بنیادگذاران تئاتر نوین

«گفت‌وگو با آنتونن آرتو»

برگرفته از ترجمهٔ انگلیسی جی. رابرت ویلسن
ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور

آنتونن آرتو (۱۹۴۸-۱۸۹۶) شاعر، درام‌نویس، بازیگر و کارگردان تئاتر فرانسوی، به‌همراه برتولد برشت پرنفوذترین نظریه‌پرداز تئاتر نوین در سدهٔ بیستم شناخته می‌شود. آرتو نیز هم‌چون آدلف آپیا و گوردن کریگ بیش‌تر نظریه‌پرداز بود تا اهل عمل، و از آن‌جا که نظریاتش بسیار شهودی و غیرقابل لمس می‌نمود در زمان حیاتش توفیقی به‌دست نیاورد. عمدهٔ نظریاتش را درکتابی به‌نام تئاتر و همزاد آن در سال ۱۹۳۸ منتشر کرد، و در این کتاب تئاترِ مورد نظر خود را به‌نام تئاتر بی‌رحم، یا تئاتر شدت سکه زد.

آرتو برای شیوه‌های تئاتر شرقی اعتباری بیش از تئاتر غرب قایل بود و بر آن بود که تئاتر غرب از ریشه‌های اصلی تئاتر منقطع شده و نیاز به دگرگونی بنیادی دارد. تئاتر آرتو نظر به احساس، اعصاب و رؤیاهای تماشاگر دارد و به منطق تماشاگر نمی‌پردازد، لذا با استفاده از کلیهٔ وسایل سمعی و بصری که بتواند بر اعصاب و روان تماشاگر نفوذ کند می‌کوشد تا به شیوه‌ای نامتعارف و مخاطره‌آمیز مقاومت تماشاگر را درهم شکند و او را از نظر اخلاقی، روحی و جسمی تطهیر کند.

آرتو را گاه پیامبر تئاتر نوین خوانده‌اند، و پس از ترجمهٔ آثارش به زبان‌های دیگر، و پس از مرگش، کم‌تر کارگردان بزرگی از نفوذ او برکنار مانده است، اما این نفوذ صورتی یکپارچه و سازمان‌یافته نداشته و هر صاحب‌نظر تئاتری دریافت‌های ویژهٔ خود را از نظریه‌های او برگزیده است.

تأثیر آرتو را بر کلیهٔ زمینه‌های تئاتر امروز می‌توان مشاهده کرد. او در زمینهٔ طراحی صحنه، ساختمان تئاتر، نور، موسیقی، رنگ‌آمیزی و حتی بیان و بازیگری نظر داده است، و نتایج این تأثیرات به‌ویژه در دههٔ ۶۰، کاملاً مشهود بود. آنچه آرتو روزگاری به‌صورت نظری ابراز داشته، امروز در بسیاری از زمینه‌ها کلاسیک شده، و چه بسیار نمایشنامه‌نویسان، که پس از آرتو راه نوینی برگزیده‌اند.

آرتو زندگی تلخ و رنجباری را پشت‌سر گذاشت. چندین‌بار کارش به تیمارستان کشید، و خود بیماری‌اش را بیماریِ قرنِ خود نامید. او معتقد بود که انسان از مابعدالطبیعه بی‌نیاز نیست، و از تئاتر خود انتظار داشت با استفاده از جادوی شعر، توهّم، استعاره و رؤیا طعم مابعدالطبیعه را به انسان مادی‌شده و منطقی بچشاند، و در این راه تحمیل و القای هیچ شدّت‌عملی، چه عاطفی و چه عقلانی، بر تماشاگر دریغ نمی‌کرد. او به مطلق می‌اندیشید.

آرتو بر آن بود که صحنهٔ نمایش را چندان از نورها، صداها، اشکال، اطوار و توهّم‌های هوش‌ربا بیاکَنَد که تماشاگر رستاخیز را تجربه کند. او معتقد بود که تئاتر می‌تواند و باید رؤیاها را در فضاهای صحنه جسمیّت بخشد.

آنتونن آرتو را بیمار خوانده‌اند، آری، اما بیماری الهام‌یافته از مجموعهٔ تجربیات روحی، معنوی، بهشتی و جهنمی، و صاحب کشف و شهود. زبان آرتو هم مانند نظریاتش پیچیده، شاعرانه و هذیان‌آمیز است و ترجمهٔ نظریات او به زبانی ساده و منطقی گاه ناممکن می‌نماید. او را یا باید احساس و ادراک کرد و یا کنار گذاشت، در غیراین‌صورت کژفهمی و نقض‌غرض حاصل خواهد شد، چراکه او با منطقِ مخاطبانش کاری ندارد. نظریاتش هم‌چون شطحیات عارفان اگرچه شهودی، قلبی و ذهنی‌اند، اما الهام‌بخش‌اند. با این‌حال شاید بتوان گفت تئاتر نوین را بدون شناخت آرتو نمی‌توان به‌درستی شناخت.

مقالهٔ حاضر هم‌چون دستورالعملی برای تئاتر آینده مورد توجه قرار گرفت و بسیاری از بزرگ‌ترین کارگردان‌های زمان، لااقل به‌عنوان آزمایش آن را به‌کار بستند.

ه.ا.

تئاتر بی‌رحم[1] (بیانیهٔ اول)

اهمیت تئاتر در آن است که رابطهٔ جادویی خود را با واقعیت و خطر به آزمونی دشوار می‌گذارد. هدف تئاتر، هرچند امروزه به فحشا کشیده شده، باید آن باشد تا با تماشاگر خود از طریق تظاهرات جسمانی و امکانات جادویی هنر و گفتار، به‌صورتی ارگانیک و همه‌شمول، هم‌چون احضار روح ارتباط برقرار کند. تئاتر هنر بیان در فضا (در واقع تنها راه بیان) است، و تا زبان ویژهٔ خود را نیابد، از نیروی ویژهٔ عمل و حرکت نمایشی محروم خواهد بود.

به‌عبارت دیگر باید دریابیم که متن‌های نمایشی کاری جز محدودکردن تئاتر انجام نمی‌دهند، و به‌جای تکیهٔ مداوم به متن، هم‌چون چیزی مقدس و نهایی، زبانی یگانه، چیزی میان اطوار و اندیشه را جستجو کنیم. این زبان به‌جای استفاده از دیالوگ، از امکانات بیان پویا در فضا استفاده می‌کند، و با بهره‌برداری از امکانات کلامی، با نیرویی غنی‌تر، خود فراتر از کلمات می‌رود؛ در فضا گسترده می‌شود و توسط ارتعاشات صوتی و مستفک از معنا، آری با زیر و بم‌های بیانی و تلفظِ به‌خصوصِ کلمات، بر حساسیت مخاطبانش تأثیر می‌گذارد. در این‌جا نیز (جدا از زبان سمعی صداها) زبان بصری اشیا، حرکات، حالت‌ها و اطوار، مزاحم‌اند، مگر آن که معنای آن‌ها، سیم‌های تجسّمی آن‌ها، و ترکیب همهٔ این‌ها به نشانه‌هایی بدل شوند و هم‌چون علامت، و نوعی الفبای علامات به‌کار روند. هنگامی که این زبان فضایی (چندبُعدی)، یعنی زبان صداها، فریادها، نورها، و واژگان پرداخته شد، آن‌گاه می‌توان در تئاتر مدرن، با کمک شخصیت‌ها و اشیا به هیروگلیفی واقعی دست یافت و از نمادگرایی و روابط متقابلشان با همهٔ اعضا و اندام‌ها و در همهٔ سطوح بهره‌برداری کرد.

بنابراین مسئلهٔ تئاتر رسیدن به متافیزیک سخن، اطوار، و بیان است تا مگر بتواند خود را از خدمت به روانشناسی و «امور انسانی» معاف کند. این‌همه

حاصلی نخواهد داشت اگر که در پشت این کوشش نوعی تمایل واقعی متافیزیکی وجود نداشته باشد، نوعی آرمانِ خَرْقِ‌عادت که به‌طور طبیعی قابل دریافت نیست. این آرمان‌ها که دستی بر خلقت، شدن و هاویه دارند، وابسته به نظمی کیهانی‌اند و به اصلیتی نظر دارند که تئاتر امروز با آن بیگانه است. آن‌ها قادرند به شکلی سودایی و عاطفی انسان، جامعه، طبیعت و اشیا را معادل و متعهد گردانند.

منظور به‌هیچ‌وجه آن نیست که سؤال‌های مابعدالطبیعی را مستقیماً وارد صحنهٔ نمایش کنیم، بلکه غرض رسیدن به چیزی است که می‌توان آن را وسوسه‌ای برای چشیدن مابعدالطبیعه خواند.

اکنون باید به جانب کاملاً مادی این زبان اشاره کرد ــ و آن مجموعهٔ راه‌ها و وسایطی است که با حساسیت‌های ما بازی می‌کنند. اشاره به موسیقی، رقص، پانتومیم و ادا و اصول‌های رایج در این‌جا زاید است، چون مسلّم است که تئاتر مورد نظر من حرکات، هارمونی و ضرب‌آهنگ را به‌کار می‌گیرد، اما به شرط آن که عناصر ذکرشده به کانون بیان ما مربوط و متصل باشند، نه آن که هنرهای دیگر مورد بهره‌برداری قرار گیرند. هم‌چنین منظور این نیست که حرکات معمولی و عواطف معمولی در تئاتر کاربردی ندارند، بلکه می‌توان گفت این عوامل هم‌چون سکوی پرتاب عمل می‌کنند همان‌گونه که مثلاً ما طنز را برای انحراف ذهن به‌کار می‌گیریم تا خنده‌های مبتذل را به زمینه‌ای منطقی و معقول بازپس رانیم.

این زبان عینی و سادهٔ تئاتر، با استفاده از شیوهٔ بیان شرقی، آن‌گاه قادر خواهد شد اندام‌های ما را به شگفتی وادارد و مسحور کند؛ به حساسیت‌های ما نفوذ کند؛ کاربرد غربی از زبان را پشت‌سر بگذارد، و کلام را به افسون بدل سازد. در این شیوه لازم است صدا گسترده‌تر شود، و ارتعاشات و کیفیت‌های صدا مورد بهره‌برداری قرار گیرد. تئاتر شرق تا حد زیادی از ضرب‌آهنگ (ریتم موسیقایی) فراتر می‌رود؛ صدا را اعتلا می‌بخشد؛ در جستجوی تعالی است، در جستجوی بی‌حس و کرخت‌کردن منطق، اما افسون‌کردن و شکارکردن حساسیت است. این تئاتر می‌کوشد غنای تازه‌ای را در اطوار ما آزاد سازد. به کمک تعلیق و گسترش در فضا، آن را فراتر از غنای مألوف کلمات بنشاند. این شیوه به ظنّ غالب از دیوار کوتاه زبان روشنفکرانه کاملاً برمی‌گذرد، و با القای روشنفکری نوین و عمیق‌تری، که در پشت اطوار و علامات نهفته است، به‌صورت احضار روحِ باشکوه و ویژه‌ای تجلّی می‌کند.

در مقابل همهٔ این افسونگری، همهٔ این شعر، و همهٔ این ابزارهای طلسم‌گونه، تئاتر اگر نتواند روح جسمانی‌شده را در خدمت چیزی دیگر بگیرد، و به ما احساسی از خلق چیزی بدهد، که ما در زندگی روزمرهٔ خود تنها یک صورت آن را می‌شناسیم و در سطحی دیگر از آگاهی می‌توانیم کاملش کنیم، چیزی میان‌تهی خواهد بود.

مهم نیست که این سطحِ دیگر واقعاً توسط شعور ما درک شود، چرا که این سطوح با مغز و درک ما کاری ندارند. آنچه اهمیت دارد آن که این حساسیت‌ها در ما عمق و ظرافت بیابند، و این درست همان جادوی آیین‌هاست، و تئاتر تنها انعکاسی از آن‌ها به‌شمار می‌رود.

تکنیک

سخن از تئاتر به مفهوم اصیل و عمیق آن است، چیزی همان‌قدر متمرکز و دقیق که جریان خون در شریان‌ها، و همان‌قدر محسوس که تصاویر آشفتهٔ رؤیا در مغز انسان. و این تئاتر در جستجوی طریقی است که تماشاگر را به‌طور کامل درگیر کند، و توجه او را به تمامی به بند کشد.

اگر وسیله‌ای پیدا نکنیم تا توهّم واقعی را بر صحنه برپا کنیم، تئاتر هرگز خود را بازنخواهد یافت؛ وسیله‌ای

که رؤیاهای تماشاگرانش را به شکلی صادقانه رسوب دهد، چنان که در او وسوسهٔ جنایت، میل شهوانی، گرایش‌های حیوانی، تصور زندگی و مقولات مدینهٔ فاضله، و حتی وجوه آدم‌خوارانه‌اش، نه به‌صورتی جعلی و توهّمی، که به گونه‌ای درونی، ظهور کند.

به زبان دیگر، تئاتر باید در جستجوی کلیهٔ وسایط تأکید بر جنبه‌های مختلف جهان مصوّر عینی بیرونی و هم‌چنین درونیِ انسان باشد، یعنی آن چیزهایی که به‌عنوان دریافت متافیزیکی می‌شناسیم. تنها در آن‌صورت است که می‌توانیم حق تخیّل‌کردن در تئاتر را به‌دست آوریم. شوخی، شعر، و تخیّل معنایی ندارند، مگر آن که با شیوه‌ای مخرّب شکل‌هایی را که در سراسر نمایش به‌وجود می‌آیند، به پروازی حیرت‌آور درآوریم، چنان که این شکل‌ها به وجهی ارگانیک تماشاگران را با همهٔ تصوراتی که از واقعیت و جایگاه شاعرانهٔ آن دارند درگیر سازند.

ارزیابی تئاتر به‌عنوان کارکردی دست‌دوم هم‌چون روانشناسی و اخلاق و اعتقاد بر این که رؤیاها کارکردی فرعی دارند، به نابودکردن محتوای عمیق و شاعرانهٔ رؤیاها و مضمون تئاتر می‌انجامد. می‌پرسند آیا تئاتر هم‌چون رؤیا نابکار و غیرانسانی است؟ آری. و بیش از آن، چرا که تضادهای ابدی ما با ریشه‌های عمیق، و تشنّج‌هایی که مدام زندگی ما را از هم می‌درند، و همهٔ جلوه‌های خلقت که بر علیه جایگاه موعود قادر هستی شورش می‌کنند، در تئاتر برملا تواند شد. تئاتر بر آن است که از راهی ساده و بی‌واسطه ریشه‌های متافیزیکی برخی از اساطیر را که قساوت و نیروی کافی دارند تا در فرایند زندگی‌مان به حیات خود ادامه دهند، نشان دهد.

با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان دید که این زبان برهنه (نه بالقوه که بالفعل) یعنی تئاتر، که به قوانین و اصول اولیهٔ انسان بسیار نزدیک است، و نیروی خود را به زبان شاعرانه بیان می‌کند، باید اجازه داشته باشد تا با استفاده از جاذبه‌های عصبی انسان از محدوده‌های هنر و گفتار روزمره سر بپیچد تا بتواند به شکلی جادویی، یعنی با نوعی خلاقیت تام، عمل کند. این‌جا مکانی است که انسان در میان رؤیا و روزمرگی جایگاه اصیل خود را بازمی‌یابد.

درونمایه

بنا نیست تماشاگران را با پیشداوری‌هایی چون عروج کیهانی تا حدّ مرگ کسل کنیم. آری راه‌حل‌هایی وجود دارند که قادرند از طریق عقلی و عملی نمایش ما را تفسیر کنند، اما تماشاگران غالباً علاقه‌ای به این مقولات ندارند، اما ما به این راه‌حل‌ها علاقه داریم.

نمایش

هر نمایشی از عناصری جسمی و عینی تشکیل شده که برای همه قابل درک است. فریادها، ناله‌ها، مناظر، غافلگیری‌ها، و همهٔ انواع کارهای نمایشی، از جمله زیبایی جادویی لباس‌هایی که از آیین‌های خاص برگرفته شده‌اند؛ نورپردازی‌های مجلل؛ زیبایی افسونگر صداها؛ جذابیت‌های موجود در هم‌آهنگی؛ نواهای کمیاب موسیقی؛ رنگ‌های اشیا؛ ضرب‌آهنگ جسمانیِ حرکات اوج‌گیرنده و فرودگیرنده که دقیقاً با نبضِ حرکت درونیِ همگان منطبق می‌شوند؛ ظاهرشدن ناگهانی اشیا، نقاب‌ها، آدمک‌های بزرگ، و تغییرات ناگهانی نور، حرکت فیزیکی نور که احساس گرما و سرما را برمی‌انگیزد و غیره.

کارگردانی (میزانسن)

علی‌الاصول زبان تئاتر را کارگردان تعیین می‌کند، اما نه بدان‌معنا که متنی را بر روی صحنه‌ای منعکس و آن را تجزیه کند، بلکه متن به‌عنوان سکوی پرتاب مجموعهٔ خلاقیت‌های تئاتری مورد استفاده قرار می‌گیرد. دوگانگی رایج میان مؤلف و کارگردان هنگامی کنار

می‌رود که بدانیم چگونه این زبان را به‌کار بگیریم، و این دوگانگی را به نوعی خلاقیت یگانه از مجموعهٔ نمایش و داستان نمایش تفویض کنیم.

زبان صحنه

ایجاد صحنه برای کاستن از نیروی زبان گفتاری نیست بلکه غرض آن است که کلمات اهمیتی رؤیاوار بیابند.

در عین‌حال باید برای این زبان وسایل ثبت نوینی یافت، چه این وسایلِ متعلق به موسیقی باشند، چه نوعی علامت. اشیای معمولی، حتی اندام انسانی، در طراحی صحنه مبدّل به علایم بارزی می‌شوند، چنان‌که مثلاً علایم هیروگلیف، اما نه برای خوانده‌شدن بلکه برای تصنیف نمادهایی که به‌محض دیده‌شدن قابل دریافت باشند. از طرف دیگر این زبان یا علامت و نت‌های موسیقی، وسایل باارزشی برای نگارش صداهای صحنه خواهند شد.

زبان فوق به‌عنوان زبانی آهنگین برای صحنه اهمیت ویژه‌ای خواهد داشت، چرا که از تعادلی هارمونیک برخوردار است، و به‌عنوان بازپردازی گفتار می‌توان آن را به دلخواه به‌کار گرفت.

همین برداشت را می‌توان در مورد هزار و یک حالت چهره به‌وسیلهٔ صورتک القا و تثبیت کرد تا به‌تدریج به‌صورتی مستقیم یا نمادین در این زبان صریح صحنه شرکت کنند و هر یک کارکرد ویژهٔ روانشناسی خود را بر عهده بگیرند.

علاوه بر آن، این اطوار نمادین، صورتک‌ها و رفتارها و این حرکات فردی و گروهی که اجزای بی‌شمارشان حایز اهمیت فراوانند، هم‌چون اطوار تحریک‌آمیز، حالات احساساتی یا اختیاری، فرافکنیِ هیجان‌انگیز ریتم و صدا، به‌تدریج پس از ترکیب با حرکات دیگر مضاعف و تکثیر خواهند شد؛ حرکاتی نظیر اعمال ناگهانی، سکته‌های رفتاری، همهٔ لغزش‌های ذهن و زبان، چنان که گویی شخص از گفتن عاجز است. همه و همه، حالات بیانی شگفت‌انگیزی پدید می‌آورند که گاه ناچاریم به آن‌ها متوسل شویم.

موسیقی هم‌چنین یاور دیگری است که در آن صداها می‌توانند هم‌چون شخصیت‌ها وارد شوند، هارمونی‌ها در هم ادغام شوند، و با ورود قاطعانهٔ کلام محو شوند.

بدین‌ترتیب از یک وسیلهٔ بیانی تا وسیله‌ای دیگر، روابط و سطوح متعددی بر صحنه خلق می‌شود ــ حتی نور هم در این برداشت می‌تواند نقش روشنفکرانهٔ بارزی را ایفا کند.

ابزارهای موسیقی

از سازها می‌توان هم‌چون اشیای صحنه بهره‌برداری کرد. در مورد تأثیرات مستقیم و عمیق صدا بر اندام‌ها و حساسیت‌های انسان تحقیق جامعی لازم است. از نقطه‌نظر صدا، کیفیت‌ها و ارتعاشات کاملاً نوینی مورد نیاز است که متأسفانه موسیقی معاصر ما فاقد آن است و احیای سازهای قدیمی و حتی اختراع سازهای جدید ضروری به‌نظر می‌رسد. در این تحقیق حتی می‌توان جدا از موسیقی از وسایلی کاملاً نوین بهره گرفت که با ترکیباتی ویژه، یا آلیاژهایی تازه صداهایی با برد تازه، یا سر و صداهایی به‌شدت نافذ و مؤثر تولید کنند.

نور، نورپردازی

نورهایی که امروز (دههٔ ۱۹۳۰) مورد استفاده‌اند دیگر مناسب تئاتر نیستند. لازم است عمل ویژهٔ نور بر مغز انسان و تأثیر انواع چیزهای نورانی را بررسی کنیم، هم‌چنین شیوه‌های پخش و کنترل آن‌ها به‌صورت امواج یا به‌صورت ورقه‌های رفلکتور و یا به‌صورت شلیک تیرهای آتشبار نیاز به تجربه و مطالعه دارند. گام نور در وسایلی که امروز به‌کار می‌رود باید از ابتدا تا انتها مورد تجدید نظر قرار گیرد، تا بتوان به کیفیاتی هم‌چون نازکی،

شدت، ماتی، یا طرقی برای القای حس گرما و سرما، خشم، ترس و غیره دست یافت.

لباس

وقتی سخن از لباس صحنه در میان است باید از لباس‌های مدرن ــ حتی از لباس‌های واحد در نمایش‌های مختلف ــ چشم پوشید. لباس‌های قدیمی برای صحنه مناسب‌ترند. خرافه و تعصبی نسبت به گذشته درکار نیست، اما باید اذعان داشت که برخی از لباس‌های قدیمی، یا لباس‌های مربوط به آیین‌های خاص، هرچند اگر هنوز هم کاربرد داشته باشند، نوعی زیبایی و الهام‌بخشی را از سنت‌های مربوط به خود حفظ کرده‌اند.

صحنه ــ اودیتوریوم

صحنه و اودیتوریوم را باید به‌کلی فروریخت و به‌جای آن تنها یک منظر قرار داد. منظری بدون پارتیشن یا حصاری از هر نوع، تا تئاتر ما تئاتر حرکت گردد. در شکل نوین میان نمایش و تماشاگر و میان بازیگر و تماشاگر گفتگویی مستقیم به‌وجود خواهد آمد، زیرا در چنین صحنه‌ای تماشاگر در میان بازیگران محاط خواهد شد. و جسماً تحت تأثیر نمایش خواهد بود، چرا که تماشاگر عملاً در چهاردیواری صحنه محاط است.

وقتی معماری تئاترهای امروزی کنار گذاشته شوند، به‌جای آن از انبارها و گاراژهایی استفاده خواهیم کرد که منطبق با نمونه‌های موجود در کلیساها و مکان‌های مقدس، و برخی معابد تبت بازسازی خواهند شد.

در داخل این بنا سطوح مرتفع و عمق‌هایی را تعبیه می‌توان کرد. تالار اصلی به‌صورت یک چهاردیواری بدون هیچ‌گونه تزیینی ساخته می‌شود و تماشاگران در وسط این تالار (یا سالن نمایش) به سطح زمین و بر روی صندلی‌های گردان می‌نشینند تا بتوانند نمایش را، که بر گرداگرد تالار در حال اجراست، از جهات مختلف ببینند. در غیاب صحنه‌های قراردادی حرکت نمایشی به چهارگوشهٔ تالار گسترش می‌یابد. بازیگران در چهار جهت اصلی حالت‌های ویژه به خود می‌گیرند. بازی در مقابل دیواری کاملاً سفید که قابلیت جذب نور دارد به جریان می‌افتد. علاوه بر این، بر گرداگرد تالار ایوان‌هایی، با نقاشی‌های ابتدایی تعبیه می‌شوند، که به بازیگران امکان می‌دهند به اقتضای حرکت خود از طریق این ایوان‌ها از یک سر تالار به طرف دیگر آن جابه‌جا شوند، و به این‌ترتیب بازی به همهٔ نقاط تالار با ارتفاع‌ها و عمق‌ها و دورنماهای مختلف گسترش می‌یابد. در این‌حال می‌توان فریادی را از دهانی به دهان دیگر، با شدت و طول‌موج‌های متواتر از سویی به سویی دیگر ارسال داشت. در این ترکیب بازی راه خود را از سطحی به سطح دیگر و نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر منتقل خواهد کرد؛ مثلاً حالتی تشنجی را می‌توان ناگهان چنان منفجر کرد که گویی جرقه‌های آتش به جهات گوناگون پرتاب می‌شوند. سخن‌گفتن از یک نمایش واقعاً توهّم‌آمیز، یا سخن‌گفتن از تأثیر مستقیم و بلافاصلهٔ چنین نمایشی بر تماشاگران سخنی گزاف نخواهد بود. انتشار حرکت صحنه بر فضای گستردهٔ نمایش هم‌چنین ما را وادار می‌کند تا هر صحنه را به‌صورتی جداگانه چنان نورپردازی کنیم که نور هم‌زمان بر سر تماشاگر و بازیگر بریزد ــ و در حرکت‌های هم‌زمانِ چند صحنه یا وجوه مختلف یک حرکت که مثلاً در آن، شخصیت‌ها هم‌چون زنبوران بر سرِ یکدیگر می‌بارند و با تعرض‌های علنی توسط صداهای دلهره‌آور، هم‌آهنگ با یورش‌های متعدد و با نورهایی که بر صحنه پاشیده می‌شوند، به‌سان تندر و باد تماشاگر را بمباران می‌کنند.

با این‌حال مرکز صحنه، یعنی جایی که تماشاگر نشسته باید حفظ شود، اما نه به‌عنوان صحنه، بلکه هم‌چون مرکز عمل، جایی که نمایش بر آن متمرکز است و هرگاه که لازم باشد می‌توان به اوج رسید.

اشیا، صورتک‌ها، وسایل صحنه

آدمک‌ها، صورتک‌های عظیم، اشیایی با ابعاد عجیب، که با همان حرمتی در صحنه ظاهر می‌شوند که تصاویر کلامی، و هر تصویر و حالتی را به‌صورتی روشن و شاخص مورد تأکید قرار می‌دهند ــ با این تذکر که اشیایی با شکل و شمایل معمولی را باید کنار گذاشت و پنهان کرد.

دکور

دکوری درکار نخواهد بود. کار دکور را باید به شخصیت‌های هیروگلیفی که قبلاً ذکر آن رفت سپرد. لباس‌های آیینی، آدمک‌هایی به ارتفاع سه متر، مثلاً به‌جای ریش شاه‌لیر در توفان، سازهای موسیقی بزرگ به ارتفاع آدم‌ها، و اشیایی با شکل‌ها و کاربردهای ناشناس.

بی‌واسطگی

ممکن است گفته شود که آیا به این طریق تئاتر از زندگی، از حقایق، از بی‌واسطگی (حضورِ بی‌واسطه در زمان نمایش)... از زمان حال و وقایع مربوط به آن دور نخواهد شد؟ آری، اما از هیچ‌یک از پیشداوری‌ها و تجارب روزمرهٔ انسان نسبت به آن چیزها (واقعیت، حقیقت) جدا نخواهد شد. در کتاب زُهَر[۲]، شمعون یهودی که هم‌چون آتش می‌سوزد همان‌قدر اولویت دارد که آتش.

آثار

ما یک نمایشنامهٔ نوشته‌شده را بازی نمی‌کنیم، بلکه در صحنهٔ خود می‌کوشیم به درونمایه‌ها، چیزها، و یا به آثار شناخته‌شده بپردازیم. طبیعت و موقعیت اتاقی که صحنهٔ ما را نمایش می‌دهد چنین اقتضا می‌کند، اما در این شیوهٔ کار هر درونمایه‌ای، هرقدر هم که گسترده باشد قابل نمایش است.

نمایش

دربارهٔ نمایش تصور اصیلی وجود دارد که نیاز به احیاشدن دارد. مسئله این است که گفتاری فضایی ایجاد کنیم، و به آن جسمیّت ببخشیم؛ هم‌چون معدنی که در دلِ صخره نهفته است و ناگهان هم‌چون آتشفشان فوران می‌کند و به گل‌سنگ بدل می‌شود.

بازیگر

بازیگر از یک‌طرف عنصر اولیهٔ نمایش است، که موفقیت نمایش به مؤثربودن او در صحنه بستگی دارد، و از طرف دیگر عنصری خنثی و انفعالی است که هرگونه فردیّت و قریحه‌ای از او سلب شده است. این‌جا عرصه‌ای است که هیچ‌کس حکومت مطلق ندارد و میان بازیگری که قرار است کیفیت گریه‌ای را منتقل کند و بازیگری که قرار است با همهٔ ویژگی‌های خود سخنرانی کند، تفاوت بسیاری وجود دارد، تفاوتی که میان انسان و ابزار هست.

تفسیر متن

نمایش را از آغاز تا پایان هم‌چون یک کُد محاسبه می‌کنیم، بنابراین هیچ حرکتی بر ما پوشیده نخواهد ماند، و همهٔ حرکات ضرب‌آهنگ خود را خواهند یافت، و هر شخصیت، که حالا بدل به یک تیپ شده است، با همهٔ ویژگی‌های حرکتی، جسمی، و نیز لباس‌ها، همگی طیف‌های مختلف نوری واحد محسوب خواهند شد.

سینما

سینما تصویری خام از چیزهایی است که وجود دارند، اما تئاتر به واسطهٔ شعرش، بر علیه تصاویری عمل می‌کند که وجود ندارند. هرچند از نقطه‌نظر حرکتی، تصویر سینمایی را نمی‌توان با تئاتر مقایسه کرد، چرا که تصویر سینمایی هرقدر هم شاعرانه باشد توسط مادهٔ فیلم محدود شده است، در حالتی که تئاتر همهٔ لوازم

حیات را در خود دارد.

بی‌رحمی

بدون عنصر بی‌رحمی و خشونت که در هر نمایشی ریشه دارد نمی‌توان تئاتری را تصور کرد. ما در عصر منحط خود نیاز به ورود مابعدالطبیعه به ذهن را با پوست و خون خود احساس می‌کنیم.

تماشاگر

نخست باید چنین تئاتری باشد تا تماشاگرش را پیدا کند.

برنامهٔ کار

بدون توجه به متن، می‌توان آثار زیر را اجرا کرد:

۱ ـ اقتباسی از یکی از آثار شکسپیر. اثری که با ذهن آشفتهٔ زمان ما همخوانی داشته باشد. حتی می‌توان از نمایشنامهٔ **باغ فِورشام** که معلوم نیست اثر شکسپیر باشد استفاده کرد، و یا اثر دیگری را از دوران او برگزید.

۲ ـ نمایشی با آزادی افراطی‌ای شاعرانه از لئون ـ پل فارگو.

۳ ـ گزیده‌ای از کتاب زُهَر، داستان خاخام یهودی که خشونت موجود در زمان ما را به خوبی منعکس می‌کند، و نیرویی هم‌چون آتش‌سوزی بزرگ دارد.

۴ ـ بازسازی پرندهٔ آبی بر اساس اسناد تاریخی، با برخوردی نوین با ارونیسم و بی‌رحمی.

۵ ـ سقوط اورشلیم بر طبق کتاب مقدس و تاریخ، با رنگ‌های سرخ خونی که از آن می‌چکد و احساس ترس و تنهایی مشهود حتی در نورهای صحنه. از طرف دیگر مبارزهٔ متافیزیکی پیامبران، و تحریکات وحشتناک و روشنفکرانه‌ای که خلق می‌کنند و تمهیداتی که عملاً شاهان، معابد، مردم و حوادث را تحت تأثیر قرار می‌دهند.

۶ ـ داستانی از مارکی دوساد که در آن اروتیسم به‌صورتی تمثیلی تصویر و مجسّم می‌شود، و برای خلق فضایی عینی از بی‌رحمی و فریب ذهن تغییر ماهیت می‌دهد.

۷ ـ یک یا دو ملودرام رمانتیک که در آن عدم قطعیت به‌صورت تظاهری عینی و عنصری ساده و شاعرانه درمی‌آید.

۸ ـ نمایشنامهٔ وُتیزک اثر بوخنر به‌عنوان عکس‌العملی در مقابل اصول اخلاقی ما و نمونه‌ای از چیزی که می‌توان از یک متن معمولی برای چنین صحنه‌ای ساخت.

۹ ـ آثاری از تئاتر دوران الیزابت. برگزیده‌هایی از متون آن دوره به شرطی که محتوایش را کنار بگذاریم و تنها وسایل و تجهیزات دوران، و هم‌چنین موقعیت‌ها، شخصیت‌ها و حرکات آن‌ها را برداریم.

پی‌نوشت‌ها:

۱. این اصطلاح را تئاتر شدت، تئاتر شقاوت، تئاتر پالایش جسم، یا تئاتر خشونت نیز می‌توان نامید.

۲. زُهَر (Zohar) یکی از کتب بهودی در زمرهٔ ادبیات قباله‌ای (Cabbalistic). (م)