پُست مدرنیسم و تئاتر

نوشتهٔ: فرد مک‌گلین
ترجمه مصطفی مختاباد

اعلان نظریهٔ پُست مدرن در تئاتر به‌وسیلهٔ *آنتونین آرتو* و در اثر نیمه تمامش *تئاتر و همزادش* به سال ۱۹۳۰ در فرانسه ارائه گردید. آرتو ادعا کرد که بازآفرینی در تئاتر به پایان رسیده است، و لزوم جانشینی تئاتر بی‌جان و مُتکیّ بر نویسنده و کلام با گونه‌ای از تئاتر آیینی ضروری است. در شاهکارهای معطوف به ادبیات، آزادیِ بازیگر تحت قیود متن به بردگی و جُدا شدن وی از وجود خودش منجر می‌گردد. تنها در حضور نابِ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جسمانی بازیگر است که «تجلّیِ شراره‌گون» بازی برجسته می‌شود[1] و تئاتر انفعالیِ دیداری مُبّدل به یک تئاتر آیینی و وجدآمیز شراکتی می‌گردد. (که در آن بیننده شریک بازی خواهد بود.م)

پرسشی اساسی از تجربهٔ تئاتر سُنّتی در شیوهٔ «تئاتر شقاوت» او منظور شده بود و توصیهٔ وی نوعی تئاتر جدید آیینی و به‌نظر «غیرممکن» و «محال» بود که به‌عنوان چالشی پُست مُدرن از سوی تئاتر محسوب می‌شد. تلاش وی شامل غلبه بر شکل بازآفرینی در تئاتر سُنتی با قرار دادن آن به‌عنوان موضوعِ نقد، و نیز تأسیس تئاتر آیینی و به‌نظر «مُحالِ» مورد نظَرش بود. (به زعم آرتو) اگر مردم با شاهکاری قریب‌الوقوع و معاصر روبرو نمی‌شوند بدین علت است که این شاهکارها *ادبی‌اند* و در قوالب خود تثبیت شده‌اند. و این شکلِ منجمد و ایستا به نیاز زمانهٔ ما پاسخ نمی‌دهد.[2] آرتو به تئاترِ درام‌نویسانی که مرگِ نمایش را موجب شده بود می‌تاخت. در این تئاتر سُنّت‌گرا، نویسنده «متنِ» خود را به بازیگر مُطیع و برده شده دیکته می‌کرد تا در غیاب مؤلف، نقش را با زبانِ خود اجرا کند. برخی تئاترها با بستن فضای میان ارکسترا (پیش صحنه) و صحنه از

مخاطبان انفعالیِ خود پذیرایی می‌کردند. کارآیی مؤلف چونان خُدایی غایب بود که با فاصله از اجرا، نمایش را کُنترل می‌کرد و توهّمِ کفایتِ پیام و معنا را در نزد هر دو طیفِ بازیگر و مخاطب فراهم می‌آورد. نمایشِ کلاسیکِ مؤلفان فرضش براین بود که واقعیتی ابدی را به‌شکل معنایی تبثیت شده از سوی «نویسندهٔ پدر» ارائه می‌دهد. «تئاتر شقاوت امّا وظیفه‌اش بازآفرینیِ زندگی نیست، این خودِ زندگی است، و در نهایت زندگی به بازنمایش درنمی‌آید، زندگی منشأ نانمودِ نمایش است».[۳] به زعم آرتو: «گفتار و مکتوب ــ کلامِ مُصوَّت، نشانی از تئاتر کلاسیک به‌همراه دارند ــ سخنوری و تألیف می‌بایست از بُنیانِ تئاتر شقاوت حذف گردد زیرا به‌هنگام خطابه و گفتار بر *اقتدار* نویسنده اصرار می‌شود... این پایانِ *اقتداری* است که در این‌گونه تجاربِ روخوانی در تئاتر ایجاد گردید». آرتو خواستار پایانِ نمایشهای آموزشی بود. زیرا این تئاتری برای «خوانندگان» بود که در آن ویژگی اساسی نمایش یعنی فضایِ تجسّمی میزانسن نادیده انگاشته می‌شد. آرتو وژاک دریدا هر دو خواهانِ استفاده از کلام و مکتوب به‌عنوان تابعی از حالات جسمانی بازیگر و یا حذفِ اطلاعاتِ گفتاری به‌عنوان زمینهٔ «صراحت عُقلایی»[۵] بودند. چالش آرتو در جستجوی او برای تئاتری که مُنبعث از زندگی است فهم می‌شود. تئاتری که تمامیّت شورِ زندگی را بدون اینکه دلالت بر بازآفرینی چیزی فراسوی خودش داشته باشد می‌آفریند. من سه مرحله از واکنشهایی را که نسبت به چالش آرتو در شکل‌گیری تئاتر پُست مُدرن اعمال شده، بررسی می‌کنم. اولین گام در آثار اولیّهٔ ساموئل بِکِت مشاهده می‌شود، که خود در یک دورهٔ انتقالی بین یک تئاتر نوین که مضامین تئاتر سُنّتی را به مبارزه طلبید شکل گرفت امّا تعهّدی نسبت به بُنیانهای فکری تئاترِ ادبی نداشت و به‌عنوان یک تئاتر پُست مُدرن که رسالتی نسبت به ایده کُلّی نمایش داشت شناخته شود. مرحلهٔ دوّم در آثار بک (Beaks) و گروهش «لیوینگ تئاتر» (Living Theater)، ریچارد شخنر (Richard Schechner) و گروهش (Performance Group) و گروههای فرانسوی اواخر دههٔ شصت و اوایل دههٔ هفتاد به‌نام Theater da Soleil، Le Foildrome و Theatre de salamandre دیده می‌شود که سعی برجایگزینی تئاتر مُردهٔ مُتکی بر بازآفرینی (Representation) با تئاتر از نوع «غیرممکن» یا محالِ آرتو که جشنی آیینی و شراکتی بود، داشت (در هر دو شکل تئاتر آیینیِ بک و شخنرو تئاتر عامیانهٔ (گروههای فرانسوی). واپسین مرحله در آثار دانیل مسگویچ (Daniel Mesguich) از فرانسه و هربرت بلو (Herbert Blou) از امریکا یافتنی است. آنها به ناممکن بودنِ «تئاترِ محالِ» آرتو پی‌بُردند و بر آن شدند تا با پُرسشِ مضاعف از متن (در آثار اولیهٔ مسگویچ) و همچنین اجرای نمایش (در آثار هر دو) واکنشی نسبت به چالش آرتو انجام دهند. این آخرین گام فرضش این است که آرتو شاید واپسین کلام را دربارهٔ امکاناتِ تئاتر در دوران پُست مُدرن نگفته باشد.

۱ ــ در انتظار مفهوم (معنا)

تئاتر ساموئل بکت در اوایل دههٔ پنجاه با ۲ نمایشنامهٔ (چشم به راه گودو و آخر بازی) بر یک دورهٔ گُذار از تئاترِ مُدرن تا پُست مُدرن دلالت می‌کند. بِکِت آن سُنّتی را که آرتو طرد می‌کرد، می‌شناخت امّا به‌جای آنکه آن را در خدمتِ آفرینشِ متون و شاهکارهای کلامی قرار دهد کفایتِ معناییِ آن را اعلام کرد. او فرآیندی از طرحِ سؤال را آغاز کرد که باب دوران جدیدی را در تئاتر گشود. برخلاف عدّه‌ای که آنها را «درام نویسهای عبثگرا» (absurdist) می‌نامند، بِکِت به تمامی با ایده‌های پیشنهادی تئاتر سُنّتی سرعناد ندارد و از موضعِ یک پوچ‌گرا یا یک نیست انگار (نیهیلیست) درگیر نمی‌شود، پُرسش او از ایدهٔ کُلّی تئاتربه‌عنوان محّلی برای پدیدارشُدنِ معناست.

چه کسی گودوست؟ آیا این همان «خُدای غایب» یا «مؤلفِ» صاحب سُخنِ تئاتر سُنّت‌گرا نیست که آرتو طردش می‌کرد. «دیدی و گوگو چونان تماشاگرانی هستند که در تاریکی در انتظار گودو نشسته‌اند تا دلیل پوچی حضور خویش را دریابند. آنها مانند هنرپیشه‌های مطیع و برده‌واری که آرتو از ایشان بیزار بود نیستند که در انتظار «ارباب کارگردان، نویسنده» و اطاعت از آنچه او می‌گوید باشند. بکت مکرراً از شناسایی گودو طفره رفته است زیرا اگر وی را شناخته بود می‌بایست بیان می‌کرد. علی‌رغم نقدهای تفسیری بسیاری که بر این باور اصرار می‌ورزد، گودو *خُدای غایب* نمایش سُنّتی بورژوازی نیست. به بیان دقیقتر او غایب مجهول است. در این خلاء ناشی از غیبت، زبان، نقش محوری خود را که خدمت به «طرح و توطئهٔ نمایشی» (Plot) در تئاتر است از دست می‌دهد. در این حالت زبان قادر به اشراف بر معانی متافیزیکی و ایدئولوژیکی که برای فهم ما قابل درک باشد نیست. بکت از «کلام»، محور زُدایی می‌کند و در جستجوی محور دیگری است که هرگز پدیدار نمی‌شود، مگر تکرار واقعه‌ای که نویدش را می‌دهد (یعنی همان آمدنِ گودو).

در «طرح و توطئه» و بسط داستانی با شخصیتهایی نظیر ولادیمیر که ذهنی آرزومند و امیدوار به تکرار واقعه دارد (آمدن گودو) و *استراگون* که حضوری فعّال دارد روبرو می‌شویم. پوزو نظیر مخالف خوانهای (ضد قهرمانهای) کلاسیک در لحظهٔ مُقدّر زمانی که اوج داستان فرا رسیده وارد صحنه می‌شود امّا ظهورش فریب‌آمیز به‌نظر می‌رسد. لاف زنیهای تئاتریِ او کلید راهگشای نمایش نیست و نظیر یک میان پرده عمل می‌کند. توفیق بزرگ کلامِ نمایش در این است که نظمِ کلامی درامای سُنّت‌گرا را تنزیل به عبث (Reductio ad absurdum) می‌کند. واکنش اندیشمند و فیلسوف در این‌جا یک وزّاجی نامفهوم است. تماشاگر با بی‌توجهی نسبت به انتظارتِ معنایی سُنّتی روبرو می‌شود. صحنهٔ پایانی نمایش راه‌حلی را ارائه نمی‌دهد و در عوض امکان یک دور تسلسُل بی‌پایان را مطرح می‌کند. نمایشِ *آخر بازی* همین فرآیند *ساختار زُدایی* (Deconstruction) در تئاتر را با تأکید و تمرکز بر جایگاه تئاتر و مُعضلِ تولید معنا (مفهوم سازی) به‌وسیلهٔ بازیگران، ادامه می‌دهد. هام (Hamm) شخصیت این نمایش، تهیه کننده، کارگردان، بازیگر اوّل و شاید هم نویسندهٔ یک تئاتر گروتسکِ عامیانه است. نمایشِ مزبور یک درام بسیار طولانی است که تماشاگران از تکرار جملات و اعمال مُشابه آن در روزهای متوالی خسته و کسل می‌شوند. آرتو می‌گفت که بازیگر در تئاتر سُنّتی برده اربابی به‌نام نویسنده است. جایی دیگر می‌گوید: «تمام کلماتی که یکبار ادا شده‌اند، مُرده‌اند، و کارآیی‌شان تنها در لحظهٔ بیان بوده است».[۶] نمایشِ متکی بر بازآفرینی اربابانِ نویسنده بازتاب مرگِ روشنی است که به متن (Text) مقامی اقتدار گونه برای تسلط دائمی بر بازیگر برده‌وار اعطا می‌کند. هام بازیگری است که نقشی آبدار از سوی نویسنده برایش در نظر گرفته شده و او شیرهٔ جانش را می‌خشکاند تا خود را در این نقش تثبیت کند. او از تعالیم کهن سوفوکل و شکسپیر سخن می‌گوید تا به اهمیت خود پی‌ببرد، امّا این سُنّت نمی‌تواند زمینهٔ پاسخ به پُرسشهایش را فراهم کند. کلاو (Clov) بازیگر برده‌وار دیگری است که در آستانهٔ طغیان قرار دارد می‌خواهد از صحنه بپُرد و «به زندگی» بپیوندد اگر آفرینشی وجود دارد برای او در خارج از این مکانِ نمایشی است. هام‌ازکلاو می‌پرسد: چه اتفاقی افتاده؟ کلاو پاسخ می‌دهد: اتفاقی درحال وقوع است. هام می‌گوید: ما معنایی خاص را نمی‌سازیم کلاو طعنه‌آمیز پاسخ می‌دهد: معنایی خاص! من و تو و معنایی خاص! عالیه!. هام هنوز گمان می‌برد که یک نااهل (احتمالاً تماشاچی) با پوچی وجود آنها بیگانه است، تکرار طرحِ حرکات و گفتار این بازیگرها گویی این تصوّر را در ما

برمی‌انگیزد که آموزه‌ای هدفمند در این مضحکه وجود دارد. هام نقش دوگانهٔ نویسنده را بازی می‌کند، مواجهه با نقیضهٔ تئاتر سُنّتی شرایط را برای واکنش عبث‌گرای وجودش مهیا می‌کند. او متنی را می‌نویسد که حدیث نفس خودش است؛ امّا چونان سگی با سه پا که توانایی ایستادن ندارد داستان او نیز ناتمام رها می‌شود. او می‌گوید *شقاوت* نوعی *شفقت* است (شاید باتوجه به تذکرِ آرتو دربارهٔ نیاز به تئاتر شقاوت)، که در آن زندگی (یحتمل تئاتر) می‌بایست به پایان برسد، ولی در پایانِ بازی‌اش این باقیماندهٔ درحال احتضارِ تئاتر سُنّتی را که با او وصلت کرده بود، ترک می‌کند، سُنّتی که می‌گفت: اتفاقی درحال وقوع است، امّا در نهایت گویی امکان طرح معنایی وجود ندارد. بِکِت ناتوانی تئاتر سُنت‌گرا را در دو بُعد هُنر و تأثیر عملی آن مطرح کرد. او چونان آرتو با ایدهٔ آزادی تئاتر آیینی مایل به توجیه ما نبود، زیرا به زعم او هنوز امکانِ تجلّی چنین تئاتری وجود ندارد. تأکید او بر این بود که تئاتر کُهنه و فرهنگِ وابسته به آن معدوم شده است. در هر دوی این نمایشها (در انتظار گودو و آخر بازی) مکانِ تئاتر چونان زندانی است که بازیگران در زیر نور پروژکتورها و نگاه خیرهٔ تماشاگران که مانند دیواری آنها را احاطه کرده، محبوس شده‌اند. در این زندان است که نمایش فرسودهٔ متکی بر *بازآفرینیِ* واقعیت، اجرا می‌شود. برای بکت مسئله اصلی، وانمود کردن به آفرینشِ هنری است که بیش از پیش ارتباطهایی پیچیده و دارای معضل بین اجزای آن وجود دارد. به‌طور قطع او در نمایش، «نَفَس» (Breath) به هدف عاجل خود در شالوده شکنیِ «تئاتر خُرده‌گرا» (Minimalist) دست یافته است. این نمایش بدون شخصیت و بازیگر، همچنین مکالمه و لوازم صحنه (بجز فضای خالی) تنها با آهی عمیق که پس از باز شدن پرده به گوش می‌رسد و سپس فرو افتادن آن تمام می‌شود. آرتو به‌دنبال تئاتری از نوع محال و یا تئاتر نابِ همایشی بود. آنچه که گمان می‌رود بِکِت در این آهِ عمیق به‌دنبالش است ساده‌ترین شکل نمایشی است که ریشه در بُنیانهای نامحدود ارتباطات دارد.

۲ ــ تئاتر محال: آیینی (مقدّس)

«تئاتر مُدِرن منشاء وجودی ندارد ــ مکانی نیست که در آن شکل بگیرد، نشانهٔ شناسی این تئاتر به سرابی می‌ماند... از آنجا که هیچ جایگاه مشخص و یا تعاملی بین مواضع گروههای مردم از نظر کشور، مذهب و خانواده وجود ندارد، محال است که بتوان یک خطابه یا یک نمایشِ خطابی برای ایشان تهیّه کرد، در مرکز صحنه، علامتِ آگاهی برای بازیگر و بیننده همان مؤلف است... و این باعث ایجاد یک نقص در نمایشِ بومی است».[۷]

این تذکار معروف از جولیا کریستوا (Julia Kristeva) دربارهٔ نقیضهٔ تئاتر مُدِرن گویی پاسخی است به تلاشهای گروههای امریکایی و فرانسوی در دههٔ شصت و اوایل هفتاد که سعی بر تأسیس تئاتر بومی و همایشیِ آرتو را داشتند. در آمریکا تجربیات بک در لیوینگ تئاتر و ریچارد شخنر با گروه پرفورمانس به ایجاد تئاتر آیینی (مقدّس) منجر شد که به زعم آرتو می‌بایست جانشین تئاتر مُرده و متکی بر بازآفرینی می‌شد. «هدف حقیقی تئاتر آفرینش اُسطوره‌هاست، تا زندگی را در شکل جهانی و مطلوب آن بیان کند، و از زندگی تصاویری اخذ کُند که در آن لذّت مکاشفهٔ خویشتن را بیابیم... شاید این عمل ما را آزاد سازد، در اُسطوره ما باید فردانیت حقیرمان را قربانی کنیم، مثل شخصیت‌هایی بیرون از گذشته با قدرتهایی باز مکشوف درگذشته.»[۸]

مسئله‌ای که این گروهها با آن روبرو بودند تئاتر اُسطوره‌ای آرتو بود، چنانکه کریستوا اشاره کرد «تأسیس نمایشِ خطابیِ بومی». آنها با آرتو موافق بودند که تئاتر آیینی باید بدون متن باشد، امّا در بسیاری از آثار معروف ایشان، نظیر نمایش *اکنون بهشت* کار بِک و یا دیونیسوس در ۶۹ کار شخنر از قدیمی‌ترین متون

سُنّتی استفاده کردند. یک از متنِ کُهنِ ئی‌چینگ (Iching) و متنی از بابر (Buber) به‌نام Ten Rungs, Hasidic Saying و شخنر برداشتی آزاد از متنِ اوریپد به‌نام The Bacchae را که دربارهٔ آیین زایش در یک قبیلهٔ قدیمی است، به کار گرفتند.

اگرچه این متون عصر تجربیات آیینی و همایش آگاهی اُسطوره‌ای را منعکس می‌کنند، انتقال آنها به یک بی‌زمانی، حتی با استفاده از نشانه‌های سیاسی و مذهبی معاصر نمی‌تواند معجزه‌ای را انجام دهد و وسوسهٔ آفرینش یک شناخت اُسطوره‌ای نوین و یا تجربهٔ آیینی جدیدی را پیش کشد. هر دو گروه با توسل به متون اساطیری می‌خواستند تماشاچی را باتجربه‌ای آیینی که سعی برتأسیس آن داشتند، درگیر کنند. آنها فاصلهٔ بین ارکستر و صحنه را به‌عنوان مکانِ آفرینشِ تئاتری نادیده گرفتند و برای شکستن دیوار چهارم تئاتر بورژوازی که حایل بین اجرا و تماشاگران بود تلاش کردند، بدین ترتیب تئاتر انفعالیِ دیداری تبدیل به تئاتر فعال گروهی گردید. آنها از تماشاگر دعوت کردند تا از جریانِ بازی لذّت ببرد، و خود را به‌عنوان یک شریک در همایش تئاتری قلمداد کند. آنها بازیگران را آگاه کردند که دیگر بردگانِ تفکر بورژوازی نیستند و به‌جای تسلیم بدون شرط در برابر شخصیتهای نمایشی (Characters) می‌بایست خودشان را بازی کنند، نقش بازیگران چونان شفابخش یا کاهنانی بود که از معرفت به خود رها شده‌اند و اکنون می‌بایست مخاطبان را به رهایی و التذاذ از همایش جمعی راهنمایی کنند. فضایی که حاکم بر بازیگر و مخاطب است صرفاً مربوط به همجواری یا دوری گُزینی این دو طیف نیست. اگر مخاطب به‌عنوان وجودِ نظاره‌گر و بازیگر به‌عنوان اجراکننده به‌حساب آیند رابطهٔ این دو به‌عنوان تجلّی *امر غایب* در اجرا محسوب می‌شود. بازیگر در واقع وجودی غایب است که در پشتِ نقابی حضور یافته و *بازآفریده* شده است. تنها در میزانِ غیبت بازیگر است که گویی او بر صحنه حضور یافته است. مخاطب نیز غایبی است که شاهد این بازآفرینی است و به ماهیت این معرفتِ مکتوم بیگانه است، بنابراین بازآفرینی می‌تواند این معرفت را در نزد او حاضر گرداند. نتیجه آن که برای بازگونی فضای تئاتر می‌بایست بازیگر، بازیگری را موقوف و مخاطب دست از نظارت برصحنه بشوید.

مُشکلی که آرتو در تئاتر آیینی با آن روبرو بود مسئلهٔ بازیگرانِ مهذّب بود که یک و شخنر نیز نتوانستند بر آن فایق آیند. آرتو در جستجوی تجلّی شراره‌گونِ بازیگران مهذّب بود، بازیگرانی که از متنِ نویسندهٔ مقتدر رها شده‌اند و حضورِ فرهیختگی از بَطنِ حالات بدنی ایشان تراوش می‌کند. به‌نظر می‌رسد که این پیش‌بینی در فرهنگی که زیر نفوذ فشارهای منع‌کننده نسبت به حالات سودایی جسم قرار دارد خود باعث مُعضلی است: هر دو نمایش *اکنون بهشت* و دیونیسوس در ۶۹ گونه‌ای بر هنگی را در بَطن این آزادسازی جستجو می‌کردند.

«نمایش و مناسک در تئاتر به‌نظر تمسخرآمیز و توهین تلقی می‌شده است».[۱۰] تلاشِ یک و شخنر تأسیس یک آیینِ نوین معرفت بود که گویی شُخره و رهن هر دو را به‌همراه داشت. برای تثبیت جایگاه آیین در کنار نمایش می‌بایست اعتقادی نسبت به آیین در خارج از تئاتر وجود داشته و از آن حفاظت کند. تئاتر آیینی یونان، ژاپن و نمایش مورد علاقهٔ آرتو، *بالی* همگی به‌وسیلهٔ یک آگاهیِ مرسوم فرهنگی پشتیبانی می‌شوند که در دورهٔ پست مُدرن فاقد معناست. علی‌رغم اینکه تماشاگر می‌بایست در آیین غوطه‌ور گردد، دعوت به الحاق از سوی «بازیگر شفابخش» نمی‌تواند بلادرنگ مخاطبِ مُنفعل را تسخیر کند.[۱۱] برخی نقدها بر هر دو نمایش *اکنون بهشت* و دیونیسوس در ۶۹ تلاش بیهوده‌ای را برملا می‌کند که بر طبیعتِ آیینی اجرا اصرار می‌ورزید این نمایشها حتی باب خصومت با تماشاچی را که برای دیدار و شراکت

دعوت شده بود، می‌گشودند.[۱۲]

مشکل مُخاطب، فقدان یک معرفتِ تثبیت شدهٔ آیینی در تئاتر است که گویی آنها می‌بایست به تئاتر آورند. آنها تنها می‌توانند شاهد یک *بازیِ* آیینی باشند و در لحظهٔ رازدانی *بازی* کنند. بازیگران تنها قادرند نقش شفابخش *را بازی* کنند بی‌آنکه از جانب معرفتی آیینی حمایت شوند. برخلاف نظر اینان، گروههای لیوینگ تئاتر و پرفورمانس تئاتر جایگاهی آیینی برای نمایش برمی ـ همایشی تأسیس نکردند در عوض تنها توانستند امکاناتی برای *بازآفرینی* جستجو کنند.

۳ ـ تئاتر محال: «تئاتر اعتراض»

درحالی که تجربیات تئاتری گروههای فرانسوی مستقیماً تحت تأثیر کارهای لیوینگ تئاترِ بک در اروپا بود امّا اینان به‌جای اهداف روحانی موردنظر در برنامه‌های بک و شخنر نظرات تئاترِ معترض مردمی و سیاسی را که بیشتر شبیه به تئاتر سیاسی برشت بود توسعه می‌دادند. تئاتر ناب، Lefolldrome و Theatre dela Salamandre همگی در اوضاع انقلابی فرانسه در سال ۱۹۶۸ رُشد کردند. «هُنر مُرده است، بگذارید زندگی روزانهٔ خود را بیافرینیم»، این شعاری بود که مردم، دانشجویان و کارگران در سال ۶۸ بر دیوارها نوشتند. تلاش این گروهها این بود که فرا سوی نظرات برشت بروند. زیرا معتقد بودند که تماشاگرانِ برشت هنوز به‌عنوان بیننده و نه فعّال، منزوی هستند و باید آنها را به سوی تئاتری که مُتونِ پیش دستوری ندارد هدایت کرد. آنها سعی کردند تا کارگران را مستقیماً با ترکیبِ اجراهایشان درگیر کنند. به‌همین دلیل عموماً مفهومِ میزانسنِ باز و نامحدود را در آثارشان به کار می‌بستند. برای ارتباط پیامشان با مردم از دلقکها، عروسک و نقابهای بزرگ استفاده می‌کردند.

«ما می‌خواستیم تئاتری از نوعِ بازآفرینی بسازیم که در آن هر حالتِ بدن، هر کلمه، و هر زیر و بَمِ صدا دارای اهمیت باشد و به نشانه‌ای قابل درک برای بیننده تبدیل شود».[۱۳] اگرچه صراحتِ نشانه، مانعِ دستیابی به اهدافِ آزادیخواهانه و همایشی در اجراهای ایشان بود. «قُدرتی که برفراز ما سایه افکنده است ترکیبی از حلقه‌های اقتداری است که فکر می‌کنند... می‌نویسند، سخن می‌گویند و به‌جای ما تصمیم می‌گیرند. این حقِ تملکِ بر کلمه... سرنوشت تغییر ناپذیر ما را به‌عنوان منطق بنیادین، شکل می‌دهد. آفرینشِ جمعی پایان منزلت فردیِ ما به‌عنوان موجودی عینی (Object) است. این باعثِ تأثیراتِ ذهنی بر زندگیِ ما و تاریخی است که ساخته شده و درحال شکل‌گیری است.... ما صحنه و کلمه رابه تصرف درمی‌آوریم تا دیگر بی‌اثر و مُنفعل نباشند، تا دیگر تماشاگرانِ واقعیتِ ما نباشند».[۱۴]

کلمه‌ای که آنها به تسخیر خویش درآورند، اگرچه نشانه‌ای صریح بود، نیکولاس دومنچ (Nicholas Domenach) و دیگران را قادر ساخت تا معنایی مناسب را برای ارتباط با کارگران و کشاورزان بیابند، امّا نتوانست آزادی مورد نظرایشان را تأمین کند. دومنچ درست می‌گفت که اقتدار کلمه بر زندگی ما وجود دارد. امّا جستجوی آزادی از میانِ چشم‌انداز مطلوب تئاتری که به سادگی کارگران خوب و سرمایه‌داران بد را ترسیم می‌کند این گمان را در ذهن می‌پرورانند که باید آگاهیِ پرولتاریایی را به‌عنوان زمینه‌ای برای شناخت آزادیخواهانه‌ای که اجتماع را به هم مربوط می‌سازد، پذیرفت. اقدام برای تثبیت و تا حدّی خودبینی زمینه را برای وظیفهٔ روشنِ این نوع تئاتر که همانا مقابله‌گری بود آماده می‌کرد. آنها جایگاه صحنه در تئاتر بورژوازی را شکستند امّا در آفرینشهای جمعی‌شان موفق به آزادسازی فواصل اجتماعی موجود نشدند. شرکت کنندگان در تجربیات گروهی آنها کماکان با فرهنگ مسلط کلمه زندگی می‌کردند و ساختار سادهٔ نمایشی کارشان مانع از این بود تا نوعی ساختار زُدایی از قدرت پیچیدهٔ فضای اجتماعی سیاسی صورت گیرد این دیدگاهِ محوریِ آنها در تئاتر نوین مورد نظرشان بود.

آرتو برضد تمام تئاترهای متکی بر متن و پیام تذکر داده بود. چنین تئاتری صریحاً بردهٔ مؤلف غایب محسوب می‌شد. باید فرض را بر این داشت که نویسنده پدر غایب در این تئاتر مارکس بود. تئاتر سیاسی وارث تئاترِ وابسته به متون زبانی است، زیرا سیاست اساساً به‌وسیلهٔ زبان هدایت می‌شود. در اینجا وظیفهٔ آزادیخواهانه تئاتر بدون درک بازیهای زبانی قابل پذیرش نیست. کریستوا موکداً این تئاتر را که دلیلی برای انشقاق حیات خویش از تولیدات زبانی اقامه می‌کند، مطرود می‌داند.

«تئاترِ خارج از متن دیگر وجود ندارد. این انکارِ تئاتر متکی بر بازآفرینی نیست (آنچنان که غالباً گفته می‌شود)، زیرا هیچ چیز بهتر از زبان قابل *بازتولید* نیست ــ زبان، قالب ویژهٔ ابراز هویت و خیال پردازی است. البته برای تئاتر این یک نقیضه است. جُدا شدگی از تولیداتی زبانی نقیضه‌ای است که مربوط به ایدئولوژیهای متعارف می‌شود و از این لحاظ ضایعه‌ای در نظام اجتماعی معاصر به وجودآورده و شاید حتّی این نقص مربوط به نژاد انسانی باشد.»[۱۵]

شکل سادهٔ نمایش در اینجا جانشینِ اشکال پیچیدهٔ تجاربِ تقلیدی و غیرتقلیدی از فضای اجتماعی یا واقعیت انسان پُست مُدرن نیست. تئاتر اعتراض چونان تئاتر آیینی فرض وجودی‌اش این بود که منزلتی اشتراکی و تعاملی یافته است درحالی که بُنیانی منازعه طلبانه داشت. فقط با تقلید ساده از آیینهای کُهن نمی‌توان مخاطب را به‌درون تجربه‌ای شهودی و مُقدّس برد، به‌همین دلیل تمرکز این گروهها بر از خود بیگانگی اجتماعی با ایجاد موقعیتهای هیجان‌انگیز عروسکی و نیز کاربُرد نشانه‌های مستقیم نتواست آگاهی عمومی کارگران را آزاد کُند و آنچه را که از آن ایشان بود بدانان واگذارد. این تئاتر تصوّری از موفقیّت داشت، بویژه آنگاه که آرمان گاتی نمایش سبزده خورشید از خیابان بلز را به‌شکل سیّار در خیابانها اجرا کرد. همچنین پروژهٔ جاه‌طلبانه او تجربه‌ای بود که با باربانت والُن (Barbant Wallon) انجام داد و یک سال طول کشید. در این اجرا او از سه هزار نفر مردم محلی سود جُست و حدوداً ۲۸ ساعت زمان نمایش بود و بیش از ۴۰کیلومتر از منطقه در زیر پوشش اجرا قرار گرفت، امّا با این وصف اجرا توفیق‌آمیز نبود. گاتی نتوانست جوانان منطقه را در اجرایش شرکت دهد و با تأثر اعلام کرد که علی‌رغم شرکتِ خود خواستهٔ اهالی پیرتر منطقه این همایش نتوانست به هدفی که مورد نظرش بود یعنی اعتلای آگاهی سیاسی مردم دست یابد.«گروه تئاتر آفتاب» (Thartre du Soleil) با مُشکلِ جذب کارگرانی که بدان مراجعه می‌کردند روبرو شد. نمایشِ آنها به‌نام ۱۷۸۹ که از انقلاب فرانسه تهیّه شده بود با تمسخر مخاطبان روبرو شد و باعث سرگرمی *طیفِ اَعیان* شد.[۱۶] کریستوا در تحلیل سردرگمی چنین تئاتری درست می‌گفت که قادر به ابقاء جایگاه خود نیست.

۴ ــ بازاندیشی مفهوم تئاتر:

خوشبختانه تئاتر در برابر این بلاتکلیفی منابع خود را ضایع نکرد. دو تجربه‌گر معاصرِ تئاتر، دانیل مسگویچ Daniel Mesguich در فرانسه و هربرت بلو در امریکا سعی کردند که تا بر مُشکلاتِ تئاترِ متکی بر بازآفرینی، یعنی متن و نمایشِ بدونِ برنامه‌ریزی فایق آیند.

«زمانی که بازیگر براساس متن وارد صحنه می‌شود بخش عظیمی از متن به‌وسیلهٔ جسم بازیگر گسسته می‌شود درست به همان اندازه که جسم از متن دوری می‌گزیند. این تقسیم کاملاً مساوی نیست، باقیمانده‌ای دارد غیرقابل سنجش و درحال سیلان. تمام تأثیراتی که می‌بایست به‌وجود بیاید، همهٔ متنها و همهٔ اَبدانِ بازیگران، از این باقیمانده نضج می‌گیرند. چگونگی این گُسست، ساختارِ یک نمایش را می‌سازد».[۱۷] مسگویچ به‌وضوح بر قُدرتِ کلامِ اعظمِ نویسندهٔ غایب در اجرای نمایش هملت اشراف دارد. برای او متنِ هملت صرفاً کلمات مُرده نویسنده غایب نیست، شکسپیر این

نمـایشنامه را در قـرن هـفدهم تـصنیف کـرد و اینـک بـه‌عنوان یک دخـیرهٔ بـرده‌وار در تئـاترها مـحکوم بـه جاودانگی است. *میزانسن برای او آفـرینش دوبـارهٔ* اثـر است. در اجـرای وی بـازی در خـدمت تـثبیتِ مـتنِ نـویسندهٔ غـایب نـیست، بـلکه اشـارات تـاریخی بـه اجـراهـای پـیشین و نـقد و نظرهـایی کـه بـدان عُـمق می‌بخشد و نیز پیوند آن با اجـراهـای بیشمـار مُـقتضی است. این اثر، تعاملی با فروید، لاکان و تمامی گذشتهٔ فرهنگی غرب دارد که در متنی‌ناب تجلّی یـافته است. مسگوئیچ تلاش کرد تا امکـاناتِ نـامحدودِ مـتن را در فرهنگ ما باز نموده و برملاکند. این حُکم شامل حـالِ آثار او می‌شود «بخش عظیمی از متن بـه‌وسیلهٔ جسـم بازیگر گُسسته می‌شود درست به همان اندازه که جسم از متن دوری می‌گزیند».

آرتو معتقد بود که بازیگر بردهٔ کلامِ مُردهٔ نـویسندهٔ غایب است، آنـچه مسگـوئیچ مـی‌گوید ایـن است کـه بازیگر باید از تبارِ آن متن و مـتونی کـه پـیش از آن در اشکال مختلف اجرا شده است آگاهی کامل داشته باشد تا «به‌وسیلهٔ جسم از متن جُدا شود».

شما می‌توانید بازی را با بازیگریِ متکی بر متن یـا «مکتوب» که با «گفتارِ مضـاعف» آمـیخته شـده، نـابود کنید... پس بازیگر، از خلال گفتارِ مکتوب، به تـعرّفِ نوشتار درمی‌آید، بیش از آنکه بازی کند، به بازی گرفته می‌شود. این بازیگر دیگر کُنشگر (Actor) نیست».[۱۸]

«وقتی بـازیگر وارد صـحنه مـی‌شود پـا روی الوار نمی‌گذارد ــ حتی در تئـاتر بـدونِ مـتن نـیز ــ تفـاوت پیچیده‌ای بین خطـابه و مکـتوب وجـود دارد». و ایـن تفاوت، مـوضوعیّتِ تئـاتری است کـه نـمایش نـامیده می‌شود. زمانی که بازیگر متکی بر متن به صحنه می‌آید با دو ساحت از نمایش روبرو می‌شود. تفاوتی که بـین نوشتار مکتوب (به‌عنوان عاملی که گذشته بر آن نگاشته شده) و گفتار (به‌عنوان عاملی که متأثر از حضور بازیگر واجر است) وجود دارد چونان تفاوت امریه و تـمکین است. در فراسوی این دو ساحت بازیگر مثل یک کاغذ سفید است. بازیگر متن، انسانی است که باید خارج از متن بازی و نمایش خود را اجراکند».[۱۹] چنین فعـالیتی بازیگر را از حسّی که موردنظر آرتو بود رها نمی‌سـازد. مسگوئیچ برخلاف دریدا بر تفوق حرکت بر *زبان* قـایل نیست، بـازیگر بـه‌عنوان سُـخنور، اشـراف بـر حـضور بی‌بدیل خود ندارد و نه این اَسَّت که بازیگر بسادگی بردهٔ کـلامِ مُـردهٔ نـویسندهٔ غـایب بـاشد. البـته بـازیگر و صحنه‌آرایی (Scenography) اینک مـرکزیتِ نـمایش متفاوت زمان ما را تشکیل می‌دهند که برمبنای امکاناتِ چند وجهی متن بنا شده است.

برای اجرایِ نمایش *هملت*، مسگوئیچ از یک تئاتر مضاعف استفاده کرد. یک صحنهٔ اصلی و یک صـحنهٔ کوچکِ پرده‌دار که همراه آن بود. او شخصیتهای اصلی را دوتایی کرد، دو هملت، دو اُفیلیا و غیره، ایـن عـمل برای اجتناب از همذات پنداری با نقش بود که در شیوهٔ بازیگریِ یکنفرهٔ متکی بر روانشناسی صورت می‌گرفت و در عین حال آیـینه‌وار، مُـعضلات درونـی نـمایش را مطرح کرد. صحنهٔ کوچک پرده‌دار به‌همراه صحنهٔ بزرگِ نمایش، صحنه‌ای را به‌وجود می‌آورد که مقر حکمرانی روح پدر هملت بود. بیشتر نمایش در چالش بین این دو صحنه بازی می‌شد. متن، شاملِ نقل قولهـایی از آنـدره ژید، ژان‌لوک‌گُدار، مالارْمه و تام استوپارد بود زمانی که گروه تئاتری به‌همراه بازیگران وارد صحنه می‌شوند بـه بحث دربارهٔ تئاتر معاصر می‌پردازند که شامل *میزانسـن* مسگوئیچ برای همین نمایش هم می‌شود. وقتی هملت وارد می‌شود کتاب خودش رامی‌خواند، یعنی *هملت را*: یک بازی در بازی که در آن هملت ضمیر پادشاه را قبضه می‌کند.

این نمایش درک بی‌پایان از مـتون کـلاسیک را در تاریخ فرهنگی ما بیدار کرد. و این همان ادعای آرتو بود که می‌گفت: «شاهکارها دیگر وجود ندارند. آنچه او به صراحت بر آن اشراف داشت این بود که هیچ متنی بدون

زمینهٔ تاریخی نمی‌تواند شاهکار تلقّی شود و هیچ بازنوشته‌ای بدون زمینهٔ فرهنگی به‌وجود نمی‌آید». پُرسش از کارکرد پدرسالاری و آنچه جاودانه‌اش ساخته است، پرسش از معنای متن و تبارِ آنها، پرسش از مفاهیم، از بدن و متن، و متن و بدن، پرسش از پرسش، اینها نمی‌توانند در نهایت پُزِ سیاسی روز محسوب شوند».[۲۰] مسگوئیچ تئاتری را می‌بیند که بازی‌اش بین متن و اجراجریان دارد، بین تاریخ و ارائهٔ نمایش، و این چونان پُرسشی ابدی از هنرمند است. بیش از آنکه تئاتر بردهٔ کلامِ مُردهٔ نویسندهٔ ارباب باشد، فضایی است که اجرایی نقّادانه از پُرسشهای فرهنگی در آن شکل می‌گیرد. جایی است که نمایش بازنمودها و تظاهرات فرهنگ پُست مُدرن می‌تواند مورد سؤال واقع شود، کارگردان و بازیگر هر دو باید متوجه پیچیدگی متونی باشند که در بطنِ فرهنگ ما وجود دارند درعینِ حال که این فرهنگ خود از پیوند با بخشی از مکتوباتش دوری می‌جوید.

تئاتر مسگوئیچ از موضعی که کریستوابه آن توجّه می‌داد، دوری می‌گزیند، زیرا نمایش او فرض را بر درک عمومی مردم نمی‌گذارد. تئاتر مسگوئیچ به وضوح از تنوعِ بازی در هر دو جایگاه نمایشی و فرهنگی آگاه است. بنابراین منزلتی ویژه در بطن فرهنگ پُست مُدرنِ ما کسب کرده است. آنجا که مسگوئیچ از مُعضلِ بازآفرینی و افتراق معناها در تئاتر متکی بر متن و وا داده از تبارِ فرهنگی سخن می‌گوید، گروه نمایشیِ بلو به‌نام کراکن (Kraken) کشمکشی را به‌نام مواجههٔ با بازیگر در درون خود پدیدار می‌سازد. آنچه برای بلو دغدغه آفرین است بازآفرینیِ موهوم شخصیت به‌عنوان منظور نهایی نیست، بلکه بیشتر چالشی است که سرانجام معنا در آن مجال ظهور می‌یابد. اگر ما می‌توانستیم تئاتر را به‌همان گونه که میل داشتیم اجرا کنیم می‌بایست این وظیفهٔ خطیر را به‌عهدهٔ بدن بازیگر وامی‌گذاشتیم، این مثل *ایده‌ای اولیه* است که خود را از تمام وجوه زندگی جُدا می‌سازد، *ایده‌ای که پیش از ظهور تئاتر و تنوع اشکال آن برای ما وجود داشته است*».[۲۰] گروه کراکن این مُعضلات را در مطالعات خود بر اقتباسهایی از متون کلاسیک جستجو نمود برای مثال نمایشِ السینور (Elsinore) برداشتی از هملت، نسل آتروس براساس نمایشِ اُرستیا (Oresteia) و Crooked Eclipses برگرفته از غزلهای شکسپیر.

آرتو با بازآفرینی ستیز داشت زیرا توهم‌آمیز و بی‌بنیان محسوبش می‌کرد. آن را چونان حرکتی درنظر می‌گرفت که به فراسوی خود نظر داشت و دلالت بربنیادی داشت که در واقع قادر به آفرینش آن نبود. بنابراین تئاتر بازآفرینی و همی است که از کانونِ خویش جُدا شده است. در مقابل این نوع تئاتر آرتو در رؤیای تئاتری کامل و خلق‌الساعه است نمایشی که قول ژاک دریدا: ابدی است و فاقد پیشینه، در پُشت اعمال حاضرش، نه نشانه‌ای و نه صورتی عینی نقل می‌شود نه کتابی است و نه اثری، امّا شکلی از تجمّع نیروهاست (انرژی)، و در این معنا هُنرِ حیات است».[۲۲]

بلو مُنکرِ داعیهٔ چنین تئاتری بود، زیر این نمایش در بازیگر متجلّی می‌شد، یا حتی می‌توانست در تصویر شخصیت اجتماعی ظهور کند و درعینِ حال می‌توانست از مُعضلِ فریبندگی نمود (Presentation) خود، دوری ورزد. به زعم او تئاتر محکوم به استفاده از زبان است. زیرا زبان واسطه‌ای اساسی است که هم خود و هم تئاتر را عرضه می‌کند. اگر تئاتر الگوی جهان و جهان سایهٔ تئاتر باشد، زبان الگوی هر دوی آنهاست. خویشتنی که صدایش را می‌شنویم، بُنیانِ زبان است، جوهر نیست امّا یک *پدیدار* است. ما در آثار خویش بارها به ذهنیت رجوع کرده‌ایم، این آیینه‌ورزی زبان است، جهان و تئاتر با حضور خود انکسار می‌یابند، ذهنیتی رها می‌شود،... بی‌کفایتیِ ذهنِ خود کامه، به‌عنوان عارضهٔ زبان؛ اعتماد به نفس را زایل می‌سازد».[۲۳]

آرتو، بِک و شخنر به‌نظر می‌رسد به این فرض رسیده‌اند که بازیگر در دام نقش (Role) گرفتار آمده است. نقشی که به‌وسیلهٔ اربابِ نویسنده، اسبابِ بردگیِ بازیگر را مهیّا می‌کند و تنها قادر است تقلیدی باز نمایشی باشد، بازیگر آزاد امّا می‌تواند خودش باشد، می‌تواند شفابخشی باشد که مخاطبان را به یک همایش مطمئن و آیینی هدایت کند. بلو همانند مسگولیچ دریافت که خود شخصیِ بازیگر بیشتر از خودِ اجتماعی‌او در معرض افتراق قرار ندارد. امتیاز یا شاید کُفری که بازیگر را در مقابل خود اجتماعی قرار می‌دهد در مواجهه با مسئله ظهورِ خود یا نفس (Self) تحت فشارش می‌گذارد.

در زبانِ شالوده شکنی (Deconstruction) یا ساختار زُدایی، حقیقت نامتعیّن است، چون به هیچ چیز ارجاع نمی‌کند، جُز زبان. تنها تعلّقِ آن ساختار اندیشه است. همان حالتی که ممکن است به طبیعتِ کُنش اطلاق شود. این نیز ارجاع مشخصی ندارد، نه به زندگی، نه به تجربه و نه البته به طبیعت ــ و همچنین بعداز هملت و پیراندللو، دیگر نه نویسنده‌ای و نه متنِ نوشتاری، بلکه صرفاً تخیّلِ شخصیت وجود دارد. آنچه ما طبیعی می‌پنداریم *مسئلهٔ واسطه‌هاست*... آنچه در واقعیت می‌بینیم (و بازیگران به‌شکل طبیعی از آن می‌آموزند) احساسی غیرقابل انکاست که به‌شکل نشانه‌ای قابل انکا در تجربه بروز می‌کند. بازیگری که بدون خطا قدم در راه می‌گذارد یک نقش را تداوم می‌بخشد امّا از بازیگری به بازیگر بعدی، در منظومه قریب‌الوقوعِ نظرات، (دیگرنه نقشها بلکه تنها بازیگران وجود دارند)...

در نور مُورّب، رفتار دُچار گُسیختگی شده و واکنشها مُدوّر می‌شوند، *امرانتزاعی* (Abstracted) در اینجا وجود ندارد یا بسیار زیاد است (در یک درکِ دوگانه) و بخشی از حالت جسمانی بازیگر (Figure) به‌وسیلهٔ حذف نور از اورئوده شده است و عن‌قریب قابل رؤیت نیست.[۲۴] بنابراین بلو می‌بایست تئاتر پُست مُدرن را براساس مصالحی که آرتو، دریدا، بک، شخنر و بسیاری دیگر در تئاتر آیینی یافته بودند، بنا کند. با پذیرشِ عدمِ این امکان، بلو از قبول اینکه تنها راه‌حل بازگشت به تئاترِ بازنمایشی و یا پذیرش مرگ تئاتر است، خودداری ورزید. به‌زعم او تئاتر بهترین وسیله برای آگاهی از معضلاتِ تئاتر بوده است این آگاهی را بلو با جُستن نمونه‌هایی در نمایشهای سُنّتی آشکار کرد نظیر شخصیت نگهبان در *آگاممنون* اثر اشیل، یا تشویشِ *هملت* از شبح پدر و دلتنگی *هام* از حقیقت محوری در *پایان بازی*، در تمام این موارد معرفتی نسبت به آنچه موضوعِ رؤیتِ ماست وجود دارد، بویژه دربارهٔ آنچه روی صحنه اتفاق می‌افتد. در اینجا پدیدهٔ غیرقابل انکا از سوی بازی بازیگران تشدید شده و توجّه ما را معطوف به‌وجود بدون اتکای ایشان می‌کند. وظیفهٔ تئاتر پُست مُدرن پُرسش از این امر ظاهری است، با تصدیق این نُکته که تئاتر در (یک) مکان به وقوع نمی‌پیوندد نمی‌توان کانونی برای آن تثبیت کرد و از طرح مُشکلاتِ تئاتر آیینی و یا تظاهرات معترضانهٔ نمایشی کناره گرفت. امّا می‌توان بُنیادهای توهمّی این پدیدار تثبیت ناشده را جستجو نمود. به‌جای آنکه تئاتر در مقابل زندگی بایستد، آیینهٔ وجیه منظر زندگی است. بازیگر در درون پاره‌های متن شکل ناثبات خویش را اخذ می‌کند و فضایِ بازی آیینه‌ای است که این شکل ناثبات را از پاره‌های فرهنگ و جَو اجتماعی دریافت می‌کند. «یکی از ابتدایی‌ترین مسائل در تفکیک بازیگری تمرکز است. تمرکز چیست؟ برای بازیگر؟ یا برای تمامی اجرا؟ رسیدن دوبارهٔ به یک حد مُشخّص، آن هم از دید دریافت و نه آنچه ارائه می‌شود. نکته موردنظر کُجاست؟ مرکز ثقل تکنیک، کافکا در جایی می‌گوید: دو قانون در آستانهٔ زندگی وجود دارد، دایرهٔ خود را تنگتر و تنگتر کُن و مطمئن شو که خود را خارج از آن مخفی نکرده‌ای او چیزی دربارهٔ جستجوی مرکز نمی‌گوید، تنها

تـنگتر شـدن آن را بیـان مـی‌کند، نـظیر دایـرهٔ تـوجّه استانیـسلاوسکی. تمامی فشارهای اجرابه سـوی مـرکز است، حقیقت آنجانهفته است، اگرچه نـاممکن بـه‌نظر می‌آید».[۲۵]

آرتو زوالِ تئاتری را می‌پذیرد کـه بنیـانهای طـبیعی خـود را فـرامـوش کـرده و بـا دیدگـاهی تـنگ‌نظرانـه، توهماتِ بازنمایشی را با تمام شکل استبدادی‌اش به هر دو طیف بازیگر و مخاطب دیکته می‌کند، استبدادی که گمان می‌رود *واقعیت* (Reality) است. هر دو گروه تئاتر آیینی و تئاتر مُعترض (Secular) که بدانان اشاره داشتیم ایـن مُـعضل را بـا صـرف‌نظر کـردن از *امـر صـوری* (Apparency) در تئـاتر و مـفروض سـاختن *واقـعیت* به‌جای آن حل نمودند. امّا هیچ‌کدام از این دو همـایش آیـینی (Sacred) و مُـعترض (Secular) نـتوانـستند توفیقی کسب کنند. بکت بـر مـعضلی کـه آرتـو اشـاره می‌کرد، آگاه بود، امّا اغلب به‌نظر می‌آمد کـه نـتیجه‌ای دیگر از آن دریافت کرده است. بنابراین تئاتری آفرید که خارج از دغدغهٔ امور غیرممکن بود، او نخستین صـحنهٔ بُحرانِ درک معنا و نیّت پیام را که به تئـاتر پست مُـدرن انجامید، معرفی کرد. مـسگوئیچ و بلو در جـستجوی این معضل دریافتند که هر رویداد تئاتری در هر زمان همواره شاملِ گسست بین جسم بازیگر از متن و گُسست بـینِ متن از جسمِ بازیگر است، کـه مـوجب آفـرینش *بـازی* متفـاوت در فضـای نمـایش مـی‌شود. بنـابرایـن، تئـاتر آیینه‌هـای فـرهنگ پست مُـدرن را در خـلالِ صـورتِ نـاپایدارِ نمـایشِ آزاد (Freeplay)، درک نـمود. برنامه‌ریزیهای تئاتر برای پانزده سال آینده می‌بایست بـا دریافتن الگویی مناسب *از زبان* باشد. اگرچه شالوده بر بدن استوار است، امّا بدن قادر به اندیشه دربـارهٔ آیـنده نیست، تنها زبان چنین می‌کند، بـا وسـعتی کـه بـرایش درنظر می‌گیریم، و نیز ابهام و صراحتی کـه داراست... هنوز نظریهٔ مشکوکی وجود دارد که بدون آن نه تئاتری وجود خواهد داشت، نه نـظریه‌ای و نـه آیـنده‌ای. یک مـحور مشـترکِ اشتقـاق واژه‌ای (Ethymolegical) بین‌واژهٔ *Theatre* و *Theory* وجود دارد که همان مکان و دیدار از نمایش است. این هر دو به معنای مشاهده یا *دیدار* *(Speculation) هـستند. حـتی پـیش از آنکـه کلمات به گوش آیند، چونان گیاهی که در باغ، بی‌کلامی وضعیت خویش را می‌گوید، آن دهانِ سخنور، *فریبکار ناطق*، نخستین بازیگر.[۲۶]

نویسندگـان، کـارگردانهـا و بـازیگران بـاید بـدون احـسـاس غـربت نـسبت بـه زمـان حـال بـا رسـالت بازاندیشی در تئاتر مواجهه شوند، چنانچه دریدا به مـا هُشدار داد نور منعکس شده از نظریاتِ آرتو، مسگوئیچ و بلو گویی هرگز حتی در تئاترِ و همی اکنون نیز بازتاب نداشته است. تئاتر جـایی است کـه مُـعضلِ شـناسایی گُـسستِ جسم از متن و جُدایی متن از جسم می‌بایست فضایی برای وقوع آن بگشاید. این آیینه‌ای است که کالبُد «خود اجتماعی» در آن از نمایشی فرهنگی جُدا شده و «نمایش فرهنگی» از کالبُدِ خود اجتماعی مُنقسم شـده است. اگر تئاتر همان گونه که بلو بحث می‌کند همواره در وجود خود شک می‌کند، پس هنوز نمرده است، البته این جایگاه مطلوبی است برای دوران پُست مُدرن تا با بازاندیشی در مکتوبات و نقاط مُبهم آنها در بَطنِ غـربو زمانِ ما جای گیرد.

* تئاتر از ریشهٔ *Theatron* در یونانی به‌معنای مشاهده است و *Theory* نیز از ریشهٔ *Theoria* آن هم به‌معنای دیدار و مشاهده، اصطلاح Speculation نیز هم به‌معنای تفکر و نظریه است و هم‌نظر بازی و دیدار (مترجم)

پی‌نویسها :

1. Antonin Artaud, *The Theater and Its Double*, trans. Mary Caroline Richards (New York; Grove Press, 1958), P. 13.
2. Ibid., p. 75.
3. Jacques Derrida, "The Theater of Cruelty and the Closure of Repre Sentaton, *"Writing and Difference*, (Chicago: University of Chicago Press 1978), P. 234.
4. Ibid., p. 239.
5. Ibid., p. 240.
6. Artarc, *The Theater and Its Doubel*, p. 75.
7. Julia Etisteav, "Modern Theater Does Not Take (A) Place,"*Sub-Stance* 18/19 (1977), p. 131.
8. Artaud, *The Theater and Its Doubel*, P. 75.
9. See Jan Kott, "The Icon of the Absurd," *The Theater of Essence*, (Evanston: Nothewestem University Press, 1984), pp. 138, 149 for a discussion of this problem of nudity in theater.
10. Jan Kott, "Witkiewicz, or The Dialectic of Anachronism," *The Theater of Essence*, p. 73.
11. See Herbert Blau, *Take Up the Bodies: Theater at the Vanishing Point* (Urbama: University of Illinois Press, 1982), pp. 272-5.
12. See soefan Brecht, "Revolution at the Brooklyn Academy of Music," *The Drama Review*, 13:3 (Spring 1969), p. 64, and Stefan Brecht, "Review of *Dionysus in* 69, "*The Drama Review*, 13:3 (Spring 1969), p. 162.
13. Nicoes Domenach, "Les Splendeurs et Decadences de la Creation Collective, "*Esprit*, 447 (June 1975), p. 987, cited by Leonora Cham-pagen, *French Theater Experiment Since* 1968 (Ann Arbbr: UMI Re-search Press, 1984), p. 40
14. Ibid., pp. 24-5.
15. Kristeva, "modern Theater Does Not Take (A) Place," p. 131.
16. Champagne, *French Theater Experiment Since* 1968, p. 38.
17. Daniel Mesguich, "The Book to Come is a Theater," trans. Carl R.Lovitt, *Sub-Stance*, 18/19 (1977), p. 113.
18. Ibid., p. 114.
19. Ibid., p. 113.
20. Ibid., p. 119.
21. Blau, *Take Up the Bodies*, p. 19.
22. Derrida, "The Theater of Cruelty...", p. 247.
23. Blau, *Take Up the Bodies*, p. 90.
24. Ibid., pp. 93-4.
25. Ibid., pp. 106-7.
26. Herbert Blau, "Flights of Angels, Scattered Seeds," *Blooded Thought: Occasions of Theater* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982), p. 149.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی