صفحات ۴۱-۴۷
فصلنامه علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا ● دوره ۴، شماره ۱۰، بهار ۱۴۰۲

تئاتر برای مردم: تاثیر اندیشهٔ برشتی بر تولید و اجرای «۱۷۸۹» توسط آریان منوشکین در گروه تئاتر خورشید

آگنیِشکا کارچ*

مترجم: غزل اسکندرنژاد** [۱]

۱. استادیار گروه تئاتر، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

آریان منوشکین، کارگردان معاصر فرانسوی و سرپرست گروه تئاتر خورشید است که به سبب فعالیت‌های تئاتری، گرایش به فرمالیسم و تئاتر ملل شهرت دارد (Sin-gleton, 2010: 29). تئاتر او توسط مردم و برای مردم خلق می‌شود و این یعنی در هم شکستن آن ادراکِ عرفی که تئاتر را از آنِ نخبگان می‌پندارد. جایگاه انقلابی منوشکین در تئاتر را می‌توان در اعتقاد او به قدرتِ «خلق جمعی» تئاتر، به عنوان آزادانه‌ترین شکل هنری که توان رویارویی با پرسش‌های سیاسی را دارد، جستجو کرد. امکان تصمیم‌گیری برای تمام اعضای گروه در مرحلهٔ تولید و اجرا می‌تواند به مثابهٔ استعاره‌ای از یک نظام سیاسی مبتنی بر مشارکت مدنی باشد. تئاتر منوشکین به تماشاگران می‌آموزد که چگونه به آنچه می‌بینند واکنش انتقادی نشان داده و سپس آن واکنش انتقادی را بدل به فعالیت و مشارکت سیاسی کرده و به اجتماع خود شکل دهند. یکی از عناصر محوری اندیشهٔ منوشکین، آگاه‌سازی تماشاگران از توانایی مشارکت بالقوه‌شان در روند تحول و دگرگونی است. شهروندان به جای اینکه شاهدان منفعل رویدادهای سیاسی و اجتماعی باشند، باید شهامت دست به عمل زدن را احساس کرده و نقش فردی خود را در تاریخ به خاطر داشته باشند. چنین رویکردی بی‌شک ملهم از هنرمندی است که پیش‌تر از منوشکین آثارش در ردهٔ تئاتر سیاسی جای گرفتند؛ یعنی برتولت برشت. یکی از دلایل شهرت برشت ابداع اصطلاح «فاصله‌گذاری»[۱] بود که تلاشی جدی برای دستیابی به واکنشی سیاسی به شمار می‌رفت. واژهٔ فاصله‌گذاری معنایی عکسِ تعلیقِ ساختگی و دروغینی دارد که از ملزوماتِ اغلبِ اشکال نمایش‌های سرگرم‌کننده[۲] به شمار می‌رود.[۳] در تئاتر روایی[۴] برشت، تماشاگر باید به تخیلی و غیرواقعی بودن شخصیت‌های نمایش آگاه باشد. تنها در این صورت است که تماشاگر می‌تواند اعمال شخصیت‌ها را به شکلی ابژکتیو مورد قضاوت قرار دهد. انگیزه‌های نهفته در پسِ این اعمال توسط بازیگران و اغلب به یکی دیگر از روش‌های اجرایی برشت به نام « ژستوس»[۵] شرح داده می‌شوند؛ روشی

*Agnieszka Karch

**gh.eskandarnejad@art.ac.ir

کـه برشـت آن را اینگونـه توضیـح می‌دهد:انتقـال رفتارهـای ویـژه‌ای کـه راوی (شـخصیت) بـرای خـود در برخـورد بـا دیگران در نظـر می‌گیـرد و نیـز هدایـت نتایـج و جمع‌بندی‌هـا بـه سـوی موقعیـت اجتماعـی(Brecht, 1978: 104-5). برنـارد دُرت[۶] روش منوشـکین را بـه الگـوی برشـت هماننـد می‌داند (Dort, 1990: 100). اگرچـه کار هـر دو کارگـردان از ویژگی‌هـا و اهـداف مشـترکی بهـره می‌بـرد امـا ایـن همانندپنـداری، نقـش منوشـکین را در سـیر تکاملـی تئاتـر سیاسـی دسـت‌کم می‌گیـرد. منوشـکین در یـک توضیـح، گرایـش خـود بـه نظریـهٔ برشـت را منعکـس کـرده اسـت، او می‌گویـد «برشـت یـک فـرم نیسـت؛ بلکه نوعـی نـگاه بـه تئاتـر اسـت»(Williams 1999, 56). منوشـکین بـه جـای الگـو قـراردادن کار برشـت و تقلیـد از آن، اندیشـه‌های او را بازتفسـیر کـرده و آن‌هـا را بـا بیـان هنـری مخصـوص خـودش بـه‌کار می‌بنـدد. ایـن همـان دلیلـی اسـت کـه روشـن می‌کنـد چـرا منوشـکین سـبک برشـت را یـک نگـره می‌خوانـد و نـه یـک فـرم؛ برتولـت برشـت آن روح هنـری حاضـر در همـه جـا اسـت. می‌تـوان اسـتدلال کـرد کـه شـباهت کار ایـن دو هنرمنـد تصادفی اسـت کـه آثـار هـر دوی آن‌هـا را در زمـرهٔ تئاتـرِ مردمـان قـرار می‌دهـد. بنابرایـن تعجبـی نـدارد کـه هـر دو از عنَاصـر مشـابهی بـرای شناسـاندن خـود بـه تماشـاگر بهـره گیرنـد. بـا توجـه بـه اینکـه برشـت از لحـاظ زمانـی بـر منوشـکین مقـدم اسـت، پـس تاثیـر او بـر منوشـکین، ایـن کارگـردان فرانسـوی، نتیجـهٔ بدیهـیِ سـیر تحـول تئاتـر اسـت.

بیـان مسـئله یـا نشـان‌دادن مشـکل کافـی نیسـت؛ گـروه تئاتـر خورشـید بایـد تماشـاگر را درگیـر یـک گفت‌وگـو کنـد. فنـون برشـتی نقـش تسـهیل‌گریِ مهمـی در کارِ سـخن‌گفتن بـا تماشـاگران دارنـد. بایـد بـه یـاد داشـته باشـیم کـه تفـاوت دو کارگـردان در ایـن اسـت کـه برشـت بیشـتر متن‌محـور اسـت حـال آنکـه منوشـکین بیشـتر بـا بداهه‌پـردازی شـناخته می‌شـود. شـاید ایـن یکـی از دلایلـی اسـت کـه اصطـلاح «الگـو»[۷] (کـه در سـطور بـالا اشـاره بـه الگـوی برشـتی دارد) مشکل‌سـاز می‌شـود. مقالـهٔ حاضـر بـه تحلیـل روش‌هایـی می‌پـردازد کـه بـا تاثیـر از نظریـهٔ برشـت، بـه منوشـکین امـکان دادنـد تـا بـه جـای تکیـه بـر بازآفرینـی شـیوه‌های برشـت، قالـب منحصربه‌فـرد خـودش از تئاتـر سیاسـی را توسـعه بخشـد. بـه منظـور دسـتیابی بـه چنیـن تحلیلـی، در ایـن مقالـه تمرکـز بـر اجـرای یکـی از آثـار منوشـکین خواهـد بـود؛ *نمایـش ۱۷۸۹: انقـلاب بایـد وقتـی متوقـف شـود کـه سـعادت کامـل بـه دسـت آمده‌باشـد*.

بـه عنـوان نقطـهٔ آغازیـنِ ایـن بازخوانـی اشـاره بـه ایـن نکتـه سـودمند خواهدبـود کـهَ نقطه‌نظرهـای سیاسـی کـه برشـت و منوشـکین طـرح می‌کننـد بی‌شـک تجسـم رویدادهـای دوران زندگیشـان اسـت. ایـن رویدادهـا بـرای برشـت ایدئولـوژی فاشیسـم دهـهٔ ۱۹۳۰ و تمـام نتایـج آن و بـرای منوشـکین حـال و هـوای جنبش‌هـای سـال ۱۹۶۸ اسـت. ایـن نگـرش بـه تاریـخ کـه آن را نـزاع طبقاتـی می‌پنـدارد و نیـز آگاهـی از تهدیـدی کـه سـرمایه‌داری بـه همـراه دارد باعـث می‌شـود تـا کار ایـن دو کارگـردان فلسـفهٔ تغییـر را متجلـی سـازد. رویکـرد مارکسیسـتی برشـت و منوشـکین آن‌هـا را بـه سـمتی سـوق می‌دهـد کـه کار خـود را وقـف مخالفـت بـا سـلطهٔ بـورژوازی کننـد. در زمینـهٔ کاری ایـن دو کارگـردان چنیـن رویکـردی از اسـاس بـه معنـی مخالفـت بـا سرشـت انحصـاری تئاتر {تئاتـر بـورژوا} اسـت. تفسـیرِ کمیـت تئاتر‌روهـا بـه عنـوان یـک فعالیـت جمعـی، اولویـت برشـتَ اسـت: هـر اجتماعـی[۸] کـه کمتـر از دویسـت نفـر در آنِ واحـد باشـد، ارزش بیـان کـردن نـدارد (Brecht, trans. Willet and Manheim, 1970: 31).

تنهـا بـا نشـان‌دادن یـک نیـروی اسـتثنایی بـود کـه برشـت و منوشـکین می‌توانسـتند بـا سـلطهٔ بـورژوازی مقابلـه کننـد. بـه همیـن دلیـل رویکـرد آن‌هـا ایجـاب می‌کـرد تغییـرات بنیـادی در مفهـوم تئاتـر بـه وجـود آورنـد و ایـن مقصـود بـا افـزودن ابعـاد سیاسـی بـه کارشـان بـه دسـت می‌آمـد. در مقـام یک مارکسیسـت متعهـد، برشـت معتقـد بـود کـه تئاتـر بایـد محملـی بـرای بیـان اندیشـه‌های سیاسـی باشـد. چنیـن نگرشـی بـرای منوشـکین نیـز مطلـوب می‌نمـود و بـه زودی بـه نیـروی پیش‌برنـدهٔ هنـری‌اش بـدل شـد. تئاتـر بایـد بـا خواسـت‌های اجتماعـیِ برآمـده از شـرایط سیاسـی هماهنـگ می‌شـد و سـرگرمی، اگرچـه هنـوز وجـود داشـت، دیگـر تمرکـز اصلـی اجـرا نبـود. بـه همیـن خاطـر آثـار برشـت و منوشـکین بیشـتر تجربه‌هـای اجتماعـی بودنـد تـا نمایـش و موفقیـت ایـن تجربه‌هـا بـا عکس‌العمـل تماشـاگران سـنجیده می‌شـد. برشـت بـاری نوشـت کـه اثربخشـیِ تئاتـر در ایـن قابلیـت نهفتـه اسـت کـه مـردم را بـه ایـن بـاور برسـاند کـه آن‌هـا هـم می‌تواننـد بـر اسـاس اندیشه‌هایشـان عمـل کننـد و در مسـیر تغییـر، مشـارکتی فعـال داشـته باشـند همانگونـه کـه جهان امـروز را تنهـا از یـک راه می‌تـوان بـرای بشـر امـروز شـرح داد و آن تشـریحِ قابلیـت تغییـر اسـت (2001:274).

آرمان‌هـای اجتماعـی برشـت و منوشـکین بـه وضـوح در آثارشـان قابـل مشـاهده اسـت. در مخالفـت بـا سـلطهٔ بـورژوازی، بـا وجـود اسـتبداد و آرمان‌هـای فاشیسـتیِ کیشِ شـخصیت ایـن کارگردانـان بـر توزیـع مجـدد قـدرت میـانَ اعضـای گـروه تاکیـد می‌کردنـد؛ همـان چیـزی کـه خلـق جمعـی نامیـده می‌شـود. اهمیـت سیاسـی چنیـن تفکـری بـرای برشـت بـه شـکل ویـژه‌ای انتقـادی بـود، کارگردانـی کـه بـه وضـوح می‌دانسـت اصـول اشـتراکی کـه توسـط فاشیسـم از بیـن رفته‌انـد بایـد حیـات از سـرگیرند. بـا وجـود چنیـن رویکـردی، مفهـوم احاطـهٔ همه‌جانبـهٔ کارگـردان بـر اثـر محـدود می‌شـود. در چنیـن شـرایطی اجراهـا حاصـل همـکاری، مباحثـه و کشـمکش تمـام اعضـای گـروه هسـتند. هیـچ سلسـله مراتبـی در میـان نیسـت، تمـام اعضـا ایـن شـهامت را بـه دسـت می‌آورنـد کـه اندیشـه‌های خـود را مطـرح کـرده و آن‌هـا را بـه بخشـی از منبـع اطلاعاتـی دیگـر اعضـا بـدل کننـد. اهمیـت

چنین رویکردی نه تنها به خاطر فضیلت تساوی در خلق یک اثر که به دلیل ارزش سودمند تعلیمی-آموزشی این نگره است. منوشکین روش خلق جمعی را این گونه توضیح می‌دهد: «آن‌ها[۹] می‌دانند که باید نگاه کنند. آن‌ها می‌دانند که نگاه کردن به دیگران تا چه اندازه برایشان اهمیت دارد، درست و دقیق نگاه کردن» (Kiernander, 1993: 15). خلق جمعی همان اندازه که برای تماشاگران سودمند است برای نمایشگران نیز هست. اگر به بازیگران اختیار و فرصت داده شود تا بر کار خود تاثیر بگذارند تماشاگر هم به این باور می‌رسد که می‌توانند در اجتماع خود چیزی بگویند و از این راه بر روند تغییر، تاثیر بگذارد.

خلق جمعی به عنوان راهی برای عیان کردن خلاقیت بازیگر و روشی تمام‌عیار برای تجربه‌کردن، توسط برشت توسعه داده شد و منوشکین نیز آن را به عنوان رویکرد مطلوب خود به تئاتر برگزید. در روند خلق جمعی بازیگران این جسارت را می‌یابند که در هر صحنه‌ای، حتی در زمان اجرا، مشارکت داشته باشند. بنابراین هیچ قاعدهٔ مشخصی برای داشتن یک اجرای موفق وجود ندارد، چرا که اجرا به صورت مداوم از بداهه‌پردازی‌ها پدید می‌آید. از آنجایی‌که بازیگران اغلب نمی‌توانند نتیجهٔ نهایی کارشان را پیش‌بینی کنند، نمایشگران گروه تئاتر خورشید از کارشان در مقام بازیگر با عبارت «سفر به ناشناخته» یاد می‌کنند(Kiernander, 1993: 22).

اندیشهٔ ایجاد تغییر و تحول، در مدت سه سال تولید نمایش ۱۷۸۹ شکل‌گرفت؛ درست همان‌گونه که تاریخ نیز به صورت تدریجی شکل می‌گیرد. بهره‌گیری از روش خلق جمعی تنها به مثابهٔ راهی بود که می‌توانست به تماشاگران توان بالقوهٔ ایشان را در برانگیختن تغییرات اجتماعی نشان‌دهد. از این مهم‌تر، برشت و گروه تئاتر خورشید در تلاش بودند تا تفکر انتقادی تماشاگران را، که به عقیدهٔ ایشان اثربخش‌ترین انگیزه برای دست به عمل زدن بود، بیدارکنند. برشت و در پی او منوشکین، بر آن بودند تا تماشاگرانشان دربارهٔ اندیشه‌هایی که در نمایش طرح می‌شد، به قضاوت و نتیجه‌گیری عقلانی برسند و سپس نسبت به آنها واکنش نشان‌دهند. به دلیل وجود چنین رویکردی، رسیدن به شیوه‌های نوین اجرایی ضروری می‌نمود. برشت و منوشکین دیگر نمی‌توانستند به اشکال عرفی[۱۰] که اغلب بر کاتارسیس ارسطویی استوار بودند تکیه‌کنند. امتناع این دو کارگردان از هم‌گامی با تمهید گریستن، یا به عبارتی به شدت تحت تاثیر عاطفی قراردادن تماشاگر[۱۱]، را می‌توان به این شکل توضیح داد که چنین روشی تماشاگر را مسحور کرده و توانایی استدلال عقلانی را در او تضعیف می‌کند. برای نمونه برشت در تعارض با سنت اپرا بود که چنین تمهیداتی در آن به صورت گسترده به کار گرفته می‌شد. هر چند که برشت در عین حال با کورت ویل[۱۲]، آهنگساز سوسیالیست، نیز برای تولید یک اپرا همکاری داشت، اما تفاوت این اپرا با سنت‌های پیشین در تلاش سازندگان آن برای به چالش‌کشیدن تمام مفاهیم تئاتری و در عین حال انتقاد از نظام سرمایه‌داری بود. به همین‌روی در این اثر، موسیقی به عنوان محرکی برای برانگیختن واکنش‌های محض عاطفی، آن‌چنان‌که در تئاتر بورژوا موردنظر و پسند است، به کار گرفته نشد. برعکس برای کنارگذاشتن عواطف، مورد استفاده قرارگرفت. این شیوه به عنوان روشی است که به تماشاگر آگاهی و شهامت می‌بخشد تا واقعیتی را که در آن زندگی می‌کند مورد پرسش قراردهد. این روش همچنین با تکیه بر ژستوس قابل دستیابی است و با آن می‌توان تناقضات اجتماعی بین شخصیت‌ها را به نمایش گذاشت و به تماشاگر مجال داد تا در رفتار اشخاص بازی با دیدی انتقادی بنگرد و رفتار صحیح را انتخاب‌کند. چنین رویکردی برای منوشکین مقبول‌نظر می‌افتد، چرا که قصد او بیشتر آموختن است تا سرگرم‌کردن.

شکل دیگری که برشت و منوشکین از مفهوم تئاتر عُرفی سر باز می‌زنند را می‌توان در پرهیز آنها از هرگونه شیوهٔ بیانی (اکسپرسیونیستی) که با اهدافشان در تعارض باشد، جستجوکرد؛ مانند تئاتر شورانگیز[۱۳] عاطفی که برای این دو کارگردان جذبه‌ای نداشت. این دو کارگردان به یک اندازه مخالف مقصود دیگر گسترهٔ سبک‌شناسی ناتورالیسم هستند. به زعم منوشکین «تقلید واقعیت، بازیگر را به اسباب و اثاثیهٔ متحرک بدل می‌کند» (Kiernander, 1993: 26). رویکرد ناتورالیستی بیشتر قوهٔ بینایی تماشاگر را تحت تاثیر قرار می‌دهد تا قوهٔ استدلال او را. بازتولید حالت طبیعی[۱۴]، احساس گریزناپذیر واقعیت را پدید آورده و جایی برای تحول بالقوه باقی نمی‌گذارد. بنابراین توهم واقعیت، که تماشاگر را منفعل نگه می‌دارد، امری مطرود است. در پی بیدارکردن اندیشهٔ انتقادی مخاطب، موثرترین شیوهٔ برشت، یعنی تاثیرV یا همان فاصله‌گذاری، به کار می‌آید. پیش از پاسخ دادن به این پرسش که گروه تئاتر خورشید چگونه فاصله‌گذاری را به‌کار گرفته‌است، ضروری است که بر مفهوم اصلی تاثیرV که برشت آن را ابداع کرده، متمرکز شویم. قاعدهٔ اصلی، ایجاد فاصله میان شخصیت‌های نمایش و تماشاگران است؛ فاصله‌ای که نه فیزیکی بلکه عاطفی است. تماشاگران از واقعیت درونی نمایش دور نگه‌داشته می‌شوند و بی‌اعتمادی به واقعیت جهان نمایش[۱۵] را انکار نمی‌کنند. تماشاگران باید به فاصلهٔ میان واقعیت خودشان و واقعیت جهان نمایش آگاه باشند.

مارتین اسلین تاثیرV را «فاصله‌گذاری غیرموکد» می‌نامد(1990,140). برشت نخستین کسی نیست که از این شیوه استفاده کرده است، پیش‌تر از او آسیای شرقی، هند و تئاتر عصر الیزابت این روش را به کار بستند. با این وجود استفادهٔ برشت از فاصله‌گذاری در یک محتوای

اروپایی می‌تواند به‌عنوان یک انقلاب تئاتری در نظر گرفته شود. او نه تنها تماشاگرانش را از وقایع نمایشِ جدا کرد، بلکه به آنها شجاعت داد تا طبق تفکراتشان کُنش داشته باشند. لازمهٔ موفقیت در استفاده از این روش، تلفیق شیوه‌های متنوع تئاتری است.

فرایند دستیابی به تکنیک فاصله‌گذاری، در روش‌هایی که گروه تئاتر خورشید به کار می‌گیرد، مشهود است. اولین جلوهٔ تکنیک فاصله‌گذاری در نمایش ۱۷۸۹، انتخاب زمینهٔ تاریخی توسط منوشکین است؛ چیزی که یکی از مهم‌ترین تاثیرات برشت بر تولید این نمایش به شمار می‌رود. برشت با ردِ مفاهیمی چون بی‌زمانی و جهانی‌بودن، که مختص تئاتر بورژوا بود، تاریخ را به عنوان بخشی که همگان از دسترسی به آن منع شده بودند ارائه کرد. شخصیت‌های انقلابی در نمایش منوشکین از حقیقت تاریخی خود، با اطمینان‌یافتن از عدم هم ذات‌پنداری تماشاگران با اشخاص بازی، محافظت می‌کردند. تماشای وقایع تاریخی با خودآگاهی از زمان، به تماشاگر مجال می‌دهد تا رویکردی انتقادی را برگزینند. حقیقتِ شخصیت‌های نمایشی توسط تماشاگران تجزیه و تحلیل شده و در نتیجه این تجزیه و تحلیل در دیدگاه سیاسی آنها بازتاب می‌یابد.

وظیفهٔ بازیگران در تئاتر منوشکین این است که وَاریخت[۱۶] (تبدیل) تماشاگر را از یک نظاره‌گرِ ناچیز به یک شرکت‌کنندهٔ فعال تسهیل‌کنند. بازیگرِ تئاتر خورشید در نقطهٔ مقابل بازیگر نمایش‌های ناتورالیستی قرارمی‌گیرد. در تئاتر خورشید بازیگر چیزی بیش از بازیگری است که مهارت و دانش خود را به نمایش می‌گذارد. برشت تحت تاثیر نمایش‌های کاباره‌ای و سیرک‌ها می‌نویسد که «زیباییِ طبیعت کیفیتی است که برای حواس انسانی فرصتِ به نمایش‌گذاشتن مهارت‌ها را فراهم می‌آورد»(Hauptmann, 1967: 645-6). در خویشتن نگریستنِ مدام بازیگر، که بعدها توسط بارت تعریف شد[۱۷] ، آگاهی بازیگَر را از پیروی دائمیِ عملِ قضاوت‌کردن نشان می‌دهد. این کناره‌گیریِ باطنیِ[۱۸] بازیگر همچنین در بیگانگی از نقشی که بازی می‌کَند مشهود است، این موضوع را می‌توان در بخشی {از اجرای ۱۷۸۹} که « *بستر عدالت*» نام دارد پیدا کرد: « *شعبده‌باز نقش خودش را به استهزا می‌گیرد و این امر از او یک شخصیت گریان، آرزومند و رقت‌انگیز می‌سازد*»، یا« *شعبده‌بازی که می‌خواهد این قسمت را بازی کند* [...] *خودش را معرفی می‌کند و توضیحات کنایه‌آمیزی دربارهٔ شخصیت‌اش می‌دهد*» (Théâtre du Soleil, 1971: 18-19). جدایی شخصیت نمایشی از بازیگری که آن نقش را ایفا می‌کَند روشن است. بازیگران منوشکین نقشی را خلق می‌کنند که معین نشده، بلکه در فضای فکری بین نمایشگر و تماشاگر روی صحنه ظاهر می‌شود. تعبیر و خوانش شخصیت‌های نمایشی از این دست به عهدهٔ تماشاگر گذاشته‌می‌شود.

این شکل از بازیگری می‌تواند در نقطهٔ مقابل نمایش واقع‌گرایانه قرارگیرد. منوشکین می‌گوید «برای مدت زمانی طولانی اروپاییان هیچ چیزی را بازنمایی نکردند. اروپاییان همه چیز را به نمایش گذاشتند» (Kiernander, 1993: 89). به همین دلیل منوشکین می‌خواهد تمثیل‌ها را به‌کارگیرد تا تفکرات را به نمایش درآورد و نه آدم‌ها و وقایع را. حضور مفهوم برشتیِ ژستوس اینجا به وضوح قابل‌مشاهده است. منوشکین این مفهوم را با کنار هم قراردادن موقعیت‌های متناقض اجتماعی، با تکیه بر توانایی تماشاگر در سفیدخوانی {دریافت ناگفته‌ها} و تشخیص دادن رفتار موردِ نظر منوشکین به وسیلهٔ استدلال عقلانی، به کارگرفت. این مورد را می‌توان در اجرای بخشی از نمایش ۱۷۸۹ به نام ملاقات طبقات سه‌گانهٔ اجتماعی[۱۹] مشاهده‌کرد؛ جایی‌که بازیگران از عروسک‌ها استفاده‌کردند تا اختلاف طبقاتی پیش از انقلاب را به سخره بگیرند.

برای بیشتر کردنِ تاثیر فاصله‌گذاری از طریق هر چه بیشتر متقاعدکردنِ تماشاگر با این مسئله که او در حال تماشای یک نمایش است، تمام روند آمادگی برای اجرا، که اغلب در پشتِ صحنه رخ می‌دهد، در معرض دید قرار می‌گیرند: وسایلِ صحنه در طول اجرا درگوشه و کنار جابه‌جا می‌شوند و بازیگران در مقابل چشمان تماشاگران لباس می‌پوشند و گریم می‌شوند (برای نمونه در صحنهٔ سخنرانی پادشاه، بازیگری که قرار است نقش میرابو[۲۰] را بازی‌کند توسط یک شعبده‌باز دیگر گریم می‌شود) (TdS, 1971: 18). بنابراین تماشاگران نه تنها که بازیگران را تماشا می‌کنند، بلکه می‌دانند چه صحنه‌ای بعد از صحنهٔ در حال اجرا، اتفاق می‌افتد.

واقعیت درون نمایش دیگر به زمان حال تعلق ندارد، بلکه مربوط به گذشته است - به واسطهٔ صرف افعال به صورت گذشته - و نیز متعلق به آینده است؛ برای مثال هنگامی‌که کریر، کونتور و پریزنتاتور[۲۱] جهت صحنه را اعلام کرده و می‌گویند و آن‌چه قَرار است اتفاق بیفتد را پیش از آنکه اجرا شود، این‌چنین توضیح می‌دهند: «*خانم‌ها و آقایان، هم‌اکنون آماده‌خواهیم شد تا برایتان کمدی مشهور ملاقات طبقات سه‌گانهٔ اجتماعی را اجرا کنیم*» (Tds, 1971: 14). شاپولیه[۲۲] بعد از پریزنتاتور می‌گوید: « *و اینک، خانم‌ها و آقایان، شما شاهدان یک مناظرهٔ پارلمانی قابل اعتماد پیرامون موضوع حقوق انسانی و شهروندی خواهید بود*» (TdS, 1971: 34). تماشاگر نه تنها با محتوای این صحنه‌ها آشنا می‌شود، بلکه احساسات او نیز معین می‌شوند؛ برای نمونه هنگامی‌که شعبده‌بازان می‌گویند: «*این همان خشمی است که می‌خواهیم به نمایش بگذاریم*» و «*ما در برابر دیدگان شما و در لباس بربرها، 'پادشاهی با دو چهره' را اجرا خواهیم‌کرد*» (TdS, 1971: 18, 20).

این ویژگی به درستی توسط جان ویلت[۲۳] تعریف‌شده‌است؛ «روایت‌کردنِ نقشی که بازی می‌شود» (94 :2001) با راهنمایی‌کردنِ درست مخاطب، بازیگر با دیالوگ توصیف‌کنندهٔ شخصیتی که ایفا می‌کند، درگیر می‌شود. رابطهٔ تنگاتنگی میان نمایشگر و تماشاگر پدید می‌آید. اینجا می‌توان مفهوم تئاتر محیطی، که تمایل به ایجاد رابطه‌ای نزدیک میان بازیگران و تماشاگران دارد را مشاهده کرد. بازیگران نمایش ۱۷۸۹ به صورت فراگیر از چنین شیوه‌ای استفاده می‌کنند. در صحنهٔ مناظرهٔ پارلمانی، فضای تئاتر به میدانی برای مشارکتِ دموکراتیک تبدیل می‌شود و در این شرایط تماشاگران هم به بحث می‌پیوندند. یکی از نمایندگان کاستِلیَن با جمله‌ای که می‌گوید، وجود رابطه‌ای نزدیک را میان آدم‌های داخل سالن نمایش تصدیق می‌کند؛ او می‌گوید: « *من متقاعد شده‌ام که اکثر کسانی که {در اینجا} سخنان من را می‌شنوند، با من موافقند*» (TdS, 1971: 36).با اطمینان از حضور و درگیری فعال تماشاگر، بازیگر او را از توان سیاسی بالقوه‌ای که دارد آگاه می‌کند و به آنها شهامت می‌دهد تا در تعیین سرنوشت حزب و یا کشورشان سهیم باشند و تاثیر شخصی خود را در روند تغییرات بگذارند.

فاصله‌گذاری فقط از راه اجرای تکنیک‌ها حاصل نمی‌شود؛ بلکه به همین میزان در ساختار فیزیکی نمایشنامه هم قابل مشاهده است. قطعه‌قطعه بودن و ناپیوستگی اجرا به مخاطب مجال می‌دهد تا به صورت عقلانی و شفاف، معضلات مطرح‌شده را ببینند و از ایجاد تعلیق در آنها جلوگیری می‌کند. برشت می‌نویسد:

«همانطور که ما نمی‌توانیم از تماشاگر دعوت کنیم تا خودش را درون داستان پرت کند، و آنطور که گویی داستان چون رودخانه‌ای است که خودش را رها کند تا به این سو و آن سو برود، هر اپیزود منفرد باید طوری به دیگر اپیزودها گره بخورد که اپیزودهای دیگر به آسانی از هم تمیز داده شوند. اپیزودها نباید به شکلی غیرقابل تشخیص در پی هم قرار گیرند اما باید به ما فرصت دهند تا قضاوتمان را به میان آوریم» (201 :2001).

خصلت قطعه‌قطعه‌شدهٔ اجرای ۱۷۸۹به روشنی از میان قطعاتِ قابل‌تشخیص آن نمایان است. مانند دیگر اجراهای منوشکین، صحنه‌های متوالی ارتباطی منطقی با هم ندارند. هر کدام از صحنه‌ها، فصل‌های مجزایی هستند که باید به عنوان هویتی جداگانه ارزش یابند. فکرِ نام‌گذاری بر صحنه‌های نمایش ۱۷۸۹ تاثیر نیرومند دیدگاه برشتی {بر این اجرا} را نمایان می‌کند، همچنان که هنگام اجرای برخی از آثار برشت {توسط خود او} عناوین و یا شمارهٔ صحنه‌ها بر پردهٔ انتهای صحنه نمایش داده می‌شدند[۲۴] . منوشکین همچنین از موسیقی مغایر با رویدادهای نمایش داده شده بهره می‌گیرد تا بر وجود این ناپیوستگی در اجرا تاکید بگذارد. هدف از چنین کاری مخالفت با میلِ طبقه بورژوا است به اجرای نمایش‌ها به شکلی ملایم و هوش‌ربا. بنابراین به تماشاگران همواره گوشزد می‌شود که آنچه می‌بینند فقط یک عمل صحنه‌ای {یا همان اجرای نمایش}است، مانند آنچه در کلمات شعبده‌باز دیده می‌شود: « اگر مایلید میریم که دنیای خیالی رو پشت سر رها کنیم و به جهان واقعی خودمون برگردیم» (TdS ,1971: 21).

مرجع برشت برای تمایل به قطعه‌پردازی[۲۵] را می‌توان در جنبش دادائیسم جست که در سال‌هایی که از پی جنگ اول جهانی آمدند شکوفا شد. این سبک زیباشناختی، ترکیبِ خودانگیزِ عناصرِ دل‌به‌خواهی را به هارمونی {در ترکیب} ترجیح می‌داد. ترجیح برشت در نگاه به شدت نقادانهٔ او نسبت به فیلم روشن است: « *دوربین فقط یک چشم به ما می‌دهد*» (Van Dijk, 1990: 126).

بنابراین برشت از روشی استفاده می‌کرد، که فرانکو روفینی[۲۶] نام آن را مونتاژ عمودی می‌گذارد(33 :1986)، و در آن به صورت هم‌زمان درگیر کار بر چند سطح متفاوت از داستان بود. منوشکین این روش را در نمایش ۱۷۸۹ به کمک میزآن اَبیم[۲۷] به کار گرفت و سبک خودش را پیش‌تر برد. بازیگران نقش حاضران در بازار مکاره را بازی می‌کردند و پشت سر آن در نقش انقلابیون نیز ظاهر می‌شدند. یکی دیگر از نمونه‌های بازی در بازی در اجرای منوشکین ظهور بازیگران کمدی - فرانسز بود که در واقع بازیگران گروه تئاتر خورشید بودند که نقش بازیگران کمدی - فرانسز را بازی می‌کردند.

سطوح نمایش {در این اجرا} متکثر هستند؛ فضای تئاتری نیز نهادِ تکثر است. بازیگران از نقاط مختلفی از میان تماشاگران پیدا و سپس از نظر پنهان می‌شوند: «*مردی از میان جمعیت بیرون می‌آید در حالی‌که دختر جوانی را که همین حالا از هوش رفته در میان بازوانش گرفته است*» (TdS, 1971: 32). بازیگران در طول اجرا هم در مرکز و هم در حاشیهٔ رویدادها قرار می‌گیرند. منوشکین به چنین حالتی با استفاده از خَرَک‌ها[۲۸] (سکوهای متعددی که دور و اطراف سالن نمایش قرار داده شده بودند) دست یافت. در نتیجهٔ چنین کاری تمرکزِ نگاه تماشاگر بر سوژهٔ انتخابیِ خودشان هدایت می‌شود. تماشاگران همچنین به صورتِ اعلام شفاهی، جسارت حرکت در فضای تئاتر را پیدا می‌کنند: «*تماشاگرانی که ایستاده‌اند دعوت می‌شوند تا آزادانه حرکت کنند، همان‌طورکه آنها که مایل هستند تا راحت باشند روی پله‌ها می‌نشینند*» (TdS, 1971: 7).

در نتیجهٔ دسترسی به چنین امکانی، تماشاگران به امکانِ خود برای داشتن زاویهٔ دیدِ انتخابی (که در سالن تئاترِ فیزیکی و در جاهای دیگر سیاسی است) و نیز داشتن نقشی فعال در زندگی اجتماعی خود آگاه می‌شوند.

اندیشهٔ تغییر در خلق هنری منوشکین {امری} ذاتی است. بر اساس فلسفهٔ گروه تئاتر خورشید، تغییر جهان

باید از تغییر در روش‌های عُرفی تئاتر شروع شود که در طول قرن‌ها پایه‌گذاری شده‌اَند. پیامد مطلوب چنین نگرشی، تئاتر رفتن را هر چه بیشتر به فعالیتی عمومی و همچنین کلیشه‌سازیِ[۲۹] پیام سیاسی در اجراهای تئاتری بدل خواهد کرد. با بهره‌گیری از مفهوم انقلابی ژستوس برشتی، بازیگر گروه تئاتر خورشید با تماشاگر سخن می‌گوید و دیالوگی را آغاز می‌کند؛ چیزی که توسط تئاتر بورژوا غیرقابل‌پذیرش است. هدف از این گفت‌وگو به شکلی متناقض نه برای غوطه‌ور کردن تماشاگر در واقعیتِ درونیِ {جهان}نمایش است، که به عکس آن، برای نگه داشتن تماشاگر پشتِ یک دیوارِ فرضیِ عقل یا منطق است. برداشتن فاصله میان صحنه {یَا به شکل کلی جایگاه بازیِ بازیگران} و تماشاگر برای این نیست که تماشاگران صرفا به یک جهان خیالی فراخوانده شوند، بلکه در خدمت این است که به آنها جسارت تامل دربارهٔ رویدادهایی که ارائه می‌شوند داده شود. چنین چیزی تماشاگر را به امکانِ مشارکت خود در دنیای واقعیِ اجتماعی و سیاسی آگاه می‌کند. ژستوس برای منوشکین بدل به انگاره‌ای اساسی برای توسعهٔ دیگر مفاهیم از جمله تئاتر برای مردمان و خلق جمعی می‌شود که همهٔ اینها خود برای دستیابی به مشارکت بیشتر تماشاگر هستند. تمام این استراتژی‌ها، که توسط برشت پرورش یافت و توسط منوشکین شخصی‌سازی شد، بازتاب‌دهندهٔ هویت ویژهٔ گروه تئاتر خورشید است. این استراتژی‌ها با تاثیرات برجستهٔ برشتی نشان‌دار شده‌اند اما اصالت آنها قابل انکار نیست[۳۰] . برشت بی‌تردید یک چشم‌انداز و ایدئولوژی است که منوشکین عناصر تکنیکال یا همان فنی خودش را به آن افزوده است. از این رو منوشکین را یک پارادایم یا الگوی برشتی تلقی کردن به نظر بیش از حد ساده‌انگارانه است. منوشکین حتی در درون گروه خودش هم از نقد مصون نماند. مقصود او از مشتاق‌کردن توده‌ها نسبت به تئاتر، بی‌شک شایستهٔ تحسین است. در حال و هوای ماه می سال ۱۹۶۸، تغییر شرایط کار باید همراه می‌شد با گسترش دسترسی طبقهٔ کارگر به امکان‌های {مختلف} سبک زندگی که به شکلی عرُفی با طبقات بالای جامعه در پیوند بود[۳۱] . با این وجود مشارکت ناچیز طبقهٔ کارگر در اجراهای گروه تئاتر خورشید حاکی از آن است که تاثیر او بر معضل اصلیِ هویتِ انحصاری تئاتر دست بالا گرفته شده است. افزون بر این، به‌ویژه مفهوم *خلق جمعی*[۳۲] نیز به چالش کشیده شده است. فیلیپ لئوتار[۳۳] ، یکی از اعضای گروه تئاتر خورشید در مقالهٔ «آریان منوشکین: دمیورژ و مستبد[۳۴] » چنین می‌گوید:

کسی نباید آرمان‌گرا باشد. اگر اندک پدیده‌ای جمع‌گرا در تئاتر خورشید وجود داشته به دلیل اقتدار و حتی استبداد آریان بوده است. {...} اگر قرار بود ما به صورت جمعی کارها را کارگردانی کنیم، هنوز در فکر اولین اثر خود بودیم و هرگز به اجرا نمی‌رسیدیم (Salino, 1981).

منوشکین برخی از مهم‌ترین مفاهیمی را توسعه داد که تئاتر را دگرگون کرد. تاثیر شخصِ او انکارناپذیر است. تاثیرات برشتی، به جای سایه‌انداختن بر نبوغ منوشکین به آن افزون شد و نمود کل آثار وی را بهبود بخشید.

به رغم انتقاد لئوتار، کار کارگردان فرانسوی {یعنی منوشکین}، جدا از تاثیر اجتماعی کلی آن، باید به عنوان گامی منحصربه‌فرد در مسیر تحول همیشگی چهرهٔ تئاتر در نظر گرفته شود. از آنجا که تغییر چیزی است پیوسته، تماشاگر باید نسبت به آینده سرشار از امید باشد چرا که دیگران منوشکین را به عنوان منبع الهام خود در نظر می‌آورند، درست همان‌طور که منوشکین به برشت نظر می‌افکند، وقتی روش‌های او را برای آثار بدیع خود شخصی‌سازی می‌کرد.

پی‌نوشت

1. Verfremdung

۲. سیرک‌ها، شعبده‌ها و ... .م.

۳. مترجمی که مقالهٔ حاضر را از زبان مبدا به انگلیسی برگردانده پس از این عبارات توضیح می‌دهد که واژهٔ Verfremdung اغلب به دلیل نبودن یک معادل مناسب در زبان انگلیسی به «تاثیر بیگانه‌سازی» و یا «تاثیر فاصله‌گذاری» ترجمه شده‌است و او قصد دارد در ترجمهٔ خود از عبارت «تاثیر V» استفاده کند. اما با توجه به اینکه در زبان فارسی معادل این عبارت در بیشتر ترجمه‌ها «فاصله‌گذاری» آمده، در ترجمهٔ متن حاضر به زبان فارسی همین عبارت را به کار می‌برم. م.

4. Epic
5. Gestus
6. Bernard Dort
7. Paradigm

۸. اشاره به اجتماع تئاتر‌روها دارد. م

۹. مقصود نمایشگران هستند. م.

۱۰. عنوان عُرفی را به جای traditional در این ترجمه به کار می‌برم. چرا که منظور نگارندهٔ مقاله نه اشکال سنتی نمایش که رویکردهای رایجِ رنسانسی و ناتورالیستی در تئاتر است. م.

۱۱. نویسندهٔ مقاله از کلمهٔ Ausbruch استفاده کرده که بر اساس تعریف اسلین گریه‌ای ناگهانی و ویرانگر است از اعماق جان که حال و هوای لحظه‌ای از درام را شکل می‌دهد (Esslin, 1990: 137).

12. Kurt Weill
13. Dramatic Theater

۱۴. منظور بازتولید واقعیت یا فضای ناتورالیستی است. م

۱۵. منظور واقعیتِ روی صحنه است و نه واقعیت زندگی. م

16. Transformation

۱۷. در کتاب «مرگ مولف».

۱۸. منظور فاصله گرفتن از جهان نمایش است. م.

۱۹. The Meeting of the Estates-General/ به ترتیب متشکل از روحانیون، نجبا و دهقانان. م

۲۰. Mirabeau. سیاستمدار، روزنامه‌نگار و نویسندهٔ فرانسوی که یکی از نخستین رهبران انقلاب فرانسه بود. م.

۲۱. این سه کلمه، که از فرانسه به انگلیسی در مقاله برگردانده نشده‌اند، به ترتیب این معانی را دارند: جارچی، قصه‌گو و نمایشگر. م.

۲۲. Chapelier، این کلمه هم مانند مورد قبلی ترجمه نشده و به معنای کلاه‌فروش است. م.

۲۳. John Willett ، مترجم انگلیسی که برای ترجمهٔ آثار برتولت برشت

به زبان انگلیسی شهرت دارد. او آثاری از جمله ننه دلاور و فرزندانش، زندگی گالیله و زن نیک ایالت سچوان را به انگلیسی ترجمه‌کرده‌است. م
24. Projected
25. Fragmentation
26. Franco Ruffini
۲۷. mise en abîme/ تصویر در تصویر در هنرهای تجسمی، بازی در بازی در نمایشنامه، داستان در داستان در ادبیات و ... . برای نمونه می‌توان به نقاشی ندیمه‌ها از ولاسکوئز و بازی در بازیِ صحنه‌ای از نمایشنامهٔ هملت اشاره کرد. م
28. tréteaux
29. Engraving
۳۰. اصالت تعلق آنها به گروه تئاتر خورشید مقصود نویسنده است.م
۳۱. برای مثال همین امکان تماشای تئاتر.م
32. création collective
33. Philippe Léotard
۳۴. démiurge et tyran / دمیورژ، علت فاعلی جهان از منظر افلاطون .م

منابع

1. Brecht, Bertolt. Bertolt Brecht: Collected Plays. Trans. and eds. John Willett and Ralph Manheim. London: Methuen, 1970.
2. ---, Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic. Trans. and ed. John Willett. London: Methuen, 2001.
3. ---, Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic. Trans. and ed. John Willett. London: Methuen, 1978.
4. Dijk, Maarten van, 'Blocking Brecht', Re-Interpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film. Eds. Pia Kleber and Colin Visser. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 117-134.
5. Dort, Bernard, 'Crossing the Desert: Brecht in France in the Eighties', Trans. Colin Visser. Re-Interpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film. Eds. Pia Kleber and Colin Visser. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 90-103.
6. Esslin, Martin, 'Some Reflections on Brecht and Acting', Re-Interpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film. Eds. Pia Kleber and Colin Visser. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 135-146.
7. Hauptmann, Elissabeth, ed. Gesammelte Werke. Frankfurt-on-Main: Suhrkamp Verlag, 1967.
8. Kiernander, Adrian. Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
9. Ruffini, Franco, 'Horizontal and Vertical Montage in the Theatre', New Theatre Quarterly, 11.5 (Feb. 1986): 29-37.
10. Salino, Brigitte, 'Ariane Mnouchkine: démiurge et tyran', Les Nouvelles Littéraires, 10 December 1981.
11. Singleton, Brian, 'Ariane Mnouchkine: Activism, Formalism and Cosmopolitanism', Contemporary European Theatre Directors. London: Routledge, 2010.
12. Théâtre du Soleil. 1789: La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur. Paris: Stock, 1971.
13. Williams, David, ed. Collaborative Theatre: The Theatre du Soleil Sourcebook. London: Routledge, 1999.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی