نصرالله قادری

پیتر بروک و...

«آیا نمایشنامه نویسان وحشت زده اند؟»

«من مسلما معتقد نیستم که وضع موجود تئاتر رضایت بخش است. حتی عقیده ندارم که بهبود پیدا کند. حادثه های پراکنده ای در گوشه و کنار اتفاق می افتد، مکتبهای مختلف تئاتری می آیند و می روند. نمایشنامه نویسان تازه ای فرا می رسند. امّا من به هیچیک از اینها امید ندارم زیرا فکر نمی کنم به مسائل اساسی بپردازند. چگونه می شود تئاتر را برای مردم تبدیل به یک نیاز مطلق کرد، نیازی مثل خوردن و ...؟ چیزی که یک نیاز سادهٔ ارگانیک است ـ همچنانکه تئاتر پیش از اینها چنین بوده است و هنوز هم در جامعه های خاصی این طور است. باور داشتن یک نیاز است. این همان چیزی است که جامعه های صنعتی غرب از دست داده اند، و من در پی یافتن آن هستم»[1]

«بروک» در حیطه تئاتر چهره جهانی دارد. او برای پاسخ به سوال: «چگونه می شود تئاتر را برای مردم تبدیل به یک نیاز مطلق کرد؟» سالهای سال عمر گذاشته است. به سراسر جهان سفر کرده است. تلاش نموده تا با تئاتر کشورهای شرقی آشنا شود. هنوز آرام و قرار ندارد و همچنان جستجوگر پاسخ سوال خویش است. او از هیچ تلاشی برای رسیدن به پاسخ فروگذاری نمی کند. «بیانیه ای برای دهه ۱۹۶۰» از اولین گامهای او برای رسیدن به مقصدی است که هنوز آن را نیافته است.

بیانیه

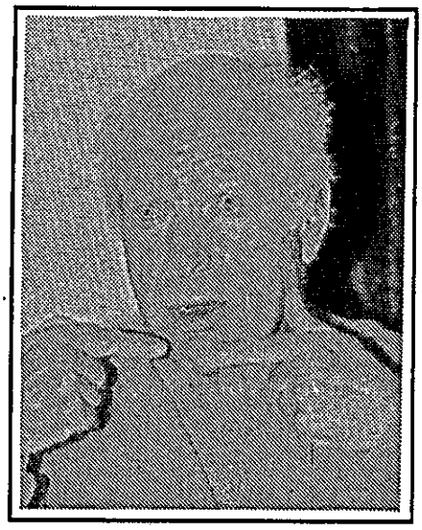
۱ ـ خدا را شکر که هنر دوام ندارد. دست کم ما آشغال دیگری به آشغالهای موجود موزه ها اضافه نمی کنیم. اگر این نکته را قبول داشته باشیم، همیشه می توانیم از چیز کوچکی شروع کنیم.

۲ ـ آیا نمایشنامه نویسان وحشت زده اند؟ اگر نه، خوشا به حالشان، پس بگذارید اسرار خود را بر ما فاش کنند. اگر وحشت کرده اند، پس بگذارید در این هراس بمانند. اگر در این هراس بمانند و آن را بکاوند، آتشفشانهایی خواهند یافت. اگر فقط به توصیف آتشفشان خود بسنده کنند، ما را به عصر ظلمات فرا خواهند خواند. اگر این آتشفشان را در معرض تماشای جامعه بگذارند، انفجار آن ارزش دیدن دارد.

۳ ـ فرهنگ هرگز هیچ فایده ای برای هیچ کس نداشته است. هیچ اثر هنریی نیست که سبب شود آدمها، بهتر شوند.

۴ ـ انسانها هر چه ابتدایی تر، در کشان از هنر بهتر.

۵ ـ مسأله این نیست که ما خواهان



سرگرمی هستیم، بلکه این است که خواهان آن نیستیم. اگر تماشاگران فقط سرگرمی بخواهند و لاغیر، در آن صورت تئاتر جهان دو راه بیشتر ندارد:

الف: تماشاخانه های کاملاً خالی را تحمل کند.

