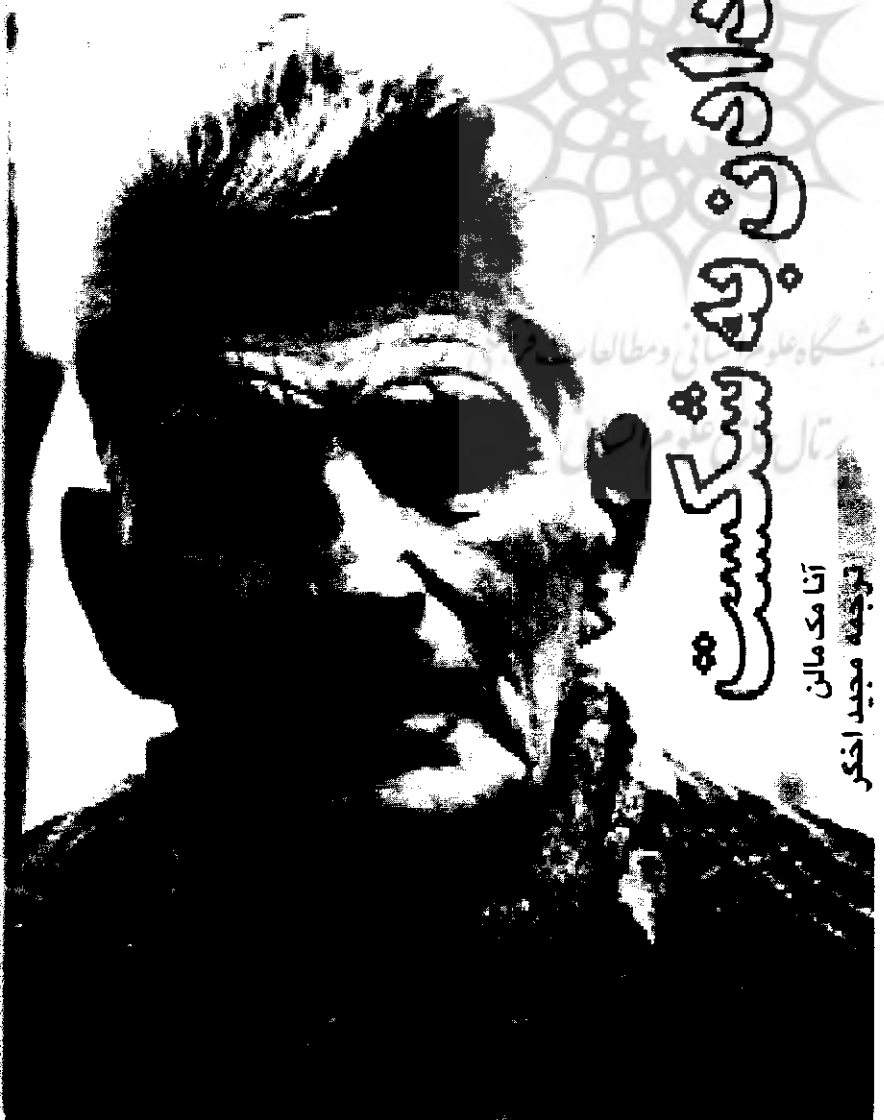
هنر سامان دادن به شکست

ساموئل بکت در مقام کارگردان

آنا مک مالن
ترجمه مجید اخگر



مخالفت ساموئل بکت با اجرایی از نمایشنامه‌هایش که از دستور صحنه‌ها و ملاحظات دقیقی که او در خود متن آورده فاصله گرفته باشند، به واسطهٔ برخی دعواهای حقوقی میان بکت و کارگردان یا شرکتی که از آن راهنمایی سرپیچی کرده، توجه افکار عمومی و همچنین جامعهٔ نقادان را به خود جلب کرده است.[۱] مستندترین نمونه چنین مواردی، مربوط به اجرای جوآن آکالایتیس از «دست آخر» در کمبریج ماساچوست در سال ۱۹۸۴ برای تئاتر رپرتوار آمریکا است. این مباحثه خارج از چارچوب دادگاه حل و فصل شد، با این حال هر دو طرف دعوا ادلهٔ خود را در قالب اظهاریه‌ای به حاضران ارائه دادند. رابرت بروستاین از تئاتر رپرتوار آمریکا اینگونه استدلال می‌آورد که:

«اجرایی که از «دست آخر» روی صحنه رفته نیز چون هر کار تئاتری دیگری مبتنی بر تلاشهای جمعی کارگردانها، بازیگران و طراحان برای به تحقق درآوردن کامل متن است و برای آزادساختن تمامی معنا و انرژی متن، حق طبیعی تأویل و تفسیر آن ضروری است [...] نمایندگان آقای بکت با این پیگیریها و نظارتهای سفت و سخت، نه به هنر تئاتر کمکی می‌کنند و نه به هنرمند بزرگی که نمایندهٔ او هستند.»

با این حال بکت پافشاری می‌کرد که:

«هر اجرایی از «دست آخر» که دستور صحنه‌های مرا نادیده بگیرد، برای من کاملاً غیرقابل پذیرش است. لازمه نمایشنامه من اتاقی خالی با دو پنجرهٔ کوچک است. اجرای تئاتر رپرتوار آمریکا که راهنماییهای مرا کنار گذارده، هجو کاملی از نمایشنامه، آنگونه که من آن را درنظر داشته‌ام، است.»

هدف من در اینجا سنجش حقوق مؤلف و کارگردان نیست، بلکه می‌خواهم ناسازه‌ای

را مورد بررسی قرار دهم که در بطن فعالیتهای دراماتیک بکت به عنوان نویسنده ـ کارگردان جای دارد و این مباحثات آن را پنهان می‌کنند. از یک سو توضیحات صحنه مدام دقیقتر و کامل‌تر آثار دراماتیک متأخر بکت و همچنین عزم بر پیگیری قانونی موارد پیش آمده، نشانگر میل به اعمال کنترل تقریباً مطلق بر اجرای نمایشنامه‌ها است و از سوی دیگر شکست یا هجو تقلا برای تحمیل معنا و کنترل مورد نظر مؤلف، همواره یکی از مشخصه‌های غالب درام بکت بوده است. به عنوان نمونه، در نمایش در ابتدا به نظر می‌رسد که نور، کنترل ظاهر شدن و ادای کلام نمایشنامه را، انگار که در تلاش برای خلق روایتی منسجم از گفته‌های پاره‌پارهٔ آنها، در دست دارد، اما تکرار متن نشان می‌دهد که او نیز به اندازهٔ سرها، اسیر این ساز و کار تئاتری است. در این مقاله قصد من آن است که راهبردهای بکت در مقام کارگردان را در بستر تضاد میان قدرت و عجز، خبرگی و شکست، که در متن و زمینهٔ نمایشنامه‌های بکت مکرر ظاهر می‌شوند، قرار دهم.

