پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تئاتر پس از آوانگارد

نوشتهٔ لودویک فلاژن (Ludwik Floszen)
ترجمهٔ مرجان بیدرنگ

***اکنون که تحول شدید تمدن، دنیای سنتی را نابود ساخته، باید به تئاتر و سر چشمه‌های کهن آن بازگردیم.**

لودویک فلاژن که از صاحبنظران تئاتر در لهستان و نزدیکترین همکار گروتفسکی در تأسیس تئاتر آزمایشگاهی است، در این مقاله جایگاه تئاتر معاصر را مورد بررسی قرار داده و ***تئاتر بی چیز*** *و شیوهٔ بازیگری گروتفسکی را جانشین آوانگارد معرفی می‌نماید.*

موضوع این بحث جایگاه تئاتر معاصر پس از آوانگارد است. داشتن "جایگاه" به معنای برخورداری از وضعیتی استوار و غیر متزلزل است، اما ویژگی بارز تئاتر معاصر همین تزلزل است. حتی نمی‌توان در مورد فعالیتهای تئاتری اروپا آمار جدی و دقیقی ارائه داد زیرا این فعالیتها بسیار محدود و پراکنده هستند.

در این جهان در حال تحول که تمامی جوامع سنتی و ارزشها و آداب آنها متلاشی شده‌اند، نقش تئاتر در حیات اجتماعی بسیار محدود شده و از اهمیت و اعتبار آن کاسته می‌شود. سینماها و گالریها که با شتاب زندگی معاصر تطبیق بیشتری دارند، توجه تماشاگران را به خود جلب می‌کنند و تئاتر حتی نمی‌تواند در مقام رقابت با آنها برآید. تئاتر نه معبد است، نه استادیوم، نه میدانگاه، نه بازار مکاره، نه تریبون و نه کاروان آیینی؛ اما در زمان ما با اندکی تغییر به مجموعه‌ای از همه اینها بدل شده است. اگر به خود جز اندکی تغییر دادن در تئاتر را اجازه نمی‌دهیم، یعنی هنوز نسبتاً به آن متعهد هستیم، پس چرا نمی‌خواهیم تعهدی کامل و جدی به آن داشته باشیم؟ تعهدی که به ما اجازه ندهد آن را تا حد یک تفریح و سرگرمی زیبائی شناختی پایین بیاوریم. حقیقت این است که دیگر زمان جشنهای دیونیزوس وار و نمایشهای آیینی گذشته و برای تئاتر چیزی جز تنهائی غرورآمیزش باقی نمانده است.

و اما درام نویسان معاصر، "آوانگاردهای سالهای ۱۹۶۰ – ۱۹۵۰". برای تئاتر چه کرده‌اند؟ آنها تصویر سنتی تئاتر را متحول ساخته و امکان استفاده از تأثر پذیری جدیدی را به اثبات رسانیده‌اند. زبان را ویران کرده‌اند و آنچه باقی گذاشته‌اند، چیزی جز سکون و سکوت نیست. آثار بکت در این زمینه دستاوردهای خارق‌العاده‌ای دارند. ایده‌آل او شاید صحنه‌ای است خالی و تاریک که در سالن هیچ صدائی از آن بگوش نرسد. بکت به همان جائی رسیده است که مالویچ در نقاشی بدان دست یافته بود و چقدر تئاتر از او عقب است مالویچ خالق تابلوئی است از یک مربع سیاه در زمینه‌ای سفید.

اما حقیقت آن است که این نویسندگان برای ما نه تئاتری نو، بلکه تنها آثاری ادبی بجای گذاشته‌اند که برای نمایش نوشته شده‌اند. در تئاتر لهستان دکورها بسوی آوانگارد پیش می‌رفتند، در حالی که بازیگران به همان کلیشه‌های سنتی وفادار مانده و تنها اندکی لودگی یا بیانی سرد و ماشینی را به کار خود اضافه می‌کردند و بازیگری می‌نامیدند. در تئاتر فرانسه هم تغییر محسوسی مشاهده نمی‌شد. آوانگارد نشان داد که تکیه بر درام چه حاصلی دارد. ما معتقدیم که در تئاتر می‌بایست به چیزی جز درام و به جز ادبیات تکیه کرد: در تئاتر باید به تئاتر متکی بود.

موج تخریب سالهای ۹۰ – ۱۹۵۰ دیگر به پایان رسیده است. هنرمندان آوانگارد نقش نوین تئاتر را عرضه نکردند، بلکه تنها در برابر نقش سابق آن دست به عصیان زدند؛ اما باید پرسید پس از آنکه این عصیان انجام پذیرفت، آیا تغییری جدی نیز به وقوع پیوسته است؟ برای این هنرمندان نامی آرزوی سلامت و تندرستی می‌کنیم(!) و امیدواریم باز هم از آثار ایشان فیض ببریم(!)، اما مسلماً آثار آنان به غایت رسیده است و بدین علت باید از خود بپرسیم که اکنون چه کار جدیدی می‌توان انجام داد؟ بعد از آوانگارد چه باید کرد؟

ما در سال ۱۹۵۹ که فعالیت خود را در یک شهر کوچک

*** هنرمندان آوانگارد نقش نوین تئاتر را عرضه نکردند بلکه تنها در برابر نقش سابق آن دست به عصیان زدند.**

*** تئاتر باید از بی‌چیزی خود نیرو بگیرد.**

آغاز می‌کردیم، چنین سؤالی را در ذهن نداشتیم، اما در حقیقت جانشینان نویسندگان آوانگارد بودیم. هنگامیکه گروتفسکی اولین نمایشهایش را در تئاتر آزمایشگاهی اجرا می‌کرد، از خود نمی‌پرسید که چگونه باید از بکت فراتر رفت. در آن زمان، ما نه نمایشنامه‌های آوانگارد ـ که در لهستان موجی نو محسوب می‌شدند ـ بلکه شاهکارهای کلاسیک را برروی صحنه می‌بردیم، چرا که احساس می‌کردیم در زمینهٔ تئاتر آوانگارد که به غایت خود رسیده است، به سختی می‌توان کار جدیدی انجام داد.

یونسکو، یکی از نمایشنامه‌هایش را "تراژدی زبان" توصیف کرده است و این می‌تواند در مورد همهٔ آثار آوانگارد سالهای ۵۰ صادق باشد؛ زبان بخاطر ویژگی ماشینی خود از بیان حقیقت ناتوان است؛ سخن گفتن در آثار آوانگارد چیزی جز شیادی نیست و تنها انبوهی ناهنجار از پرت گوئیهای غیر ارادی ارائه می‌کند، درست مانند آنچه در آثار یونسکو دیده می‌شود؛ و یا دور تسلسلی از درازگوشهای بیمارگونه به شمار می‌آید درست مانند آنچه در آثار بکت می‌بینیم؛ و یا حتی بدتر از آن، یعنی مقابله پایان ناپذیر ظواهر و واقعیت که در آثار ژنه مشهود است.

زبان از وضوحی منطقی برخوردار است، اما توانائیهای محدودی دارد. آوانگارد در تئاتر این امر را اثبات کرده است اما، بازهم از طریق خود زبان. تعمقی اساسی در بارهٔ تئاتر مارا وا می‌دارد تا از این حد هم فراتر رویم. برای خلق تئاتر باید از ادبیات فراتر رفت. زیرا تئاتر از جائی آغاز می‌شود که "سخن" کفایت نمی‌کند. آرتو[۲] نیز چنین چیزی را در رؤیاهایش می‌پروراند. "زبان تئاتر نمی‌تواند زبان کلمات باشد، بلکه باید زبانی خالص و ترکیب یافته از مواد خاص خود باشد:

کارگردانهای مدرنیست امروز برای دور شدن از تئاتر سخن پردازی، جلوه‌های بصری و ماشینی را افزایش داده و در کارهای خویش هنرهای مختلف را با یکدیگر ترکیب می‌کنند. این نوع تئاتر که وسایل جلوه‌های تصویری آن می‌تواند تا بینهایت افزایش یابد، "تئاتر اعیانی" نامیده می‌شود. "تئاتر اعیانی" غرق در رنگها، شکلها و صداهای مختلف است، لیکن از آنچه جوهر ساده اما خالص تئاتر است، تهی است. در مقابل "تئاتر اعیانی"، "تئاتر بی چیز" قرار دارد که توسط گروتفسکی بوجود آمده است. دنیای این تئاتر از کنشها و واکنشهای بازیگر ساخته شده است: جلوه‌های فنی تصویری مختلف به جای افزایش یافتن به کلی حذف می‌شوند و بدین ترتیب تئاتر از تمامی ظواهر خلاصی یافته و برچیزی تمرکز می‌یابد که آن را یکتا و بی نظیر سازد: تئاتر باید از بی چیزی خود نیرو بگیرد.

آوانگارد سالهای ۶۰ - ۵۰ شاهدی است بر اینکه وجود اندوه سنتی تئاتر دیگر غیر ممکن است. اندوه تنها هنگامی می‌تواند وجود داشته باشد که ارزشها تضمینی گرانمایه داشته باشند. هنگامیکه خدایان می‌میرند، تمسخر جانشین اندوه می‌شود و شکلکهای تلخ دلقک در برابر آسمان خالی شکل می‌گیرد. این وضعیت تئاتر آوانگارد بوده است، اما امروزه اندوه سنتی یا یک مدیحه سرائی پر طمطراق است و یا یک اشک ریزان مبتذل. پس چگونه می‌توان در تئاتر به اندوهی دست یافت که تصنّعی، خشک و اغراق آمیز نباشد و در عین حال به لودگی هم نگراید. چگونه می‌توان این احساسات کهن رحم و انزجار را که امروزه از حافظهٔ هیجانات انسانها محو شده‌اند، دوباره برانگیخت؟

هنگامیکه بازیگر از صمیّمیت خود پرده بر می‌دارد و احساسات درونی خود را که در واکنشهای مادی ارگانیسم تجسم می‌یابند، کشف می‌کند؛ هنگامیکه روحش فیزیکی شده است؛ هنگامیکه او خود را بی چیز و بی دفاع در برابر مردم عرضه می‌کند و ناتوانی خود را به توحش همبازیهایش و تماشاگران می‌سپارد، به "درمان" دست می‌یابد و با ضربه‌ای که

*** داشتن "جایگاه" به معنای برخورداری از وضعیتی استوار و غیر متزلزل است، اما ویژگی بارز تئاتر معاصر همین تزلزل است.**

*** در تئاتر باید به چیزی جز درام و جز ادبیات تکیه کرد.**

به تماشاگران، که از بالا نظاره‌گر هستند، وارد می‌سازد، ارزشها باز زاده می‌شوند. بینوائی آشکار انسان که با صداقت خود از حدود آنچه ذوق و ادب صحیح شمرده می‌شود فراتر می‌رود، ما را- به صورتی که من آن را باستانی می‌نامم - به تصعید روانی می‌رساند[۳]، اجرای ***پرنس کنستانت*** توسط گروتفسکی برای مردم فرانسه، نمونه‌ای از این نوع اندوه را بوجود می‌آورد.

اکنون که تحول شدید تمدن، دنیای سنتی را نابود ساخته است، باید به تئاتر و سرچشمه‌های کهن آن باز گردیم. نمایشهای گروتفسکی می‌کوشند آرزوی دستیابی به چنین هیجاناتی را باز زنده کنند؛ هیجاناتی که در آئیهای سنتّی و فلسفهٔ حاصل از آنها احساس می‌شد و توسط آنها قبیله و قوم در رویای اصل خود فرو می‌رفت و خود را در واقعیت کل، جای می‌داد؛ واقعیتی که به دنیاهائی جداگانه تقسیم نشده بود و در آن تفاوتی بین زیبائی و حقیقت، هیجان و ادراک، و بدن و شادی و درد، نبود؛ جائی که انسان احساس می‌کرد با کلیت "وجود"، رابطه دارد. اگر چنین کنیم، خواهیم توانست که به "تئاتر - رمز" دست یابیم.

اما چگونه می‌توان هنگامیکه آئین‌های سنتّی اینچنین پراکنده و روبه نابودی هستند، "تئاتر - رمز" را بوجود آورد؟ رمزی که در عین حال تنها اصلاح چیزهای قدیمی و یا یک بازی زیبائی شناختی نباشد؟ اساس آئین سنتی، ماجرایی نیست که در گذشته روی داده، بلکه ماجرائی است که همیشه در حال وقوع است. اما این مسئله چه فایده و چه ارتباطی با تئاتر دارد؟ زمان کنش تئاتری با زمان نمایش یکی است. اجرای نمایش نه کپی شعبده مانندی از واقعیت است و نه تقلیدی از واقعیت؛ مجموعه‌ای از قرار دادها، مانند نوعی بازی آگاهانه هم نیست. اجرای نمایش، انجام دقیق و مویه موی اعمال است، بدون ذره‌ای تفاوت. نمایش خارج از مواد و بافت خود موجودیت نمی‌یابد. بازیگر نه بازی می‌کند، نه وانمود و نه تقلید؛ او خودش است و تنها در برابر جمع به خود اعتراف می‌کند. فرآیند درونی او فرآیندی واقعی است و نه هنر هنرمندی ماهر. در تئاتر، مسئله بر سر وقوع دقیق "حوادث" نیست؛ کسی واقعا خونالود نمی‌شود، کسی واقعاً نمی‌میرد؛ بلکه مسئله بر سروقوع دقیق آن چیزی است که باید در روح اتفاق بیفتد. کار ما، تلاشی است برای احیای ارزشهای باستانی تئاتر. ما نه مدرن، بلکه برعکس، کاملاً سنت گرا هستیم. به عنوان مزاح می‌توان گفت که مانه "پیشرو" بلکه "پسرو" هستیم. گاهی اتفاق می‌افتد که غیر مترقبه‌ترین چیزها همانهایی هستند که در گذشته‌ای دور رخ داده‌اند و با تازگی خود مارا به حیرت وا می‌دارند؛ اما حیرت انگیزتر از آن، گرداب زمانی است که مارا از آنها جدا کرده است.

۱. عمومیت دهندگی نقش مشترک آرکئوتیپ ها archeotyes و اسطوره‌ها است.

۲. آنتونن آرتو (۱۸۹۶ - ۱۹۴۸)، بنیان گذار تئاتر سوررئالیست در فرانسه.

۳. تصعید روانی: رهائی یافتن افکار و ایده‌ها از موضوعات و موارد سرکوب شده در ناخودآگاه در معیت یک پاسخ هیجانی - عاطفی و احساس راحتی و آسودگی. این نوع تصفیه و رهائی معمولاً در جریان روان درمانی فردی یا گروهی و یا بدون چنین جلساتی انجام می‌گیرد.