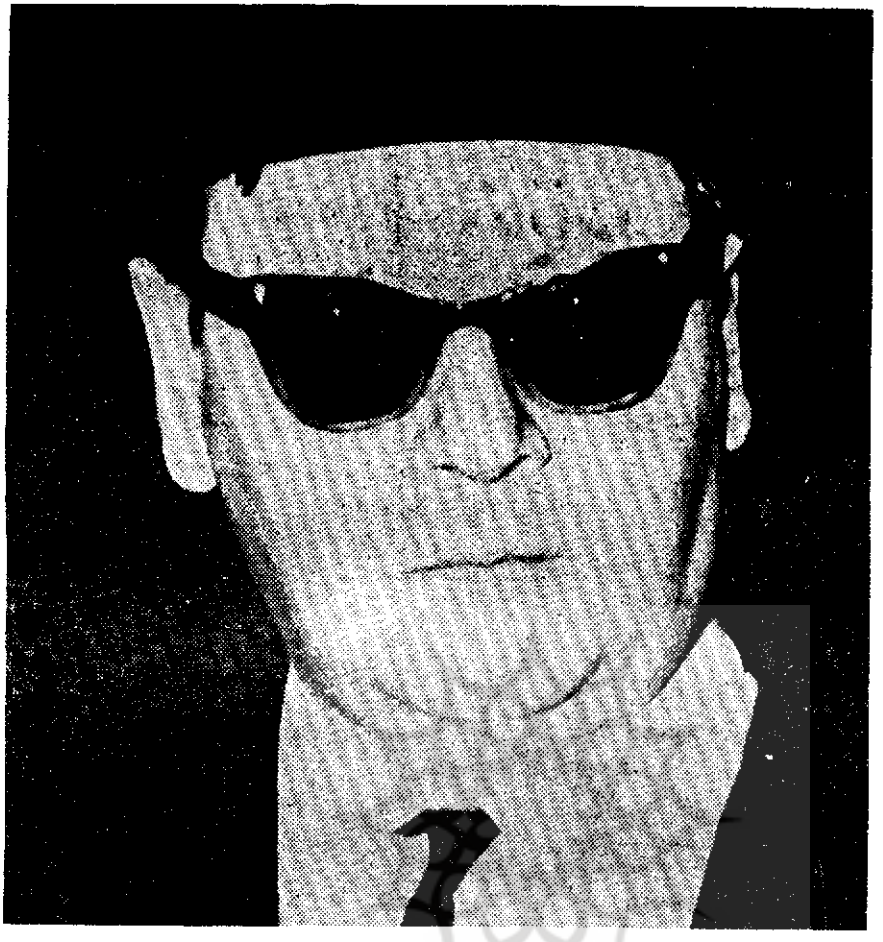

نگرشی به تئاتر آزمایشگاهی
[بیومکانیکی]

گروتفسکی و پژوهشکده تئاترش

جهانگیر صفی زاده

■ «پرژی گروتفسکی»، پایه گذار «پژوهشکده تئاتر»، در شهر «ورتسلاو» و مبدع «تئاتر بی چیز» و عصیانگر بزرگ تئاتر معاصر ۲۹ سال پیش در سال ۱۹۵۹ فعالیت های خود را آغاز کرد. گروتفسکی با اجرای فرضیه خود دربارهٔ تئاتر، در واقع جنبشی عصیانگرانه برضد تئاتر سنتی به وجود آورد که طنینش را هم اینک نیز، می توان در بسیاری از کشورها شنید. کارهای او تا امروز مورد بحث و توجه تئاترشناسان جهان بوده، تا جائی که مفهوم «تئاتر گروتفسکی» همزاد مفهوم «تئاتر پیشتاز معاصر» شده است.

در سال ۱۹۵۹، گروتفسکی فرضیه خود را دربارهٔ «تئاتر بی‌چیز» اعلام کرد. این فرضیه رو درروی تمام سنت‌های تئاتر نبود، بلکه برضد تئاتر، پیشتاز زمان خود بود.

باید گفت که تئاتر دههٔ ۶۰ لهستان را می‌توان تئاتر پیشتاز نامید.

تئاتر لهستان، در سال‌های این دهه، چه از نظر امتحان برنامه‌ها، چه از لحاظ جستجو در بیان شکل‌های تئاتری و چه از نظرگاه طراحی و میزانسن، عنوان یک تئاتر «پیشتاز غنی» را به دست آورده بود. این تئاتر از دکورهای پرزرق و برق، نورافکن‌های بی‌شمار و موسیقی پرسر و صدا سود می‌جست. دراین هنگام بود که گروتفسکی فرضیهٔ «تئاتر بی‌چیز» را به عنوان مواجههٔ عمیق و اعتراضی با موجودیت «تئاتر غنی» مطرح ساخت. گروتفسکی، صحنهٔ تئاتر را از دکور خالی کرد و نور و موسیقی را از صحنه نمایش یکسره بیرون راند و تمام همّ خود را بر حرکت‌ها و صدای بازیگران متمرکز ساخت: «تئاتر، یعنی بازیگر». این اعتقاد گروتفسکی است ازاین راه، چه در عمل وچه در فرضیه، گروتفسکی در مقابل «تئاتر غنی» قرار گرفت.

در همین اوان بود که «پژوهشکده تئاتر»، به دوران انقلابهای هنری خود رسید. اساسنامه پژوهشکده، از سوی تمام کارگزاران و گروههای تئاتری به نام یک «انستیتو پژوهش‌های هنری» شناخته شد.

«گروه پژوهشکده» حتی از اطلاق نام «بازیگر» بر اعضای گروهش می‌پرهیزد. چون همه کارهای این گروه با کارهای یک بازیگر حرفه‌ای، متفاوت است. هر علاقمندی، می‌تواند به پژوهشکده و به گروه تئاتر گروتفسکی، بی‌هر دغدغه‌ای، بپیوندد.

فعالیت دیگر پژوهشکده، ابداع «انستیتو پژوهش‌های سیار» است. به این معنی که پژوهشکده، به شهرها و کشورهای گوناگون سفر می‌کند و در دانشگاه‌ها، باشگاه‌ها، مدرسه‌ها و کارخانه‌ها، برنامه‌های خود را اجرا می‌کند. تا به حال، این گروه سیار به کشورهای فرانسه، ایتالیا، سوئیس، هند، کانادا و آمریکا، سفر کرده و علاوه بر اجرای برنامه‌هایش با گروههای تئاتری پیشتاز در کشورهای مختلف، همکاری داشته است.

آنچه در ذیل درباره پژوهشکده و تئاتر گروتفسکی می‌خوانید، سیر وغوری است ـ هرچند موجز ـ اما خواندنی در انحاء تشکل وپاگیری این نحله مهم تئاتر معاصر.

«فصلنامه هنر»

تئاتر آزمایشگاهی (بیومکانیکی) توسط برژی گروتفسکی در شهر (Opole) که یکی از شهرهای جنوب باختری لهستان است بنیان نهاده شد. منتقد تئاتری بنام Ludwik fiaszeh تأثیر بسزائی در این شیوه داشته و با همکاری خود، گروتفسکی را یاری نموده است. این شیوه در سال ۱۹۶۵ به مرکز فرهنگی شرقی لهستان شهر «ورتسلاو» انتقال یافت و بعد از آن نام پژوهشکده تئاتر را بخود گرفت. دولت لهستان همواره این مرکز را مورد حمایت و یاری خود قرار می‌دهد چنانکه از نام مرکز برمی‌آید در این دائره، تئاتر از جنبه‌های مختلف، تحقیق و پژوهش مورد بررسی قرار گرفته و تکیهٔ آن بیشتر بر هنجارهای بازیگری است. در شیوهٔ تئاتر بیومکانیکی تحقیقات بازیگری مرحله از قوه به فعل در آمدن را طی می‌کند که خصیصهٔ عمدهٔ روش گروتفسکی است.

«پژوهشکده تئاتر» علاوه بر آثار نمایشی و اجرای آنان در حضور تماشاگران به آموزش بازیگران و دست اندرکاران تئاتر و کسانی که بنوعی با این هنر سرو کار دارند نیز پرداخته و آنان را رهنمون می‌سازد. در تئاتر آزمایشگاهی اعضای ثابت را مدرسین این مرکز تشکیل

می دهند. البته شاگردانی نیز در این مرکز مشارکت دارند: اینان از کشورهای دیگرند و برای دوره‌های کوتاه مدت پذیرفته می شوند. آثار و متونی که در برنامهٔ این مرکز قرار می‌گیرند ارتباط مستقیم با اهداف و چشم اندازهای این روش دارند. نمایش نامه هائی از آثار لهستان و یا متن های شناخته شده دنیا از آثار کلاسیک انتخاب می شوند که با علم الاساطیر پیوندی نزدیک دارند. نمایش نامه هائی همچون: «قابیل» اثر بایرون «شکونتلا» اثر کالیداس حوای پیشنیان اثر آدام مینسکوئیچ کودریان اثر سلواکی آپوکالیپس اثر ویسپیانسکی هملت اثر شکسپیر و دکتر فاستوس اثر کریستوفرمارلو و «همیشه شاهزاده» به روایت لهستانی سلواکی.

تئاتر آزمایشگاهی برای اجرای برنامه های خود سفرهائی به کشورهای خارجی دارد امّا گروتفسکی شخصاً، کمتر از نمایش هائی که با روش او مغایرت دارند دیدن می‌کند و علاقه چندانی به این گونه تئاترها ندارد.

نزدیکترین همکار گروتفسکی ریشاد خیتلاک است که به اعتقاد منتقد مجلهٔ فرانسوی زبان «اکسپرس» در نقش «همیشه شاهزاده» تجلی زیبائی از این روش را ارائه داده است. گروتفسکی به عنوان بنیان گذار روش تئاتر آزمایشگاهی مبداء و منشاء این روش را در اجرای تجربی خود اینگونه توضیح می دهد:

ظاهراً فرض بر آن است که کار تجربی متضمن مسیر قبلی «و هر بار بازی در آوردن با تکنیک جدید» باشد. تصور بر این است که نتیجهٔ کار تجربی گذاشتن سهمی در اجرای جدید است. یعنی آنگونه صحنه پردازی که از اندیشه های تندیس سازی و فن شناسی و الکترونیکی کنونی استفاده کند یا از موسیقی معاصر و بازیگرانی که هرکدام ـ بلا استقلال ـ قالب های دلقکانه یا کاباره‌ای را عرضه می‌کنند. من اینگونه صحنه ها را می شناسم و زمانی جزئی از آن بوده‌ام. اجراهای آزمایشگاهی تئاتر ما در جهت دیگری سیر می‌کند. نخست اینکه ما می‌کوشیم از التقاط خودداری کنیم و در برابر این فکر که تئاتر ترکیبی از چند رشتهٔ هنری دیگری است مقاومت ورزیم. بر آنیم که تعریف کنیم تئاتر بطور مشخص چیست و چه چیزی این فعالیت را از سایر انواع اجراها و تماشا متمایز میسازد. دوم اینکه اجراهای ما بررسی مفصل در ارتباط بازیگر و تماشاگر است یعنی با تکنیک شخصی و صحنهٔ بازیگری را مغز هنر تئاتر می انگاریم.

گروتفسکی دربارهٔ روشها و هنجار و الگوهای شناخته شده بازیگری چنین اظهارنظر می دارد که: «من با سیستم استانیسلاوسکی پرورده شده‌ام و مطالعهٔ مداوم و تجدیدنظر و بدعت ها و روشهای تکنیکی او در کار و ارتباط دیالکتیکی، همواره کار او را برای من جالب و موثر ساخته است. استانیسلاوسکی روش متدولوژیک خاصی را مطرح می‌کند اما تفاوت کار من با او در اینجا آشکار می شود که گاه ما به نتایج و نقطه نظرهائی مقابل نظرات او می رسیم: من روشهای کار او را در اروپا مطالعه کرده‌ام که بنظر من مهمترین آنها در مورد مُتد من اینها هستند: تمرینهای آهنگین دولین *Dullin*، بررسیهای *Deisarte* و واکنشهای درونگرا و برون گرای کار او در مورد اعمال فیزیکی بدن، تربیت و پرورش بیومکانیک وسه‌والد میرهولد *Meyerhold* و سنتز واختانگوف *Vakhtanghov* تکنیکهای پرورش تأثر شرق بخصوص اپرای پکن رقص کاتاکای در هند و تئاتر «نو» ژاپن نیز برای من قابل اهمیت و ارزشند. البته می توان از روشهای دیگری نیز نام برد. امّا روش کاری من یعنی شیوه آزمایشگاهی ترکیبی از شیوه‌های فوق نیست. اگرچه گاه در پاره‌ای از موارد از این روشها در کار استفاده می‌کنیم، اما قصد نداریم که مجموعه و یا الگوئی از پیش تعیین شده به بازیگر یاد بدهیم یا حقه هائی را در اختیار او بگذاریم. روش ما، روش

استقرائی جمع آوری سبک ها نیست. در روش ما همه چیز برای «رسیدن» به بازیگر متمرکز است و با سوق دادن او به سوی افراط، و تخلیه شدن کامل ذهن او از همهٔ ذهنیت های گذشته و آشکار شدن محرکهای عمیق وجودش بیان می شود. هیچ خودپسندی نباید در کار تأثیری داشته باشد. این تکنیک (جذبه) ترکیبی از همهٔ نیروهای روانی، درونی و جسمی بازیگر است که از ژرفای وجود بازیگر بیرون می آید و نوعی شفافیت و روشنی را در او آشکار می سازد. در این شیوه قصد ما بر این اصل نیست که به بازیگر چیزی را بیاموزیم، بل تلاش ما بر آن است که مقاومت ارگانیسم او را در برابر این فرآیند روانی از میان برداریم. نتیجه آن می شود که بازیگر از اختلاف محرکهای درونی و واکنشهای بیرونی رهائی پیدا خواهد کرد ـ به گونه ای که محرکها و واکنشهای مختلف همزمان به شناخت حالت های جسمی ناپدید می شود ـ و تماشاگر یک سلسله محرکهای آشکار را عملاً مشاهده می نماید. پس روش ما در واقع یک روش حذفی است نه ترکیب و آمیخته ای از مهارتهای مختلف بلکه ریشه کن کردن مشکلات و معضلات بازیگر..».

سالها کار و بویژه تمرینهای ترکیبی (تمرینهائی برای پرورش جسم و بدن، پلاستیک و صوتی) برای تمرکز بازیگر این امکان را به او می دهد که آغاز را کشف کند. سپس رویش و پرورش آنچه پیدا شده است امکان‌پذیر می‌گردد. خود این فرآیند بوسیله تمرکز، اطمینان، و استحاله در نقش در حرفهٔ بازیگری است که جنبهٔ ارادی ندارد. حالت لازم برای ذهن ایجاد نوعی آمادگی منفعل برای تشخیص عقل فعال است. حالتی که در آن یک فرد (نمی خواهد کاری کند) بلکه به انجام ندادن آن تن می دهد.

تمامی بازیگران تئاتر آزمایشگاهی کاری را آغاز می نمایند و پس آنگاه بسوی این مکان که چنین فرآیندی را مرئی و آشکار می سازد پیش می روند. آنها فعلاً در کار روزانه اشان تاکید و تمرکزی روی تکنیک ها ندارند، بلکه روی ترکیب نقش ساختمان، شکل و بیان یعنی روی صناعت تئاتر دقت دارند. تناقضی بین تکنیک درونی و صناعت ـ بیان و پرداخت یک نقش به کمک علائم ـ وجود ندارد. یرژی گروتفسکی معتقد است:

«ما عقیده داریم یک فرآیند شخصی که با زبان شکل یافته و ساختمان آن با انضباط نقش همراه نباشد، به ورطهٔ آشفتگی و اغتشاش سقوط خواهد کرد. ما درمی یابیم که ترکیب مصنوعی نقش نه فقط جریان روحی را محدود نمی‌کند بلکه عملاً به سوی آن رهنمون می شود [کشش و گرایش بین فرآیند داخلی بازیگر و شکل بازی هر دو یکدیگر را تقویت می‌کنند. شکل یا فرم مانند دامگاهی است که هم فرآیند روحی و واکنش خود بخودی آن را نشان می دهد و هم با ضوابط آن مبارزه می‌کند] شکلهای رایج (طبیعی) حقیقت را تیره و تار می‌کنند. ما نقش را همچون مجموعه ای از علائم سازمان می دهیم چندان که نشان می دهد پشت نقاب آنچه همه می بینند چه چیزهائی نهانست یعنی همان دیالکتیک رفتار انسانی در لحظه ای که ضربه روحی وارد شده در لحظهٔ هراس، در لحظهٔ خطر مهلک یا شادی بی حصر، انسان «طبیعی» رفتار نمی‌کند. فردی که در حالت اعتلای روحی است. علائم بیانی معینی را مرتب و با آهنگ به کار می‌گیرد می رقصد و می خواند یک علامت و نه یک ژست رایج، برای ما واجد احساسی بیان است.

او در مورد این مسئله که تئاتر چیست؟ چنین پاسخ می دهد که: «من از راه تجربهٔ عملی درصدد بوده‌ام به سئوالی که از آن آغاز کرده بودم جواب دهم. تئاتر چیست؟ چه چیز بی مانندی در آن وجود دارد؟ چه کاری می تواند بکند که فیلم و تلویزیون نمی توانند کرد؟ درنتیجهٔ دو مفهوم برایم تجسم یافت. تئاتر بی چیز و اجرای تئاتر به عنوان عمل فراتر رفتن از خویش.

با حذف تدریجی آنچه زائد بود ما دریافتیم که تئاتر می تواند بدون چهره‌پردازی «گریم» بدون لباسهای ویژه آن و بدون صحنه‌پردازی و بدون محل اجرای جداگانه (صحنه) بدون نور پردازی و آثار صوتی و غیره وجود داشته باشد اما نمی تواند بدون ارتباط و تفاهم مستقیم زنده و حس بازیگر و تماشاگر بر صحنه بماند. البته این یک حقیقت نظری باستانی است، اما وقتی جداً در عمل به آزمایش گذاشته شود بیشتر اندیشه های عادی ما را درباره تئاتر متزلزل و پا در هوا می‌کند، این تصور را که تئاتر سنتز رشته های جداگانه و خلاق هنری ادبیات— مجسمه‌سازی— معماری— نور پردازی و بازیگری (زیر رهبری یک کارگردان) است باطل می سازد. این «تئاتر استتیک» و تئاتر معاصر است که چون همه چیز دارد آنرا تئاتر توانگر یا تئاتر سرشار می نامیم منتهی سرشار از نقش.

«تئاتر توانگر» وابسته به فنون سرقت هنری است از سایر رشته ها. چیزهایی می‌گیرد تماشاگر دورگه و چندرگه درست می‌کند هنرهای دیگر را بصورت پیکری بدون ستون فقرات درمی آورد و آنرا همچون اثر هنری اصیل عرضه می‌کند. از بن بستی که فیلم و تلویزیون برایش درست کرده اند خلاص شود. چون فیلم و تئاتر تواناترند. تئاتر توانگر تلافی جویانه صلای «تئاتر جامع یا تئاتر تام» را در داده است سرهم کردن مکانیسم های عاریتی (از جمله گذاشتن پرده سینما در صحنه تئاتر و غیره) برای ایجاد تئاتر تام آنرا به کارگاه فنی پیچیده‌ای بدل کرده و به آن امکانات حرکت و پویایی داده است و اگر بشود صحنه یا تالار و یا هر دو را متحرک ساخت و پیوسته منظره‌ای را که جلوی چشم تماشاگر است تغییر داد دیگر مراد حاصل است. همه این کارها بیهوده است. تئاتر هر چه هم منابع مکانیکی خود را بیشتر توسعه دهد واز آنها بیشتر سود جوید باز هم از نظر فنی پست‌تر از فیلم و تلویزیون خواهد ماند. درنتیجه من فقر را برای تئاتر پیشنهاد کرده‌ام،از کارگاه شامل صحنه و تالار نمایش دست کشیده‌ام و برای هر اجرا طرح مکان تازه‌ای برای بازیگران و تماشاگران می ریزم. به این ترتیب تنوع بی پایانی در ارتباط بین بازیگر و تماشاگر می توان داد بازیگر می تواند در میان تماشاگران بازی کند. با تماشاگران مستقیماً تماس بگیرد و به آنها نقش منفعل ارجاع کند. مثلاً در اجرای ما از «قابیل»— اثر بایرون «وشکونتلا» اثر کالیداس— بازیگر می تواند ساختمانی را در میان تماشاگران بسازد و به این ترتیب آنها را در تار و پود اجرا شرکت دهد و در آنها حس فشار و احتقان و محدودیت فضا ایجاد کند. [مثل اکروپولیس اثر وسیپانسکی] یا بازیگر می تواند درمیان تماشاگران بازی کند و آنها را نادیده بگیرد یا چون جسمی خاکی ماوراء، تلقی شان کند. ممکن است تماشاگران از بازیگران —مثلاً با دیواری بلند که فقط تماشاگران از بالای آن پیدا باشند— جدا کرد [همیشه شاهزاده اثر کالدرون]، تماشاگران از این جایگاه سراشیب به پائین بسوی بازیگران می‌نگرند. گوئی جانورانی را که در محوطه محصورند می نگرند یا دانشجویان پزشکی که یک عمل جراحی را تماشا می‌کنند [این دید جسد او از بالا به پائین به اجرای بازیگران یک نوع احساس سر پیچی اخلاقی می دهد] یا اینکه در تالار نمایش، محل مشخص مورد استفاده قرار می‌گیرد. مثلاً آخرین شام «فاستوس» در ناهارخانه صومعه‌ای است که درآن «فاستوس» تماشاگران را سرگرم می‌کند. تماشاگران میهمان ضیافتی به سبک باروک هستند که غذاهای آن در روی میزهای بزرگ صرف می شود و در این اثنا «فاستوس» ماجراهایی از زندگی خود را باز می‌گوید. حذف دوگانگی صحنه و تالار چیز مهمی نیست. فقط موقعیت بی پیرایه و عریان ـ شبیه آزمایشگاه و منطقه‌ای مناسب برای جستجو و بررسی ـ ایجاد می‌کند. مسئله اساسی، یافتن ارتباط صحیح بازیگر و تماشاگر برای هر نوع اجرا و تحقق بخشیدن به تربیت جسمانی خاص بازیگران و تماشاگران است.

مانور پردازی را رها کردیم و این امکان وسیعی برای بازیگر به وجود آورد تا از منابع ثابت نوری سود جوید و به عمد با سایه‌ها و لکه‌های روشن و غیره بازی کند. این به ویژه مهم است که تماشاگر همین که در منطقه روشن قرار گرفت و به عبارت دیگر مرئی شد، اونیز شروع به ایفای نقشی در اجرای تئاتر می‌کند.

یرژی گروتفسکی در مورد نقش خود در تئاتر آزمایشگاهی لهستان و تأثیر «گوراوسکی» چنین می‌گوید:

«من موقعیت شگفتی در رهبری تئاتر آزمایشگاهی لهستان دارم. من فقط یک کارگردان یا تهیه کننده و یا معلم روحانی نیستم. در درجه اول رابطهٔ من با کار یک جانبه و آموزنده نیست.

اگر نظر من در ترکیب فضایی معمار تئاتر ما گوراوسکی منعکس می‌گردد، مطلب را چنین باید استنباط کرد که نظر من در اثر سالها همکاری با او بدست آمده است».

دیدگاه یرژی گروتفسکی در برخورد با متن اینگونه است: «همه متون بزرگ در برابر ما چون مغاک شگرفی جلوه می‌کنند، همچون نمایش‌نامه «هملت» کتابها و نظرات متفاوتی پیرامون «هملت» نوشته شده‌اند. هریک از علامه‌های عصر می‌گویند که هملت عینی را برای خود کشف کرده‌اند. آنها هملت را انقلابی، شورشی، عاجز، حاشیه‌نشین و غیره معرفی کرده‌اند. اما هملت عینی وجود ندارد. قدرت آثار بزرگ، بیشتر بدان علت است که واکنش‌های ما را تسریع می‌کنند درها را برای ما میگشایند و مکانیسم خودشناسی ما را به کار می اندازند. برخورد من با متون نمایشی مثل برخورد من با بازیگران و برخورد بازیگران با سن است و به روایتی معتقدم که در تکوین هنر تئاتر متن آخرین عنصری بود که به آن افزوده شد.

و سرانجام یرژی گروتفسکی در زمینهٔ اخلاق هنری چنین اظهار می دارد: «تنها یک چیز است که می توان آنرا اخلاق تلقی کرد. و بقیهٔ چیزهای دیگر تکنیک است. حتی این یک چیزراهم می توان، به تکنیک وابسته دانست. من براین عقیده نیستم که اگرکسی محکوم به خلاقیت نشده باشد، بتواند واقعاً چیزی خلق کند- این کار برای او باید تنها چیز ممکن در زندگی و وظیفه اساسی باشد. اما انسان نمی تواند وظیفهٔ زندگی خود را انجام دهد و همواره در ناهماهنگی با آن باشد چنانچه درلحظاتی از زندگی، اگر انسان کارهای معینی را انجام می دهد که با وظیفهٔ هنری او هماهنگی ندارد چیزی خلاق را در درون خویش نابود ساخته است. این را، نوعی وعظ تلقی نکنید. این مسئله را باید با استدلال سالم و شوخ طبعی حل کرد. نهایتاً اگر سلسله‌ای از عناصر ثابت در کار نباشد خلاقیت و آفرینش در تئاتر وجود نخواهد داشت. و بدون اینها تئاتر فقط آماتوریسم است و می توان به آماتوریسم احترام گذاشت. همانگونه که می توان یک قطعه سنگ قشنگ را که در کنار دریا پیدا می شود دوست داشت. ولی این سنگ یک اثر هنری نیست. پس عناصر ثابت تئاتر کدامست؟ این مسئله اصلی است. این عناصر تماس است. گرفتن و دادن واکنش ها وانگیزه های تماس است. اگرشما اینها را پابرجا و استوار نکنید همهٔ زمینه های تداعی های خود را استوار کرده اید بدون آنها هنر بالغ نمی تواند وجود داشته باشد. به این جهت است که جستجوی انضباط در تئاتر همان قدر ناگزیر است که جستجوی واکنش های خود بخودی بازیگر و تماشاگر واین جستجوی اخیر اگر بدون نظم صورت گیرد کار را به آشفتگی می‌کشاند. اعتراف نابود می شود، زیرا صدای نامنظم و نامفهوم نمی تواند اعتراف کند. و برای نیل به آن باید جزئیات را ساختمان داد اگر ما جزئیات سازمان‌یافته نداشته باشیم مانند کسی هستیم که همهٔ بشریت را دوست داریم و بالعکس.