اولین اجرای تئاتری که نام بکت را در مقام کارگردان با پیشانی خود داشت، اجرای Hypothcseاس‌ـا اثر روبر پنژه در سال ۱۹۶۵ در موزه هنرهای مدرن پاریس بود.۲ این تنها باری بود که بکت متنی را که خود ننوشته بود کارگردانی می‌کردم او پس از آنکه یک بار همراه با پنژه بر سر یکی از جلسات اولیه تمرین با پیر شابرت (بازیگر) حاضر شد، به کارگردانی روی آورد. این اجرا سال بعد نیز در یک برنامهٔ مشترک بکت ـ پنژه ـ یونسکو، که بکت آمد و شد را نیز برای آن کارگردانی کرده بود، تکرار شد. بکت از سال ۱۹۶۶ تا ۱۹۸۴ اجراهای مختلفی از نمایشنامه‌های اصلی خود را در لندن، پاریس و برلین، به زبانهای انگلیسی، فرانسوی و آلمانی و با نوشتن یادداشتهایی [در مورد اجرای این متون]، روی صحنه آورده است.

با این حال بکت از همان نخستین اجرای جهانی، «در انتظار گودو» در تئاتر بابیلون پاریس در سال ۱۹۵۳ که راجر بلین آن را کارگردانی کرده در اجرای نمایشنامه‌های خود نقش داشته است. بلین در جریان تمرینات با بکت تبادل نظر می‌کرد و متن بکت برای این اجرا حاوی تغیراتی [نسبت به متن اصلی] و همچنین یادداشتهایی در مورد به صحنه آورانِ کار است.۳ هر چند که نقش بکت در این اولین اجرای «گودو» بیشتر ارتقا بخشیدنِ اجرای بلین بود تا تصمیم‌گیری در مورد میزانسن. مدارک موجود نشان می‌دهند که بکت

به نظر می‌رسد که اعتراضات بکت نسبت به برخی اجراهای تئاتری ناشی از بی توجهی آشکار به تمرکز ذرهٔ او بر روی ساز و کارهای مشهود پردازی و ادراک حسی است. مینیمالیسم موجود در دراماتیک او تماشاگران را وادار می کند تا به دقت به عناصر ادراکی قلیلی که در کار ارائه شده است توجه کنند

ایده‌های کاملاً مشخص در مورد سبک اجرایی مورد نظرش برای نمایشنامه در سر داشت؛ بسیاری از یادداشتها و افزوده‌های این متن خاص اجرایِ نخستِ «در انتظار گودو»، دستور صحنه‌هایی برای سبک بازیِ فرمالیزه‌ای است که بسیار مشابه چیزی است که بکت ۲۲ سال بعد در اجرای خود «گودو» در برلین به دنبال آن بود. اصل تفکیک کلام و حرکت، یعنی نشان ویژهٔ کارگردانیهای بعدی او، از همین ابتدای کار به چشم می‌خورد. دستور صحنه‌ای که برای اولین سطرِ مربوط به ولادیمیر وجود داشت، «با گامهای کوچک نزدیک می‌شود»، حذف شده و جای خود را به تعیین دقیق زمانی داده است که ولادیمیر باید با این عباراتِ متن، «پیش بیاید».۴

این نمونه نشان می‌دهد که تجربهٔ بکت از فرآیند اجرای اولین «گودو» او را به سوی تجسم نظام بصری الگوهایی سوق داد که مضامین و الگوهای متن را کامل کرده یا در تضاد با آن قرار می‌گرفتند ـ رهیافتی که او در اجراهای آتی خود آن را بیشتر پرورد. والتر آسموس در مورد اجرای سال ۱۹۷۵ تئاتر شیلر از «گودو»، می‌گوید که بکت می‌خواست «به‌واسطهٔ تکرار بصری مضامین، چه مضامینی که در دیالوگها مطرح می‌شد و چه مضامین بصری بدن، به آشفتگی و اغتشاش شکلی ببخشد.»۵ دفترچهٔ یادداشت بکت برای این اجرا، الگوهای حرکت شخصیتها را تشریح می‌کند. استراگون و ولادیمیر مداوم «به صورت تصاویر متغیری از اتحاد و جدایی، و سکون و پویایی»۶ از یکدیگر جدا شده و دوباره به هم نزدیک می‌شوند. همچنین او الگویی از خطوط سخنی، وترها، و دوایر ناکامل تدارک دیده بود که نشان دهند «در عین اینکه این جهان» دورانی و تکرار شونده است، متشتت و ناکامل نیز هست.»۷

در متون بعدی بکت، توجه به الگوهای حرکتی در خود متن گنجانده شده است:

بکت در سال ۱۹۶۲ به ژان ریوی گفته بود که در «گودو» و «دست آخر»، من فقط دیالوگها را نوشته بودم و توجه دقیقی به حرکتهای صحنه‌ای نداشتم. او در نمایشنامه‌های آتی خود، حتی پیش از آنکه دیالوگها را بنویسد، تمامی حرکات بازیگران را می‌دانست، و می‌دانست که بازیگران پیش از ادای دیالوگ رو به چه سمتی خواهند داشت، چون دیالوگی که او برای آنها در نظر گرفته بود به این مسأله بستگی داشت.۸ به عنوان مثال در صدای پا، دستورات صحنه، شمارهٔ گامهایی را که می برمی‌دارد، الگوی گام برداشتن او، و لحظاتی از

متن که او حرکت می‌کند یا ساکن است را مشخص کرده‌اند و در متن به آنها اشاره شده است:

ص: اما اجازه بدهید که در سکوت حرکت او را تماشا کنیم [می گام برمی‌دارد. رو به انتهای ضلع دوم صحنه.] ببین چه عالی می‌چرخد. [م می چرخد، گام برمی‌دارد. همزمان در ضلع سوم قدم می‌زند.] هفت، هشت، نه، چرخش.

(م.ن.ک، ۲۴۱)

کنترل بسمت و سوی حرکات توسط بکت، تحقق این ساختار، ضرباهنگین دقیق را در اجرا تضمین می‌کند.

نمایشنامه‌های بعدی، تفکیک میان کلام و حرکت را نیز ـ که به یکی از اصول اصلی کارگردانی بکت بدل می‌شد ـ در خود گنجانده‌اند. «می» زمانی که صحبت می‌کند ساکن است، و تنها در سکوت یا زمانی گام برمی‌دارد که صدا در حال ادای مونولوگ باشد. در واقع دفتر یادداشت کارگردانی بکت برای صدای پا۹، صداهای اجرای «می» را نیز مشخص کرده است، اعم از صدای چرخش او، صدای خزیدن دامن لباسش روی زمین، و صدای گامهایش. به نظر می‌رسد که در اینجا با تأکید آشکاری بر رابطه یا تضاد میان متن کلامی و عناصر یا الگوهای غیرکلامی اجرا، مواجهیم.

تنش میان معنا و الگو یا اجرا، به یکی از دلمشغولیهای اصلی متن‌های صحنه‌ای نمایشنامه‌های بعدی بکت بدل می‌شود. مراحل ترکیب و نگارش این نمایشنامه‌ها (که می‌توان آن را با تکیه بر دست‌نوشته‌های متوالی‌ای که در دست است ترسیم کرد) نشانگر فرآیندی است که طی آن معنا به نحو فزاینده‌ای گشوده و بارآور می‌شود، در حالی که [بدنهٔ] متن هر چه بیشتر به قالب الگوهای معناشناختی دقیق و گویا درمی‌آید. این تأکید بر ضرباهنگ و الگو [ی صوریِ کار]، برخی از نقادان را بر آن داشته است تا ساختار نمایشنامه‌های بکت را موسیقایی توصیف کنند. اس.ای. گونتارسکی در بررسی‌ای که با استفاده از دستنوشته‌های درام بکت انجام داده، چنین می‌گوید که بکت «درام را از سطح تقلیدی و ارجاعی آن دور، و بیشتر به روح موسیقی نزدیک می‌کند.»۱۰ زمانی که بکت در صحبت با چارلز مارووتیز گفت «انگار تهیه‌کنندگان هیچ درکی از فرم حرکتی ندارند. مثلاً فرمی که در موسیقی به چشم می‌خورد، فرمی که در آن تم‌ها مداوماً باز می‌گردند»۱۱، چنین رهیافتی را تقویت کرد.

با این حال این تشبیهات موسیقایی چندان قادر به تبیین رابطهٔ غراب‌آور موسیقی و معنا در تئاتر بکت نیستند. الوین اپستاین که در بسیاری از اجراهای آثار بکت در آمریکا بازی کرده است تأکید می‌کند که «هر چقدر هم که بکوشی خود را از معنای متون دور نگه دارد، آنها معنای خود را دارند؛ در اینجا با نت‌های موسیقی سر و کار نداریم که تو بتوانی فاصله‌ات را با آنها حفظ کنی، اینها کلماتی مشخص‌اند که چیزی را بیان می‌کنند و معنایی ارجاعی دارند.»۱۲ شخصیتهای نمایشنامه‌ها نیز مدام با معنای کلماتی که ادا می‌کنند دست به گریبانند. تلاش این مخلوقات نمایشی آن است که تعریف کنند «[ماجرا] چگونه بود»، آنها سعی می‌کنند که زندگی یا حداقل داستانی را به تألیف درآورند؛ در واقع تألیفِ با شکست آمیخته یکی از مجاری اصلی رهیافت بکت به شخصیت است (کاری به «شخصیت» به معنای، سنتی و دراماتیک کلمه نداریم). تمرکز بیشتر نمایشنامه‌های بعد از «دست آخر» به نقل یک داستان ـ زندگی است (در نتیجه تفکیک میان تاریخ و داستان از میان می‌رود)، و این مسأله فرم دراماتیکی ایجاد می‌کند که عمیقاً متکی به مونولوگ است. اما این روایتها در جریان اجرا گسسته و قطعه قطعه می‌شوند. این مسأله را می‌توان در فرآیند تدوین و نگارش «نمایش» و «آن زمان» مشاهده کرد که در آنها هر گونه ساختار روایی به واسطهٔ تجزیه و سامان‌دهی مجدد متن به صورت الگویی انتزاعی برای سه صدا خنثی شده است. در «صدای پا» تلاش برای شرح زندگی یا فقدان زندگی شخصیتی سایه‌وار با ژنده‌پاره‌هایی خاکستری رنگ ـ چه «می» و چه مخلوق درون متنی خود او، امی ـ در کنار موج تکرارشوندهٔ صدای گامها جای می‌گیرد. بنابراین می‌بینیم که کنار هم گذاری معنا و الگو [های صوتی به ـ حرکتی] یکی از دغدغه‌های عمدهٔ بکتِ نویسنده است (که در «گودو» نیز مشهود بود، و در نمایشنامه‌های بعدی شدت یافت)، و او قادر بود که در مقام کارگردان این مسأله را با دقت و جزئیات تمام متحقق سازد.

تفکیک کلام و حرکت توسط بکت منجر به پدید آمدن چیزی می‌شود که کارن لافلین آن را به عنوان «تنشی میان جهان فرضی خارج از صحنه که روایت راوی تداعی‌کنندهٔ آن است، و جهان مرئی روی صحنه که تماشاگران شاهد آنند» توصیف می‌کند. لافلین بحث خود را ادامه می‌دهد و نتیجه می‌گیرد که تئاتر بکت بدین ترتیب، تقابلی میان مفهوم ـ آنچه که تخیل و تأویل می‌شود ـ و محسوس برقرار می‌کند: «سنت فلسفی مادر غرب گرایش بدان داشته است تا در برابر محسوس یا ادراک هستی، ارزش

زیبایی‌شناسی نمایشی اش (بکت) متکی به کنترل شدیداً نظام‌مند بدن بازیگر، و به وجود آوردن نظم در الگوی ضرباهنگین دقیق است که نخستین تئاتر به یکسان دستمایهٔ آن به حساب می‌آمد.

بسیار بیشتری به مفهوم ببخشد. تئاتر بکت در برابر این ارزشگذاری موضع می‌گیرد[...] تئاتر بکت ما را در محسوسات غرق می‌سازد.»۱۴

به نظر می‌رسد که اعتراضات بکت نسبت به برخی از اجراهای آثارش ناشی از بی‌توجهی آنها به تمرکزش ژرف او بر روی ساز و کارهای مفهوم‌پردازی و ادراک حسی است. سینی مالیسم موجود در مصالح دراماتیک او، تماشاگران را وادار می‌کند تا با دقت به عناصر ادراکی قلیلی که در کار ارائه شده است توجه کنند. ابداع صحنه‌ای پرطول و تفصیل و پیچیده، شدت ادراکی اجرا را از میان می‌برد و آن را مملو از مفهوم می‌کند. کوبی بوردسکی اشاره می‌کند که (بکت) اجرای سال ۱۹۹۵ (گودو) را به خاطر پس آویزهای سیاه، سبز و قهوه‌ای‌اش که تداعی‌گر باتلاق‌زار ایرلند و آسمان تیره و غم‌بار بود، دوست نداشت. او به اجرای پیترهال در لندن نیز با آن صحنه شلوغ و آن مکثهای کوتاه که برای بدتر شدن کار با موسیقی پرسر و صدایی نیز پر شده بودند، علاقه‌ای نداشت. همچنین بکت با اجرای سال ۱۹۷۰ سوبودا در سالزبورگ نیز که صحنه باروک آن تداعی کننده انحطاط بورژوازی بود، مخالف بود.»۱۵

در واقع تمرکز تئاتر بکت بر دیالکتیک میان ساختار صوری کار و تعبیر و تفسیر [معانی آن] است و بدین‌ترتیب رابطهٔ پویای تنش‌آمیزی میان این دو عامل برقرار می‌کند. اظهارات او درباره فرم [آثارش] در مصاحبه‌ای در سال ۱۹۵۶، شخصاً در مورد آثار دراماتیک او در مقام مؤلف و کارگردان صادق است:

«در کار من دهشت در پس فرم جای دارد، نه در خود آن [...] فرم و آن آشوب بنیادین (Chaos) از یکدیگر جدا می‌مانند، نه اینکه آشوب به قالب فرم فروکاسته شود. به همین خاطر است که فرم به خودی خود به یک دلمشغولی بدل می‌شود، چون به عنوان مسأله‌ای جدای از موادی که به همراه دارد، مطرح است.»۱۶

دلمشغولی بکت ـ به عنوان نویسنده و به عنوان کارگردان ـ پیرامون فرم را می‌توان با دغدغه‌اش نسبت به بحران دانش در تاریخ معرفت‌شناسی پُست‌رنسانسی مرتبط دانست. بکت این مسأله را در جریان تمرینات سال ۱۹۷۵ خود در برلین برای اجرای «گودو» با مایکل هر دو مطرح سلخت و او بعداً نظرات بکت را در یک دفتر یادداشتهای روزانه دوران تمرین ثبت کرد:

«این بحران با پایان یافتن قرن هفدهم، پس از گالیله، شکل گرفت. قرن هجدهم قرن خرد نام‌گذاری شده است [...] من هیچ‌گاه این مسأله را درک نکرده‌ام، چون همه آنها دیوانه‌اند! [...] آنها مسئولیتی را به عهده خرد می‌گذارند که روشن است از پسِ آن برنمی‌آید، خرد بسیار ضعیف و ناتوان است. اصحاب دائرالمعارف می‌خواستند همه چیز را بشناسند... اما آن رابطهٔ بی‌واسطه میان نفس و ـ چنانکه ایتالیاییها می‌گویند ـ Lo Scibile، امر قابل شناخت، قبلاً گسسته شده بود... لئوناردو داوینچی هنوز همه چیز را در سر خود داشت، همه چیز را می‌شناخت. اما حالا!... حالا دیگر ممکن نیست که همه چیز را بشناسیم، دیگر پیوندی میان نفس و اشیا وجود ندارد... آدم مجبور است برای ارضاً نیازش به شناخت و دانستن،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برای ارضأ نیازش به سامان، جهانی خاص خود به وجود آورد.»۱۷

تحلیلهایی که در مورد پروژه روشنگری صورت گرفته است، پیوند میان دانش و اوج‌گیری علم مدرن و خواست کنترل و تسلط بر طبیعت، زن و حقیقت را آشکار ساخته‌اند:

«دیدگاه غالب در مورد طبیعت و زنان [...] نتیجه طبیعت درونی مردان نیست، بلکه حاصل اندیشهٔ روشنگری و اوج‌گیری علم مدرن است [...] حرکت به سمت شکل‌گیری برداشتی مکانیکی از طبیعت که در سرآغاز دوران مدرن پدید آمد، تحولی در درک ارگانیک [ما نسبت به] طبیعت ایجاد کرد؛ وجه آشفتهٔ ما در طبیعت در برابر وجه پرورنده و بارآورنده آن مورد تأکید قرار گرفت. تأکید بر آشوب و بی‌نظمی، خواست انسانها برای رام کردن این آشوب و کنترل طبیعت را در پی داشت.»۱۸

تا آنجاکه از فعالیت بکت به عنوان نویسنده و کارگردان می‌توان استنباط کرد، نسبت او با این میراث مبهم است. در عین حال که او میل به سلطه و استیلا را فاش کرده و در قالب اشخاصی چون پوتزو، هم، یا کارگردان نمایشنامه بحران، مورد هجو قرار می‌دهد، زیبایی‌شناسی نمایشی‌اش متکی به کنترل شدیداً نظام‌مند بدن بازیگر و به وجود آوردن نظم یا الگوی ضرباهنگین دقیقی است که ذخائر تکنیکی و انسانی تئاتر به یکسان دستمایهٔ آن به حساب می‌آیند. بدین ترتیب، زیبایی‌شناسی بکت محدودیتهای مفهومی همیشگی دوگانگی‌هایی را که پروژه روشنگری متکی بدانها بود، به نمایش می‌گذارد و آنها را هجو می‌کند؛ به ویژه تضاد میان قدرت و عجز و فرم و آشوب. بنا به این نظام معرفت‌شناختی [دست‌یابی به] حقیقت، دانش و تشخیص منوط به طلب انضباط، انتزاع و مرجعیت است. تمامی حوزه‌های ناشناخته و رازآمیز، به قلمروهایی خارج از چارچوب قوانین و رمزگان مدلهای مسلط دانش و بازنمایی تنزل پیدا می‌کنند و تنها می‌توان از منظر غیاب و فقدان بدانها نگریست. بکت به منظور ارائه عجز و در واقع برای شکل بخشیدن به آن، در خود چارچوبی محصور و مقتدر را باز تولید می‌کند و جالب آنکه بدین‌ترتیب او بیش از پیش موفق به هجو و فرسودن آن می‌شود.

تئاتر بکت معطوف به حس موجود در عالمی است که توسط قوانینی مکانیکی کنترل می‌شود، قوانینی که نویسنده ـ کارگردان آن را بر این جهان تحمیل کرده‌اند:

«... آدم مجبور است برای ارضای نیازش به شناخت و دانستن، برای ارضای نیازش به سامان، جهانی خاص خود به وجود آورد [...] ارزش تئاتر نیز برای من همین است. آدم به جهانی کوچک شکل می‌بخشد که قوانین خاص خود را دارد و اعمال و فعالیتهای آن را، انگار که روی صفحه شطرنج، پیاده می‌کند... بله، حتی بازی شطرنج نیز هنوز بیش از حد، پیچیده است.»۱۹ از سوی دیگر، درام او تصور فضاهای نامتعینی که از قوانین جهان دراماتیک گریخته یا مستثنی شده باشند را نیز در ذهن ایجاد می‌کند، مانند فضای آن سوی سرپناه در «دست آخر» در تمامی نمایشنامه‌های متأخر او، فضای روشن انجام کنش، که در آن تمامی حرکات بازیگر توسط متن تنظیم شده است، در کنار فضای تاریکی قرار گرفته است که درک عقلانی یا محسوس آن ناممکن است. بدین ترتیب بکت تنشی محوری میان نیاز به کنترل به واسطهٔ دانش و ادراک و برجسته ساختن محدوده‌های این کنترل ایجاد می‌کند.

به طور اخص مینی‌مالیسم یا مضایقه‌ای که در میزانسن بکت وجود دارد، امکان تمرکز دقیق بر تمامی نشانه‌هایی را که به ما ارائه شده است، فراهم می‌آورد، که این مسأله به واسطه سرعت یا گسیختگی بخشهایی از متن شنیداری و گنگی تصاویر بصری، تشدید می‌شود. همپای تلاش ناموفق تماشاگران برای درک و دریافت جهان روی صحنه، بازی تسلط و شکست نیز روی صحنه و میان صحنه و تماشاگران، به اجرا درمی‌آید.

کاهش بالفعل میزانسن به بدن یا سر / لبها و صدای اجراکننده در نمایشنامه‌های متأخر بکت، توجه ما را به هماهنگی صوری حرکات (زمانی که حرکتی وجود دارد)، نظام فن‌آورانه‌ای که اجراکننده در چارچوب آن فعالیت می‌کند (به عنوان مثال کم و زیاد شدنهای نور و صدای زنگ در صدای پا) و انضباط و ناراحتی‌ای که شخصیت‌ها و بازیگران برای ایجاد آن، از سر می‌گذرانند جلب می‌کند. بدن، یا فقدان آن، به یکی از محورهای عمدهٔ فعالیت بکت در زمینهٔ دراماتورژی و کارگردانی تئاتر تبدیل می‌شود؛ دقیق بگوییم، موقعیت مبهم بدن در نقطهٔ تلاقی مفهوم، محسوس و اجرا.

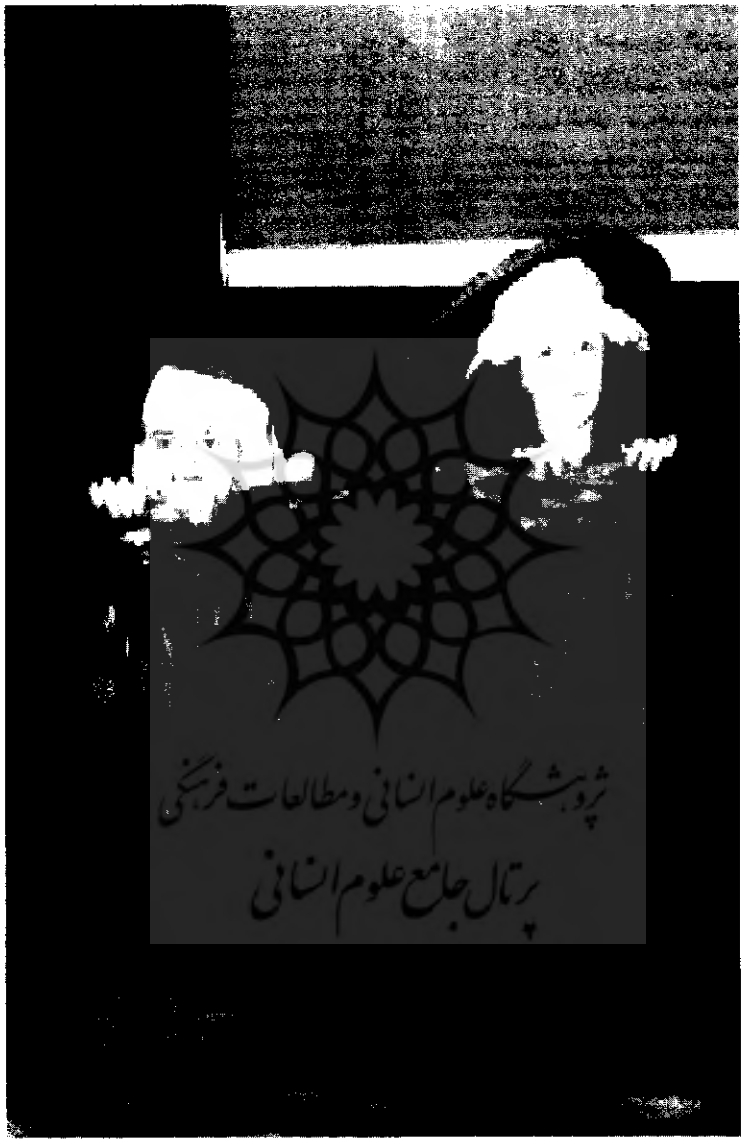
گزارشهایی که از فرآیند کارگردانی بکت شنیده‌ایم، تأکید می‌کنند که او هیچ‌گاه با بحث راجع به شخصیت و یا انگیزه‌ها، شروع به کار با بازیگران نمی‌کند. توجه او اساساً معطوف به شکل، وضعیت و حرکت بدن و لحن،

گزارشهایی که از فرآیند کارگردانی بکت شنیده‌ام تأکید می‌کنند که او هیچ‌گاه با بحث راجع به شخصیت و یا انگیزه، شروع به کار با بازیگران نمی‌کند. توجه او اساساً معطوف به شکل، وضعیت و حرکت بدن و لحن، ضرباهنگ و آهنگ صداست.

ضرباهنگ و آهنگ صدا است. کالب اشاره می‌کند که بکت اجراهایی را تأیید می‌کرد که «برعکس گسترش پیدا کنند، یعنی با فنون عینی و ملموس بیرونی آغاز کنند و به داخل، به کانونهای روانشناختی راه یابند.»۲۰ بازیگرانی که با بکت کار کرده‌اند همیشه نظم و انضباط لازم برای کار با وی را مورد تأکید قرار داده‌اند. برندا بینم در مصاحبه با لویس اوربک تجربه خود را اینگونه توصیف می‌کند: «بکت تو را نیز چون متن در تنگنا قرار می‌دهد. او بدن و حواس تو را [از جهان خارج] منفک می‌کند؛ اعم از اینکه پای تو مطرح باشد یا چشمانت، او عملاً چیزها را از تو دور می‌کند و تو را در موقعیتی غیرقابل تحمل قرار می‌دهد، با این حال تو باید کارت را انجام دهد [...] همین قوانین آزادی را برای تو به ارمغان می‌آورند. اگر محدودیتها را بپذیری، محدود شده‌ترین شرایط، چون جهان درون یک دانهٔ شن جلوه می‌کند.»۲۱ بیلی وایت، بازیگر زنی که بیش از همه در کارهای بکت فعالیت داشته است نیز در این زمینه نظرات مشابهی دارد:

«زمانی که فرآیند از بر کردن [متن] را، که چندان کار سهل‌الوصولی هم نیست، از سر گذراندی، زمانی که کل واژه را نزد خود داشتی، به نحوی که می‌توانستی تمامی آنها را با فصاحت ادا کنی و تمامی لحن‌ها و زمان افعال و حروف مصوت را همانگونه که هست دقیق ارائه دهد، دیگر نیازی نیست که کاری انجام دهی، چون او قبلاً کار را تمام کرده است. تا جایی که توی بازیگر مانع کار نشوی چیزی غریب و فوق‌العاده رخ می‌دهد. اما برای اینکه تو مانعی در کار ایجاد نکنی، باید فوق‌العاده منضبط شوی.»۲۲

ولادیمیر کریسینسکی چنین استدلال می‌کند که در تئاتری که در آن متن و روانشناسی [شخصیتها] برتر شمرده می‌شوند ـ در تئاتر مبتنی بر ارتباطات ـ «این واژه یا موقعیت دراماتیک است که بدنها را در بر دارد و آنها را شکل می‌بخشد»۲۳ در حالی که در اشکال تجربی‌تر تئاتر خود بدن به یک نشانه تبدیل می‌شود، مانند نمایش بی‌کلام که در آن اولویت بدن به عنوان ماشین و [ماده خام] تکنیک، کانون اصلی ساختار تجسمی کار است و هدف اصلی اجرا نیز همین است [...] به نظر می‌رسد که در بستر تحول یابنده تئاتر مدرن، بدن در نقطه تلاقی نمایشهای بی‌کلام و تجلیات اجرایی محض جای می‌گیرد. ۲۴



در تئاتر بکت، در عین حال که ممکن است بدن از نظر معناشناختی در روایت جای داده شده باشد، میزانسن کار، معمولاً در تضاد با روایت متنی بدن قرار می‌گیرد، مانند «آن زمان» یا «من نه»، که در آنها بدنی که در متن در حالت حرکت یا سکون توصیف می‌شود، عملاً روی صحنه وجود ندارد. در «Rockaby» و «فی‌البداهه اوهایو»، رابطه میان بدن راویی و بدن روی صحنه، به کانون توجه اصلی پایان‌بندی نمایشنامه بدل می‌شود. در

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«فی البداهه اوهایو) هیکلهای موجود در متن اینگونه توصیف می‌شوند: «مدفون در خدا می‌داند چه حجمی از ذهنیات. ذهنیاتی خارج از دسترس»، با این حال هیکلهای روی صحنه سر خود را بلند می‌کنند و به چشمان یکدیگر خیره می‌شوند در «Rockaby» توصیف بدن مادر در متن، پیشاپیش تصویر نهایی پیرزن روی صحنه را به ما ارائه می‌دهد:

بهترین لباس مشکی‌اش را به تن دارد،
سرش فرو افتاده
و صندلی تنویی‌اش نوسان می‌کند
(من‌که، ۲۸۰)

اما در عین حال می‌دانیم که آنچه روی صحنه می‌بینیم تنها با بازنمایی یا شاید تمرینی برای مرگ است. رابطه پویایی میان متن و اجرا، میان «چشم ذهن» و چشم بدن، با بازی گرفتن هر یک از این دو در برابر دیگری، قدرت و مرجعیت روایت و همچنین دانش کسب شده از طریق ادراک بصری را به پرسش می‌طلبد.

دلمشغولی بکت نسبت به مسأله ادراک حسی و به ویژه ساز و کارهای بینایی به عنوان نوعی [اعمال] کنترل را می‌توان در نمایشنامه‌های تلویزیونی او (و در فیلم) مشاهده کرد، جایی که دوربین به طرزی بی‌رحمانه شخصیت نمایش را در قاب می‌گیرد و او را مورد بازخواست قرار می‌دهد. در تحلیل فوکو راجع به زندان، مشاهده و کنترل فضایی هم بندها به منظور تضمین رصدپذیری بیشتر، از فنون عمده اعمال قدرتمند: «فنونی که دیدن را امکان‌پذیر می‌سازند تأثیرات حاصله از قدرت را دامن می‌زنند و [...] بر عکس، وسائط اعمال قدرت، کسانی را که این ساز و کارها در موردشان به کار بسته شده، کاملاً رصدپذیر می‌کنند.»۲۵

با این حال ادراک حسی نیز در نمایشنامه‌های تلویزیونی به واسطهٔ تکنولوژی اعوجاج پیدا می‌کند، که نمونهٔ چشم‌گیر آن اقتباس تلویزیونی بکت از آخرین نمایشنامهٔ صحنه‌ای خود به نام «چی‌کجا» است که در آن بدن‌های بازیگران روی پردهٔ مصنوع تلویزیون به پرهیبی سایه‌وار بدل می‌شوند که در مرز وجود و عدم قرار دارند. بکت در نمایشنامه‌های صحنه‌ای با انتخاب نورپردازی مات و تیره و ارائه بدن (یا بخشهایی از آن) در حال حرکت ـ آنچنانکه در کارهایی چون «من نه»، «صدای پا»، یا «Rockaby» می‌بینیم ـ بدن اجراکننده را به محل تلاقی مقاومت و سرکوب اراده و مرجعیت و کنترل بدل می‌سازد، [مفاهیمی] که بکت هم آنها را در کار خود به اجرا می‌گذارد و هم هجوشان می‌کند.

در واقع تمرکز تئاتر بکت بر دیالکتیک میان ساختار صوری کار و تعبیر و تفسیر [معانی آن] است و بدین ترتیب رابطه پویای تنش‌آمیزی میان این دو عامل برقرار می‌کند

یکی از آخرین نمایشنامه‌های صحنه‌ای بکت به نام «بحران»، با تمرکز بر رابطهٔ میان کارگردان و بدن اجراکننده، به روشنی روابط قدرت [جاری] در فعالیتهای تئاتری را به نمایش می‌گذارد. در «بحران» ما با چهره‌های کارگردان، دستیار، و قهرمان نمایش مواجهیم، به‌علاوهٔ صدای لوک، تکنیسین نور، که از خارج از صحنه به گوش می‌رسد. کنش نمایشنامه دربرگیرندهٔ تمرین، منظرهٔ «بحران» است که کارگردان آن را شکل می‌دهد. کارگردان نمایشنامه آشکارا به صورت چهره‌ای اقتدارگرا ارائه شده است، چه در چارچوب تئاتر و چه خارج از آن (او تمرین را به منظور شرکت در یک «جلسه» ترک می‌کند). این نمایشنامه به واسلاو هاول تقدیم شده است که در آن زمان به خاطر نوشته‌های ضد حکومتش به زندان افتاده بود. در قطب مخالف کارگردان، قربانی (ظاهراً) ناتوان یعنی همان قهرمان نمایش قرار دارد. کارگردان، دستیار و لوک، بدن او را، که روی یک پایهٔ ستون ایستاده است، به شکل یک تصویر شکل می‌بخشند. چنانکه منتقدان مختلفی متذکر شده‌اند، قرائتهای گوناگونی می‌توان از این الگوی سلسله مراتبی روابط قدرت به دست داد.۲۶ اما تأکید خود نمایشنامه بیشتر بر روی چارچوب قدرت و بدن محصور در این چارچوب قرار دارد، تا بر تأویل‌های بالقوهٔ آن.

«بحران» با تمرکز بر مسأله دست‌کاری بدن اجراکننده، به‌ویژه به اثری خود ـ بازتابنده بدل می‌شود و یادآور دیگر تصاویر رنجی است که در آثار بکت با آنها مواجه می‌شویم. کنترل دقیق حالت و وضعیت قهرمان نمایش یادآور انضباطی که بکت بر بازیگران کارهای خود تحمیل می‌کند، و رنجی که آنها در جریان تمرینات و اجرا متحمل می‌شوند، است. به کارگیری امکانات فنی نورپردازی نیز مشابه راهبردهای خود بکت در مقام کارگردان است، به‌ویژه تمرکز نور بر دهان، سر، یا بدن بازیگر که در کارهایی چون «من نه»، «آن زمان»، و «Rockaby» شاهد آنیم.

بدن قهرمان نمایش کاملاً در اختیار کارگردان و دستیار اوست؛ کارگردان به منظور تحقق اهداف زیبایی‌شناختی / سیاسی خود، به منظور نشان دادن این بدن به انقیاد درآمده (باز هم می‌بینیم که تأکید بر تصویر بدن قهرمان داستان است تا بر تأویل‌های مورد نظر تماشاگران جنایی نمایشنامه)، آن را به اختیار خود

دست‌کاری می‌کند، نورپردازی می‌کند، شکل می‌دهد، و به حالت دلخواه درمی‌آورد. ظاهراً قهرمان داستان جز در اختیار گذاردن بدن خود به عنوان نالهٔ خام نمایشی، هیچ نقش دیگری ندارد ـ ذهنیت او چنان ناچیز و خرد فرض شده که نیازی به استفاده از پوزبند نیز نبوده است. بدن، منفکّ از ذهنیت «داخل» آن که بدون هر گونه توش و توانی از حق بازنمایی محروم شده، به چیزی کاملاً عینی بدل شده است. نور تاباندن به بدن قهرمان نمایش، فرآیند غیر طبیعی کردن را که در بیشتر نمایشنامه‌های متأخر بکت به چشم می‌خورد (به عنوان مثال در «صدای پا»، «یک قطعه» مونولوگ)، مؤکد می‌سازد. این تمهید دیدگاه مکانیستی روشنگری راجع به طبیعت را مورد تأکید قرار می‌دهد؛ بدن یک راز یا سرچشمهٔ لذت نیست، بلکه ابژه‌ای است که بر طبق قوانینی ویژه کار می‌کند و در نتیجه می‌توان آن را برای استفاده‌های اقتصادی/اجرایی/ زیبایی‌شناختی مهار و کنترل کرد: لحظهٔ تعیین‌کنندهٔ تاریخی [شکل‌گیری] این مجموعه اصول همان لحظه‌ای بود که نوعی نصر مرتبط با بدن انسان متولد شد [...] آنچه که از آن پس شکل گرفت خط مشی قدرتی بود که بر بدن اعمال می‌شد، به‌کارگیری حساب شدهٔ عناصر، حالات و رفتارهای آن. بدن انسان جزو دستگاه قدرتی می‌شد که آن را مورد کند و کاو قرار می‌دهد، اجزای آن را پیاده می‌کند و دوباره بدان نظم می‌بخشد.۲۷ بکت در «بحران» مشخصاً توجه خود را به ماهیت تماشا کردن به عنوان نوعی انقیاد معطوف می‌سازد. این مسأله، نقش تماشاگران را در نمایشنامه برجسته می‌کند. ما از همان لحظاتِ آغازین، از حضور بالقوه و بالفعلِ تماشاگران مطلعیم:

ک: پایه ستون برای چیست؟

د: که آنهایی که لُژ نشسته‌اند پاهایش را ببینند.

کارگردان تماشاگران را در جایگاه مصرف‌کنندگانِ تصویرِ قهرمان نمایش و در نتیجه همدستی در انقیاد او، قرار می‌دهد. این کار تماشاگران را متهم به تجاوزگری می‌کند ـ مصرفِ چشم‌اندازِ بحران به منظور سرگرمی، تزکیه، یا حض زیبایی‌شناختی. این ایده به واسطهٔ صدای ضبط شدهٔ تشویق تماشاگران در پایان نمایش که بازتاب (هرچند صوتیِ) نقشی که کارگردان برای آنها تدارک دیده است، تشدید می‌شود. بنابراین ساز و کارِ تماشا، تماشاگران را رودرروی قهرمان نمایش قرار می‌دهد، هرچند که تماشاگرانِ واقعی سعی دارند در برابر نقشی که بدانها تحمیل شده مقاومت نشان دهند و خود را در جایگاه همدردی با قهرمان نمایشنامه قرار دهند.

در واقع، در پایان نمایشنامه تحوّل شگفت‌آوری رخ می‌دهد.۲۸ در حالی که صدای تشویق تماشاگران به گوش می‌رسد، بازیگر به آرامی سر خود را بلند می‌کند و تشویق تماشاگران را آرام می‌کند. با نگاهِ عاجز خود نگاهِ آنها را مقتدرتر می‌کند. بدین ترتیب او در پایان کار ذهنیّت خود را نشان می‌دهد و همین عجزِ او به عنوان منشأ قدرتش مطرح می‌شود ـ قدرتی کاملاً متفاوت با قدرت کارگردان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چنانکه در نمایشهای خود بکت می‌بینیم، قیود و محدودیتهای اعمال شده بر بازیگر موجب به‌وجود آمدن تمرکز شدیدی می‌شود که به نشان مشخصهٔ شناخته شده‌ترین بازیگران بکتی بدل شده است، به‌ویژه آنهایی که با خود او کار کرده‌اند. عجز به تسلطی منجر می‌شود که بیشتر به عرفان نزدیک است ـ بیشتر تسلط بر نفس است تا تسلط بر دیگران (هرچند که متانت حالتِ قهرمانِ نمایش قدرت آن را دارد تا تماشاگران را بدون اعمال قدرت فیزیکی مطیع خود سازد). همین عاجز ساختن قهرمانان بکتی ضامن تشخّص آنهاست، قهرمانانی که از عرصهٔ درگیری فعّال در جهان معزول شده‌اند. اگر «بحران» را از یک نظر نمایشِ کنایی نظامِ خشک فعالیت‌های تئاتری و شاید حتی فعالیتهای خودِ بکت به‌عنوان کارگردان، به حساب آوریم، باید آن را در عین حال دفاعی از نمایش / نامه‌نویس / بازیگری نیز به‌شمار آوریم که به واسطهٔ انقیاد خود توسطِ (و در نتیجهِ فقدانِ) قدرت سیاسی و فعّال، به نیرویی درونی دسترسی دارد که در چارچوب سامانهٔ اخلاقی نمایشنامه، پیروز از میدان خارج می‌شود. اما «بحران» به نحوی

کنایی دقیقاً بر روی همین ناسازه متمرکز می‌شود، اینکه رجحان بخشیدن به تعالی به عنوان والاترین موضعِ اخلاقی، به عنوان «نشان انسانیّت حقیقی»۲۹، نشأت یافته از انتخاب انضباط، جداسازی و تسلط بر عناصر مادیِ وجود است که در عین حال اساس اعمال قدرتی است که در مرحلهٔ اول قهرمان «بحران» را تحت اختیار خود دارد. در عین حال همین ناسازه کیفیت مشخصهٔ اجراکنندگان بکت را به وجود می‌آورد؛ تمرکز دوجانبه بر نظم و انضباط و «ژرفای انسانی». ایرنا ژان به استلزامات «بالاترین حد تمرکز و کنترل مطلقِ بدن و صدا» اشاره می‌کند و می‌گوید «تمرین و اجرای بکت این موقعیت را برای بازیگر فراهم می‌آورد که بر بدنش تسلط پیدا کند و آن را به ابزاری تمام‌عیار بدل سازد.»۳۰ بازیگر طیّ این فرآیند انضباطی، ناقل «پیامِ ژرف و عمیقاً انسانی» بکت می‌شود. برندا بینم می‌گوید:«بله، تصاویر بصری کار توان‌فرسا هستند[...] خلوص مطلق، حتی یک هجای غیر ضروری هم به چشم نمی‌خورد. ما با تعداد مشخص از هجاهای مورد نیاز مواجهیم؛ این مسأله تقریباً خشک و ریاضی‌وار به نظر می‌رسد. اما در آن فضاهای میانی است که با عواطف[و احساسات انسانی] مواجه می‌شویم.»۳۱

بدین‌ترتیب می‌بینیم که الگوی موسیقایی تئاتر بکت هم قید و محدودیت به وجود می‌آورد، هم رهایی و خلاص. این الگو بدن را مطیع خود می‌سازد، اما در عین حال به بوطیقایی ناتوانی شکل می‌دهد یا آن را آزاد می‌سازد.با این همه «بحران» این مسأله را مورد تأکید قرار می‌دهد که در اینجا آلت موسیقی بدنِ انسان است و به صدا درآوردنِ آن بسیار دردناک و جسمانی است. گرچه در نمایشنامه‌های بکت، به ویژه زمانی که خود آنها را کارگردانی می‌کند، اجراکننده «محو شده است»، اما ردّ و اثر این امحاً در جریان اجرا خود را نشان می‌دهد.

همین عاجز ساختن قهرمانان بکتی ضامن تشخص آنهاست، هر مداخله‌ای که از عرصه در گیری فعال در جهان معزول شده‌اند

این رابطهٔ ناسازه‌وار بکت با مفاهیم مرجعیّت و شکست است که زیربنای اختصاصی‌ترین راهبردهای او را، در مقام کارگردان، تشکیل می‌دهد، به ویژه به‌کارگیریِ شدیدترین مرجعیّت تئاتری و قضایی (Juridical) به منظور محافظت از الگوهای به دقت پرداخت شده‌ای که از شکست برساخته شده‌اند.

۱) مخالفت بکت با اجراهایی از «در انتظار گودو» که او نظر مثبتی نسبت به آنها نداشت، در مقاله کوبی برودیک مورد بحث و بررسی قرار گرفته است: «تمامیت متن نمایشنامه: اجراهای مناقشه برانگیز در انتظار گودو». این مقاله به بررسی اجرای جرج تابوری از این نمایشنامه در Munchener Kammerspiele در سال ۱۹۷۸ می‌پردازد و همچنین جزئیات تلاش نافرجام بکت برای اقامه دعوا علیه اجرای «در انتظار گودو» با بازیگران زن توسط دی هارلمس تونیل شور در تئاتری در هارلم به سال ۱۹۸۸ را بازگو می‌کند. جاناتان کالب نیز در فصل پنجم کتابش بکت در اجرا، اجراهای بحث‌انگیز نمایشنامه‌های بکت را مورد بحث قرار می‌دهد (فصل «چشم انداز اجراهای زیرزمینی»).

۲) برای جزئیات بیشتر بنگرید به «Beckettdirects» در Justplay.

۳) برای یافتن جزییات این اجرا و متن اجرای بکت و همچنین دفتر یادداشت‌های اجرای او برای اجراهای بعدی گودو، دست آخر، و آخرین نوارکراپ بنگرید به فصل دوم «(Waiting For Godot)» این کتاب: and Martha Beckett in the theatre Dougald McMillan Fehsinfeld,

۴) همان، ص ۷۹

۵) همان، ص ۱۳۹

۶) همان، ص ۱۷۷

۷) همان، ص ۱۰۳

ادامه توضیحات ، نام منابع و پینوشت ها در دفتر ماهنامه ، محفوظ است .