبیر جهت توصیف هنرآنها می باشد (Digaetani, 1991,xv).

تاریخ تئاتر ریشه در گذشتهٔ دور تمدن یونانی دارد[۸]. نخستین و بی‌گمان بزرگترین تغییرات در سبک و شیوهٔ هنر نمایش در یونان باستان رخ داد و نمایش را از شکل جریانی آیینی و شفاهی به زبانی فاخر با منطق گفت‌وگو و فرایند هنرمندانه‌ای تغییر چهره داد که امروز از آن با نام هنر تئاتر یاد می‌کنیم بدین‌گونه تئاتری پدید آمد که تا امروز و بخصوص با جریان پیشتازی به نام پست مدرنیسم روند تکاملی خود را پیموده است[۹]. در یونان به جهت آزادی عبادت، گسترش خلاقیت و مهم‌تر از همه، شکل‌گیری عقلانیت گفتاری، زمینه و بستر مناسبی برای رشد و تکامل تئاترکلاسیک رقم خورد[۱۰]. این تحول و تکامل از تراژدی تا کمدی به سبب برخورداری آرمان‌های انسانی و اصول زیبایی‌شناختی، فاصلهٔ اعصار و قرون متمادی را درنوردید. فرایندی که به تدریج از آن انواع مکتب‌ها و شیوه‌های تئاتری مانند نئوکلاسیک، رومانتیک، واقع‌گرایی، ناتورالیسم و در روزگار تئاتر مدرن قرن بیستم میلادی به صورت نمادگرایی، اکسپرسیونیسم، اپیک، ابزورد و... مشتق گردید. در قرن بیستم میلادی تغییرات صحنه‌ای از سوی بزرگانی مانند دوک ساکس مینینگن، استانسیلاوسکی، مایرهولد، آنتونن آرتو، برشت، بکت و... باعث شد ایده‌های تازه و سبک‌های نویی در زمینهٔ نوشتن نمایشنامه، اجرای تئاتری و بیان زیبایی‌شناسانه پدیدار شود. همهٔ این خلاقیت‌ها، فضای صحنه را پیراسته و آراسته برای ظهور و حضور اندیشه‌ای نو و متفاوت همچون پست مدرنیسم آماده کرد.

ریشهٔ پست مدرنیسم در تئاتر

گرچه اشاره شد که بازشناسی و بازیافت جریان ترکیبی همچون پست مدرنیسم در تئاترچندان آسان نیست، اما می‌توان سرشاخه و خاستگاه آن را مشتق از دو سنت تئاتری دانست:

الف: سنت تئاتر متنوارهٔ ارسطویی

در این سنت تئاتری که از یونان تا به روزگار ما همواره تداوم داشته است، اتفاق ویژه‌ای در شکل، قالب زبان و بیان صحنه‌ای رخ نداده است، جریان‌های تئاتری از کلاسیک تا نئوکلاسیک، رومانتیک و واقع‌گرا، از یک قالب و فرمول نمایشی که به درام ارسطویی مشهور شده است پیروی کرده‌اند و چندان تفاوتی در بیان و انتقال مفاهیم و معنا و قواعد زیبایی‌شناختی صحنه‌ای آنها دیده نمی‌شود.

تحولات عمیق و جهشی عصر مدرن در بستر اندیشه سازی باعث گردید که دگرگونی و نوآوری در همهٔ زمینه‌های فکری، خلاقه و هنری رخ دهد. تئاتر نیز به طبع از این هم‌افزایی ابداعی متأثر شد، به صورتی که در اواسط قرن نوزدهم میلادی جنبش تازه‌ای متناسب با نیاز زمان به منظور ایجاد تغییر در زبان صحنه توسط دوک ساکس مینینگن و گرایش ناتورالیستی او پدید آمد. کوشش او پس از زمانی کوتاه به‌وسیلهٔ استانیسلاوسکی دنبال شد و به تکامل رسید. در تئاتر استانیسلاوسکی، طراحی صحنه، لباس، اشیاء صحنه، نور و صدا برای ایجاد توهم صحنه‌ای و عینی‌سازی به صورت واقع‌گرایانه به‌کار گرفته می‌شدند، از این‌رو، باید آن را واقع‌گرایی نشانه‌شناختی تئاتری نامید که به سوی زبان‌شناسی کلاسیک تمایل داشت (Elam, ۲۵، ۱۹۸۰).

ازسویی دیگر، هم‌زمان با تجربه‌ها و نوآوری‌های استانیسلاوسکی در صحنهٔ نمایش، در سال ۱۸۹۷ میلادی پل فورت تئاتر هنری را افتتاح کرد و با این اقدام خویش جریان نمادگرایی را در تئاتر رقم زد که به صورت رویدادی متفاوت در جهت مخالف جریان مقتدر ناتورالیسم صحنه‌ای قرار گرفت.

درواقع، تئاتر نمادگرایانه زایش گونه‌ای "تئاتریکالیتی"

پیشرو در عرصهٔ نمایش بود که با سنت درام ارسطویی تفاوت فراوان داشت. در تئاتر نمادگـــرا به سبب تقویت جنبه‌های تئاتریکالیتی، بازیگری و عناصر معنایی صحنه، گونه‌ای شالوده‌شکنی صحنه‌ای به وقوع پیوست. کارگردان با تکیه بر نقش پیشروانه‌اش، فرصت خلق ابدعات تازه و میزانسن دلخواه را بر روی صحنه یافت تا با آمیختن آنها با هنرهای دیداری و شنیداری و حتی شعر، فرم و نگاه کاملاً شخصی خود را شکل دهد، بلکه همزمان باعث خلق معنای ضمنی در خط سیر چیدمان نشانه‌های صحنه‌ای گردد. به نظر الام، پژوهشگر تئاتر، تئاتر نمادگرا دقیقاً در جهت مخالف تئاتر کنایی (آیرونیکی) ارسطویی قرار داشت، زیرا زبان صحنه‌ای آن کاملاً استعاره‌ای بود و به تدریج، پیوند ساختاری متعارف و قابل قبول میان دال و مدلول در عناصر صحنه‌ای این‌گونه تئاتر بوجود آمد (Elam, 1980 , 24).

چند سال بعد از اعلان موجودیت تئاتر هنری توسط پل فورت، وسولد مایرهولد با نادیده انگاشتن گرایش کلاسیک نشانه‌شناختی به صحنهٔ اجرا وارد شد. تلاش مضاعف او برای کشف گونه‌ای متفاوت از بازیگری و کارگردانی رایج، به دستیابی شیوه‌های تازه و نو در اجرا و صحنه منجر گردید. مایرهولد از همهٔ عناصر موجود در صحنه بهره می‌جست. او از شگردهای سیرک تا کمدیدلارته برای خلق بیان هیروگلیفی صحنه استفاده می‌کرد. با چنین روشی، بازیگر حرکات و اَعمال صحنه‌ای خود را رمزگانی می‌دانست که باید به‌وسیلهٔ تماشاگر رمزگشایی شود. نتیجهٔ این تجربه بسیار خیره‌کننده بود، زیرا به خلق نظریه‌ای منجر گردید که مایرهولد آن را "بیومکانیک" می‌نامید. او همزمان کنستراکتیویسم[۱۱] را در تئاتر خلق کرد.

در چیدمان صحنه‌ای مایرهولد، حرکت به عنوان اساسی‌ترین نماد بیان تئاتری به‌شمار می‌آمد. از نظر او عناصر مهم نشانه‌شناختی تئاتر ناتورالیستی از قبیل گفت‌وگو، لباس، صحنه و... بسیارکم اهمیت‌تر از حضور بازیگر در صحنه است. از این‌رو، مایرهولد با روش "بیومکانیک" خویش، بازیگر را به سطحی از توانایی وچالاکی بدنی می‌رساند تا برای اعمال آکروباتی آماده باشد، هرگونه بتواند برقصد و مجری انواع پانتومیم باشد و در مجموع هر حرکت بدن او همانند کلمه‌ای باشد که از دهان گوینده درمی‌آید. مایرهولد قصد داشت با چیدمان حرکات (کلمات) در فضای صحنه، مفاهیم ناگهانی و نیرومند شاعرانه را انتقال دهد (Leach, 1989, 56).

در واقع، مایرهولد به تئاتر غیرکلامی همانند درام ژاپنی "نو" و تئاتر کلاسیک چینی متمایل بود. او دریافت که تئاترغرب باید به خلق حلقهٔ گمشده ولی قابل رویت و ناب نشانه‌های هیروگلیفی دست بزند. از منظر مایرهولد، هر عنصر هیروگلیفی باید بیان‌گر معنایی ضمنی و دقیق باشد و با تکیه بر متن، تغییر و برجسته‌سازی مناسب را در صحنه ایجاد کند[۱۲].

رهیافت هنرمندانه و زیبایی‌شناسانهٔ مایرهولد، که بعدها بوسیله برتولت برشت تعدیل ومردمی گردید، موجب جان‌بخشی به نوعی زبان و بیان تئاتری شد که درصدد ایجاد فاصله‌ای هنری و نه مادی بین صحنه و تماشاگر بود. دراین حالت، تماشاگر عضوی فعا ل از صحنه به‌شمار می‌رفت و چونان شخص آگاه به نشانه‌شناسی تئاتر بود که به تجزیه و تحلیل و رمزگشایی جریان اجراء و نمایش ناگزیر شده است (Savona, 1991-92).

برشت با بهره جستن از تجربهٔ مایرهولد، به شکلی متهورانه خود را از تئاتر تمثیلی ـ ناتورالیستی استانیسلاوسکی جدا ساخت و تئاتری را طراحی و نظریه‌پردازی کرد که در آن صحنه به مثابه آینه‌ای نباشد که تماشاگر همهٔ توهمات ذهنی و بیانی خود را در آن مشاهده کند، بلکه اجرا و صحنه چنان واقعه‌ای پدیدار گردد که تماشاگر را به تفکر، مبارزه‌گری و مهم تر از همه، "بیگانه‌سازی" دعوت کند. برشت این‌گونه اجرا را تئاتر "اپیک" می نامید.

ب ـ سنت تئاتر مقدس و غیر کلامی آرتو

با همهٔ تلاش‌های عملی ـ نظری هنرمندانی همچون مایرهولد و برشت که برای مدون کردن جنبه‌های تئاتریکالیتی درام مدرن به‌کار گرفتند، هیچیک از آنان به خلق ایده‌ای کاملاً متفاوت در تئاتر بعد از مدرنیسم موفق نشدند، اما استثنا در این میان، آنتونن آرتو بود که با نبوغ و اندیشه‌ای دیده‌ورانه توانست این کلید جادویی را در تئاتر آئینی بیابد؛ به همین دلیل اورا پدر، بنیانگذار و خالق نظریهٔ پست مدرنیسم در تئاتر می‌توان دانست. آرتو تئاتر ایده‌گرا و معنا محور مایرهولد، نمادگرایی و طرحواره ای اکسپرسیونیستی و تئاتر حماسی برشت را منتفی و مردود می‌دانست، او به این اندیشه دست یازیده بود که تئاتر مدرن چیزی جز واکنش بسیار ساده به جریان قدرتمند غلبه متن بر اجراء نیست، فرایندی که تنها به جابه‌جایی سَبکی بر سَبک دیگر منجر گردیده بود. برای مثا ل، در تئاتر نمادگرا، متن با واسطه‌گری کارگردان و افزودن قیود معنایی و نشانه شناختی محصور می‌گردید، همچنین، در تئاتر مایرهولد و برشت، متن نقش پیش‌زمینه‌ای را برای استخراج عناصر شکل‌دهندهٔ اجرایی بازی می‌کرد، ولی آنتونن آرتو با ابراز مخالفت علیه متن گامی بزرگ و رو به جلو برداشت. او اعلان کرد که متن نه تنها عنصر دوم بلکه حتی سوم نیز شمرده نمی‌شود. او در کتاب **تئاتر و همزاد آن** تئاتر از نوع بازنمایی "کلامی" را مرده تلقی می‌کرد و جانشین این‌گونه تئاتر بی‌روح متکی بر نویسنده و کلام را تنها تئاتر مقدس و غیر کلامی معرفی نمود. درحقیقت آرتو در پی اقتدارزدایی از تئاتر متکی بر متن بود. او در این باره چنین نوشت:

> فکر و اندیشه‌ای که با تأمل بر جریان تئاتر ارسطویی و بعد از آن حاصل آمد، شاهکارهایی حاصل از گذشته و به روزگار خود متعلق هستند. این آثار برای عصر ما مناسب نیستند. باید اشاره کنم به جای تکیه و اعتماد به متن نمایش، حیاتی است که تئاتر را از یوغ متن آزاد کنیم. برای احیاء وسالم سازی زبان صحنه، ضروری است زبانی را

که میان ژست و فکر جریان دارد برگزینیم (Artaud, 1958,89).

آرتو در واقع کلیهٔ قواعد و چارچوب‌های سنت تئاتر غربی، از زمان اشیل تا برشت را نابود کرد. به اعتقاد او منطق گفتمان و مکالمه، اساس درام بازنمایی "کلامی" غربی است. به باور او تئاتر غربی از مفاهیم پیش از کلاسیک و جنبه‌های تئاتریکالیتی آن مانند مذهب، اسطوره و سنن آیینی کاملاً دور شده و دگردیسی یافته است.

آرتو به‌عنوان شرق‌گرایی تمام عیار در تئاتر غربی ظاهر شد و در جست‌وجوی گونهٔ متفاوتی از تئاتر بود که برای همگان قابل درک و فهم باشد. او در روش جدیدش نوعی بازیگری و کارگردانی را پیشنهاد داد که با تکیه بر آن، بازیگر و تماشاگر به ایجاد نوعی پیوند مشترک ذهنی در ناخود آگاهشان قادر شوند. آرتو اجرا را رویدادی آیینی می‌دانست که تماشاگر به شکل گروهی در آن نقش اساسی و کاملاً نو و اثرگذاری دارد. به نظر او، تماشاگر در این شرایط، حس زندهٔ دینی و عبادی و اسطوره‌ای را تجربه می‌کند. آرتو با دیده‌وری به خلق تئاتر بی‌رحمی دست زد[۱۳] تا اجرا به‌طور مستقیم جهان ناخود آگاه همهٔ تماشاگران را تسخیر کند. تأثیر چنین اجرایی به فرایند تطهیر (کاتارسیس) به معنای تئاتر پیش از ارسطو که در اسطوره‌ها و مراسم عبادی و آیینی حیات پرقدرتی داشت پیوند می‌خورد. آرتو تئاتر بی‌رحمی را همانند و همسان زندگی و ضرورت آن تفسیر می‌کرد: "درواقع تئاتر بی‌رحمی همانند خود زندگی و راوی حیات است؛ فضایی است که در آن کنش و منبع زایا و ازلی جاری می گردد. در چنین مکانی، عمل و داد و ستد زندگی به گونه‌ای جادویی جریان می‌یابد (Artaud, 1958, 114).

از منظر آرتو، تئاتر بی‌رحمی نشان‌گر چگونگی بی‌رحمی در زندگی واقعی است، این‌گونه تئاتر، جامعه را از شر شیطان، خشونت و بی‌رحمی فزاینده بازمی‌دارد و آن را به سوی سلامت و آشتی فرا می‌خواند.

آرتو که دیدگاهی کاملاً متفاوت در زمینهٔ بازیگری داشت، بیشترین تأثیر را بر نظریه‌پردازان و صاحب‌نظران پست مدرنیسم در تئاتر همانند گروتفسکی، بروک، بکت، چیکن، فورمن، شکنر و ویلسن گذاشته است. این افراد برجسته‌ترین خلاقیت ذهنی و بیشترین تأکید خود را بر تجربهٔ عملی تئاتر غیرکلامی آرتو متمرکز نموده‌اند. به باور اکثر نظریه‌پردازان امروزین تئاتر، آرتو تفکری کاملاً بنیانی را جهت چگونگی آمادگی و اجرا در شیوهٔ بازیگری طراحی کرد: " بازیگر باید به مانند یک قهرمان قلب‌ها را تسخیر کند، او مانند انسانی کامل و متفاوت باید باشد که با تکیه بر جوهر ذاتی و خلاقیت استثنائیش قادر است قدرت نهفتهٔ مافوق تصور را در مخاطبش شعله‌ور سازد" (Artaud, 1958 ,133).

آرتو در مکاشفهٔ خود به این کشف و شهود دست یازید که بازیگر چگونه به ساحت و منزلت شفابخش شمن اسطوره‌ای یا روحانی معجزه‌گری راه یابد که برای تماشاگر رمزگذاری و رازانگاری نماید. با رویکردی نشانه‌شناختی به تئاتر آرتو، آن را پارادوکسیکال می‌یابیم ، چون او بر تماشاگرمحوری در اجرا تأکید دارد و می‌خواهد تماشاگر را در اَعمال صحنه‌ای درگیر سازد، بدین معنا که نباید حضوری منفعلانه یا روشنفکرانه بر وقایع صحنه داشته باشد.

تماشاگر متعارف غالباً از اجرا و آنچه بر صحنه می‌گذرد به‌صورت آگاهانه رمزگشایی می‌کند ولی در تئاتر آرتو با جسم و جان در واقعه و جهان تجربی صحنه غرق می‌گردد. در چنین فرایندی بازیگر و کارگردان باید هوشیار و آگاه باشند که به چه شکلی به خلق نماد و نشانه دست بزنند. که تماشاگر آن را دریابد. در چنین وضعیتی تماشاگر مشاهده‌گری خنثی یا موجودی کنترل شده نیست. کارگردان و بازیگر نیز بایستی کاملاً به نشانه‌شناسی آگاه باشند و هر نماد را به‌درستی انتخاب کنند.

تئاتر آرتو به فضا و حرکت و زبان نشانه‌ها، زبانی که فقط به هنگام اجرا وجود و معنا می‌یابد پای‌بند است[۱۴]. کلمه به عنوان بیانی صوتی و آوایی، در آمیزش با عناصری چون نشانه‌ها، حرکت‌ها، رقص‌ها، نورها، رنگ‌ها و لباس‌ها، خالق شکل و ترکیبی می‌شود که معنا را به جهان درونی و ذهن ناخود آگاه تماشاگر انتقال می‌دهند.

اگرچه به دلیل فکر و اندیشهٔ انقلابی آرتو در زمینهٔ نشانه‌شناسی تئاتر پست مدرن، مفهوم زبان، نشانه و نشان‌گر دچار نوعی بی‌ثباتی شده‌اند و دست‌یابی به یک تفاهم و توافق را در این زمینه با مشکل مواجه می‌کند، با این تفاصیل، پاتریس پاویس در کتاب زبان صحنه به تفسیری قابل تأمل در زمینهٔ زبان تئاتر امروز دست زده است:

> تئاتر آوانگارد بحرانی در فضای نشانه‌شناسی و جهان مرتبط با نشانه‌هاست. این گونه تئاتر همهٔ اعتماد خود را به تجربهٔ محاکات و بازآفرینی واقعیت به‌وسیلهٔ تئاتر از دست داده است، چنین اتفاقی در شرایطی رخ داده که هیچ‌گونه جای‌گزین مناسبی برای بازتولید یک نظام نشانه‌شناسی و یا گونه‌ای زبان‌شناسی مستقل تئاتر ایجاد نگردیده است (Pavis, 1982 , 235).

بعد از جنگ دوم جهانی اندیشه‌های آرتو به شکل باورنکردنی در جهان تئاتر گسترش یافت و با اقبال عمومی بی‌سابقه‌ای نیز مواجه گردید، بسیاری از نظریه‌پردازان طراز اول جهان و پژوهش‌گران برجسته با تأثیرپذیری از او پژوهش خلاقانهٔ تئاتر را به سوی دانش‌های جدیدی مانند انسان‌شناسی تحلیلی، نشانه‌شناسی، تئاتر آیینی، تئاتر شرق و ... سوق دادند. این دسته از نظریه‌پردازان به خلق آثاری دست زدند که فراتر از مرزهای زبانی و محدودهٔ هنر قرار می‌گیرند. ریچارد شکنر یکی از آن دیده‌وران است که در کتاب بین **تئاتر و انسان‌شناسی** به نقطهٔ تماس و ارتباط میان تئاتر و انسان‌شناسی توجه نشان می‌دهد:

"شاید دسته‌ای از محققان و نظریه‌پردازان حوزه‌های تئاتر و انسان‌شناسی به ایجاد تماس میان این دو پدیده قائل نباشند، ولی بدون شک مکان تماس میان این دو وجود دارد و دور از ذهن نمی‌باشد که این‌گونه تماس‌ها هرچه بیشتر مشاهده شوند. اگر در حال حاضر این تماس گزینشی است و تنها اندکی از انسان‌شناسان با قلیلی از تئاتری‌ها تماس برقرار کرده‌اند ولی کمیت بیان‌گر حقیقت نهفته در این حوزه نیست. این‌گونه سنجش‌ها قادر نیستند حاصلخیزی مضمونی این جریان را آشکار نمایند. این نگاه متفاوت که به‌دنبال ترکیب تئاتر و انسان‌شناسی است، بسیار حاصل‌خیز و اثرگذار می‌باشد و باید آن را جدی گرفت (Schechner, 1985 , 3).

فکر تماس پست مدرنیستی سایر علوم انسانی با تئاتر، پیش‌تر به‌وسیلهٔ آرتو مطرح شده بود و در حال حاضر شماری از نظریه‌پردازان از قبیل گروتفسکی، بروک، ویلسن و شکنر آن را دنبال می‌کنند و در پی کشف و شهود اشراقی و دگرگونه از تئاتر هستند[۱۵].

پست‌مدرنیسم پیشرو

یکی از بحران‌هایی که پست‌مدرنیسم پیشرو با آن مواجه گردیده فقدان معنا و یا اساساً انتظار برای معنا است. در بعضی از آثار نمایشی، روشنی‌بخشی معنا وجود ندارد، منطق گفتمانی ناپیداست و پیام فرهنگی آن دریافت نمی‌شود. بعضی از منتقدان همانند پاتریس پاویس معتقدند تئاتر بدون معنا ناتوان از مطرح ساختن مسایل اجتماعی و انسانی است. به نظر او، فعالیت در چنین محدوده‌ای به سطحی نزول می‌یابد که ما تنها شاهد حرکات فیزیکی تجریدی و یا صرفاً تجربه‌ای جسمانی خواهیم بود، این‌گونه منتقدان بر این باورند که تئاتری با این دستاورد در شرایط فعلی جز نگهداری در موزهٔ هنرهای زیبا کاربردی ندارد. آنها حتی از این گمانه پا را فراتر نهاده و معتقدند تئاتر پست‌مدرن به سبب تنوع موضوعی و مضمونی، معنای ترکیبی، تجربه‌گرایی صرف و تنفر از متن چیزی کاملاً یأس‌آور شده است.

این‌طور به نظر می‌رسد که صاحب‌نظران مورد اشاره دچار ترس از پیشگامی تئاتر پست‌مدرن در جهان امروز شده‌اند. از دید آنها این تحول ممکن است تغییری اساسی در زیبایی شناسی تاریخی تئاتر ایجاد کند، در حالی که چنین تحولی را پیشتر آرتو در مقابله و مبارزه با مایرهولد ارائه کرده و در پی آن بود که این دگرگونی را دیگران کامل کنند. پیشگامی تئاتر پست‌مدرن آن‌گونه است که تهدیدی جدی بر بنیاد و شالودهٔ تئاتر متعارف محسوب می‌شود و ممکن است کل تاریخ تئاتر و دستاوردهای آن را نادیده بگیرد. در این راستا، پاتریس پاویس ناقوس هشدار و زنگ خطر را به صدا در می‌آورد و پیشنهاد می‌کند که در این وضعیت خاص باید گونهٔ جدید تئاتری ظهور کند، گونه‌ای نشانه‌شناختی که با رویکردی خلاقانه مشکل حاکم بر فضای تئاتر امروز را که همان مشکل معنا است حل کند (WWW.Theatre-Wales.co.uk/critical/detail.asp?critical D=89).

تئاتر پست‌مدرن به سبب انعطاف خویش، تئاتریکالیتی و روایت‌گری سنتی را در تئاتر دگرگون کرده است، زیرا موجب فروپاشیدن افکار منجمد و کهنه شده و درک و دیدی نو از جهان برای انسان ایجاد کرده است. سام شپارد، داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس، جهان درهم شکستهٔ پر آشوب و مضمحل آثارش را چنین تشریح می‌کند:

> داستان‌هایی که شخصیت‌های من روایت می‌کنند، همیشه ناتمام‌اند. آنها همه‌گاه تصویری‌اند و به‌دنبال بیان تجربه‌ای از طریق چند زاویه‌دید متفاوت هستند. آنها دائماً درهم شکسته و قطعه‌قطعه شده‌اند. من داستان‌های بلند را دوست دارم ولی آنها به طبیعت و جهان من تعلق ندارند (Shephard, 1986 , 20).

از سویی دیگر، تئاتر پست‌مدرن با مفهومی نمودن فضا و نیز استفادهٔ آگاهانه از هنرهای چندرسانه‌ای، نمایش همزمان فیلم، به کار بردن عروسک یا مجسمه در کنار بازیگر و... از نظر اجرایی کاملاً با تئاتر متعارف متفاوت است. در اجرای یک نمایش پست مدرن تغییر دائمی امری بسیار حیاتی است و از یک اجرا تا اجرای دیگر هیچ چیز شبیه به هم نیست، بلکه همهٔ عناصر شالوده‌شکنی می‌شوند. هیچ سامانهٔ آموزشی تئاتر از قبیل روش‌های استراسبرگ، استانیسلاوسکی و گروتفسکی برای اجراهای پست مدرن پذیرفته شدنی نیست. هر اجرایی همانند اجراهای آف، آف برادوی (OOB) به یک معنا و مفهوم وسیله‌ای است تا اندیشه و اطلاعات جدیدی بر اساس خواست تماشاگر خلق شوند. تئاتر پست مدرن کلیهٔ قواعد فکری و قراردادهای سنتی تئاتر را شالوده‌شکنی می‌کند. در این تئاتر هیچ‌گونه سازشی پذیرفته شده نیست، به‌طور معمول داستانی روایت نمی‌شود و هیچ شخصیتی با ویژگی‌های روانشناختی به نمایش در نمی‌آید، این تئاتر، دنیایی کاملاً نو است که باید تجربه گردد و به وسیلهٔ هنرمندان و نظریه‌پردازان پذیرفته شود تا جنبه‌های تئاتریکالیتی و زیبایی‌شناختی آن در چشم‌انداز رضایت مخاطب کشف گردد. حقیقت آشکار آن است که تماشاگر این دوره با تماشاگر عصر مدرن کاملا" فرق دارد، پس طبیعی است که به‌دنبال تئاتر دیگری باشد (WWW.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=eng&tekst=342).

نتیجه

مختصر آن‌که پست مدرنیسم بعد از مدرنیسم، به عنوان کانون و مکتبی فکری بالیدن گرفته و جریانی مستقل از مدرنیسم است و در ادامه یا هم‌پیوندی و خویشاوندی با آن قرار ندارد. گرچه پست‌مدرنیسم به عنوان حرکتی فلسفی تأثیرات نظری و فرهنگی خود را در روزگار ما آشکار کرده است، اما ارائهٔ تعریفی جامع و مانع از این جریان واقعاً مشکل به نظر می‌رسد، زیرا تفکری چندپاره، سیّال و روبه جلو است و به همین دلیل جست‌وجوی هرگونه دسته‌بندی و چارچوبی برای آن با تناقض روبرو می‌شود. ژان فرانسوا لیوتار، نخستین نظریه‌پردازی بود که شرح و توضیحی از پست مدرنیسم ارائه کرد. او در تعریف خود، مهم‌ترین ویژگی آن را جریانی ناسازگار با فراروایت معرفی کرد. اگرچه از پیدایش پست‌مدرنیسم زمان زیادی نمی‌گذرد ولی تأثیرات شگرف آن را بر حوزه‌های خلاقهٔ هنر، ادبیات، علوم اجتماعی و زندگی را نمی‌توان نادیده انگاشت، با وجود این، پست‌مدرنیسم هنوز در مرحلهٔ آزمون و خطا قراردارد و در نتیجهٔ کشف و شهود و ابداعات جدید، تأثیرات آن به طور مرتب گسترش معنایی می‌یابد.

پست‌مدرنیسم در هنر، اندیشهٔ کمینه‌گرایی و شالوده‌شکنی را دنبال می‌کند، به‌گونه‌ای که واکنشی در برابر نخبه‌گرایی و تجربه‌گرایی مدرنیسم است. این هنر از چارچوبی خاص پیروی نمی‌کند ولی گزینه‌گرایی و ترکیب اندیشه‌ها و فرم‌های متفاوت را اصل می‌داند و در پی آمیختن طنز و کنایه با یکدیگر است،

شناخت خاستگاه تئاتر پست‌مدرن ساده نیست، اما به نظر می‌رسد که آبشخور پست‌مدرنیسم در تئاتر از چالش دو خاستگاه و سنت اصلی گرفته شده است: درام متنوارهٔ ارسطویی و تئاتر مقدس و غیرکلامی آرتو. به‌عبارتی دقیق‌تر تفکر پیشروانهٔ آرتو به خلق تئاتر پست مدرن بعد از جنگ اول جهانی منجر شد. آرتو از نظر فلسفی نظریهٔ بیومکانیک مایرهولد، تئاتر اپیک برشت و دیگر مظاهر تئاتر مدرن را انکار کرد. از دید او، مفهوم تئاتر در همان عصر کلاسیک یونان باستان دچار دگردیسی شد و از جوهر و ذات تئاتریکالیتی مراسم و باورهای مذهبی، اسطوره‌ای و آیینی دور گردید. به همین منظور، آرتو تئاتر بی‌رحمی را به عنوان گونهٔ جایگزین خلق کرد تا برخلاف تئاتر ارسطویی فرایند کاتارسیس تماشاگر را به شکل مراسم رازورزانهٔ عبادی تکرار کند. کوشش آرتو زمینه‌ساز کشف و شهود بیشتری برای هنرمندان، صاحب‌نظران و نظریه‌پردازان تئاتر گردید. نگاه متفاوت او با گسترش اندیشه‌های پست‌مدرنیسم طی دهه‌های ۷۰ و ۸۰ میلادی، هوایی تازه برای تئاتر پیشرو ایجاد کرد تا زندگی، آیین، متن، فلسفه، بازیگر، کارگردان، باور، تقدس، تماشاگر و... به هم آمیزند و خلاقیت و نوآوری را ایجاد کنند. بنابراین، تئاتر پست مدرن بر روی صحنه، پیش از آن که پست‌مدرنیسم به جریان اصلی نزد اندیشمندان تئاتر دهه‌های اخیر تبدیل شود، از دههٔ ۳۰ میلادی در تئاتر بی‌رحمی آنتونن آرتو شروع شده بود. اما این تجربه فضایی است که هنوز نیاز به تفکر و بازاندیشی دارد و گفتمان نو و هنرمندانه را می‌طلبد، راهی است که تنها با خلاقیت پژوهشی و نگاه ناب هنری به کمال می‌رسد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

۱ هیو جی. سیلورمن معتقد است که تفکر پست مدرن زمینه‌ساز خوانش متون و پایه‌گذار سنتی است که نوشتن را در اعصار پیش از مدرن و نیز مدرن ممکن ساخت. این شکل از خوانش باعث بازنویسی متون و منابع گردید و فرایندی را ایجاد کرد که موجب درهم‌آمیزی متون و آئین‌ها شد و از این‌روست که باید آن را جریان ترکیب بینامتنی نام نهاد (Silverman, 1990,1).

۲ پست مدرنیسم به تعبیر اسپای وی "**قهرمانی با هزار چهره**" است، و این نامی از جوزف کمبل بود که برروی اثر بزرگ و تأثیر گذار خود نهاده بود (Spivey, 1988 ,3).

۳ پیش‌تر نام‌گذاری نظریه‌پردازانهٔ تئاتر پست مدرن به‌وسیلهٔ آنتونن آرتو در کتاب بنیادی و اساسی او به‌نام تئاتر و همزاد آن در فرانسه به سال ۱۹۳۰ میلادی رقم خورده بود (Silverman, 1990, 137).

۴ تئودور زیولکوسکی، در کتابش **چشم‌اندازی از بلندی (خاستگاه تصویر ضدمدرنیسم)** دیدگاه خود را بدین‌صورت بیان می‌کند: "نویسندگانی چون ییتز و جفرز ضدمدرنیسم هستند چون در آثار خود تکنولوژی دنیای مدرن را نفی می‌کنند .(Ziolkowski, 1998, xiii) واژهٔ ضد مدرنیسم به جریانی اطلاق می‌شود که به پس از مدرنیسم نظر دارد و معماری و طراحی بعد از سال ۱۸۸۰ میلادی را در برمی‌گیرد، گریز از اقتدار و استبداد سبک‌های متعدد هنری است(WWW. Artsmai.org/modernism). ضدمدرنیسم تفکری فلسفی است که اساس آن بر نفی رفتار و اندیشه‌های مدرنیته قرار دارد، آن هم در جهت جانبداری از زندگی قبل از مدرنیته یا زندگی قبل از تاریخ. عبارت ضدمدرنیسم تا حدودی با پست‌مدرنیسم همپوشانی دارد، زیرا ضدمدرنیسم و پست مدرنیسم هر دو به گذشتهٔ دور تاریخی تمایل دارند. این تمایل در پست‌مدرنیسم در ضدیت با زمان حال نیست و صرفاً برای تأثیر و تأثر بیشتر در جهت حرکت به جلو است و نه صرفاً گذشته‌گرایی محض که ویژهٔ ضدمدرنیسم است (WWW.wordiq.com/definition/Antimodernism).

۵ مدرنیسم اولین جریان روشنفکری است که با حضور خویش فرهنگ غرب را به جریان‌سازی واداشت. ویژگی‌های مدرنیسم را در انکار گذشته و یا قرون وسطا و یا دوره بعد از قرون وسطا و عطش برای نوگرایی قلمداد می‌کنند. طلیعهٔ این جریان در قرن ۱۷ میلادی است که منطق و مدل ریاضی را اساس تفکر و بینش خود قرار داد (WWW.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/pomo,html).

۶ با فروپاشیدن اقتدار کیهانی و دنیوی هنر وجدایی آن از مسائل اجتماعی و زیبایی‌شناختی معنوی، هنر در جایگاهی قرارگرفته بود که دیگر در آن ساحت رستگاری وجود ندارد، هر آنچه که موجود است تلاش و خلاقیت هنرمند است که مهم جلوه می کند(Rosenberg, 1992,111).

۷ تئاتر ساموئل بکت در آغازدهۀ ۵۰ میلادی با آثاری چون در **انتظار گودو**، **پایان‌بازی** بیان‌گر دورۀ گذار از تئاتر مدرنیست به تئاتر پست‌مدرنیست است. بکت سنت کهنی را که آرتو قصد نابودی آن را داشت تأیید کرد ولی با پرسش‌گری نوین از ابزوردیسم و نهیلیسم، کل تئاتر را به عنوان محمل و مکان معنا مورد چالش قرار داد (Silverman, 1990, 139).

۸ نزدیک به ۲۵۰۰ سال پیش در یونان، تئاتر خلق شد. تنها دو دورۀ تاریخی را می‌توان با یونان قابل مقایسه دانست، انگلستان عصر الیزابت و قرن بیستم میلادی. عصر الیزابت، زمان ظهور شکسپیر بود و در قرن بیستم میلادی نیز هزاران فیلم و اثر نمایشی خلق شد. این دو دوره، غالباً به یونان و اندیشۀ یونانی وام داشتند (WWW.Perspicacity.com/eactheatre/library/pedia/greek.html).

۹ تئاتر پست‌مدرن نظریه و اجرایی را پی افکند که به خلق آثار نمایشی مالامال از حرکت و بهجت منجر گردید. این جریان میراث گذشته را بازآفرینی می‌کند نه آن که مدعی خلق و جذب یا حذف آن باشد(Pavis, 1992, 72).

۱۰ اساس تئاتر یونانی اشعار غنایی دیترامب بود که در گونه‌ای مراسم نیایشی برای خدای باروری (دیونیسوس) به وسیلۀ گروه همسرایان به تعداد ۵۰ نفر آراسته به لباس نیمه‌انسان ـ نیمه خدا به عنوان خدمۀ خدایان خوانده و اجرا می‌شد. این همسرایی که با موسیقی و سرود همراه بود در مسیر تکامل خویش به درام (نمایش) تبدیل گردید.

۱۱ آن را به ساخت‌گرایی یا ساختارگرایی هم می‌توان ترجمه کرد و در اصل جریانی هنری بود که در روسیه به سال ۱۹۱۳ میلادی به وسیله ولادیمیر تالین خلق گردید. این جریان فکری گرایش‌های تجریدی داشت و از کوبیسم و فوتوریسم ملهم شده بود، اما بیشتر تأکید معمارگرایانه و مکانیکی که بر آمده از تکنولوژی جوامع پیشرفتۀ آن روز بود، در آن دیده می‌شد. حکومت کمونیستی شوروی بعد از ۱۹۲۱ میلادی این جریان را سرکوب کرد، چون عقیده داشت مناسب توده‌های مردم برای اهداف تبلیغی و انقلابی نیست، از این رو، بیشتر هنرمندان آن را به زندان یا تبعید فرستاد. در تئاتر روسیه با تلاش وسولد مایرهولد این جریان به اوج خود رسید ولی او نیز جان خود را در همین راه فدا کرد (WWW.infoplease.com/cgi.bin/AO).

۱۲ این نظر مایرهولد، بیان‌گر تمایل پست مدرن او بود. پاتریک پاویس، پژوهش‌گر تئاتر، معتقد است مایرهولد به عنوان یک پست مدرن آثار خود را شالوده‌شکنی می‌کرد. او کل اثر را به عنوان متنی درنظر می‌گرفت که می‌بایست به لحاظ اجرایی بدون چارچوب‌های متعارف، فی‌البداهه با آوا و ژست شالوده‌شکنی شود (Pavis, 1992, 69).

۱۳ دریدا در کتاب **نوشتن و تفاوت** در مقاله‌ای با عنوان "**تئاتر بی‌رحمی و نزدیکی به بیان نمایش**" ابراز می‌کند که تئاتر بی‌رحمی آیین‌واره، بلکه خود زندگی است، زیرا همانند زندگی غیرقابل معرفی و غیرقابل بازسازی است (Derrida, 1978, 234).

۱۴ سخنوری و تأکید بر ارزش‌های زبانی از برجستگی‌های تئاتر کلاسیک بود. آرتو عقیده دارد که باید سخنوری و نوشتن را از صحنۀ تئاتر محو کرد؛ و این پایان دیکته‌واره‌گی متن در تئاتر است. به نظر او این روش کلاسیک، تئاتر را به صورت تمرینی برای روخوانی در آورده است (Artaud, 1958, 90).

۱۵ اندیشۀ انسان‌شناختی آرتو در تئاتر عده‌ای از پژوهش‌گران را واداشت تا در زمینۀ درام‌های آئینی شرق، مانند تعزیه، دست به پژوهش زنند. پیتر چلکوفسکی از آن دسته افراد است که عقیده دارد: "تعزیه یک درام پست مدرن است. تعزیه از همۀ عناصر یک تئاتر کامل برخوردار است، هم کهنه و هم نو است. تعزیه پدیده‌ای بی‌همتا است که سرشار از انسانیت دنیای از دست رفته است و از نظر تکنیکی و تئاتریکالیتی بی‌نظیر است. این گونه تئاتر تماشاگر غربی را به سبب طبیعت پاک و انسانی‌اش مجذوب و مفتون می‌کند (Chelkowski, 1980, 47).

فهرست منابع:

Artaud, Antonin (1955), *The Theater and its Double*, Translated by Mary Caroline Richards, Grove Weidenfeld, New York.

Centore.F.(1991), *Being and Becoming : A Critique of Postmodernism*, Greenwood Press, NewYork.

Chelkowski, Peter J. (1980), *Bombast in the World of Theatre*, Javan Monthly Magazine, Tehran.

Derrida, Jacques, (1987), *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago.

Digaetani, John L. (1991), *A Search for a Postmodern Theatre: Interview with Contemporary Playwrights,* Greenwood Press, New York.

Elam, Keir, (1980), *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen , New York.

Gregory, Derek, (1989), *A Real Differentiation and Postmodern Human Geography*, Macmillan, London.

Hutcheon, Linda, (Winter, 1986-87), "The Politics of Postmodernism: Parody and History", *Cultural Critique*, No. 5: 179.

Leach, Robert. (1989), *Directors in Perspective: Vsevolod Meyerhold*, University of Cambridge Press, NewYork.

Lyotard, Jean -Francois. (1984), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Translated by Geoff Bennington and Brian Massouri, University of Minneapolis Press, Minneapolis.

Pavis,Patrice(1992), *Theatre at the Crossroads of Culture*, Translated by Loren Kruger, Routledge, New York.

----------(1982), Languages of the Stage, P*erforming Arts Journal*, pp225-235.

Rosenberg, David. (1992), *A Poet's Bible: Rediscovering the Voice of the Original Text*, Hyperion, New York.

Rosenou, Pauline Marie. (1992), *Postmodernism and The Social Sciences: Insight*, Inroads and In trusions, University of Princeton Press, New Jersey.

Savona, George and Aston Elaine. (1991), *Theatre As Sign-System*, Routledge, New York.

Schechner, Richard (1985), *Between Theatre and Anthropology,* University of Pennsylvania Press, Philadelphia .

Seabrook, John January (1991). "The David Lynch of Architecture", *Vanity Fair,* 126.

Shephard, Sam. (1986), *Invisibe Hand and Other Play*, Wintag press, New York.

Silverman, Hugh J.(1990), *Continental Philosophy III: Postmodernism Philosophy and Arts*, Routledge, New York.

Spivey, Ted R. (1988), *Beyond Modernism: Toward A New Myth Criticism*, University of America Press, New York.

Vattimo, Gianni, (1988), *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*, Polity, London.
Ziolkowski, Theodore, (1998), *The View from the Tower: Origins of An Antimodernist Image*, University of Princeton Press, New Jersey.

Related Web Sites
http:// www.wordiq.com/definition/ postmodernism.
http://www.artsmai.org/ modernism.
http://www.memory.loc.gov/learn/start/cite/index .html.
http://www.wordiq.com/definition/antimodernism.
http://www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/pomo, html.
http://www.Perspicacity.com/e/actheatre/library/pedia/greek.html.
http://www.theatre-Wales.co.uk/critical/detail.asp? criticalD=89.
http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=eng&tekst=342.
http://www.infoplease.com/cgi-bin/AO.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی