تئاتر کارگاهی
تئاتر آزمونهای مکرر (۱)

محمدرضا بی‌گناه

چگونه می‌توان در عرصه تئاتر به افقهای تازه دست یافت و قابلیتهای این هنر چگونه گسترش می‌یابد؟ سبکها و شیوه‌های نوینی که پدید آمده‌اند، حاصل چه نگرش و رویکردی بوده است؟ تئاتر کارگاهی.

گرایی‌ست، نه‌تنها شیوه‌های متداول و تضمین‌شده جایی ندارد، بلکه تأکید و توجه بر جستجوی شکلها و شیوه‌های نوینی است، که علاوه بر بسط عناصر تئاتر (کارگردانی، بازیگری، طراحی صحنه و...) بتوان به راههایی برای تداوم تئاتر رسید. از آنجا که نیاز تئاتر به نوآوری و ابداع، برای همگامی با اجتماع و روح زمانه، نیازی لازم و فوری است، باید این ابداعات و تغییر و تحولها را در کارگاههای تئاتر جستجو کرد.

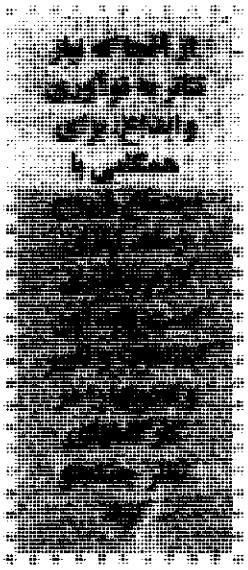
کارگاههای تئاتر، با فراز و فرودهایی که از دهه پایانی قرن نوزدهم تا به امروز از سر گذرانده و گسترش یافته‌اند، شکلی از گروه‌گرایی را بر مبنای هماهنگی میان اعضا و تأکید بر به کار بستن شیوه‌های نو به کار برده و متداول کرده‌اند که امروزه به نام تئاتر کارگاهی می‌شناسیم. ویژگیهای اصلی این نوع تئاتر عبارتند از: تجمع متفاوت به دور هم و تلاش در قالب یک گروه برای رسیدن به ایده‌ای واحد به وسیله اجرای تئاتر، پذیرش اندیشه مشارکت به نسبت مساوی میان اعضا، سازماندهی و تعیین یک برنامه مدون اجرایی، فعالیت در بخشهای غیرنمایشی ولی مرتبط با کارگاه، انسجام و همدلی و پرهیز از تک‌روی، تلفیق کار و زندگی، و اشتیاق برای ابداع و نوآوری.

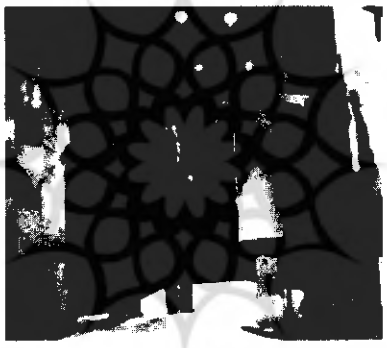
را واجد نام تئاتر کارگاهی می‌کند. اما این همه مسأله نیست. زیرا فعالیت بسیاری از گروههای تئاتری با حفظ این ویژگیها، در قالب تئاتر کارگاهی قرار نمی‌گیرند. عوامل دیگری نیز وجود دارد که تلاش شده است با بررسی سیر شکل‌گیری این شیوه اجرایی، به نحوه عملکرد و بازتاب ای برجسته‌ای از کارگاههای تئاتر معرفی گردند. در بخش اول به سابقه پیدایش، ضرورت، علل و ریشه‌های تئاتر کارگاهی و عوامل تاریخی، اجتماعی، سیاسی و... پرداخته می‌شود و بخش دوم نگاهی دارد به وضعیت تئاتر در ایران و سابقه تئاتر کارگاهی به همراه معرفی مهمترین نمونه آن یعنی کارگاه نمایش ـ وابسته به سازمان رادیو و تلویزیون ملی ایران ـ.

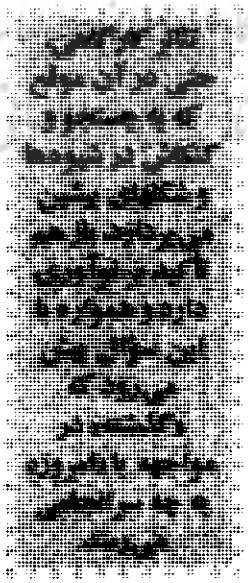
قرن نوزدهم، بسترها و کوششهای آغازین

قرن نوزدهم دوره تغییرات سریع و ریشه‌ای بود. کل چهره اروپای غربی و آمریکای شمالی را انقلاب صنعتی دگرگون کرد. اکتشافات علمی، انسان را وادار به ارزیابی مجدد و کامل نگاهش به خویشتن به عنوان موجودی هم مادی و هم اخلاقی ساخت. پیش از آن هرگز محیط زندگی انسان و تصویر او از خودش در تغییر نکرده بود. این دگرگونیها همچنین مقارن شد با رشته درازی از آشوبهای سیاسی که قرن نوزدهم را تقطیع کرد: انقلابهای ۱۸۳۰ و ۱۸۴۸، کودتای سال ۱۸۵۱ ناپلئون، یکپارچه شدن کشورهای آلمان و ایتالیا، جنگ فرانسه و پروس، جنگ داخلی آمریکا و غیره. حوزه اقتصادی نیز شاهد بود: توسعه شهرها، احداث کارخانه‌ها، بهره‌برداری از منابع نیروهای تازه و پیدایش نخستین لوکوموتیوهای بخاری در سال ۱۸۵۲. از طرفی، انقلاب صنعتی در قرن ۱۹ آکنده از تضادهای شدید بود. به طوری که در کنار فهرست پیشرفتها، فهرست غم‌انگیز ناآرامیهای اجتماعی نیز خودنمایی و بررسی تحولات قرن ۱۹ در اروپا و امریکا، نمی‌توان به چگونگی شکل‌گیری کارگاههای تئاتر در اواخر قرن ۱۹ و متعاقب آن در دهه‌های آغازین قرن بیستم پی برد. چرا که برای مثال، نحوه اداره و نوع نظارت بر کارگاههای تئاتر و اندیشه‌های مؤثر در به وجود آمدن چنین کارگاههایی، ی دارد که تمامی حوزه‌های اجتماعی، اقتصادی و هنر و ادبیات را دربر گرفت. به همین دلیل تئاتر و به‌طور کلی هنرهای نمایشی نیز نمی‌توانست بیشتر از این عقب بماند. نیاز به یک بازنگری بنیادین در همه عناصر و عوامل نمایشی، نوعی نگرش قرن نوزدهمی‌ست که همه عرصه‌های زندگی و دستاوردهای فکری و فلسفی را به چالشی جدی فرامی‌خواند.

شهای علم‌مدارانه موجب شد که هنرمندان به روشهای تازهٔ علمی گرایش یابند که بیشترین تأثیرش را در مکتب ناتورالیسم از خود بجا گذاشت. در سال ۱۸۵۹ که داروین







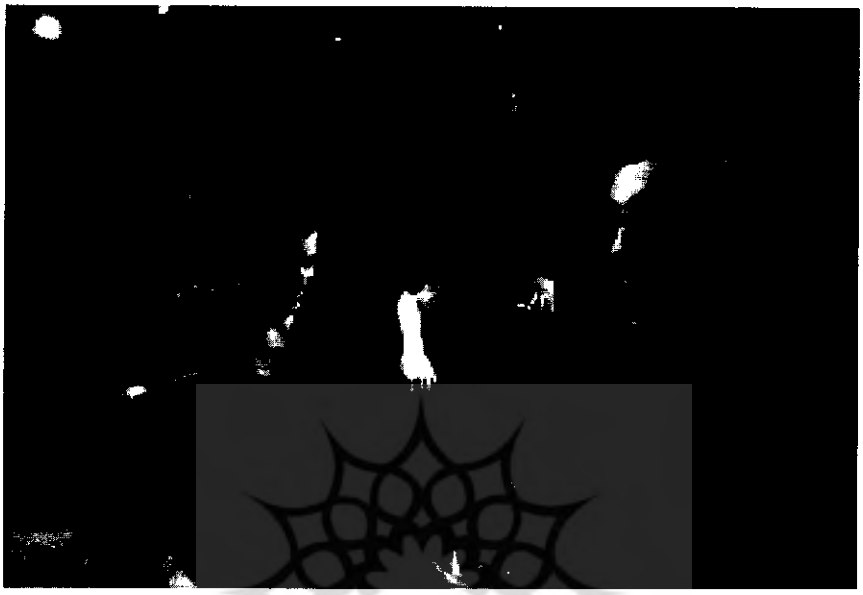
کتاب «اصل انواع» را منتشر کرد، نظریه تکامل، بحث‌انگیزترین موضوع دوران شد؛ به‌طوری که می‌توان بی‌اغراق آن را نقطه عطف علم و اندیشه قرن نوزدهم به شمار آورد. در این راستا، «انسان متافیزیکی» جای خود را به «انسان فیزیولوژیکی» داد و تفکر ناتورالیستی در قرن نوزدهم، نوعی تفکر انقلابی و پیشرو بود که سالها عرصه هنر نمایش، ادبیات و دیگر هنرها را در سیطره خود داشت.

قرن نوزدهم، نقطه آغازی است برای توجه جدی به علم؛ زیرا با همان اشتیاقی که مطالب علمی پذیرفته شدند، روشهای علمی نیز مورد پذیرش قرار گرفتند. روش علمی با تأکیدش بر تحلیل علمی و یافته‌های قابل مشاهده برای ذهنیت احساس گریز جامعه ـ که رومانتیسیسم را پس زده بودند ـ جذاب بود. این روشها به سهولت در فلسفه، الهیات ، روانشناسی، ادبیات و هنر به کار می‌رفت و آنها را در طرز فکر و برخوردی که خاص اوائل قرن نوزدهم بود با یکدیگر پیوند می‌داد.

روش علمی، در فلسفه، پوزیتیویسم (اثبات گرایی) را پدید آورد که آگوست کنت در مجموعه آثاری که از سال ۱۸۳۰ تا هنگام مرگش در ۱۸۵۷ منتشر کرد، آن را شرح داده است. درواقع پوزیتیویسم تلاشی است برای مشمول روش علمی ساختن فلسفه و فهم علمی جهان و اهمیت آن برای قرن نوزدهم و بعد از آن در روش‌شناسی آن و اهتمام آن به انتقال مقولات از عرصه‌های نظری به علمی بود.

علاوه بر اینها باید از کارل مارکس نیز یاد کرد که به سوسیالیسم جنبه علمی بخشید و بیش از هر کس دیگری در ایجاد نهضت نیرومندی از اندیشه در قرن نوزدهم اروپا را تحت الشعاع قرار داد. مارکس برخلاف بسیاری از فیلسوفان قصد داشت که نظریاتش صورت علمی داشته باشد و مایل بود تا بر دلایل و شواهد استناد کند و هرگز بر هیچ درک غیرعلمی تکیه نمی‌کرد. مارکس می‌خواست کاستیهای اقتصاد کلاسیک را

حرکت ماینینگن در جهت تشکیل یک گروه ثابت و در اختیار قرار گرفتن روند شکل‌گیری یک نمایش در مقام کارگردان و تجربه آثار متفاوتی از نمایشنامه‌نویسان گوناگون، اولین و مهمترین گام در جهت شکل بخشیدن به تجربه تازه‌ای به نام تئاتر کارگاهی بود



فاش سازد و از این راه، کاستیها و عیوب سرمایه‌داری را روی دایره بریزد. او می‌خواست نشان دهد چرا وضع اکثریت مطلق مردم درنتیجه افزایش چشمگیر بهره‌وری ناشی از انقلاب صنعتی، بدتر از قبل شده بود. تصورات مارکس اگرچه در طول دو قرن اخیر مورد آزمون واقع شد، اما آنچه مهم است تأثیری‌ست که او بر جامعه مدرن داشته است و موجب نگرشهای تازه‌ای در عرصه رسیدن به صورتهای جدیدی از اندیشه و هنر شده است.

آرای هربرت اسپنسر (۱۹۰۳ ـ ۱۸۲۰) نیز هیجان زیادی در قرن نوزدهم به‌ویژه در انگلستان و آمریکا پدید آورد. همانند کنت، اسپنسر نیز فلسفه‌اش را بر نظریه تکامل مبتنی ساخت. او هر نوع رشدی را جریان تغییری از همگونی به ناهمگونی دانست و این اصل را در روانشناسی و جامعه‌شناسی و اخلاق و زیست‌شناسی نیز بکار بست.

در این گیر و دار، وضع تئاتر ـ نسبت به ادبیات، نقاشی و مجسمه‌سازی ـ به‌مراتب بدتر بود. یکی از دلایل عمدی عقب افتادگی این است که نگرشها، نظریه‌ها و برداشتهای جدید، اکثراً در حوزه ادبیات (مخصوصاً رمان) و فلسفه صورت گرفت و پیشتازان این جنبشها عمدتاً غیرتئاتری بودند. شاید یکی از دلایل این عقب‌ماندگی را بتوان مشکلات صحنه دانست. زیرا انطباق نمایش با واقعیت مشکل‌تر از هماهنگ نمودن رمان با دوران جدید بود، چرا که نمایشنامه‌نویس برای آنچه می‌نویسد به صحنه متکی است، و صحنه هنوز همان شیوه‌های کهنه را بکار می‌بست. بنابراین نمایشنامه‌نویسان نیز برای رسیدن به تئاتر روز، علاقه‌مند شدند که روشهای علمی را در تئاتر وارد کنند و به روانشناسی، توارث، غریزه و محیط با برداشتهای واقعگرایانه پرداختند و این در حالی بود که در جاهای دیگر جهان نیز تحولاتی عمده در عرصهٔ تئاتر در حال بروز بود. در سراسر جهان از روسیه گرفته جایی که طنز کزنده گوگول بر اشرافیت ـ بازرس (۱۸۳۶) ـ نوشته شد، تا انگلستان، جایی که توماس ویلیام را برتسن (۱۸۷۱-۱۸۲۹) نمایشهای «جامعه» در ۱۸۶۵ و «کاست اجتماعی» در ۱۸۶۷، ارائه داد. در آلمان گئورک بوخنر (۱۸۳۷-۱۸۱۳) «ویتسک» را در سال ۱۸۳۶ نوشت و فردریک هبل (۱۸۶۳-۱۸۱۳) نظریه خود را مبنی بر آنکه تراژدی محصول برخورد فرد با جامعه است، گسترش داد و تراژدی نیرومند طبقه متوسط خود را به نام «مریم مجدلیه» (۱۸۴۵) به تحریر درآورد. ایبسن با انتشار «اتحاد جوانها» در سال ۱۸۶۹ و «ستونهای جامعه» در سال ۱۸۷۷ در سرآغاز راه نبوغ فردی‌اش به سوی رئالیسم مدرن واقعی قرار گرفت و در فرانسه، هنری بک، «لاشخورها» را در همان سال، ۱۸۷۷ نوشت. به همین روال در تمامی اروپا و آمریکا، تکاپوی جدی و تازه‌ای

میان هنرمندان شکل گرفت.

تئاتر قرن نوزدهم، همچنان که اشاره شد سرآغاز چرخشی جدی در نگرشهای صحنه‌ای، مهم‌ترین چالشهای بنیادین میان اندیشه‌های سنت‌گرایانه و مدرنیستها و رویدادگاهی برای بیان برداشتهای تازه از امکانات تئاتر بود. اما این روشهای تازه و به‌طور کلی نمایش نو، مستلزم صحنه و تئاتری نو بود و این امر تا دهه پایانی قرن نوزدهم تحقق نیافت.

سرآغاز آنچه ما امروزه به نام تئاتر کارگاهی می‌شناسیم در فعالیت پیشگامان دوراندیشی است که گروههای بازیگری خود را به وجود آوردند و تغییرات مهمی را سبب شدند. این پیشگامان عبارتند از: دوک ساکس ماینینگن، آندره آنتوان، اوتو برام، کنستانتین استانیسلاوسکی و...

پیدایش مفهوم جدید یعنی کارگردان را به نوعی باید به دوک ساکس ماینینگن منسوب کرد. زیرا ماینینگن برای تئاتر دوک‌نشین خود گروه بازیگری ترتیب داد و برای ۱۷ فصل بین سالهای ۱۸۷۴ و ۱۸۹۰، این گروه پیشرفتهای قابل توجهی در زمینه لباس حقیقی، صحنه به‌دقت طراحی شده، و بازی به غایت مؤثر، نمود. بر این اساس، ماینینگن عملاً نظام ستاره ـ بازیگر را از میان برد و به کارگردان صحنه به عنوان حاکم بلامنازع اختیار تام داد تا مسئولیت اجرایی وحدت‌یافته را به عهده گیرد. او اصرار داشت که باید تمام رفتار و حرکات متناسب با عهد دکور نمایشنامه باشد و مهمتر از همه بر صحنه‌های پرجمعیتش، جزئیاتی از شخصیت‌پردازی را وارد کرد که دنیا را متحیر ساخت و تأثیر فراوانی بر کسانی چون استانیسلاوسکی در روسیه و آنتوان در فرانسه گذاشت. درحقیقت دوک نخستین کسی بود که یک اجرای تئاتری را به تمامی به صورت یک نمایش دیداری ارائه داد و از این راه به آن یکپارچگی سبکی، شخصیت‌پردازی و گویایی بخشید. او نشان داد همچنانکه یک ارکستر نیاز به یک رهبر دارد، یک گروه تئاتری نیز باید یک کارگردان داشته باشد.

اهمیت پیدایش کارگردان و تغییراتی که او در «کار تئاتر» و حتی در «مفهوم تئاتر» پدید آورد، اگرچه امروزه کاملاً آشکار است، اما در آن دوران ویژگیهای این نقش جدید چندان برجسته نبود؛ ولی در هر حال گام مؤثری بود در پیدایش یک هسته مرکزی که گروهی بتوانند به دور آن گرد هم آیند و برنامه‌های معینی را سازماندهی نمایند.

حرکت ماینینگن در جهت تشکیل یک گروه ثابت و در اختیار قرار گرفتن روند شکل‌گیری یک نمایش در مقام کارگردان و تجربه آثار متفاوتی از نمایشنامه‌نویسان گوناگون، اولین و مهمترین گام در جهت شکل بخشیدن به تجربه تازه‌ای به نام تئاتر کارگاهی بود. این اولین گام واجد ویژگیهایی بود که بعدها به صورت منسجم‌تر و دقیق‌تری مورد استفاده قرار گرفت:

.ظهور عنصر نمایشنامه

ورود عنصر کارگردان به صحنه تئاتر، بی‌شک متأثر از اندیشه‌ای است که می‌کوشد یک اثر نمایشی را از منظری واحد و هدفمند بر صحنه شکل دهد. این منظر تازه ـ که درحقیقت نظرگاه کارگردان است ـ تجزیه و تحلیل نمایشنامه است. زیرا آثار پیشین، نه براساس طرحی منسجم، اندیشیده شده و متکی به یک نظام اجرایی، که براساس توانایی‌های بازیگران، اعمال نفوذ مدیران و تهیه‌کنندگان شکل می‌گرفت. در این گونه نمایشها، هیچ کوششی برای درک معانی پنهان نمایشنامه، دیالوگها و ساختار نمایشی به عمل نمی‌آمد. به همین دلیل اولین هدف نمایشهای نو، هماهنگی و انسجام میان این عناصر پراکنده توسط کارگردان بود. اما این اقدام سؤالهای مهمی به دنبال داشت: هدف از این هماهنگی چیست؟ این انسجام باید چه سمت و سویی داشته و حامل چه معنایی باشد؟ این مسایل و سؤالاتی از این دست، نگاه کارگردان را متوجه متن نمایشی ـ نمایشنامه ـ می‌کرد. او باید برای اعمال صحنه‌ای و نمایشی، «پاسخی» روشن و قابل قبول ارائه می‌کرد و این پاسخها در جایی نبود مگر نمایشنامه. پس تحلیل نمایشنامه به صورت ساده، شکل آغازین جستجو در جهت یافتن «چرا»یی اعمال، رویدادها و کنشهای صحنه‌ای و یافتن پاسخی در لابلای سطرها و کلمات نمایشنامه است.

به‌طور کلی اگرچه سنگ بنای تئاتر کارگاهی را ماینینگن گذاشت و نقش کارگردان را به عنوان هماهنگ‌کننده نهایی مورد تأکید قرار داد، اما شکل‌گیری آنچه که امروزه به نام تئاتر کارگاهی می‌شناسیم، بیشتر در کوششهای کارگردانان نسل بعد از او و عمدتاً در دهه پایانی قرن نوزدهم صورت پذیرفت.

پیش از پرداختن به نمونه‌هایی از کارگاههای تئاتری، لازم است به سه ویژگی اصلی کارگاه تئاتر اشاره شود:

۱ـ گروه و کارهای گروهی

هر کارگاه تئاتر، از افرادی تشکیل می‌شود که هر یک قابلیتهای متفاوت و بعضاً ممتازی دارند که می‌توانند مجموعاً یک تیم کامل اجرایی را به‌وجود آورند. استقلال این گروه، امری ضروری‌ست که برای پیشبرد هدفی معین، سیستمی را برای تمرین، مطالعه و گفتگو و تبادل نظر شکل می‌بخشند، بطوری که همه اعضاً موظف به رعایت آن می‌شوند. در بسیاری موارد این سیستم به صورت مدون و برنامه‌ریزی‌شده با تعیین اولویتها اهداف کارگاه را مورد تأکید قرار می‌دهد. درحقیقت آنچه مهم می‌نماید، چارچوبی است که در یک توافق جمعی برای رسیدن به ایده‌ها و هدفهایی، طراحی و تنظیم می‌شود. تولید راستای همه فعالیتهای نمایشی و غیرنمایشی به صورت گروهی انجام می‌شود و هر یک از اعضاً براساس توانایی، بخش یا بخشهایی از کار را به عهده می‌گیرد. بعضی از گروههای نمایشی برای نشان دادن همدلی و تمرکز بر فعالیت گروهی، حتی تا آنجا پیش رفتند که اعضاً را موظف می‌ساختند زندگی روزانه خود را نیز در کنار کار تئاتر به صورت گروهی انجام دهند. این تلفیق تئاتر و زندگی را می‌توان نزد گروه یوجنیو باربا دید که در سالهای پایانی دهه ۷۰ در «هولستبرو» در آن سوی دانمارک فعالیت می‌کردند.

تعدادی از بازیگران از کشورهای نروژ، اسپانیا، ایتالیا، دانمارک و... در کنار هم کار و زندگی می‌کردند/

این شکل از اداره کارگاههای تئاتر، بزرگترین دستاوردش، شناخت واقعی و عملی افراد گروه از توانیهای یکدیگر و ایجاد روابط مستحکم‌تر میان آنهاست. درنتیجه این شناخت، اجرای آثار نمایشی این گروهها نیز به همان میزان دارای روح و جان و حتی «طراوت» بیشتری می‌شد.

۲ـ پرهیز از فردگرایی مستبدانه

یکی از دلایل ناکام ماندن فعالیتهای گروه ماینینگن، استبداد فردی او در اعمال نظرات شخصی و بی‌توجهی به اندیشه‌های دیگر اعضای گروه بود. این ایراد شاید در زمان او چندان معتبر نمی‌نمود، زیرا او مجبور بود با گروهی کارش را آغاز کند که تا پیش از آن چنین روشهایی در تئاتر کم‌سابقه بوده است و از طرفی اعضای گروهش نیز تمرینهایی در این زمینه نداشتند. این وضعیت در مورد استانیسلاوسکی هم در آغاز کارش صدق می‌کند. استانیسلاوسکی نیزدر نخستین مرحله، کارگردانی مستبد بود. در برابر بازیگران آماتور، درجه دوم یا بی‌تجربه، تصدیق می‌کرد که برای دیکته کردن تمام جزئیات اجرا به کارگردان نیاز است. او برای به دست آوردن سبکی نو، مجبور بود که نظریاتش را تحمیل کند.

پیروی از اندیشه‌های فردی و دستورات از پیش اندیشیده‌ای که بازیگران و دیگر عوامل را بدون چون و چرا موظف به اجرای آن می‌کند، به تئاتر تجربی و تجربه تئاتر کارگاهی و پیشرو منجر نمی‌شود. زیرا در این حالت همچون گذشته، از توانیهای فردی اعضا استفاده نمی‌شود و آنها را در حکم ابزاری در دست کارگردان نگه می‌دارد. این استبداد و تک‌روی تنها در مورد کارگردان صادق نیست، بلکه هر یک از اعضا هم اگر بر سر اصولی پافشاری کنند و خود را با کل گروه هماهنگ ننمایند، باز شکلی از استبداد را دامن خواهند زد.

۳ـ تأکید بر روشهای پیشرو نظریات تازه

یکی از مهمترین دستاورد کارگاههای تئاتر، معرفی شیوه‌های تازه اجرایی و بکارگیری ایده‌ها و نظریات تازه است. تئاتر کارگاهی، حتی در آن موقع که به جستجو و کنکاش در شیوه‌ها و شکلهای پیشین می‌پردازد، باز هم تأکید بر نوآوری دارد و همواره با این سؤال پیش می‌رود که «گذشته» در مواجهه با «امروز» به چه سرانجامی می‌رسد.

پیشروان تئاتر کارگاهی تجربه‌های متفاوتی کرده‌اند: استانیسلاوسکی، تئاتر از ماینینگن و آنتوان، تصمیم گرفت تصویر صحنه‌ای را از کلیشه‌های قراردادی پاک کند و بدان رنگ و آهنگ تازه‌ای بدهد. به همان اندازه که استانیسلاوسکی سعی در انسانی کردن صحنه و نزدیک نمودن آن به زندگی داشت، مه‌یر هولد خواستار «تئاترگرایی» و حالتهای تئاتری ناب، بازی آزاد فرمها، رنگها و حرکات بود. به دنبال او و اختانگوف «واقعیت صحنه‌ای» را در بازآفرینی یک زندگی تئاتری مطرح کرد. صحنه‌ای مزین به تمام پدیده‌های [illegible] آن بازیگر همیشه در مقام اول قرار می‌گیرد. واختانگوف با احترا[illegible] هرگونه وهم‌آفرینی و چشم‌فریبی [illegible]

تماشاگر یادآور می‌شد که در سالن تئاتر نشسته است و از او می‌خواست که در بازی مشارکت کند. این تجربه‌های تازه و پی‌درپی، موجب ارتقای سطح تئاتر شد و فضایی را به وجود آورد که در آن، هنرمندان به تناسب شرایط و موقعیتهایشان بتوانند با ایجاد کارگاههای متعدد افکار تازه خود را بیازمایند.

ارجاعات و پانویسها در پایان مقاله ارائه خواهد شد.