ب: کارهای جدی تری عرضه کند.

۶ ـ بدبختی استراتسفورد این است که همیشه مملو از جمعیت است. مردم به یکسان بهترین و بدترین نمایشها را تشویق می کنند. چرا مردم بر سرگرمی تاکید نمی کنند؟ در آن صورت اهل تئاتر هم ناگزیر خواهند بود کارهای بهتری عرضه کند.

۷ ـ نجابت حرف مفت است. هیچ کس نمی داند معیارهای ارزشی شکسپیر چه بود؟ ما فقط می توانیم به برداشتهای روز خود از آثار او متکی باشیم. در هیچ کتابی ضمانتی نیست که تماشاگر را به گریه اندازد، یا او را به سوی زندگی بهتری رهنمون شود.

۸ ـ وقتی کسی می گوید: «مرا تکان نداد.» این چه عاملی است که دراو این توهم را ایجاد کرده که حساسیتهای دقیقی دارد؟ همواره فقط یک منتقد است که مدعی است «مرا تکان نداد». شاید این صحت داشته باشد.

۹ ـ شعور حرف مفت است. ما مشغول تولید نژادی از بازیگرانیم که از نهایتها می ترسند.

۱۰ ـ بازیگر نه تنها باید آنچه را درک می کند، عرضه کند، بلکه باید رازهای نقش خود را به سطح خویش برساند. او باید اجازه دهد نقش چنان طنینی در جان او اندازد و به سطحی برسد که خود به تنهایی قادر به نیل به آن نباشد.

۱۱ ـ گروه «برلینر آشامبل»[2] بهترین گروه تئاتری جهان است. آنان به تمرینهای جداً

طولانی پی دست می زنند. در مسکو روی برخی نمایشها تمرینهایی بس طولانی، گاه به مدت دو سال، صورت می گیرد و باز هم نتیجه ای وحشتناک حاصل می آید. این دیگر بدشانسی است: به این ترتیب ثابت می شود که تمرین طولانی فی نفسه بدو مضر نیست.

۱۲ ـ بعضی ازمردم پول خود راخردمندانه خرج می کنند، بعضی هم تلفش می کنند. این ثابت می کند که کمبود بودجه الزاماً گروه تئاتری بهتر یا بدتری به بار نمی آورد.

۱۳ ـ وقتی سوررآلیستها از کنار هم گذشتن چتر و چرخ خیاطی می زدند، چیزی برای عرضه داشتند. تئاتر، صحنه کنار هم گذاشتن متضادهاست. به این می گویند هماهنگی تئاتری.

۱۴ ـ اگر تئاتر نتواند ما را از حالت توازن خارج کند، آن شب در عدم توازن گذشته است.

۱۵ ـ اگر نمایشی بر آنچه پیشاپیش باور داریم صحه بگذارد، چه فایده ای دارد. جز اینکه نشان می دهد که تئاتر می تواند کمک کند بهتر به جهان نگاه کنیم.

۱۶ ـ تئاتر اجتماعی مرده و مدفون شده است. جامعه به تحول نیاز دارد ـ نیازی مبرم ـ ولی برای اینکار باید به وسایل مناسبی توسل جست. تلویزیون وسیله خوبی است. استفاده از تئاتر برای جنگیدن در میدان نبرد درست مثل این است که بخواهیم با تاکسی از جزیره بیرون رویم.

۱۷ ـ تئاتر اجتماعی کند است و نمی تواند خیلی زود منظورخود را بیان کند. زمانی که روی توضیحات تلف می کند، ناگزیرش می سازد که بحث هایش را ساده کند ـ که این شکوهٔ به حق دشمنان این تئاتر است. گروه «برلینر آشامبل» توفانی در لندن به پا کرده است. در نهایت چه چیزی در یاد خواهد ماند، مهارت اجرایی یا مفهوم اثر؟

۱۸ ـ به شکسپیر نیازمندیم، باید در آثار اودقیق شویم. ریشه های جذاب ترین آثار «برشت»[۳]، «بکت»[۴]، «آرتو»[۵] را می توان در شکسپیر پیدا کرد. اگر می خواهیم اندیشه ای ملکه ذهن ما شود؛ بیان کردن آن کافی نیست، باید آن را به خاطر سپرد. «هملت»[۶] چنین اندیشه ای است.

۱۹ ـ یک آزمون دشوار: آیا ده سال بعد، در خود چیزی داریم که بر اساس آن بتوانیم نمایشی باز آفرینیم؟ این چیزی که باقیمانده چون زخم اسید است، به صورت سایه روشن باقی می ماند ـ نه تصویری با بار احساسی واندیشه. از این پوسته سخت بار دیگر می توان معانی اثر کاملی را بیرون کشید.

نمونه اش: «ننه دلاور» که کاری خود را پیش می راند، در ولگرد که در سایه درختی لمیده اند، گروهبانی که می رقصد.

۲۰ ـ درآثار شکسپیر تئاتری حماسی، تحلیل اجتماعی، خشونت آیینی، مدافه را می توان پیدا کرد. ترکیبی نیست، پیچیدگی نیست. این عناصر در عین تناقض کنار هم می نشینند، با هم پیش می روند و آشتی می جویند.

چه فایده دارد که برشی از ارزشهای شکسپیری را بگیریم و چون ورق با نمایشنامه نویسان دیگر معامله کنیم. نمایشنامه نویسی که حس تاریخی شکسپیر را دارد، اما فاقد حس علاقه او است، همتای

اگر تئاتر نتواند ما را از حالت توازن خارج کند، آن شب در عدم توازن گذشته است.

کارگردانی که اثرش پرد بدبه ولی خالی از معناست، ارزشی ندارد.

با این همه، ما همه از شکسپیر خسته ایم. تمام نمایشنامه های حتی نامعروف اورا دیده ایم.

ما نمی توانیم فقط با بازآفرینی شاهکارها زندگی کنیم.

تئاتر شکسپیری را با تقلید محض نمی توان بازآفرید. وقتی در مورد تکنیک شکسپیری به نتیجه ای برسیم، می بینیم بر خطا بوده ایم. مرده ها می جنبند، ما تکان نمی خوریم. تئاتر ما عملاً چون مرده هابی حرکت است.

۲۱ ـ این روش شکسپیری نیست که مجذوبمان می کند، جاه طلبی شکسپیری است. جاه طلبی در مورد خطاب قرار دادن مردم و جامعه، از نظروجود انسان. جوهر پاک و غبار.

۲۲ ـ فکر می کردم تک تک جملات «پند به بازیگران» را از حفظ هستم ـ روزی دیگر شنیدم، «قالب و فشار». قالب و فشار چه هستند؟

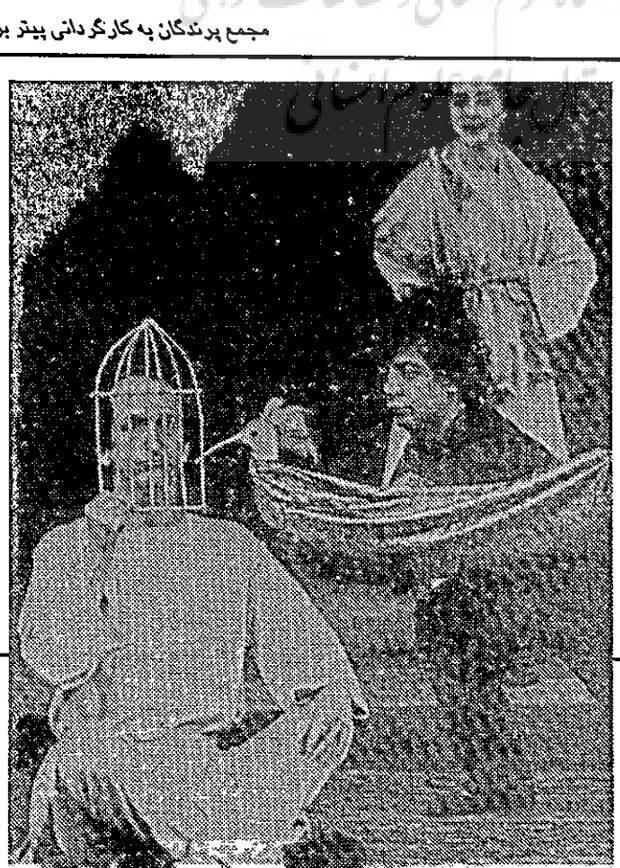
چه کسی اهمیت می دهد؟ چرا؟

۲۳ ـ درباره خانه سازی برای بیخانه ها در تلویزیون می توان دادسخن داد. در کلیساهای تهی می توان از بهشت خطابه ها سر داده در تئاتر می توان پرسید چرا زندگی زیر یک سقف ارزش دارد و آیا دلمان می خواهد به بهشت برویم یا نه. کجای دیگرمی توان چنین کرد؟

می توان از ساعات کمتر کار واوقات فراغت سخن گفت. اگر اوقات فراغت خود را در تماشاخانه ها و به تماشای تئاتر نگذرانیم، کجا بگذرانیم؟ در انباری تاریک و تنگ؟

۲۴ ـ در پاریس تمرین را تکرار می نامند. هیچ تهمتی مرگبارتر از این نمی تواند باشد. در پاریس یک گروه تئاتری به نام «تئاتر زنده»* هست از، این بهتر نامی گیر نمی آید. «زنده» واژه ای بسیار مبهمی است، هیچ معنایی ندارد؛ برای دقت بخشیدن به آن، باید

مجمع پرندگان به کارگردانی پیتر بروک در پاریس



شیون اکتی به کارگردانی پیتر بروک

مکرراً آن را تعریف و دوباره تعریف کرد.

۲۵ـ ارائه تمرین بر اساس نمایشنامه های کلاسیک به خودی خود ثمری ندارد. از نظر روحی، بین بازآفرینی اثری از «ایبسن»[7] و هر اثر موزیکال، تفاوتی نیست.

***

در دهه ۱۹۶۰، از جمله گروههای مشهور نمایشی در انگلیس، «گروه رویال شکسپیر»[8] است. «پیتر بروک»[9] در سال ۱۹۶۲ به این گروه می پیوندد. پیش از او مشهورترین کارگردان این گروه «پیترهال»[10] است. بروک تغییر و تحولی اساسی در اجراهای این گروه به وجود می آورد. در همین دهه است که بروک باهمکاری «چارلزماروتیز»[11] به اجرای چندین نمایش تجربی تحت عنوان «نمایش خشونت»[12] می پردازد. «ماراساد»[13] نوشته «پیتروایس»[14] از جمله آثاری است که تحت این عنوان به اجرا درآمد.

بروک درارتباط با اجرای آثاری چون «ماراساد» می خواهد به انهدام شکلهای کهنه اجرایی و تجربه شکل های جدید، ارتباط جدید، واژه جدید، معماری جدید برود. او در تمام اجراهایش برای در هم شکستن قالبهای سنتی و کلیشه ای، از همه گونه عوامل نمایشی از قبیل تجارب «میرهولد»[15] در شیوه بازگیری و صحنه پردازی، کمدیا دل آرته»[16] و «سیرک» بهره می گیرد.

او در سال ۱۹۷۱ به عنوان سرپرست «مرکز بین المللی تحقیقات نمایشی» در پاریس به کار مشغول می شود. از آغاز تا امروز «جستجو» عصاره اصلی فعالیت اوست. بروک در کتاب «فضای خالی»[17] می گوید: «جستجو باید برای یک «تئاتر لازم» باشد.» و این جستجو در همه ابعاد معنا می شود. «فضای خالی» «بروک» فضای درون» است و همچنانکه مدیر تئاتر جادویی داستان «گرگ بیابان»[18]، «هرمان هسه»[19] برای قهرمان داستان خود توضیح می دهد:

«این دنیای روح خود تو است که در پی اش هستی. واقعیت دیگری که مشتاق آنی در درون خودت وجود دارد. من نمی توانم به تو چیزی را بدهم که از هم اکنون در درون خودت موجود نباشد. نمی توانم چشمت را به روی هیچ نگارخانه ای مگر روح خودت بگشایم. همه ی آنچه می توانم به تو بدهم فرصت، انگیزه و کلید است. من به تو کمک می کنم تا دنیای خودرا آشکار سازی، همین.»[20]

بروک دائما بر سرشت گذرا بودن تئاتر تأکید می گذارد. از منظر او یک نمایشنامه واقعیتی جز زمان کنونی ندارد. او خود در این باره در کتاب «فضای خالی» یادآوری می شود:

«هنگامی که یک نمایش به پایان می رسد، چه باقی می ماند؟ جذابیت سرگرم کننده فراموش می شود، اما احساسات قدرتمند نیز از میان می رود و استدلالهای خوب نیز پیوندشان را از دست می دهند. هنگامی که احساس و استدلال به خواست تماشاگر به مهار کشیده می شود، تا با روشنی بیشتر به درون خود بنگرد، آنگاه چیزی در درون ذهنی به آتش کشیده می شود.

آن رویداد سوزان طرحی، مزه ای، ردپایی، بویی و تصویری درحافظه باقی می گذارد. این تصویر اصلی نمایشنامه است که باقی می ماند، پرهیبی از آن است، و اگر عناصر نمایشی به درستی به هم آمیخته باشد، این پرهیب معنای آن نمایشنامه می شود، این ترکیب گوهر آن چیزی می شود که می خواهد بگوید.»[21]

حال به این سوال پاسخ دهیم: آیا نمایشنامه نویسان وحشت زده اند؟[22]

■

پانوشتها:

۱ـ تئاتر تجربی / جیمز روز ـ راونز ـ ترجمهٔ مصطفی اسلامیه ـ انتشارات سروش ۱۳۶۹/ص ۲۲۸

2.Berliner Ensemble

برتولت برشت پس از جنگ جهانی دوم و بازگشت به آلمان، در سال ۱۹۴۹، گروه نمایشی برالینر آشامبل را تأسیس کرده و به طور منظم به تجربه عملی نظرات خود در زمینه نمایش داستانی و فن بیگانه سازی می پردازد.

3-Bertolt Brecht - (1898-1956)

4- Samuel Beckett- (b.1906)-

5- Antonin Artaud-(1896-1948)-

6- Hamlet.

*-Living Theatre.

7-Henrik Ibsen - (1828-1906)-

8- The royal Shakespeare company.

9- Peter Brook -(b.1925)-

10- Peter Hall-(b.1930)-

11- charles Marowitz.

12- Theatre of cruelty.

13- Marat/sade.

14- Peter weiss- (b.1916)-

15- Vsevold Neyerhold- (1874 -1940)-

میرهولد شدیداً تحت تاثیر نمایشهای نوهنری بود. او با استفاده از عناصر نمایشهای سیرکی فیلم صامت و نمایش چینی، بین سالهای ۱۹۲۱ تا ۱۹۳۰، تکنیک صحنه گردانی خودرا تکمیل کرده و با طرح شیوه هایی تحت عنوان «بیومکانیک / Biomechanies در بازیگری و «کنستر اکتیویسم / Constructivism در طراحی، به قول خود، نمایشی متناسب با عصر ماشین را پیشنهاد می کند.

16-Commedia dellarte.

17- The Empty space.

18- Steppenwolf.

19- Herman Hesse.

۲۰ ـ تئاتر تجربی / ص ۱۰.

۲۱ ـ همانجا / ص ۲۳۱ ـ ۲۳۰

۲۲ ـ «پیانیه ای برای دهه ۱۹۶۰» از ماهنامه "LeTHEATRE" سال ۱۹۹۲ ترجمه شده است.