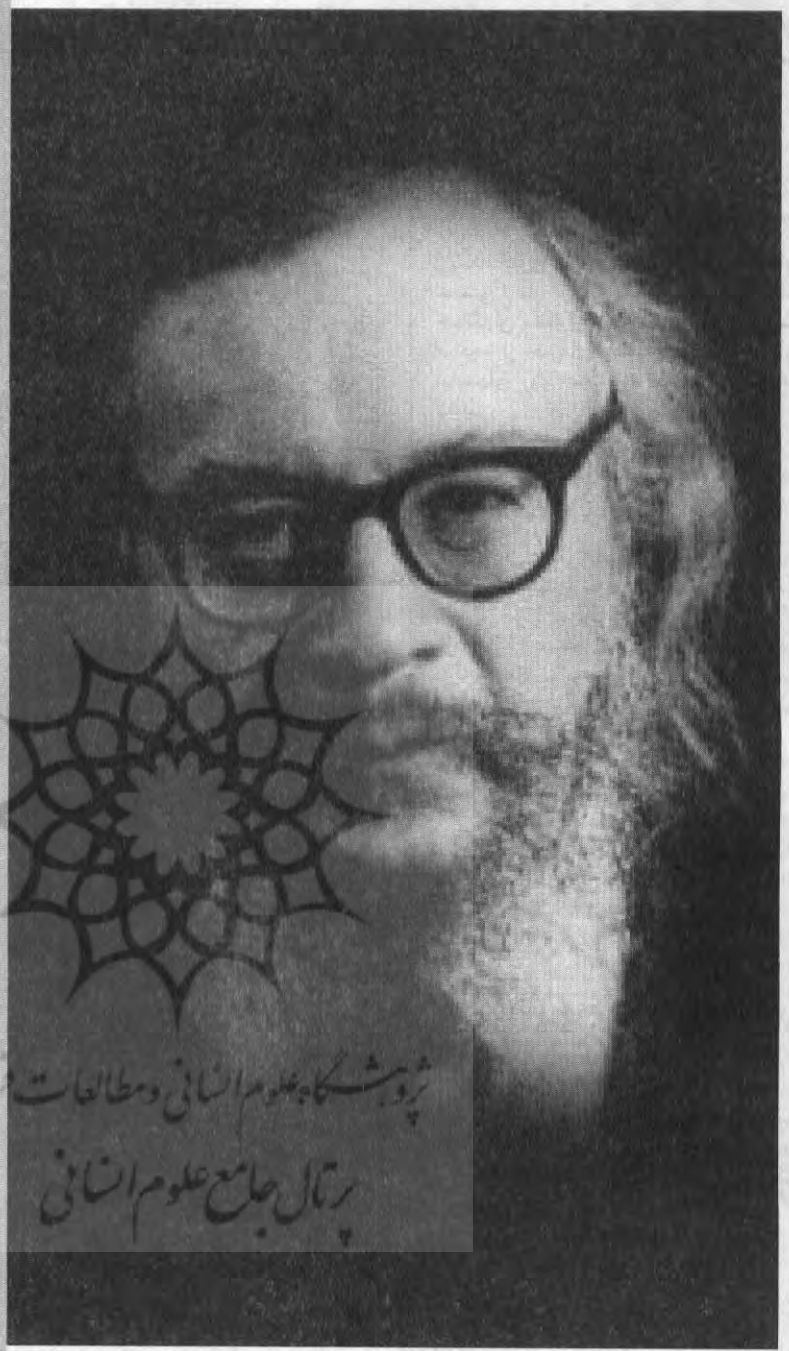


گروتفسکی و ملاقات نقش

فرشید ابراهیمیان

مترجم، مدرس و منتقد تئاتر

«آتونن آرتو» از زمرهٔ هنرمندانی است که تأثیر شایان ذکری بر تئاتر معاصر اروپا و به‌ویژه نسل ۱۹۶۰ به بعد به جای گذارده است. طبعاً گروتفسکی نیز از این قاعده مستثنی نبوده است. لیکن تأثیر آرتو بر وی تأثیری ناخودآگاه است. بدین معنا که گروتفسکی در آغاز کار خود هیچ شناختی به معنای اخص کلمه از آرتو ندارد؛ ولی حضور او به عنوان یک پدیدهٔ هنری انعکاسی از نیازهای آرتویی است. از این‌رو گروتفسکی با این نیاز و مجموعهٔ اتفاقاتی که کمال وی را رقم می‌زنند ارتباط می‌یابد. در این زمان، او و تئاتر لهستان نسبت به دیگر ممالک اروپایی مهجور مانده‌اند. «به استثنای مقطعی از قرن ۱۹ و سالهای قبل از جنگ جهانی اول». لیکن نقاشی که نزد کرگ کار می‌کند؛ یعنی کسی که تصاویر ذهنی کرگ را به شکلی عینی مجسم می‌سازد، برای نخستین‌بار تئاتر لهستان را با مفهوم کارگردان به معنای امروزی کلمه آشنا می‌کند. بنابراین گروتفسکی در شرایطی که تئاتر لهستان از اهمیت جدیدی برخوردار شده است و نیز پس از آن که تئاتر را به عنوان رشتهٔ تحصیلی خود انتخاب می‌کند در یک تئاتر قدیمی مشغول به کار می‌شود. وی در این تئاتر، فاوست گوته و صندلیهای یونسکو را در سال ۶۰-۱۹۵۹ به روی صحنه می‌برد. سپس تصمیم می‌گیرد در شهری دورافتاده به پژوهش و تجربه بپردازد. در واقع زندگی تجربی او در تئاتر از همین سفر آغاز می‌گردد. بدیهی است که او برای دست‌یازی بدین امر نیاز به بودجه دارد که دولت این بودجه را در اختیار وی قرار می‌دهد. از این‌رو مبادرت به تأسیس تئاتری می‌کند به نام تئاتر «سیزده ردیف». آنچه در این نامگذاری اهمیت دارد طرح علائم و نشانه‌هایی است که گروتفسکی سعی می‌کند از طریق آنها تمایز و تفاوت خود را آشکار کند؛ بنابراین پس از تأسیس گروه و تئاتر سیزده ردیف، سفرهایی به کشورهای صاحب‌نام تئاتر، مانند شوروی، فرانسه و آلمان کرده، در مسکو سری به بایگانی کارگردانهای بزرگ زده، متوجه این نکته می‌گردد که همهٔ شیوه‌های تئاتری، پیش از او تجربه شده‌اند. این مداقه سبب پرباری اندیشه و دانش وسیع او نسبت به تئاتر و شیوه‌های آن شده، سپس بار دیگر عازم سفر گشته، این بار راهی شرق می‌گردد. او در این سفر به هند رسیده با شیوه‌های کابوکی و کاتاکالی آشنا می‌شود. بدین‌سان پس از بازگشت با این اندوخته‌ها و در حالی که شیوه‌های نمایشی شرق از صافی وجود او گذشته است، دوباره شروع به کار می‌کند. بنابراین تئاتر سیزده ردیف را منحل می‌کند و بر روی نمایشنامه‌های مختلف اعم از کلاسیک و مدرن به آزمایش می‌پردازد؛ بنابراین از سه نمایش «فاوست»، «اکروپولیس» و «همیشه شاهزاده» اجراهایی کاملاً متفاوت ارائه می‌دهد که مبین اندیشه‌های نوین و ایدئولوژی وی می‌باشند. عقیده‌ای که تحت تأثیر عرفان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شرق است. در این زمان گروتفسکی با فردی به نام «لودویک فلاشن» که برای او کسی شبیه نیمروویچ دانچنکو برای استانیسلاوسکی است، همراه می‌شود. از این به بعد گروتفسکی کار خلاقه خود را با طرح چند سؤال در گروهی که همهٔ اعضایش به‌گونه‌ای پیوسته و مکمل و متمم یکدیگر می‌باشند، ادامه می‌دهد. سؤالاتی نظیر:

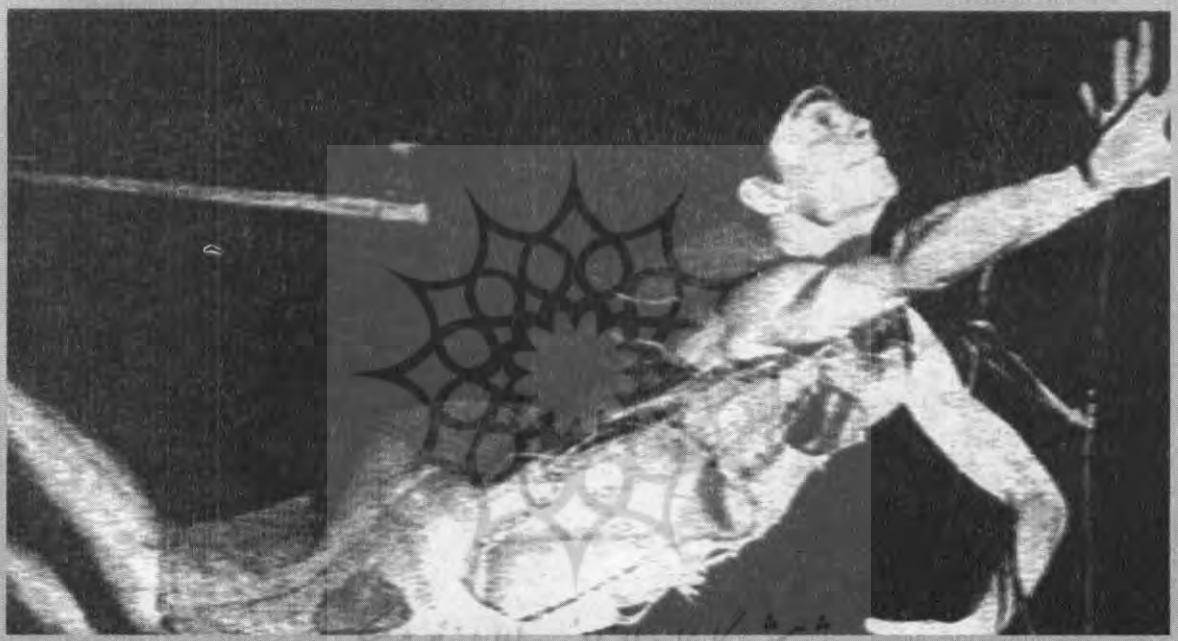
۱ـ آیا می‌توانیم بدون دکور، لباس، متن، تماشاگر و ... صاحب تئاتر باشیم؟

«در تجربه‌ای که حاصل می‌شود مشخص می‌گردد که بدون این عناصر و ملزومات هم می‌توان به تئاتر دست یازید.»

۲ـ آیا بدون بازیگر و کنش او هم تئاتری وجود دارد؟ قطعاً پاسخ منفی بود؛ زیرا اساس تئاتر بر وجود بازیگر استوار است.

بدین‌سان گروتفسکی متوجه این نکته اصولی می‌گردد که وجود هر تئاتری وابسته به وجود بازیگر آن است؛ اما این بازی با بازیهای متداول بسیار متفاوت است. بدین معنا که بازی تئاتر یکال ویژگیهایی دارد که به دلیل این خصوصیات از دیگر بازیها متمایز می‌شود؛ یعنی در بازی او بازیگر نیازمند درک ویژه‌ای از مناسبات و روابط است که الزاماً به امکانات و ملزومات خاصی نیز محتاج است.

برای نیل به چنین نتیجه‌ای، افراد گروه دست به تجربیات گوناگونی زده، سرانجام به جایی می‌رسند که وجودشان از حدّ سالن تمرین و شهر کوچک و دورافتاده‌ای که ساکن آن هستند فراتر رفته، آرام‌آرام تئاتر لهستان را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهند. او اعتقاد داشت که تئاتر وی متعلق به افراد ویژه‌ای نمی‌باشد، بلکه به تمامی کسانی که به آن نیاز دارند تعلق دارد. در سال ۱۹۶۶ یکی از دانشجویان سینما، فیلم کوتاهی از فعالیتهای او تهیه می‌کند که سندی یگانه از نوع و شیوهٔ کار خلاقهٔ اوست. آنچه از فیلم مستفاد می‌شود این است که در اجرای فاوست نه تنها او نسبت به متن وفادار نیست، بلکه بر اساس اندیشهٔ خود و نیز در جهت فراهم کردن لوازم و ملزومات کار هنرپیشه، دیالوگها را کوتاه و بلند کرده است. در ثانی شخصیتها کاملاً ادغام‌شده و متفاوت هستند. «این ادغام یادآور فرضیات آرتو در ارتباط با اندیشهٔ سنت‌شکنی وی است». ثالثاً، شدت تمرکز و ارتباط به قدری است که در بادی امر تفکیک سن از سالن ناممکن است؛ یعنی مرزی میان آن دو وجود ندارد؛ بنابراین بازیگر در میان تماشاگران بازی می‌کند «این ارتباط به حدی است که قادر به استشمام بوی بدن یکدیگر می‌باشند».



رابعاً، بازیگران مظهر و تبلور یک نقش نیستند، بلکه در آن واحد، خالق نقشهای متفاوت‌اند. این‌گونه و در مقایسه با تئاتر کلاسیک به نظر می‌رسد که تئاتر گروتفسکی از اغتشاشی عمیق برخوردار باشد؛ اما نه تنها اجرای او آشفتگی و نابسامانی ندارد، بلکه از چنان استحکام، صلابت و نظم و غنایی برخوردار است که به زودی آوازه‌اش در سراسر اروپا پیچیده، سبب می‌شود تا «ژان لویی بارو» از او دعوت کند تا اجرایی هم در سالن بین‌المللی فرانسه داشته باشد. او این دعوت را با نمایش «همیشه شاهزاده» لبیک می‌گوید. اجرای «همیشه شاهزاده» در پاریس غوغایی وصف‌ناشدنی بر پا می‌کند تا حدی که اصحاب تئاتر فرانسه را وادار به ستایش خود کرده، در ذهن آنها علامت سؤال بزرگی ایجاد می‌کند که «اگر این نمایش است» پس بر کارهای ما چه نامی می‌توان نهاد؟ در واقع همه فکر می‌کنند که آثارشان در مقایسه با آنچه دیده‌اند، خالی از معنا و ارزشهای دراماتیک است. بدین اعتبار که آنها عملاً تبلور اندیشه‌های آرتو و به‌ویژه شدت تمرکز را در اثر او به شکلی عینی مشاهده می‌کنند. یقیناً او مخالفینی هم پیدا می‌کند. این مخالفت در لهستان که همه چیز رنگ و بوی سیاسی دارد، بیشتر است. لیکن دولت به خاطر تبلیغ و بهره‌برداریهای سیاسی، نه‌تنها کمکهایش را لغو نمی‌کند، بلکه بر شدت آنها می‌افزاید . به همین دلیل دوباره گروتفسکی به لهستان بازگشته و تئاتر «لابراتوار» را پی‌ریزی می‌کند. هدف او در این تئاتر بیشتر تربیت هنرپیشه است. گروتفسکی در سالهای ۶۷-۱۹۶۶ دست به خلق اثر جدیدی می‌زند که تلفیقی از انجیل و آپوکالیپ است، این اثر نسبت به دیگر آثار او، تجرید و انتزاع بیشتری دارد. نخست بدان سبب که واجد متنی نیست و سپس به آن خاطر که «فقر» یا بی‌چیزی ملزومات صحنه‌ای بر آن حاکم است. بنابراین، از این پس تئاتر او رنگ دیگری به خود می‌گیرد که رنگ آیین و مذهب است. در واقع باید گفت، گروتفسکی پس از سفر به ترکستان، ازبکستان و هند، یکسره به سمت عرفان و مذهب حرکت می‌کند. در این میان برای غنای روانشناختی آثار خود از اندیشه‌های یونگ که خود تحت تأثیر ادیان و عرفان شرق است و به‌ویژه مقوله آرکتایپها سود می‌جوید. به عنوان مثال: او اعتقاد دارد که تصویر شهادت، تصویری مثالی است که ما می‌توانیم در آثار خود

از آن بهره‌مند شویم. به همین دلیل وقتی برای اجرای نمایش به ایران سفر می‌کند، چون مفهوم شهادت نزد ما صبغه و سابقهٔ دیرینه دارد، نمایش «همیشه شاهزاده» را که واجد این معنا می‌باشد، انتخاب می‌کند.

از این لحظه به بعد تصمیم می‌گیرد تا آنجا که مقدور است از بار متن کاسته و به سمت نمایشهای آیینی صرف میل کند. به این منظور ابتدا بر روی متونی که قصد اجرای آن را دارد، کار کرده و سعی می‌کند تا هنرپیشه رابطه‌ای درونی با موضوع پیدا کند. سپس شروع به کم کردن حجم متن کرده، آرام‌آرام از طریق بداهه، محتوا را دوباره و به شکلی نوین خلق می‌کند. نمایشنامه خلق‌شده هیچ ارتباطی با متن اصلی چه به لحاظ ساختمان و چه شخصیت‌پردازی و دیالوگ ندارد. فرض وی از دست یازیدن به این عمل، آن است که هنرپیشه شخصیت مورد نظر را ملاقات کند. اینکه شخصیت در چه مناسباتی به سر می‌برد و نحوهٔ عملش چگونه است برای وی چندان اهمیتی ندارد. آنچه اهمیت دارد بروز حالتی متفاوت است که می‌تواند در توافق یا تضاد با شخصیت اصلی باشد؛ مثلاً در خلق شخصیت هملت، شیوه حرکت، نوع مناسبات، روانشناختی، اندیشه و ... برای او مهم نیست، بلکه حالتی که از تلاقی بازیگر یا ملاقات او با هملت حاصل می‌شود، مد نظر است. در این حالت ممکن است بازیگر به این نتیجه واصل شود که کنش هملت مسخره‌آمیز است. پس او را تمسخر کرده، حالت مسخرگی را به نمایش می‌گذارد. در این ارتباط اگر احساس کند دیالوگی که می‌گوید بی‌معنا است آن را دگرگون کرده، گاهی آن را حذف می‌کند.

آنچه در مسئله ملاقات از اهمیت والایی برخوردار است، چگونگی آن است و چگونگی مستلزم «سرسپردگی» است؛ یعنی بازیگر باید تمام دانش، بینش و وجود جسمی و ذهنی خود را وقف ملاقات کند. درست همان کاری که یک عارف انجام می‌دهد. بدین‌سان بازیگر نیز همانند یک عارف باید طی طریق کرده، از همان سلوک و منش برخوردار شود؛ یعنی «سی پاره به کف» در چله شود و از طریق این چله‌نشینی موفق به دیدار یا ملاقات نقش گردد. بدیهی است که گاهی سالها طول می‌کشد تا هنرپیشه موفق به این ملاقات گردد. در این بزنگاه، ضروری است اشاره‌ای داشته باشیم به تمایز کار برشت و گروتفسکی؛ زیرا برشت نیز به گونه‌ای دیگر به‌دنبال همین هدف است. با این تفاوت که برشت به‌دنبال طرح و آزمایش یک اندیشه «فلسفه» است که در نهایت آن را مبدل به یک بینش می‌سازد و در واقع همین تبدیل فلسفه به بینش است

که ارتباط وی را با سالن زنده نگه می‌دارد. لیکن گروتفسکی به رغم اشراقی که به این اندیشه دارد به هنرپیشه مجال می‌دهد تا در صدد کشف یک ناشناخته برآید. در حالی که برشت از بروز حالات و احساسات ناشناخته ممانعت می‌کند؛ بنابراین حرکت که در کار برشت حاصل از ترياد هگلی است، مشخص و معین می‌باشد. لیکن در گروتفسکی این ناشناخته‌ها و تجلی آنهاست که اهمیت دارد. از این‌رو غایت برای او روشن نیست. در صورتی که برشت می‌داند هدف و مقصود کدام است. به تعبیر واضح‌تر باید گفت: «جهان مورد مطالعه او بسیار وسیع و گسترده است؛ زیرا او به دنبال کشف علمی است که مکشوف می‌شود.» برشت‌خواهان به تماشا گذاردن یک علم است. هنرپیشه‌ای که به شکلی بسیار زیبا این ملاقات را به تصویر می‌کشد هنرپیشه مشهور او «چیشلاک» است؛ چرا که کشف و ملاقات او از شدتی برخوردار است که می‌توان گفت:

«همهٔ وجود او آکنده از عصب، مذهب، آیین، عشق و ایمان می‌شود.»

مقصود گروتفسکی از دست‌یازی هنرپیشه به چنین مرتبه‌ای است تا وی قادر گردد به راحتی به درون خود رسوخ و نفوذ کند و یا به تعبیر خود او به جای آنکه نقش را کالبدشکافی کند «که این اصطلاح را از استانیسلاوسکی به عاریت گرفته است» خود را کالبدشکافی کند. بدین اعتبار که از طریق شکافتن پوستهٔ ظاهری نقش «سیما» به عمق وجود خود یا عمق ناخودآگاهی خویش رسوخ کرده و در عوض استفاده از تصاویر ذهنی مشابه با موقعیت پیشنهادی «که مد نظر استانیسلاوسکی بود» به سر نخهای وجود هر مفهومی در خویشتن خویش نائل گردد. در این صورت است که بازیگر قادر می‌شود از کلیشه‌های رایج و مرسوم بازیگری «یا به تعبیر استانیسلاوسکی بازی کردن نتیجه احساس»اجتناب ورزد.

می‌دانیم که استانیسلاوسکی برای دست‌یابی هنرپیشه به احساس واقعی نقش و قرار گرفتن در موقعیت پیشنهادی و اجتناب از بازی کلیشه‌ای که همان استفاده از نتایج احساس می‌باشد بر آن بود که بازیگر می‌بایست از من شروع کرده پس از تجربهٔ شخصی در موقعیت و با استفاده از تصاویر مشابه ذهنی «تخیل» این تجربیات را در وجود سیما پیدا کند. اما گروتفسکی اعتقاد داشت که هنرپیشه برای اجتناب از بازی کلیشه‌ای باید به درون خویش نفوذ کرده از طریق سلوکی عارفانه به سر نخهای هر احساسی، در هر موقعیتی دست پیدا کند. بنابراین پیشنهاد گروتفسکی بر خلاف استانیسلاوسکی «سوختن» هنرپیشه است. اینجاست که بازیگری رئالستی «واقعگرایانه» استانیسلاوسکی از بازیگری عارفانه گروتفسکی فاصله می‌گیرد. برای تفهیم امر «سوختن» گروتفسکی از شاهد مثال عطار در داستان پروانه‌ها مدد می‌گیرد. بدین معنا که وی اعتقاد داشت؛ پروانهٔ نخست که از دور، دستی بر آتش دارد هرگز موفق به کشف حقیقت نمی‌گردد. همین‌طور پروانهٔ بعدی «به رغم نزدیک شدن به آتش و سوزشی که در جان خود احساس می‌کند»، لیکن پروانهٔ سوم که هرگز از محضر آتش باز نمی‌گردد مبین حقیقت آتش است.

ای مرغ سحر عشق ز پروانه بیاموز
کان سوخته را جان شد و آواز نیامد

از این‌رو زمانی هنرپیشه قادر به تبیین حقیقت و احساس حقیقی هر چیزی می‌گردد که همانند آن پروانه بسوزد و آوازی از او به گوش نرسد. این سوختن، سوختن تمامی کلیشه‌های بازیگری و اعمال ما در زندگی واقعی است. بدیهی است زمانی که هنرپیشه در برابر دیدگان تماشاگر خود را می‌سوزاند و از خاکستر وجود سوختهٔ او ققنوسی جدید زاده می‌شود، تماشاگر نیز در این تجربه سهیم شده، همانند او از تمامی کلیشه‌های زندگی «رذالتها، خباثتها، نامردمیها، شرها، شورها، پلشتیها، ظلمات و هر آنچه رنگ و بوی غیر انسانی دارد»، دور شده در معبدی «تئاتری» که او مشغول نیایش و راز و نیاز است بر آستان معشوق سر تعظیم فرود می‌آورد. معشوقی که او به ملاقاتش شتافته است از طریق همین مراسم «آیین» همچون سیاوشی که به آتش می‌زند بر او رخ نموده حقیقت وجود خود را آشکار می‌کند. در این رویارویی عاشق و معشوق، تماشاگر نیز همراه وی گشته، این‌گونه حد سن و سالن برداشته می‌شود. بدین‌سان هم بازیگر و هم تماشاچی به ملاقات آن وجودی می‌نشینند که در پس ماسکها «پرسوناها»ی زندگی معیشتی گم و مفقود شده است.

از نظر گروتفسکی اگر تئاتر قادر نباشد که خویشتن گم‌شده ما را دوباره عیان ساخته همانند آیینه‌ای در برابر دیدگان ما قرار دهد، دیگر نباید بر آن نام تئاتر بگذاریم «تئاتری که از نظر او مراسمی آیینی و مذهبی است» زیرا دیگر آن معبد، تئاتری نیست که تماشاگر «زائران» را با تمنیات و آرزوها، درخواستها و نیازهای مختلف در خود جا داده، سرانجام دعاهایشان را مستجاب می‌کند و اینجاست که تماشاگر نیز از نظر او واجد تعریفی ویژه می‌گردد. این تماشاگر «نیازمند»، صاحب دردی است که به دنبال شفای آن است، و شفا درمان نیست، زیرا برای مداوا باید نزد طبیب رفت. لیکن آن زمان که بیمار خواهان شفاست، نزد حکیم می‌رود و یا به زیارتگاه رفته دخیل می‌بندد؛ بنابراین باید از وضعیتی برخوردار باشد که اولاً شایسته این حضور باشد؛ «یعنی اعتقاد به شفا و معجزه داشته باشد» و در ثانی پاک و منزه و خوشبو بوده، سعی در دیدار آن بت عیار داشته باشد. این تماشاگر «زائر» با چنین مشخصاتی لایق سوختن می‌شود؛ بنابراین به همراه هنرپیشه می‌سوزد «از مسیر زندگی قبلی باز می‌گردد» و از خاکستر وجود او نیز ققنوسی جدید متولد می‌گردد. یعنی دوباره متولد گشته و مبدل به انسانی منزه و تمام‌عیار می‌شود. این تولد ثانی یا به تعبیر یونگ «مردن از یک نحوه و زیستن و متولد شدن در نحوهٔ دیگری از بودن و زیستن» سبب حیات تازه‌ای در زندگی او می‌گردد. حیاتی که هر چه تعداد مرگها و تولدهایش بیشتر باشد، به کمال نزدیک‌تر است. و این غایت کار تئاتر نزد گروتفسکی است «کمال انسانی» . و زائر هر چه بیشتر در ارتباط با چنین معبدی در طول عمر خود باشد، به کمال معنوی و انسانی نزدیک می‌گردد. این‌جاست که از نظر گروتفسکی مراسم آئینی ـ مذهبی و تئاتر از درون به هم گره خورده نقشی یکسان بازی می‌کنند. زیرا هدف اجرای آئینی نیز پاک ساختن و منزه کردن مجریان و تماشاگران هر دو می‌باشد. در واقع آئین نقش زدودن تمام پستیها و ضلالتها و رذالتها را بازی می‌کند. حتی در معنی فرویدی کلمه نیز آئین چیزی جز بیرون ریختن و زدودن کمپلکسها و عقده‌های سرکوب‌شده نیست. و وقتی انسانی خالی و تهی از عقده‌های ویرانگر روانی بشود، مبدل به انسانی می‌گردد متعادل و به لحاظ روانی سالم. و این هدف والا و غایی تئاتر گروتفسکی است. تئاتری که در دنیای ماشین‌زده یا دنیایی که دیگر مفاهیم ازلی در آن جاری و ساری نمی‌باشد، می‌تواند در غیاب مراسم آئینی و در غیاب مفاهیم ازلی و صور خیالی، نقش تطهیرکننده داشته باشد. یعنی با سوزاندن تمامی ماسکها «نقابها» و ضلالتهای زندگی ماشینی از وجود خود مبدل به انسانی خالص و پاکیزه شود. زدودن ماسک و برهنه شدن، مفهومی است که گروتفسکی از یونگ به عاریت گرفته است. بدین معنا که گروتفسکی در دوره‌ای «بخصوص در همیشه شاهزاده» تمامی اندیشه‌های یونگ را به عنوان پشتوانه ذهنی خود استفاده می‌کند. از این‌رو گذشته از مسئله زدودن «ماسکها» که در زندگی شهری شده امروز رو به تزاید گذاشته است و وجود حقیقی ما را تحت‌الشعاع خود قرار داده است. هدف گروتفسکی اتصال من به خود یا ego به self است. از نظر او دست‌یابی به self «خویشتن» سبب می‌شود که ما از این طریق به ریشه‌های ازلی خود متصل شویم. ریشه‌هایی که موجب تعالی و ارتقاء ما می‌گردد. بنابراین تئاتر او تئاتری است که سعی دارد سبب تولد دوباره انسان شده، از طریق این زایش ثانی او را پاک و مطهر گرداند. هدفی که آئینها و مناسک نیز از آن برخوردار می‌باشند. این معنا را «که تحت تأثیر یونگ می‌باشد» با مجلهٔ «من زنده‌ام اما می‌میرم» تبیین می‌کند. یعنی در عین حال که انسان زنده است، از یک نوع زیستن و بودن می‌میرد و در نوع دیگری از بودن و زیستن متولد می‌شود. و هر چقدر این مردنها ادامه پیدا کند «از طریق تئاتر» انسان از زایشهای بیشتری برخوردار می‌شود و بنابراین به کمال بیشتری دست می‌یابد. کمالی که مبتنی بر حرکت و تغییر است.