PETER BROOK

پیتر بروک دربارهٔ کریگ، گرتوفسکی و پیتر وایس می‌گوید*

● کیومرث مرادی

اشاره

من اعتقاد دارم که برای تأثیرپذیری در این‌جا حضور داریم. مرتباً تحت تأثیر دیگران قرار می‌گیریم و دیگران نیز از ما تأثیر می‌پذیرند. به عقیدهٔ من، به این دلیل، هیچ چیز بدتر از این نیست که به خودت یک مشخصه بدهی، یا خود را دارای یک امضای خاص بپنداری یا به‌خاطر یک سنخیت

معین مشهور شوی. یک نقاش به‌خاطر سبک خاصِ خود مشهور می‌شود. همین برای او تبدیل به یک زندان می‌شود. بدون از دست دادن وجهه، نمی‌تواند اثر دیگری را درک کند. این در تئاتر بی‌معنی است. ما در حوزه‌ای کار می‌کنیم که باید مبادله وجود داشته باشد.

گوردن کریگ (یک ملاقات در سال ۱۹۵۶)[۱]

او در حال آواز خواندن بود «ک... ک... ک... کاتی در ط... ط... ط... طویله...» بعد مکث می‌کند، یک لحظه فکر می‌کند. می‌گوید: "Cracky" همه‌اش "Cracky" است. با این کلمهٔ مورد علاقه‌اش، هم حیرت همیشگی‌اش را از عجایب دنیا ابراز می‌دارد و هم شور و شعفش از این سگفتی‌ها.

پیرمردی هشتاد و چهار ساله و شیطانی است. با پوستی بچه‌گانه، موهای سفید لغت، و سری که اندکی به یک سمت کج شده؛ مانند آدم‌های خیلی شیک، یک دستمال گردن[۲] مرتب دور گردنش است. اتاق خوابی محقر، در یک پانسیون خانوادگیِ کوچک در جنوب فرانسه دارد. در این‌جا به سختی می‌توانی جابه‌جا شوی: نزدیک تخت، یک میز قرار دارد که به بغل آن یک جالباسی چسبیده که مانند یک سنجاب برای جمع کردن اندازه‌های مختلف نوارهای لاستیکی، از آن استفاده می‌کند. زیر آنها ردیفی از وسایل کنده‌کاری به چشم می‌خورد. روی میز، یک نمایشنامه، یک تئاتر مضحکهٔ ویکتوریایی ـ روی زمین انبوهی از کتاب و مجله، در کمد پاکت‌های کاغذیِ تمیز که روی آنها نوشته شده: «برای دوس» برای استانیسلاوسکی برای «ایزادورا دونکن»؛ روی دیوار بالای تخت، روی آینه، به هر گوشه و کناری، تکه‌های روزنامه با عبارات قاطع که مداد قرمز برزنگ آنها را نوشته، پوشیده شده است؛ عباراتی چون: «مزخرف!»، «حرف مفت!» و فقط گاهی سرانجام؟!

گوردن کریگ دو شخصیت است: یکی هنرپیشه است ـ این شخص را می‌توانید در کلاه‌های شاپوش و در دشداشهٔ عربی‌اش که شبیه یک شنل به دور خود می‌پیچد، ببینید عمیقاً در تئاتر ریشه دارد. مادرش الن تری[۳] بود و پسر دایی‌اش جان گیلگاد[۴] است. وقتی جوان بود با هنری ایرونیک[۵] بازی می‌کرد. این تجربه‌ای است که او هرگز فراموش نمی‌کند. حالا چشم‌هایش می‌درخشد. با هیجان روی پاهایش می‌پرد و توضیح می‌دهد که چگونه ایرونیک در نمایش زندگی‌ها پوتین‌هایش را بست یا ایرونیک چگونه پاهایش را در هوا لگد می‌زد، هنگامی که می‌دید دشمنش در نمایش "The Kyons Mail" به گیوتین سپرده می‌شود.

گوردن کریگ دیگر، کاملاً با شخصیت قبلی در تضاد است؛ مردی که می‌نوشت: «بساط هنرپیشگان باید برچیده شود و عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی به جایشان قرار دارد»، کسی که می‌گفت: «نباید هیچ‌گونه صحنه‌پردازی وجود داشته باشد جز پرده‌های تاشو». کریگ عاشق تئاتر بود ـ جنگل‌های نقاشی‌شده‌اش، پهنه‌ها (صفحات)، تندرش و سلودرام ساده‌اش ـ اما در همین حال در رؤیای تئاتر دیگری بود؛ تئاتری که در آن همهٔ عناصر هم‌آهنگ هستند و هنرش یک آیین است؛ او همیشه می‌گفت: تفکر هنر به خاطر هنر از دنیا محو شده است.

«امروز یک هنرمند خوب، شخصیتی موفق و غنی است، به‌طوری که سخت می‌نماید اگر به خاطر بیاوریم که فقط اندک زمانی پیش از این، هنرمندان هنوز به عنوان موجوداتی خاص بوده و هنرشان چیزی برت از زندگی، تلقی می‌شد.»

حدود نیم قرن پیش کریگ، کار برای طراحی و کارگردانیِ تعداد کمی نمایش را آغاز کرد. هدفش فقط خلق زیبایی بر روی صحنه بود. این نمایش‌ها را فقط تعداد اندکی از مردم می‌دیدند، اما تحت تأثیر تئوری‌ها و طرح‌هایی که در همان ایام منتشر ساخت، قرار گرفتند و تأثیرشان عالم‌گیر شد و به هر تئاتری که ادعای اثری جدی داشت وارد شدند. امروز در بسیاری از جاها، نامش فراموش شده است، اما تهیه‌کنندگان و طراحان، تازه در حال رسیدن به افکار و ایده‌های او هستند. در تئاتر هنرهای

مسکو[6] که کریگ «هملت» را در آن‌جا طراحی کرد، هنوز او را به‌خاطر می‌آوردند. او را با احترام «کارگردان پیر صحنه» صدا می‌کنند و مدل‌هایش در موزهٔ تئاتر تقدیس می‌شوند.

پیش از جنگ جهانی اول، کریگ آخرین نمایش خود را به روی صحنه برده بود. به ایتالیا رفته و مجله‌ای به نام «ماسک»[7] را سردبیری می‌کرد، که در آن، همهٔ آن‌چه را که او شلخته و غلط می‌پنداشت، به بادِ انتقاد می‌گفت. خود را مدلی ساخت و سیستمی از صحنه‌پردازی را تجربه می‌کرد که بر اساس پرده و نور بود. سادگیِ پرده‌ها و زیباییِ ظاهریِ توازن‌ها که از پرده‌ها نشأت می‌گرفت، او را کاملاً شیفته کرده بود، علی‌رغم پیشنهادهای بسیار، هرگز مجدداً در تئاتر زنده کار نکرد.

بعضی‌ها مغرضانه می‌گفتند که کریگ نمی‌خواست ببیند که عقاید غیر عملی‌اش به بوتهٔ آزمایش سپرده شود؛ این هرگز واقعیت ندارد. او هرگز به تئاتر باز نگشت، زیرا تن به مصالحه نمی‌داد. چیزی کمتر از کمال نمی‌خواست و هرگز چشمِ دیدن این نوع تئاتر تجاری را نداشت، او در خودش به دنبال آن می‌گشت.

اکنون در اتاق کوچکش، مانند اتاق‌های دیگرش در فلورانس، در راپالو[8] در پاریس، زندگی‌اش خودکفاست. مطالعه می‌کند، می‌نویسد، نقاشی (طراحی) می‌کند، کاتالوگ کتابفروشان را می‌بلعد و تئاترهای مضحکه (فارس)های گمنامِ ویکتوریایی را گردآوری می‌کند. آنها را با جلدهای عجیب و زیبا که طرح خودش است، صحافی می‌کند، در حال نوشتن نمایشنامه‌ای است؛ درام «دیوانگاه»[9]، ۳۶۵ صحنه برای عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی، که برای آنها، صحنه و لباس را نیز طراحی کرده است، نقاشی‌های جذاب با رنگ‌های روشن ابتدایی، و نقاشی‌های بی‌عیب و نقص که نشان می‌دهد چگونه باید صحنه‌پردازی را انجام داد و چگونه باید نخ‌های عروسک‌های نمایشی را در داخل و خارج خانه گرفت. مرتباً کارها را بازبینی می‌کند، یکی از صحنه‌ها را از یکی از جعبه‌های کف اتاق برمی‌دارد، کلمه‌ای را تغییر می‌دهد و نقطه‌بندی را عوض می‌کند، تا این‌که اثر به حد کمال خود برسد، ممکن است هرگز خوانده نشود، و ممکن است هرگز به روی صحنه نرود، اما کامل شده است.

مدت‌ها است که هموطنانش کریگ را از یاد برده‌اند، اما هیچ‌گونه دلخوری ندارد. باید اذعان کرد که بعضی روزها احساس غمگینی، خستگی و پیری می‌کند و همیشه شدیداً فقیر است. پس یک قاشق از دانه‌های خردل را غورت می‌دهد و ناگهان شور و شوق به وجودش باز می‌گردد؛ شاید یک ملاقات‌کننده، رنگ نور، نسیم مبارزه و مزهٔ یک نوشیدنیِ دلچسب، او را مجدداً در اوج جهان قرار دهد. او می‌گوید: «تئاتر Cracky است.»

«به هر حال، بهتر از کلیسا است.» لحظهٔ بعد در رؤیای نمایش دیگری است؛ «توفان»[10] یا «مکبث»[11] و شروع می‌کند به نوشتن چند یادداشت؛ شاید یک یا دو طراحی دیگر.

می‌گویند که طلای نهفته در بانک‌ها دارایی یک کشور است، گفته می‌شود شوق کشیش شعلهٔ نهفته‌ای است که یک آیین را زنده نگه می‌دارد. تئاتر، مردان باهوش اندکی دارد و تعداد کمی که با حسادت از ایده‌آل‌های آن دفاع می‌کنند، ما باید به گوردن کریگ افتخار کنیم و او را عزیز بداریم.

گروتفسکی

گروتفسکی منحصر به‌فرد است، چرا؟ زیرا تا آن‌جاکه من می‌دانم هیچ کس در دنیا، هیچ کس از زمان «استانیسلاوسکی»[12] به بعد، ماهیت بازیگری، پدیدهٔ بازیگری، معنای بازیگری، ماهیت و علم فرآیندهای مغزی، جسمی و احساسی را به اندازهٔ گروتفسکی عمیق و کامل مورد بررسی قرار نداده است.

گروتفسکی سالن تئاتر خود را یک آزمایشگاه می‌نامد. واقعاً این‌طور است. سالن تئاتر او مرکزی برای تحقیق است. شاید این تنها تئاتر پیشرو است که کاستی‌هایش عیب نیست، همان‌گونه که کمبود پول عذری برای چیزهای نامناسب نیست، چیزهای نامناسبی که خود بخود آزمایش‌ها را ضعیف می‌کند. در تئاتر گروتفسکی مانند همهٔ آزمایشگاه‌ها، آزمایش‌ها از نظر علمی معتبرند، زیرا همهٔ حالات مشاهده می‌شوند. در تئاتر او با استفاده از گروهی کوچک و زمان نامحدود، تمرکز کامل و مطلق وجود دارد. بنابراین اگر به یافته‌های گروتفسکی علاقه‌مند هستید، باید به شهری کوچک در لهستان بروید.

در غیر این صورت همان کاری را که ما کردیم، انجام دهید. گروتفسکی را به لندن بیاورید. گروتفسکی مدت دو هفته با گروه ما کار کرد. کار را توصیف نمی‌کنم. چرا نمی‌کنم؟ اولاً این کار سری است، و سری بودن بستگی به این دارد که اسرار آن فاش نشود.

ثانیاً این کار اساساً غیرکلامی است. کلامی کردن آن، یعنی پیچیده کردن و حتی نابود کردن (خراب کردن) تمریناتی که هنگام نشان دادن آن، با یک اشاره و هنگام اجرا بوسیلهٔ ذهن و جسم به‌صورت یک تمرین ساده و واضح هستند.

خود اثر چه می‌کرد؟ به هر یک از بازیگران یک سری شوک وارد می‌کرد؛ شوک مواجه شدن با خود در مقابل چالش‌های سادهٔ انکارناپذیر. شوک دیدن دورنمای تهی خالی کردن‌ها، حقه‌ها (ترفندها) و تکرار مکررات خود، شوک درک چیزی از منابع (امکانات) وسیع و دست‌نخوردهٔ خود، شوک به زور پرسیدن از خود که چرا اصلاً یک بازیگر شده‌ام؟ شوک به زور فهمیدن این‌که این سؤالات واقعاً وجود دارند و این‌که با وجود سنت طولانی انگلیسی‌ها در مورد اجتناب از جدی بودن در هنر تئاتر ـ زمان آن فرا خواهد رسید که با آن مواجه شوند ـ و پی بردن به این‌که او می‌خواهد با این پرسش‌ها در ما چه اتفاقی بیفتد، شوک دیدن این‌که در بعضی جاها در دنیا هنرپیشگی، هنر ایثارگری، بی‌پیرایستگی و کمال وجود دارد. این که عبارت قدیمی آرتور «بی‌رحم نسبت به خودم» واقعاً روشی کامل از زندگی برای تعداد اندکی از مردم شده است.

با یک شوط. این ایثارگری نسبت به بازیگری به خودی خود برای بازیگران یک پایان نیست. برعکس؛ برای پرتری گروتفسکی[۱۳] بازیگری یک وسیله است. چگونه آن را بیان کنم؟ تئاتر یک گریزگاه یا پناهگاه نیست. بلکه روشی از زندگی، روشی برای زندگی است. آیا این مانند یک سحر مذهبی است؟ شاید؛ و این همهٔ آن چیزی است که برای آن وجود دارد؛ نه کمتر، نه بیشتر. نتیجه؟ بعید است. آیا بازیگران ما بهتر هستند؟ آیا آنها انسان‌های بهتری هستند؟ تا آن‌جا که من می‌دانم، نه آن‌گونه که دیگران ادعا می‌کنند. نه به این شکل ـ و البته همهٔ آنها راجع به آزمایش خود هیجان‌زده نبودند، بعضی‌ها ناراحت بودند ـ اما همان‌طور که جان آردن درو «رقص گروجان ماسگریف» می‌نویسد:

چون که سیب دانه دارد می‌روید،
در زندگی و خوشی پایدار،
تا پرورد درخت شکوفایی از میوه
برای همیشه و یک روز.

کار گروتفسکی و ما، تشابهات و نقاط اشتراکی دارد؛ از طریق این‌ها، از طریق سمپاتی و همدردی، از طریق احترام و توجه به همدیگر است که می‌رسیم.

اما زندگی (جان) تئاتر از همهٔ جهات با تئاتر او متفاوت است. او آزمایشگاهی را اداره می‌کند. گاهگاهی به تماشاگر و آن هم تعداد کمی، نیاز دارد. سنت او، کاتولیکی یا ضدکاتولیکی است؛ در این صورت دو نهایت به همدیگر می‌رسند. گروتفسکی شکلی از مراسم مذهبی خلق می‌کند. ما در کشوری دیگر، با زبانی دیگر و سنتی دیگر کار می‌کنیم. هدف ما یک Mass جدید نیست، بلکه یک ارتباط الیزابتی (مربوط به ادبیات دوران الیزابت) است؛ ارتباط زندگی خصوصی به زندگی جمعی. ارتباط زندگی شخصی به زندگی جمعی، ارتباط نهان و آشکار، ارتباط زشت و زیبا است. به این دلیل ما به کلی جمعیت روی صحنه و کلی جمعیت تماشاگر نیازمندیم و در این صحنهٔ شلوغ، افراد شخصی‌ترین حقایق خود را به افراد تماشاگر ارائه می‌کنند و تجارب جمعی خود را با آنان تقسیم می‌کنند.

ما راهی را برای ایجاد یک الگوی کلی طی کرده‌ایم؛ ایدهٔ یک گروه از یک کل. اما کار ما چون همیشه بسیار شتابزده و همیشه بسیار خشن است، نمی‌تواند ایجاد مجموعه‌ای از افراد که خودکار (اثر) از آنها تشکیل شده را ممکن سازد.

ما در تئوری می‌دانیم که هر بازیگری باید هنرش را به‌طور روزانه تحت بررسی قرار دهد ـ مانند نوازندگان پیانو، رقاصان و نقاشان ـ و اگر این‌گونه عمل نکند، تقریباً به رکود برمی‌خورد، کلیشه‌ای عمل می‌کند و نهایتاً تنزل خواهد یافت.

ما این را می‌فهمیم ولی کمتر به آن می‌پردازیم. ما همیشه به دنبال اصالت جدید و شور و شوق جوانی هستیم به جز در مورد استثنائات استثنایی، که البته همه بهترین موقعیت را به دست می‌آورند و بیشتر زمان موجود را مال خود می‌کنند.

کار گروتفسکی نوعی یادآوری است که آن‌چه را که او به‌طرز

معجزه‌آسایی با استفاده از تعداد اندکی بازیگر به دست می‌آورد، ما در هر یک از دو کمپانی بزرگ خود «رویال شکسپیر» با تئاتر سلطنتی، هرگز به آن نرسیده‌ایم.

جدیت، صداقت و دقت کار او، فقط یک چیز را پشت سر می‌گذارد؛ یک جالش، اما نه برای یکی دو هفته، نه برای یک بار در تمام زندگی، بلکه هر روز و برای تمام زندگی.

پیتر وایس[۱۶]

برای نمایشی که می‌خواهد شبیه به زندگی باشد، باید حرکتی همیشگی به عقب و جلو، بین دیدگاه اجتماعی و فردی، وجود داشته باشد؛ به عبارت دیگر، حرکتی بین شخص و جمع (فرد و کل). به عنوان مثال، نمایشنامه‌های چخوف دارای این حرکت هستند. او احساسات یک کاراکتر را مورد تأکید قرار می‌دهد، فقط برای این که لحظه‌ای بعد، جنبهٔ اجتماعی آن گروه را آشکار سازد. همچنین حرکت دیگری هم وجود دارد. این حرکت بین جنبه‌های صوری و سری‌ترین جنبه‌های آن در تناوب است.

اگر این نیز وجود داشته باشد، نمایشنامه یک بافت کاملاً غنی‌تر به خود می‌گیرد. از آغاز، سینما به اصل تغییر درونمایه‌ها پی برد و تماشاگران در هر گوشه از دنیا، بدون هیچ مشکلی، دستور زبان، نمای دور و نمای نزدیک را پذیرفتند. شکسپیر و الیزابتی‌ها کشف یکسانی کردند. آنها تأثیر متقابل بین زبان روزمره و زبان به اوج رسیده، بین شعر و نثر را مورد استفاده قرار دادند تا فاصلهٔ روان‌شناختی بین تماشاگر و درونمایه را تغییر دهند. خود فاصله چیز مهمی نیست، بلکه مهم، حرکت به درون و بیرون بین مراحل (سطوح) مختلف است. این همان کیفیتی است که هنگام خواندن اولین نمایشنامهٔ پیتر وایس ـ «مارا/ساد» ـ مرا بسیار تحت تأثیر قرار داد و آن را نمایشنامه‌ای بسیار خوب یافتم.

تفاوت بین یک نمایشنامهٔ ضعیف و یک نمایشنامهٔ خوب چیست؟ فکر می‌کنم روش ساده‌ای برای مقایسهٔ آنها وجود دارد. یک نمایشنامه در اجرا یک سری از تأثیرات، اثرات کوچک یکی بعد از دیگری، تکه‌هایی از اطلاعات یا احساس در یک توالی است که ادراک تماشاگر را برمی‌انگیزد. یک نمایش خوب از این‌گونه پیام‌ها زیاد می‌فرستد. اغلب چندین پیام در یک زمان، اغلب با ازدحام، همزمان با هم که روی همدیگر می‌افتند، عقل، احساس، حافظه و تخیل همگی برانگیخته می‌شوند. در یک نمایش ضعیف، این تأثیرات و پیام‌ها با فاصله‌اند. در یک خط و پشت سر هم قرار می‌گیرند و در فاصله‌هایی که بین آنها وجود دارد، قلب می‌تواند بخوابد، در حالی‌که مغز به دنبال نگرانی‌ها و اندیشیدن به ناهار آن روز است.

کل شکل تئاتر امروز همین است. چگونه بتوانیم نمایش‌ها را سرشار از تجربه کنیم؟ رمان‌های بزرگ فلسفی اغلب از داستان‌های پرهیجان بلندترند؛ محتوای زیاد، صفحات زیادی را اشغال می‌کند، اما نمایش‌های بسیار خوب و نمایش‌های ضعیف ـ هر دو ـ از نظر بلندی می‌توانند کاملاً قابل مقایسه باشند. به نظر می‌رسد که شکسپیر در اجرا از هر کس دیگری بهتر است، زیرا در قبال پولی که پرداخته‌ایم، لحظه به لحظه چیزهای بیشتری به ما می‌دهد. این به‌خاطر نبوغ و تکنیک اوست. امکانات شعر آزاد در یک صحنه، باز به او این فرصت را می‌داد تا جزئیات غیرضروری (غیر اساسی) و واکنش‌های رئالیستی نامربوط را حذف کند، به جای این‌ها، می‌توانست صداها، ایده‌ها، افکار و تصاویری بگنجاند که هر لحظه را به یک حرکت چشمگیر تبدیل کند.

امروز در جست‌وجوی یک تکنیک قرن بیستمی هستیم که بتواند همان آزادی را به ما بدهد. بنا به دلایل عجیبی، شعر دیگر آن تأثیر را ندارد. با این وجود هنوز هم وسیله‌ای وجود دارد. برشت آن را اختراع کرد، وسیله‌ای جدید که دارای قدرتی باورنکردنی است. این وسیله آن چیزی است که به گونه‌ای خالی از ظرافت «بیگانگی» نام‌گذاری شده است.

«بیگانگی»، هنر قرار دادن یک «عمل نمایشی» در دوردست است، طوری که به صورت عینی مورد قضاوت قرار می‌گیرد و به گونه‌ای که از ارتباط با جهان ـ یا جهان‌های اطراف آن ـ دیده شود. نمایش پیتر وایس بستری وسیع از بیگانگی است و زمینهٔ مهم جدیدی را زیر پا می‌گذارد.

استفادهٔ برشت از «فاصله» یا «بیگانگی» برای مدت‌ها در تقابل با مفهوم آرتو از تئاتر به عنوان یک تجربهٔ ذهنی خشن و فوری تلقی می‌شد است. هرگز باور نداشته‌ام که این حقیقت داشته باشد. من بر این باورم که تئاتر مانند زندگی، از تعارض‌های بی‌وقفه بین برداشت‌ها و قضاوت‌ها تشکیل شده است؛ توهم و از توهم رهانیدن با کمال تأسف ـ به طور دردناکی ـ با هم و غیر قابل جداشدن هستند. این همان چیزی است که وایس به آن می‌رسد. از همان شروع عنوانش (شکنجه و ترور که به وسیلهٔ هم‌اتاقی‌های تیمارستان چارنتون[۱۷] تحت کارگردانی مارکس دوساد اجرا می‌شود.) همه چیز دربارهٔ این نمایش مشخص شده تا محکم توی چانهٔ تماشاگر بزند، بعد روی او آب سرد می‌پاشد، بعد او را مجبور می‌کند تا هوشمندانه ارزیابی کند که چه بر سرش آمده است، بعد به او شوکی وارد کند و بعد او را دوباره به حال عادی برگرداند. این دقیقاً برشت یا شکسپیر نیست، بلکه بسیار الیزابتی و بسیار متعلق به زمان ماست.

وایس، این برداشت قدیمی مبنی بر گرفتن همهٔ عناصر صحنه برای کارکردن تئاتر کل تئاتر را نمی‌پذیرد و بنابراین از آن استفاده نمی‌کند.

نیروی او در کمیت وسایل مورد استفاده‌اش نیست، بیشتر از همه در سروصدای گوش‌خراشی است که توسط برخورد سبک‌ها به وجود می‌آید. همه چیز به وسیلهٔ چیز همجوارش سر جایش قرار می‌گیرد، جدی بودن با شوخ بودن، اشراقی با عامی، ادبی با معمولی، عقلانی با فیزیکی، انتزاع توسط تصویر صحنه روشن می‌شود، خشونت با جریان سرد افکار نمایان می‌شود. رشته‌های معنایی نمایش از طریق ساختارش پس و پیش می‌شود، و نتیجه، فرمی بسیار پیچیده است. مانند ژانت[16]، که سالنی از آیه‌ها یا کریدوری (راهرویی) از بازتاب‌های صداست. و انسان برای رسیدن به درک نویسنده، باید به‌طور مدام جلو و عقب را نگاه کند.

یکی از منتقدان لندن، نمایش را مورد حمله قرار داد، به این دلیل که نمایش ترکیبی متداول از بهترین اجزاء تئاتری موجود بود؛ پرشتی، آموزنده، مضحک و تئاتری بی‌رحم. او این را برای کوچک شمردن آن گفت، اما من تکرار می‌کنم که این گفتهٔ او نوعی تحسین است. وایس استفاده از هر یک از این اصطلاحات را می‌دانست، و می‌دانست که به همهٔ آنها نیاز دارد. درک او کامل بود؛ مجموعه‌ای درک‌نشده از تأثیرات (عوامل مؤثر) باعث ابهام می‌شود. نمایش وایس قوی است. مفهوم اصلی آن به‌طور تنگفت‌آوری اصیل و دست اول است و تصویر سایه‌نمای آن دقیق و تردیدناپذیر است. می‌توانم از بعد تجربهٔ عملی‌مان گزارش کنم که این نیروی اجرا مستقیماً به غنای تخیلی مواد، ارتباط دارد. غنای تخیلی، نتیجهٔ تعداد سطوحی است که به‌طور همزمان عمل می‌کنند.

و این همزمانی، نتیجهٔ مستقیم ترکیب شجاعانهٔ وایس از تکنیک‌های متضاد بسیار است.

آیا این نمایش سیاسی است؟ وایس می‌گوید مارکسیستی است، و همین مسأله بسیار مورد بحث واقع شده است. یقیناً این نمایش بحث‌انگیز نیست. به این دلیل که موضوعی را تأیید نمی‌کند یا درس اخلاقی نمی‌دهد. بدون شک ساختار منشوری آن به گونه‌ای است که خط آخر چاپی نیست که بتوان ایدهٔ کلی را جست‌وجو کرد. ایدهٔ نمایش، خود نمایش است، و این در یک سطح ساده، خلاصه نمی‌شود. قطعاً جانب تغییر انقلابی را می‌گیرد، اما تأسفانه از همهٔ عناصر موجود در یک موقعیت انسانی خشن آگاه است و این‌ها را به شکل یک برنامهٔ بازدهنده به تماشاگر ارائه می‌کند.

> «مهم این است که خود را با استفاده از توان خود بالا بکشی. برای این‌که خود را وارگون سازی و تمام دنیا را با چشمان باز و تمیز ببینی.»[17]

ممکن است کسی بپرسد: «چگونه؟» وایس با زیرکی تمام زیر بار جواب نمی‌رود. او ما را مجبور می‌کند که متضادها را به هم ربط دهیم و با تناقض‌ها روبه‌رو شویم. ما را ناپخته رها می‌سازد. او به دنبال معنی است تا این که معنایی را تعریف کند و مسئولیت یافت پاسخ را در جایی قرار دهد که مربوط به آن جاست؛ خارج از نمایشنامه‌نویس، در درون خودمان.■

یادداشت‌ها

1. Gordon Craig
2. Stock
3. Ellen Terry
4. John Gielgud
5. Henry Irving
6. Moscou Arts Theater
7. The Masque
8. Rapallo
9. Drama for Fools
10. The Tempest
11. Mackbeth
12. Stondislovsky
13. Gerzy Grotousdi
14. Peter Weiss
15. Charenton
16. Jenet

۱۷. جمله متعلق به یکی از شخصیت‌های «ماراساد» است.

* این مطلب بخشی از کتاب «نقطه عطف» می‌باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی