شماری از مفاهیم بنیادین تئاتر مه‌یرهلد

جاناتان پیچز
محمدرضا فرزاد

ماسک

ماسک بیش از تنها دو جنبه‌ی کاراکتر را پنهان می‌سازد... چگونه می‌توان این تعدد شخصیت یک کاراکتر را به مخاطب نشان داد؟ به یاری ماسک. (مه‌یرهلد، در براون، ۱۹۹۱، ص. ۱۳۱)

نظریه‌ی «ماسک» مه‌یرهلد، که در یکی از مهم‌ترین مقالات وی با نام بازار مکاره (۱۹۱۳) آمده است، این جنبه‌ی دوگانه‌ی ماسک را به‌زیبایی در خود دارد. ماسک‌ها می‌توانند هم آشکار و هم پنهان سازند، آنها هم عامل استتارند هم عامل افشا. با این حال مه‌یرهلد اعتقاد دارد که یک نکته قطعی است: «ماسک‌ها از بخش‌های اصلی تجربه‌ی مخاطب‌اند.»

بی‌پرده باید گفت که وقتی مه‌یرهلد از ماسک سخن می‌گوید، ضرورتاً از آن نوع ماسکی نمی‌گوید که از کاغذ یا چرم یا چوب ساخته می‌شود و بر چهره‌ی بازیگر می‌نشیند، اگرچه بخش اعظم علاقه‌ی او به ماسک ریشه در همین نوع ماسک دارد، مثلاً درک و تعبیر او از ماسک در زمینه‌ی ماسک‌های کمدیا دل آرته بسیار پردامنه‌تر است. ماسک‌ها را می‌توان با گریم، آرایش مو، حالات چهره، یا هرنوع تکنیکی که معرف کاراکتر باشد ــ از طریق ویژگی‌ها و خصایص بیرونی او ــ ساخت.

امتیازات و محاسن ماسک

امتیازات ماسک را در سه حوزه تقسیم‌بندی کرده‌ام: حوزه‌ی فلسفی، فیزیکی، تئاتری.

حوزه‌ی فلسفی

- ماسک سرشار از تناقض‌هاست.
- ماسک هم بخشی از تاریخ است هم بخشی از «لحظه».
- ماسک به‌همان میزان که محدود و مقیدکننده است، رهاسازنده نیز هست.

حوزه‌ی فیزیکی

- ماسک محرک خصلت خودانگیختگی است و انرژی بیانی بازیگر را آزاد می‌کند.
- ماسک به‌منظور ساخت و پرداخت شخصیت نیازمند رویکردی فیزیکی است.
- ماسک نیازمند وضوح ژست (حرکت) و بیان است.
- ماسک موجِد افزایش آگاهی مخاطب از هرگونه ژست پیچیده و غیر طبیعی است.

حوزه‌ی تئاتری

- ماسک تخیلات مخاطب را شبیه‌سازی می‌کند.
- ماسک میان بازیگر و کاراکتر فاصله می‌اندازد.
- ماسک می‌تواند تغییر شکل و ماهیت دهد.
- ماسک می‌تواند وجوه و پرسپکتیوهای مختلفی از یک شخصیت واحد را نشان دهد.

به زبانی فلسفی اگر سخن بگوییم، مه‌یرهلد (در حکم فردی درگیر فرم) از ماهیت متناقض ماسک لذت می‌برد. همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم، ماسک می‌تواند هم آشکار و هم پنهان سازد و بسته به این که بازیگر چقدر خوب بتواند آن را به کار گیرد، می‌تواند دو نیروی درونیِ متخاصم و درگیرِ یک کاراکتر را به نمایش بگذارد. مه‌یرهلد این قضیه را با اشاره به تیپ آرلکینو در کمدیا دل آرته ــ که خود هم نوکری (هرچند ضعیف و ناخوش) شاد و سرخوش و هم شعبده‌بازی دوزخی است ــ شرح می‌دهد.

نکته‌ی جالب برای مخاطب آن است که دریابد چگونه این دو جنبه ــ این دو ماسک نهفته در یک ماسک ــ می‌تواند توأمان در یک کاراکتر جمع آید و جای گیرد. البته این مهارت و چابکی فیزیکی بازیگر است که مخاطب را بر آن می‌دارد تا در لحظه‌ای از این دوگانگی آگاه شود.

دیگر سویه‌ی متناقض ماسک، که مه‌یرهلد را به شور و هیجان می‌آورد، استعداد و قابلیت آن در اتصال و پیوند گذشته و آینده در یک شیء (ابژه) است. مه‌یرهلد معتقد است که ماسک آرلکینو «فقط آرلکینویی نیست که مخاطب در پیش روی خود می‌بیند بلکه همه‌ی آرلکینوهای موجود در ذهن و خاطره‌ی اوست.» (براون، ۱۹۹۱، ص. ۱۳۱) از نظر مه‌یرهلد، این زیست دوگانه و مضاعف امری بسیار بنیادین است. این قوه و توان ذاتی ماسک در زیست هم‌زمان در خاطره و در لحظه، دقیقاً آموزه‌ی خودِ مه‌یرهلد را به یاد می‌آورد ــ همان تلاش بی‌وقفه برای درآمیختن سنت با ابتکار و خلاقیت. در این تلاش، مه‌یرهلد توفیق یافت تا برخی تنش‌ها و بحران‌های اساسی پیش رو، به‌ویژه بحران‌های پس از انقلاب (روسیه)، را پشت سر بگذارد. بازگشت به سنت‌های تئاتری قدیمی، که البته آن‌گونه که برخی اشاره کرده‌اند لزوماً تئاتری محبوب و مردمی

نبود، در نظر مه‌یرهلد حرکتی واپس‌گرایانه، و در عین حال شیوه‌ی نوینی برای عرضه و ارائه‌ی نوع خاصی از مدرنیته بود.

ماسک به‌لحاظ فیزیکی نیاز شدیدی به بازیگر دارد. در این جا نیز ماسک دوگانگی غریبی با خود دارد. از یک سو چیزی است که به‌سادگی می‌توان در پس آن پناه گرفت و پنهان شد، چیزی که قید و منعی بر سر راه می‌گذارد؛ و از سوی دیگر، نشان مبهم و گنگ ضعف‌های آدمی است. از نگاه مه‌یرهلد، مهم‌ترین مسئله شیوه‌ای است که ماسک بازیگر را وامی‌دارد تا شیوه‌ها و ابزارهای برقراری ارتباطش را بیرونی و نمایشی کند، یعنی از تن خویش بهره گیرد. حالاتی که توسط تن تولید و اجرا می‌شوند باید بیان چهره را کامل کند. چنانچه ویژگی‌ها و خصوصیات چهره‌ایِ متمایزی وجود داشته باشد، یا ماسک مشخصاً اریب و گوشه‌دار یا گرد و مدوّر باشد، تن هم می‌تواند این قضایا را بازتاب و طنین بخشد. البته، ژست‌ها و حرکات نباید برای مخاطب بیش از حد پیچیده و سردرگم‌کننده باشد. باید در تمامی کارهایی که بازیگر /ماسک می‌کند، وضوح و شفافیتی روشن دید. مخلص کلام آن که ماسک باید آنچه را که می‌بیند به مخاطب نشان دهد (و نه «بگوید») و این مهم تنها باید با بدن صورت پذیرد (فراست و یارو، ۱۹۹۰، ص. ۱۲۳).

این برداشت از مفهوم «نشان‌دادن» مرا به یاد مسئله‌ی تئاتریت می‌اندازد. اولاً و اساساً ماسک به رابطه‌ای خاص با مخاطب احتیاج دارد ــ یک سبک بازیگری مستقیم و کاملاً رو به تماشاگر. هیچ لطفی در دیدن ماسک از پهلو یا دیدن بازیگر از پشت سر وجود ندارد. ماسک‌ها مستقیم رو به جلو عمل می‌کنند. آنها هیچ وقعی به مرز میان صحنه و تماشاگر نمی‌نهند، و هیچ توجهی به قوس جلوی صحنه یا «اودیتوریای» کم‌نور تئاتر ندارند.

پس عملکرد ماسک اساساً غیر ناتورالیستی است. ماسک فرمی استیلیزه است و عمدتاً در رابطه با اقتضائات تخیل مخاطب: عنصری کلیدی در تعریف مه‌یرهلد از استیلیزاسیون. مه‌یرهلد در بازار مکاره می‌پرسد «آیا این ماسک نیست که مخاطب را یاری می‌دهد تا به سرزمینِ باور پر بکشد؟»

البته کیفیت ظاهری ماسک در اجزا خود فی‌نفسه تئاتری است. کاراکتر به مخاطب «نمایش» یا «نشان داده می‌شود»: فعل‌هایی که خود مبیّن فاصله میان بازیگر، کاراکتر و نمایش هستند. افزون بر این، ماسک‌ها می‌توانند تغییر هیأت یابند و از این رهگذر یک کاراکتر می‌تواند از وجوه و پرسپکتیوهای مختلف پیش روی مخاطب عرضه و نمایش شود. خود این مسئله احساسات و عواطف درگیر ما را نسبت به خصلت تئاتریِ اثر تقویت می‌کند و ما را بر آن می‌دارد تا کاراکتر را در رابطه با روند چگونگی ساخت و پرداخت آن (در گذر نمایش) ببینیم. ماسک‌های چندچهره فی‌الواقع پروسه‌های زمینه‌ساز خلق تئاتر را آشکار می‌سازند، پروسه‌هایی که در آن جهان ناتورالیسم به روی صحنه طرد، نفی، و حتی گاه زنده می‌شود.

برداشت مه‌یرهلد از کاراکتر، خود، نگاه ویژه‌ی او به ماسک را نشان و بازتاب می‌دهد. او توصیه می‌کند که در جست‌وجوی تناقض‌ها، تقابل‌ها و کشمکش‌های درونِ کاراکتر خود باشید و بعد آن تفاوت‌ها را به‌شکلی فیزیکی اجرا کنید. کاراکترهای متعدد شخصیت خود را در بیرون ترسیم و بنا کنید و بسط و تحول آنها در دل نمایش را از طریق «تحول‌ها» یا اتفاقات نمایش به نمایش بگذارید. نتیجه‌ی چنین آموزه‌ای چیزی است که شاید بتوان آن را یک «کاراکتر /مونتاژ» نامید، همان نوع کاراکتری که اِراست گارین، بازیگرِ محبوب

مه‌یرهلد از نقش خلستاکف در نمایش بازرس گوگول آفرید:

«در صحنه‌های مختلف او ماسک‌های فکلی، دروغگو، شکم‌باره و ابن‌الوقت را بر چهره گذاشت و بازی کرد، نوعی گالری گروتسک بر پایه‌ی جسم ترکه‌ای گارین به نمایش درآمد. البته این که هر صحنه ماسک مخصوص خود را می‌طلبید، بازیگر را قادر می‌ساخت تا از نظر حسی از نقش قبلی‌اش جدا بشود و درباره‌ی نقشی که داشت بازی می‌کرد، انواع و اقسام نظرات کنایه‌آمیز را بدهد. گارین خود معتقد بود که بازیگر باید از نظر تکنیکی مسلح به چنین توانی باشد و اذعان می‌کرد که تکنیک بازیگری او از طریق تمرین‌های بیومکانیک که در کارگاه مه‌یرهلد داشته، چنین پیشرفتی کرده است.» (لیچ، ۱۹۸۹، صص. ۸-۶۷)

این نوع نمایش و اجرای نقش خلستاکف در آنِ واحد ما را به پیش و پس می‌برد. این ماسک‌ها، نماینده و نشانگر رویکرد اکسپرسیو و سیال مه‌یرهلد به پرداخت شخصیت هستند. تأثیر این رویکرد ــ گالری گروتسکِ گارین ــ البته پرسش‌های دیگری را نیز پیش رو می‌نهد: مشخصاً مطالعه و بررسی اصطلاح «گروتسک» که از شاخص‌ترین اصطلاحاتی است که معمولاً در رابطه با مه‌یرهلد از آن یاد می‌شود.

گروتسک

«در ارائه‌ی اثر گروتسک، هنرمند می‌کوشد مخاطب را وا دارد تا به یک‌باره از سطحی که با آن آشناست درگذرد و به سطحی غیرمنتظره و پیش‌بینی نشده برسد.» (سایمونز، ۱۹۷۱، ص. ۶۷)

مه‌یرهلد از هرچیز قابل پیش‌بینی ــ به‌خصوص در عالم تئاتر ــ بیزار بود. قابل حدس و پیش‌بینی بودن، آسایش و فراغتی به بار می‌آورد که خود بی درنگ به رخوت و کسالت می‌انجامد، و هر دوی اینها برای کارگردان تئاتر سموم مهلکی هستند. به همین دلیل، مه‌یرهلد به گروتسک ــ ژانر شگفتی ــ علاقه‌مند می‌شود، ژانری که درباره‌ی آن چنین می‌گوید:

«گروتسک رازآمیز نیست. سبکی است از تئاتر که همواره تناقض‌های آشکار و رویی با خود دارد و همیشه تحولی پیوسته را در سطوح ادراکی مخاطب محقق می‌سازد.» (گلادکف، ۱۹۹۷، ص. ۱۴۲)

«تناقض» در اینجا نیز در بطن تفکر مه‌یرهلد دیده می‌شود و در اینجا نیز کارکردش به چالش کشیدن و برآشفتن مخاطب است. اگر پیش‌بینی پذیر بودن مؤید آسایش و فراغت است، و در عوض گروتسک مؤید سویه‌ی مخالف آن است، یعنی تعذیب و برآشفتن آرامش از طریق ویژگی‌های جالنده و برآشوبنده‌ی ذیل:

- گروتسک جمع اضداد است: تراژدی و کمدی، زندگی و مرگ، زیبایی و زشتی.
- گروتسک ستایش‌گر عدم تناسب‌هاست.
- گروتسک ادراکات ما را به چالش می‌خواند.
- گروتسک فی‌نفسه بازیگوش و هجوپرداز است.
- گروتسک از منابع مختلف (و حتی مخالف) مایه می‌گیرد.
- گروتسک همواره نشانی از امر شر و شیطانی را با خود دارد.

● گروتسک امر طبیعی را تا حدی بسط و گسترش می‌دهد که به امری غیرطبیعی و استیلیزه بدل شود.
● گروتسک کام و لذت خود را در راز و فانتزی می‌جوید.
● گروتسک پیوسته موجب دگردیسی و تغییر شکل چیزها می‌شود: اشیا، فیگورها، چشم‌اندازها و اتمسفرها.

درست مانند بسیاری از نظرات مه‌یرهلد درخصوص ماسک، ایده‌ی اصلی او درباره‌ی گروتسک نیز از مقاله‌ی بازار مکاره‌ی او سرچشمه می‌گیرد ــ مقاله پس از اجرای نمایشی از الکساندر بلوک با همین نوشته می‌شود. این مقاله نیز چنان که انتظار می‌رود از منابع چندی بهره می‌گیرد. فی‌الواقع، در مجال تنها پنج صفحه، مه‌یرهلد از لااقل شانزده هنرمندی که در آثارشان از گروتسک بهره گرفته‌اند، نام می‌برد. اما از میان آن شانزده تن، سه هنرمند برجسته‌اند که بهتر از دیگران از ویژگی‌های فوق در آثار خویش بهره گرفته‌اند: «گویا»ی نقاش، «هوفمن» و «بلوک» رمان‌نویس و نمایش‌نامه‌نویس. این سه هنرمند، هنرمندان محبوب مه‌یرهلد هستند که هر سه نمونه‌های درخشان و جذابی از گروتسک را پیش روی ما نهاده‌اند. بیایید از آخر به اول مطالعه‌ی آثارشان بپردازیم.

الکساندر بلوک

مه‌یرهلد در سال ۱۹۰۵ در تئاتر وراکمیسار ژوسکایای سن‌پترزبورگ، بازار مکاره‌ی بلوک را به روی صحنه برد و خود در آن به ایفای نقش پرداخت، بلوک نمایش‌نامه‌ی خود را بر پایه‌ی کاراکترهای کمدیا دل آرته بنا کرده بود: «آرلکینو» (هارلکین)، «کولومبین»، و «پی‌یرو» که نقش‌اش را خود مه‌یرهلد بازی می‌کرد. بلوک به‌رغم آن‌که خود نویسنده‌ای نمادگرا (سمبولیست) بود، با گروه کر «عارفان» خود به هجو جنبش نمادگرایی (سمبولیسم) پرداخت و فاصله‌ای انتقادی از آن گرفت. نمایش‌نامه‌ی بلوک نمایشی پر سروصدا، بازیگوش، پرشور و اغراق‌آمیز بود با داستان یک مثلث عشقی. این نمایش‌نامه‌ی ده صفحه‌ای سرشار است از شور گروتسک و پرش از یک لحظه‌ی ناب تئاتری به لحظه‌ای دیگر. در ذیل نگاهی به شرح صحنه‌ی این نمایش‌نامه بیفکنید و ببینید آیا می‌توانید از عناصر شگفت و غریب گروتسک چیزی در آن میانه بیابید:

[یکی از دلقک‌ها به سرش می‌زند که مسخره‌بازی درآورد. دوان‌دوان نزد عاشق می‌رود و زبان درازش را رو به او درمی‌آورد. عاشق هم شمشیر چوبی‌اش را با تمام زور و توانش بر گردن دلقک می‌کوبد. دلقک بر چراغ‌های جلوِ صحنه خم می‌شود و همان‌جا معلق و آویزان می‌ماند. چشمه‌ای از عصاره‌ی شاه‌توت از سر او بیرون می‌جهد].

دلقک (با فریادی گوش‌خراش) کمک! داره ازم آب شاتوت می‌ره!

[مدتی همان‌جا به همان حال می‌ماند، بعد برمی‌خیزد و از صحنه بیرون می‌رود. صدای جاروجنجال، اغتشاش. فریادهای شادی: مشعل‌ها! مشعل‌ها! قطار مشعل‌ها! اعضای کر روی صحنه ظاهر می‌شوند، هر یک مشعلی در دست دارند. جمع ماسک‌پوشان می‌خندند و این ور و آن ور می‌پرند] (گرین، ۱۹۸۶، ص. ۵۵)

خصلت اجتماع اضداد گروتسک بلوک، در این صحنه آشکار و هویداست. دلقک با تمسخری بازیگوشانه خلوت آن دو را بر هم می‌زند و به روی زوج زبان درمی‌آورد. مبادله‌ی رمانتیک صحنه با ورود

سرزده‌ی یک کمدین تغییر ماهیت می‌دهد و بلافاصله به قتلی تراژیک تغییر شکل و ماهیت می‌یابد. دلقک بر چراغ‌های جلوی صحنه می‌افتد و از زخم مهلک سرش خون بیرون می‌جهد. اگر چه دلقک از درد به خود می‌پیچد و فریاد می‌کشد، سلاحی که زخم برزده خود حقه‌ای ــ شمشیری چوبی ــ بیش نبوده است و خونی که از زخم سرازیر است به اعتراف خود دلقک فقط عصاره‌ی شاتوت است. احتضار و درد تئاتری او به‌طور بی‌مقدمه و ناگهانی قطع می‌شود و او از صحنه خارج می‌شود و حال و هوایی آمیخته از خشم و شادی را در مخاطب بر جای می‌گذارد. و ما درمی‌مانیم که در این موقعیت باید بخندیم یا گریه کنیم (گرچه حس کارناوالی با ورود ماسک‌پوشان رقصنده در می‌گیرد) روشن است که سبک بلوک از شگفتی‌ها و دگردیسی‌های مختلف و در واقع از گروتسک بیمی ندارد.

تی. ای. هوفمان

به یک معنا هوفمان (۱۸۸۲-۱۷۷۶) به‌شکلی طبیعی و ناگزیر در امتداد سنت بلوک است، مه‌یرهلد کمی پس از به روی صحنه بردن بازار مکاره به تئاتر سلطنتی سنت‌پترزبورگ پیوست و زندگی دوگانه‌ی خود با نام مستعار ملهم از کار هوفمان یعنی «داپرتوتو» را برگزید. (داپرتوتو نام کاراکتری در نمایش‌نامه‌ی ماجرای سال نو هوفمان است که مثل مه‌یرهلد آن روزگار، زندگی دوگانه‌ی رازآمیزی را پیش می‌گیرد). درواقع، هوفمان خود دو کاراکتر مختلف در یک کاراکتر بود. روزها وکیل بود و شب‌ها فانتزی‌نویس می‌شد، نویسنده‌ای که نوشته‌هایی سیاه اما بسیار زیبا می‌آفرید، دقیقاً همین دوگانگی معمایی و رازدار بود که مه‌یرهلد را شیفته‌ی خود ساخت. قصه‌های هوفمان از نقطه‌نظر درهم بافت و آمیزش رؤیا و واقعیت، از لحاظ تغییر شکل‌های سیال و نیز بهره‌گیری از تصاویر بهت‌انگیز ناهم‌خوان، در نوع خود مثال‌زدنی است. به‌قول خود مه‌یرهلد:

> «گروتسک جمع اضداد است و آگاهانه به خلق یک ناهماهنگی شدید و بغرنج می‌پردازد و صرفاً به بداعت و اصالت خودش تکیه می‌کند. در گروتسک اشباح قرص مسهل می‌خورند، دسته‌ای سوسن شعله‌ور تبدیل به شلواری بر زرق و برق می‌شوند...»
>
> (براون، ۱۹۹۱، ص. ۱۳۸)

این تصاویر علاوه بر آن که به‌شدت تئاتری‌اند، ایماژهای ادبی بسیار زیبایی نیز هستند و کارگردان را به گسترش و بسط مرزهای غایی تخیل خویش فرا می‌خوانند. این تصاویر همچنین به‌شکلی موجز نمایانگر مفهوم «غرابت»اند ــ غرابتی زاده‌ی آمیزش و ترکیب نامعمول چیزها. مه‌یرهلد می‌گوید: نتیجه‌ی کار چیزی بدیع و «اصیل» است، نه بدان‌خاطر که اجزاء منفرد آن ضرورتاً غریب‌اند بلکه به این خاطر که ترکیب آنها خود منحصر به فرد و یکه است. مه‌یرهلد روش ایده‌آل تفکر خلاق را در هوفمان می‌دید. قصه‌های او در واقع پارادایم و الگویی برای کارگردان تئاتر هستند: نفخه‌ی صور قدرت تخیل.

برای نشان دادن نکته‌ی آخر بهتر است نگاهی به بخشی از یکی از قصه‌های کوتاه هوفمان با نام (1819) Minesat Falun بیندازیم ــ حال خود تصور کنید که چگونه در مقام یک کارگردان می‌توانید چنین لحظه‌ای را به روی صحنه ببرید. همچنین نگاهی دوباره به نشانه‌های گروتسک در این اثر بیفکنید:

«الیس روی تختش دراز کشیده بود، وقتی رؤیاها بر او بال ساییدند خسته و کوفته افتاده بود. انگار در یک

کشتی لغزان بر دریایی به زلالی آینه شناور بود، دریایی در زیر طاق ابرهای سیاه. همین که در آب خیره شد، دریافت که آنچه دیده توده‌ی صلب اما شفاف و پرفروغی است که در پرتو درخشانش، کشتی محو و غرق می‌شد، چنان که گویی بر عرشه‌ای بلورین ایستاده و بر فراز سرش طاقی از صخره‌های سیاه درخشان بود ... پیش افتاده رانده با نیرویی ناشناخته، گامی پیش نهاد، اما در آن دم همه چیز در پیرامونش از هم پاشید، ... از بستر دریا گل‌هایی عجیب و گیاهانی از فلز براق چون امواج قد برمی‌افراشتند و برآمدند ... دمی بعد، نگاهش دریا را ژرفت‌تر درنوردید و در قعر دریا زیبارویانی را دید که با دست‌های درخشان سفیدشان یکدیگر را گرفته بودند ... و حسی ناگفتنی وجود جوان را انباشت. (هوفمان، ۱۹۸۲، صص. ۱۸-۳۱۷)

هوفمان چه چالش عجیبی را پیش روی ما می‌نهد: این که چگونه چشم‌انداز متغیر رؤیای الیس را می‌توان بازتولید کرد. پاسخ این پرسش در کشف و جست‌وجوی رویکردی استیلیزه و اکسپرسیو نهفته است، چراکه خود تصاویر هوفمان ما را با خود از قلمرو هنجار ــ اتاق الیس ــ به جهان غنی فانتزی می‌برد. البته عکس‌العمل عاطفی جوان کاملاً روشن و مشخص است. او در میان دو مرز گرفتار است: میان لذت و درد، میان صخره‌های تیره و زیبارویان سفید. دقیقاً همین ترکیب غریب و برآشوبنده است که مه‌یرهلد در پی خلق آن در آثار خویش بود.

* * * *

فرانسیسکو گویا

مه‌یرهلد در دوره‌هایی که کاری را برای اجرا آماده می‌کرد، اغلب به انگیزه‌ها و محرک‌های بصری نظر داشت. تخیل تصویری او به‌شدت غنی و پربار بود اما خود دریافته بود که منابع بسیار دیگری برای برانگیختن فکر و ذهن او وجود دارد. یکی از این منابع، فرانسیسکو گویا (۱۸۲۸-۱۷۴۶)، نقاش اسپانیایی، بود. نام گویا در ذهن مه‌یرهلد به‌واسطه‌ی کنایه‌های هجوآمیزش، به‌لحاظ به تصویر درآوردن تخیلات بی‌مهار و وحشی‌اش و به‌خاطر درهم آمیزی عناصر متضاد در آثارش، با نام هوفمان عجین و هم‌نشین بود. هنرمند اسپانیایی چهره‌های متفاوتی را سوژه‌ی تمسخر و هجوپردازی خود قرار می‌داد: نجیب‌زادگان، سیاست‌مداران، کشیشان، پدران و مادران، معلمان و هنرمندان؛ و از این رهگذر او نکته‌ای اساسی به مه‌یرهلد آموخت: این که ساختارهای جهان در راه بهره‌گیری دقیق و سنجیده از سبکی عمیقاً اکسپرسیو و گسترده گشوده است.

برای دریافت هرچه بهتر معنای این سبک، بهتر است که به طیف و گستره‌ی آثار چاپی گویا نظری بیفکنیم. چراکه او در آثار چاپی‌اش بیش از آثار رنگ روغن، به وضوح بیانی خاص خود دست می‌یابد. او با بهره‌گیری از رنگ‌های سیاه و سفید و توجه دقیق به خط و فرم؛ اتمسفر، کاراکتر و حسی روشن و دقیق می‌آفریند، اجزایی که خود عناصر و اجزای اساسی تئاتر هم هستند. با نگاهی به این آثار بی‌درنگ به تأثیر این نکات در چهره‌های معوج، مناظر خیالی و غریب و ترکیب‌های گروتسک‌شان پی خواهید برد. در این جا نیز درست مانند تصاویر آثار هوفمان چالش‌هایی پیش روی ذهن‌اند. آنها نیز همان تأثیر نیروی گروتسک را که علی‌الظاهر تأثیری تراژیک یا کمیک و البته با نیت و هدفی سنجیده و جدی دارند به نمایش می‌گذارد. اگر

شما نیز چون من پرسش آخر را با واژه‌ی ترکیبی پاسخ داده‌اید در این صورت هنر گروتسک به توفیق خود دست یافته است. فی‌المثل در اثر گراوور شماره ۲/۱ (با نام خواب خرد، ۱۹۷۹) عناصر جالب و متضاد بسیاری نقش بسته‌اند. در همان آغاز در دم مجذوب نویسنده‌ی فیگور اصلی تصویر می‌شویم. ما به رنج و مشقت تلاش خلاقانه‌اش پی می‌بریم و با خویش می‌گوییم که حقاً او با آن کت فراک و نیم‌شلوار، خوب تصویر شده است. اما در پس زمینه ــ در جهان دیگر تصویر ــ منظره‌ای بسیار متفاوت هست، اشارتی هولناک به ذهن رنجور او. نویسنده که ظاهراً خود خالق و قربانی این جغدهای عجوزه‌وار است، هیأتی گنگ و مرموز است و حتی شاید ما را به یاد هدف‌مان و کاراکترش ــ داپرتوتو ــ بیاندازد. درواقع، ناگزیریم هیأت رئالیستی نویسنده را در پرتو جدیدی به نظاره بنشینیم، و ناگزیر توجه خود را به سطحی نامنتظر و جدید معطوف سازیم. و از این طریق بار دیگر به تعریف آغازین مه‌یرهلد از گروتسک رجوع کنیم. این که عنصر هنجار و معمول نیروی شهود و بینش هنرمند، به عنصری «شگفت» بدل گشته است.

بیومکانیک و بازیگر آینده

آموزش فراگیری بیومکانیک را می‌توان با فراگیری یک پیانیست مقایسه کرد ... چیرگی و تسلط بر دشواری‌های تمرین‌ها و اتودها، راهی برای تهییج شور لیریک لازم در هنرجویان برای اجرای یک نوکتورن شوپن پیش رو قرار نمی‌نهد ... او باید برای مسلط شدن بر هنر خود بر تکنیک‌ها نیز تسلط یابد. تکنیک، تخیل را مسلح و تجهیز می‌کند.

این گفته‌ی گارین، از با استعدادترین بازیگران مه‌یرهلد، به‌زیبایی جایگاه آموزه‌های مه‌یرهلد را در تئاتر او مشخص می‌سازد. اصول بیومکانیک، که به‌شکلی خام در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۱۳ تا ۱۹۶۶ طرح‌ریزی شد، نظام تکنیکی را سامان‌دهی می‌کند. این اصول، مجموعه‌ی امور اساسی است که هر بازیگر باید برای تسلط در عرصه‌ی هنر خود به انجام آن‌ها بپردازد. اما فراگیری تکنیک‌ها تنها یک طرف معادله است. تازه در صورتی که بازیگر بر کارمایه‌ی خود تسلط یابد، می‌تواند از این توانایی و قابلیت تکنیکی خود در راه هنر خود بهره جوید. شما هم هرگز پیانیستی ندیده‌اید که خط نت‌هایش را در سالن کنسرت تمرین کند. اما ناگفته می‌دانید که زیبایی نواختن او محصول هزاران ساعت تمرین است. همین‌طور فرم‌های فیزیکی بیومکانیک، یعنی همان اتودها، نیز اگرچه هرگز بر روی صحنه دیده نمی‌شوند، از آنچه در پیش مخاطب اجرا خواهد شد، حکایت دارند. فاصله‌ی سال‌هایی که بدان اشاره شد، از مهم‌ترین و شاخص‌ترین برهه‌های تاریخ روسیه‌اند چرا که به مهم‌ترین لحظه‌ی تاریخ روسیه (یعنی سال ۱۹۱۷، سال انقلاب) اشاره دارند. ناگزیر زمانی که به توصیف بیومکانیک می‌پرداخت عموماً به‌شکلی لاینفک به زبان انقلاب آمیخته بود، البته این قضیه چندان گواه کار ما در گفتن این که تأثیرات اساسی مه‌یرهلد در پیش از انقلاب، اثرپذیری‌های تئاتری بوده‌اند، نخواهد بود.

منابع الهام‌بخش او پس از سال ۱۹۱۷ به‌شدت تحت‌الشعاع دو حوزه‌ی تأثیرگذار بیرونی بود: حوزه‌ی صنعت و حوزه‌ی روان‌شناسی. نتیجه‌ی کار سنتزهای پیچیده از مفاهیمی است که در کار بازیگر بر روی اتودهای بیومکانیک تبلور می‌یابد.

تأثیرپذیری‌های تئاتری

نخستین استودیوی بازیگری رسمی مه‌یرهلد در سال ۱۹۱۳ تأسیس شد. برنامه‌ی آموزشی استودیو به سه سطح تقسیم شد، که خود سرنخِ خوبی برای درک ارزش‌ها و اولویت‌های تئاتری این استودیو به ما ارائه می‌دهد:

۱. کمدیا دل‌آرته؛

۲. موسیقی‌خوانی؛

۳. حرکت در صحنه.

سولوویف، همکار مه‌یرهلد، سرپرستی کلاس کمدیا دل‌آرته را برعهده گرفت که به تمرین‌های موسوم به «مضحکه‌های تئاتری» می‌پرداخت و در آن مهارت‌هایی چون آکروباتیک، بازی با وسایل صحنه، مکالمه و رودررویی با تماشاگر، و نیز تبدیل متن به صحنه و بازی (فیزیکال‌سازی) تدریس می‌شد. آهنگ‌سازِ اجرای در پیش مه‌یرهلد از «بازرس» گوگول ــ میخائیل گنسین ــ کلاس‌های موسیقی را اداره می‌کرد که در آن مطالعه و تأمل بر جنبه‌های ریتمیک متن، به‌ویژه درام یونان باستان، تدریس می‌شد، و مه‌یرهلد هم خود کلاس حرکت را در دست داشت که در آن به آموزش عملی آموزه‌ی نظری خود می‌پرداخت: «حرکت مهم‌ترین ابزار بیان تئاتری است».

کلاس حرکت مه‌یرهلد خصلتاً پراکنده‌گزین و التقاطی بود، و مانند رساله‌های نظری‌اش بر گستره‌ی وسیعی از منابع علمی و تجربی چشم داشت. او کلاس خود را به دو قسمت کرد: «کلاس بازیگران» و «گروه گروتسک». با گروه اول به همان سنت و شیوه‌ی «کمدیا دل‌آرته» کار می‌کرد و با گروه دوم، نمایش‌نامه‌های خود را تمرین می‌کرد. پیشنهاد اجرایی فیلیپو مارنیتی (نظریه‌پرداز و نمایش‌نامه‌نویس فوتوریست) به گروه گروتسک، ارائه‌ی بن‌مایه‌ی گرایش فیزیکی اثر به‌شکلی موجز بود. شما نیز می‌توانید به تمرین این پیشنهاد پرداخته و احساس‌تان را پس از انجام این تمرین به روی کاغذ آورید:

- به گروه‌های چهار نفری (متشکل از افراد مختلف با قد و قیافه‌های مختلف) تقسیم شوید؛
- یک نمایش‌نامه‌ی شکسپیر را که با آن آشنایید انتخاب کنید؛
- زمان کرونومتر را نگه دارید؛
- سه دقیقه را در به‌یاد آوردن اتفاقات اصلی نمایش‌نامه بگذرانید؛
- یک نسخه‌ی سه‌دقیقه‌ای از نمایش‌نامه‌ی ویرایش‌شده‌ی خود را اجرا کنید؛
- سپس به انتخاب‌های خود از نمایش‌نامه‌ی اصلی فکر کنید.

مارنیتی از کلاس مه‌یرهلد خواست تا روی اتللو کار کنند، البته هر نمایش‌نامه‌ای که باشد نتیجه کار مشابه خواهد بود. اینک در ادامه، گفته‌های پس از تمرینِ بازیگرِ نقش «یاگو» را می‌خوانیم:

> «روی زانو خم شدم تا دستمال دِزدِمونا را بردارم، با نگاهم دزدمونا را تعقیب کردم، دوباره به دستمال نگاهی انداختم ... بعد دستمال را که اتللو کش رفته بود، جلوی صورت اتللو گرفتم و تکان دادم ...

شما نیز حتماً به چنین لحظاتی در نسخه‌ی اجرایی خودتان خواهید رسید. حرکاتی که به‌لحاظ فیزیکی

روشن و خاص، به‌تنهایی جوهره‌ی اصلی نمایش را بدون هیچ‌گونه پرگویی در خود خلاصه می‌کنند (که در این نمونه‌ی خاص، حسادت اتللو است). این تمرین به‌شکل مؤثری ما را وامی‌دارد تا متن را بیرونی کنیم و به آن به‌شکل تصویری و نمایشی فکر کرده سپس زیرمتن‌ها و لایه‌های آن را بیرون کشیده و عریان سازیم. در واقع رسیدن به چنین جایی تازه آغاز راه یک اتود است.

تأثیرپذیری‌های صنعتی

پس از انقلاب روسیه نیز، حتی با وجود یک اشراف‌سالاری مخلوع و اقتصاد بیمار و منحط، ارزش‌ها به‌طور چشم‌گیری تغییر یافتند. تکیه کلام‌ها و اصطلاحات باب روز آن دوره عبارت بودند از: کفایت و کارآیی، تولیدگری، و اشتراکی‌بودن. دو دهه بعد از تمامی کشورها، روسیه در تلاشی همگانی برای ورود به قرن بیستم بود. با این همه، شگفت‌آور است که این لغاتِ ملکه‌ی ذهن در فرهنگی که حالا یک سوویت شورا بود، مه‌یرهلد را از دغدغه و اهداف بارز تئاتری‌اش دور نساخت. آنچه تغییر یافت تنها زبانش بود. در سال ۱۹۲۲، یک سال پس از افتتاح استودیوی بازیگری (استودیوی پس از جنگ)، لحن کلام مه‌یرهلد متفاوت به نظر می‌رسد: «متدهای تیلوریسم را می‌توان در راه نیل به حداکثر میزان تولید و خلاقیت به کار بست».

اما اگر عمیق‌تر به این «بازیگر آینده» نگاه کنیم، دغدغه‌های تئاتری بنیادین و مشابهی رخ می‌نمایند. بازیگر دیگر باید با اصول مکان‌شناسی (پراکسیمیکس) و بیومکانیک آشناباشد، و این دانش و آگاهی اگر با «اصطلاحات علمی» نیز همراه باشد و بیان شود، کلید شناخت ارزش‌های بنیادین کار بازیگر است:

> ارزش دقت و واکاوی، ارزش همکاری و ارزش وضوح و شفافیت در بیان، و البته ارزش درک ریتمیک بازیگر که مسلم و بنیادین است.

مه‌یرهلد به جای آن که به رونویسی و کپی‌برداری سنت‌های تئاتری بپردازد، نظرش را به بزرگان معاصر خود معطوف ساخت. نه به تراژدی شکسپیر که به «هدایت علمی» تیلور، نه به «کمدیا»ی گوتسی که به کارخانه‌های گاستف ــ نماینده‌ی تیلور در روسیه ــ روی آورد.

فردریک وینسلو تیلور (۱۹۱۵-۱۸۵۶)، صنعت‌گرای آمریکایی، که واضع آموزه‌ی بهره‌گیری از مطالعه و بررسی «زمان و حرکت» در کارگاه بود. هدف نهایی تیلور، پرداخت و تراش کنش‌های (آکسیون‌های) پیچیده‌ی کار کارگران کارخانه‌ها و تبدیل آن به شکل مجموعه‌ای از مراحل کاری پیوسته بود. او به هریک از این امور و وظایف یک زمان بیشینه یا ضرب‌الاجل اختصاص می‌داد که در آن باید تمامی کارها تمام و کمال انجام می‌شد، و در نهایت پس از انجام تمامی مراحل یک کار، مجموع زمان عمل یا کنش به شکلی چشم‌گیری کاهش می‌یافت.

بهترین راه تیلوریزه کردن کارهاست ــ یعنی تقسیم کار به مراحل و اجزاء تشکیل‌دهنده‌ی آن. برای مثال «آماده کردن یک صبحانه» را فرض کنید. اعمال و کنش‌های تشکیل‌دهنده‌ی آماده‌سازی یک صبحانه چیست؟ می‌تواند این‌ها باشد:

۱. در آشپزخانه را باز می‌کنیم؛

۲. به طرف کابینت می‌رویم؛

۳. در کابینت را باز می‌کنیم؛
۴. ظرفی را از کابینت بیرون می‌آوریم؛
۵. در کابینت را می‌بندیم؛
۶. به طرف قفسه‌ی حبوبات می‌رویم؛
۷. در قفسه را باز می‌کنیم؛
۸ و الی آخر ...

بلافاصله بر ما روشن می‌شود که هر کار ساده‌ای، خود از کنش‌ها و اعمال مجزایی تشکیل می‌شود که اغلب زمانی که صرف انجام هریک از این کنش‌های اجرایی می‌شود از زمان لازمه‌ی آن بیشتر است. دو راهکار برای این مشکل وجود دارد:

۱. خودِ کار را باید معقول و منطقی ساخت؛
۲. یا این که سرعت انجام کنش‌ها را باید در اجرا افزایش داد.

در مورد اول کاری به ظرف‌ها و قفسه‌ها نداریم، و تنها تعداد کنش‌ها را نصف می‌کنیم. حالا کار کمی پرداخته شده است. اما کنش‌ها هم باید به شکل درست‌تری انجام شوند. حالا چگونه می‌توان چنین کاری کرد؟ همین جاست که ارزش‌های بنیادین تئاتر مه‌یرهلد سر بر می‌آورد. این ارزش‌ها به‌زبان صنعت‌گرایان بیان می‌شود، اما به‌شکل عجیبی از همان مهارت‌های ژنریکی شایع در پیش از انقلاب نشان دارد.

۱. غیاب حرکات غیر خلاق؛
۲. ریتم؛
۳. وضع صحیح مرکز ثقل بدن؛
۴. ثبات و استحکام عمل.

البته مه‌یرهلد معتقد است که کار و کارگرِ کارخانه، از نظر هنری، هم‌مرز و هم‌شأن سیالیت رقص است. پیش‌تر این بازیگر کمدیا دل‌آرته بود که چنین توانایی‌ای از خود نشان می‌داد، اما مهارت‌ها و توانایی‌هایش در همان سطح ماند. پیش از آن که بخواهیم به تحلیل چگونگی تأثیر زبان جدید صنعت بر اتودهای تئاتر ادامه دهیم، بیایید به آخرین قطعه‌ی پازل، یعنی روان‌شناسی، اشاره‌ای داشته باشیم.

تأثیرپذیری‌های روان‌شناختی

چهره‌ی روسی‌الاصلی که در اینجا باید از او ستایش کرد، ایوان پاولف (۱۹۳۶-۱۸۹۹) روان‌شناس ابژه‌گراست. پاولف عمده‌ی شهرتش را مدیون نظریه‌های خود در باب «واکنش‌شناسی» است، که خود شعبه‌ای از «نظریه‌ی ذهن» است که برپایه‌ی این فرض بنا شده که ما تنها پدیده‌هایی را درک می‌کنیم که می‌توانیم به‌شکل ابژکتیو مورد سنجش و ارزیابی قرار دهیم. و البته این پدیده‌ها فرایندهایی جسمانی‌اند، نه ذهنی.

این فرضیه، پاولف را واداشت تا به مطالعه‌ی حیوانات و به‌طور خاص به اندازه‌گیری میزان ترشح بزاق سگ‌ها در واکنش به محیط‌های متفاوت بپردازد. از دل این مطالعه، نظریه‌ی اصلی پاولف برآمد: رفتار نوع

حیوان (که انسان را نیز شامل می‌شود) از طریق بازتاب‌ها و واکنش‌های او بهتر درک می‌شود. انگیزه‌ی این واکنش می‌تواند ضربه‌ی روی زانو یا به صدا درآمدن یک زنگوله باشد؛ اما در هر صورت هیچ نوع فرایند ارادی در پاسخ ما مؤثر و کارگر نیست. به دیگر سخن، ما انتخاب نمی‌کنیم بلکه فقط به پدیده‌های بیرون از خودمان واکنش نشان می‌دهیم. نظریه‌ی پاولف همچنین بیانگر آن است که این واکنش‌ها در زنجیره‌ی طویلی از کنش و واکنش‌ها به یکدیگر می‌پیوندند ــ در ردیف دومینوواری از واکنش‌ها، که در وسیع‌ترین مقیاس خود، وجود و هستی ما را پی می‌ریزند. نظریه‌ی پاولف در روسیه‌ی پس از انقلاب رواج و محبوبیت بسیار داشت، نه فقط به این خاطر که بر سویه‌های مادی و بیرونی حیات تکیه می‌کرد بلکه بدین‌سبب که بر خلاف نیروی ناشناخته‌ی «ناخودآگاه» ذهن می‌شد آن را به شکلی آگاهانه به کار برد.

البته این نظرات به نظر از جهان بازیگری بسیار دورند، لیکن نظریه‌ی پاولف با تکیه و تأکیدش بر فیزیکالیته‌ی بیرونی انسان با نگاه ابژکتیو مه‌یرهلد به بازیگر بسیار هم‌خوان و هم‌ساز بود.

او زبانی را که برای توصیف این نوع بازیگر به کار می‌برد، به دقت انتخاب می‌کند:

> بازیگر باید از توانایی بروز واکنش به انگیزه و کنش برخوردار باشد. هیچ‌کس نمی‌تواند بدون این توانایی بازیگر شود.

و:

> از پی‌رفت موقعیت‌ها و وضعیت‌های فیزیکی «لحظات انگیزش» و هیجانی شکل می‌گیرد که سرشار از حسی ویژه‌اند.

او معتقد است حس از عملکردهای درونی ذهن نشأت نمی‌گیرد، بلکه از یک انگیزه‌ی بیرونی از «وضعیت‌ها و موقعیت‌های فیزیکی» سرچشمه می‌گیرد. حس در عمل، یک واکنش است.

بیومکانیک: سنتز عوامل تئاتری، صنعتی و روان‌شناختی

اما هنوز پرسش بزرگ پابرجاست: «چگونه این تأثیرات غیر معمول در کار بازیگر به هم می‌پیوندند؟» مه‌یرهلد در خلق اتودهای بیومکانیک به ایده‌های ذیل متوسل می‌شود:

مهارت و چابکی و بازیگوشی تئاتر مردم‌پسند، مثل کمدیا دل آرته، نمایش جوهره‌ی یک داستان در یک اجرای کوتاه از طریق بدن، و تقسیم یک کنش به تعدادی مراحل کارهای سنجیده و برگزیده، و پیوست و اتصال همان کنش‌ها به شکل زنجیره‌ی طویلی از واکنش‌ها.

او به‌طور مؤثر و سنجیده فرم تیلور و پاولف را با محتوای کمدیا دل‌آرته درمی‌آمیزد تا به مجموعه‌ای از اتودهایی دست یابد که برای شکوفایی و بروز تمامی مهارت‌های پایه‌ی بازیگر طراحی شده‌اند.

چاپلین و آیزنشتاین: نظریه‌ی مونتاژ

کشتزاری آرام
پروانه‌ای می‌پرد
می‌خوابد

لحظه‌ای به آنچه پس از خواندن این آواز کوتاه، یا هایکوی ژاپنی به ذهن‌تان می‌رسد فکر کنید: تصاویر، احساسات، رنگ‌ها و حتی شاید بوی و جنبه‌که تنها با همین پنج کلمه به ذهن می‌رسد. و به‌راستی چیست که چنین بی درنگ ما را بر می‌انگیزد؟

مونتاژ

طبق گفته‌ی آیزنشتاین، شاگرد سابق مه‌یرهلد و از پیشتازان اصلی نظریه‌ی مونتاژ، در مونتاژ:

> ساده‌ترین شکل هم‌نشینی دو یا سه جزء از یک مجموعه کارمایه، به خلقِ نمودی کامل از نظم و آرایشی دیگر می‌انجامد.

دو عنصر متفاوت را یکی پس از دیگری در کنار هم قرار دهید، واکنش روانی به آن عناصر بازنمود سومی خلق می‌کند و در پی آن سطح عالی‌تری از معنا به‌واسطه‌ی قوه‌ی تداعی ذهن حاصل می‌شود. آیزنشتاین چند نمونه از این روند را در مقاله‌ای متفاوت شاهد می‌آورد:

چشم + آب = گریه کردن　　در + گوش = استراق سمع

بچه + دهان = جیغ زدن　　چاقو + قلب = اضطراب

دو شیء (ابژه) با یکدیگر برخورد می‌کنند و به قول خود او، به «انفجار» و خلق مفهومی دیگر می‌انجامند.

سه دلیل موجه در توافق دیدگاه چاپلین و آیزنشتاین

ولی این حرف‌ها چه ربطی به مه‌یرهلد دارد؟ و چرا ما به بخشی از نظریه‌ی مونتاژ که به فیلم اختصاص دارد تا تئاتر، اشاره کردیم. (البته هم آیزنشتاین و هم چاپلین پیش و بیش از هر چیز فیلم‌ساز بودند).

اولاً چون در یکی از واپسین مقالات مه‌یرهلد به هر دوی آنها اشاره شده است: مقاله‌ی چاپلین و چاپلینیسم (۱۹۳۸). خود این قضیه ما را به پایان راه در بررسی نظریه‌ی مه‌یرهلد نزدیک می‌کند. ثانیاً نظریه‌ی مونتاژ از همان میزان اهمیت در درک فیلم برخوردار است که در درک تئاتر. درواقع، بدون آگاهی اولیه از مونتاژ، اصلاً درک اقتباس مه‌یرهلد از نمایش‌نامه‌ی بازرس گوگول بسیار دشوار است. ثالثاً و مهم‌تر از همه، آنچه مه‌یرهلد به‌طور خاص در خصوص چاپلین می‌گوید در مورد همه‌ی بازیگران سبک بیومکانیک صادق است، حتی با این که چاپلین خود درس‌های بیومکانیک را فرا نگرفته بود. چاپلین یک بازیگر بالفطره‌ی سبک مه‌یرهلد بود، به‌قول خود مه‌یرهلد یک «استاد» و چه خوب که تمامی کارهایش امروزه در اختیار ماست تا ببینیم و لذت ببریم (چراکه تنها کم‌تر از دو دقیقه فیلم از اجرای بازیگران مه‌یرهلد برجا مانده است).

مونتاژ در تئاتر

پیش از آن که به شرح تبحر و مهارت چاپلین بپردازیم، اجازه بدهید نشان دهم که نظریه‌ی مونتاژ چه معنایی می‌تواند برای یک کارگردان تئاتر داشته باشد:

- ساختاری اپیزودیک در سراسر اجرا؛
- هم‌نشینی سنجیده‌ی اپیزودها به‌منظور به حداکثر رساندن تأثیر «انفجار»؛
- خلق شگفتی، عدم هماهنگی و تضاد؛
- خلق ریتم‌های متغیر و زیبا از طریق مونتاژ؛
- امکان برخورداری از دو یا چند قصه‌ی موازی؛
- ایجاد حس صریح و شفافی از تئاتریت، حس آگاهی از پیوندها در مونتاژ؛
- هم‌نشینی خلاقانه‌ی معانی توسط مخاطب اهل فکر.

ساختار اپیزودیک علیه رشد بی‌رویه و فزاینده‌ی ناتورالیسم عمل می‌کند. این ساختار از این طریق به رشد شیوه‌های مختلف استیلیزاسیون یاری می‌رساند. مونتاژ ذاتاً عنصری موسیقایی است: آرایش اجزاء یک اجرا شبیه به آهنگ‌سازی است. به گفته‌ی رابرت لیچ «هر قطعه یا هر لحظه عنصری ریتمیک است و تنظیم آهنگ (کمپوزیسیون) بدین معنا اساساً یک ساختار ریتمیک است». تضارب ایده‌ها که در مرحله‌ی مونتاژ حاصل می‌شود طبعاً به ترکیب عناصر متضاد و به‌تبع آن به گروتسک می‌انجامد. و مونتاژ خود با اتخاذ این دیدگاه که کاراکتر عنصری متغیر و سیال است تسهیل می‌شود و شاید بتوان نتیجه‌ی حاصله را «ماسک‌های چندگانه‌ی اجرا» نامید.

چاپلینِ استاد

عملکرد سنتزیِ مشابهی را می‌توان به چاپلین نسبت داد، عملکردی که جایگاه رفیع او را در اندیشه‌ی مه‌یرهلد نشان می‌دهد. کار چاپلین، چه در مقام کارگردان و چه در مقام بازیگر، به‌خوبی نشان‌گر بسیاری از مفاهیم کلیدی بحث ماست، و در عین حال دو سه بحث دیگر را هم پیش می‌کشد. مه‌یرهلد در چاپلین چنین چیزهایی می‌بیند:

- نگره‌ی مولف: هم او و هم چاپلین خود را خالق نهایی اثر می‌دانستند؛
- تعهد به خلق اخلاق گروهی در کار؛
- اعتقاد به هنر به‌عنوان ابزار نقد اجتماعی؛
- توانایی ترکیب تراژدی و کمدی؛
- تحریک تماشاگر به تداعی آزاد ذهنی از طریق مونتاژ.

مه‌یرهلد در مقاله‌ی آخر خود پیش از هر چیز از توانایی ذاتی چاپلین در تجسم‌بخشیدن به اصول بیومکانیک ستایش می‌کند. مه‌یرهلد معتقد است که ابژه‌ی آزمایش ما در بیومکانیک حداکثر بهره‌کشی از توان اکسپرسیو حرکت است».

از طریق مطالعه‌ی کار چاپلین می‌توان به این توانایی دست یافت. به‌عنوان آخرین نکته اجازه دهید شما را به مطالعه‌ی لحظات آغازین فیلمی دعوت کنم که مه‌یرهلد آن را یک «سیرک به‌یادماندنی» می‌نامد: «عصر جدید» (۱۹۳۶). در این اثر به مهارت‌های ویژه‌ی چاپلین دقت کنید:

- بهره‌گیری از مونتاژ توسط کارگردان، کارت از تصویر گوسفندان به تصویر کارگران کارخانه؛

- نمایش دقیق سلسله مراتب در کارگاه: مدیر، معاونان، بازرس، کارگر؛
- بهره گیری از ماسک؛
- ترکیب موسیقی و کنش؛
- ظرافت فیزیک، تعادل و ویژگی اکسپرسیوِ کنش‌ها؛
- نقطه گذاری و وقفه‌اندازی در کنش (آکسیون) از طریق سکون و «وقفه‌های موقت خودخواسته».

و یادتان نرود که بخندید!

پی‌نوشت

* این متن ترجمه‌ی صفحات ۷۶-۵۷ کتاب مه‌یرهلد، نوشته‌ی جاناتان پیچز، چاپ انتشارات راتلج است.

Osevolod meyerhols by johnatan pitches. pp. 57-76, (2003).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی