تئاتر قدسی

نوشته: پیتر بروک
ترجمه: سعید شهرتاش

می‌توانستم عنوان این مقاله را «نادیدنی دیدنی شده[۱]» بگذارم. عنوان کوتاه‌تر «تئاتر قدسی» را ترجیح دادم. این که صحنه [ی تئاتر] مکانی باشد که در آن نادیدنی بتواند پدیدار شود اندیشه‌ای است که بر ذهن ما سیطره‌ای نیرومند دارد. می‌دانیم که بزرگ‌ترین بخش زندگی ما از حواسمان می‌گریزد. گفتن از هنرهای گوناگونی که این حواس با الگوهایی بیانشان می‌کنند که در نمی‌یابیمشان مگر هنگامی که به مثابه ضرباهنگ‌ها و شکل‌ها جلوه‌گر می‌شوند، همانا شیوه درست گزارش دادن از آنهاست. می‌دانیم که رفتار انسان‌ها، جمعیت‌ها و تاریخ از الگوهایی تکرار شونده[۲] پیروی می‌کنند. به ما گفته می‌شود که کرناها اریحا[۳] را ویران کرده‌اند. نیک می‌دانیم مردان لباس تجمل پوشیده و فکل زده، که آلاتشان را می‌نوازند و در آنها می‌دمند، و سر و دستشان را حرکت می‌دهند، قادرند این چیز جادویی را که موسیقی نام دارد ایجاد کنند. ما امر انتزاعی را از خلال جلوهٔ محسوس آن درک می‌کنیم، ما پذیرفته‌ایم که انسان‌هایی عادی و آلت‌هایی ابتدایی به واسطهٔ هنری جادویی[۴] دیگرگون شده باشند. درباره رهبر ارکستر باید گفت که او می‌تواند موضوع آیینی[۵] واقعی باشد. اما می‌دانیم که به راستی این او نیست که موسیقی را می‌سازد، این موسیقی است که او را می‌سازد. اگر او آرام، باز و هماهنگ با موسیقی باشد، در این صورت، نادیدنی او را از آن خویش می‌کند. از خلال انسان، نادیدنی به ما می‌رسد.

همین اندیشه است که در پس آرمان‌های بی‌ارزش شده تئاتر بورژوا یافت می‌شود. کسانی که با جدیت و هیجان، کلماتی غلنبه سلمبه و مبهم به کار می‌برند، آنچه در ذهن دارند اینهاست: اصالت، زیبایی، شعر، که دوست دارم به خاطر کیفیت بسیار ویژه‌ای که القا می‌کنند باز آنها را مورد توجه قرار دهم. تئاتر آخرین جایی است که در آن هنوز مسئله آرمان‌گرایی مطرح می‌شود. شماری از تماشاگران چه بسا تأکید کنند که به یمن تجربه‌ای تئاتری که تجربه زندگی‌شان را تعالی بخشیده است چهرهٔ نادیدنی را دیده‌اند. آنها تأکید خواهند کرد **ادیپ**، **برنیس**، **هملت**، یا **سه خواهر**. هنگامی که با عشق و زیبایی اجرا می‌شوند، روحشان را شعله‌ور می‌سازد و فرایادشان می‌آورد که می‌توان از روزمرگی به درآمد.

هنگامی که آنها بر تئاتر معاصر به خاطر مبتذل و خشن بودنش خرده می‌گیرند، آنچه، در کمال حسن نیت، می‌کوشند بگویند همین است. آنها به یاد می‌آورند چگونه، طی آخرین جنگ[۶]، تئاتر غنایی[۷]، تئاتر رنگ‌ها، و موسیقی و حرکت، چون آب برای فرونشاندن تشنگی و زندگی‌های خشکیده فوران می‌کرد. از «تئاتر گریز»[۸] صحبت به میان می‌آمد و با این همه تنها تا حدودی شایسته آن بود. این تئاتر نوعی گریز بود، اما نوعی حضور نیز بود، همچون حضور گنجشک در سلول یک زندانی. و هنگامی که جنگ به پایان رسید تئاتر با سرسختی به مراتب زیادتر کوشید تا همین ارزش‌ها را بازیابد.

تئاتر اواخر سال‌های چهل[۹] لحظاتی افتخارآمیز

را شناخت: در فرانسه، تئاتر ژووه[10] و کریستیان برار[11]، و ژان لویی بارو[12] بود. رولان پتی[13] و کلاوه[14] طرفدار باله بودند. **دون ژوان، آمفی‌تریون، دیوانهٔ شایو، کارمن،** [بر صحنه] بود؛ در انگلستان اجرای مجدد **اهمیت پایدار بودن** و **پیتر گینت** به کارگردانی جان گیلگود[15] در اولد ویک، **ادیپ** و **ریچارد سوم** با بازی لارنس اولیویر؛ باله «سه شاخ» در کدنت گاردن با بازی میسین[16] آن‌گونه که بیش از پانزده سال آن را اجرا کرده بود... این تئاتری بود با بافتی مواج، با کلماتی عجیب و غریب، با اندیشه‌هایی جنون‌آمیز، با صحنه‌سازی‌هایی ماهرانه ـ تئاتر تردستی، راز و غافلگیری. این تئاتر اروپای شکست‌خورده بود، که می‌کوشید خاطره موهبتی از دست رفته را تجدید کند.

هنگامی که مسیر ریپر باهن به هامبورگ را، در یک بعد از ظهر ۱۹۴۶، طی می‌کردم، مسیری پیچیده در مهی مصیبت‌بار که دختران معلول، مصدوم، برخی با چوب‌های زیر بغل، بینی کبود، گونه‌های گود رفته، در آن ناپدید می‌شدند، گروهی از کودکان را دیدم که با شتاب و فشار وارد یک کاباره می‌شدند. دنبالشان کردم. روی صحنه، یک آسمان آبی سیر. دو دلقک با لباس پولک‌دار که به تنشان زار می‌زد روی ابر کاغذی تکه پاره‌ای نشسته بودند، داشتند به دیدار ملکه آسمان می‌رفتند.

یکی از آن دو گفت: «ازش چی بخوایم؟»

دیگری گفت: «یه چیزی واسه شام.»

آنوقت بچه‌ها فریاد تأییدشان را سر دادند

ـ شام باهاس چی بخوریم

ـ ژامبون، پاته

دلقک بنا کرد به اسم بردن تمام غذاهای نایاب، و فریادهای تشویق رفته رفته جای خود را به آرامش و سکوتی عمیق داد. تصویری ملموس می‌شد، در پاسخ به نیاز به هر آنچه اینها از آن محروم بودند.

در استخوان‌بندی سوخته اپرای هامبورگ، تنها، صحنه بر جای بود. اما با وجود این تماشاگرانی در آنجا گرد می‌آمدند، در حالی که، روی صحنه، در جلو دکوری نازک عین برگی کاغذی خوانندگانی برای اجرای **سلمانی سویل** ظاهر می‌شدند، زیرا عزم کرده بودند که هیچ چیز بازشان ندارد. جای دیگر در یک اتاق زیر شیروانی تنگ، پنجاه نفر به هم چپیده بودند در حالی که، در جای کمی که باقی بود، یک مشت بازیگر مصممانه به اجرا هنر خود ادامه می‌دادند. در دوسلدورف ویران، اپرای کوچکی از افن‌باخ، که قاچاقچیان و تبهکاران‌را به صحنه می‌آورد، موجب شادی تماشاگران می‌شد. در آنجا هیچ چیز بحث کردنی و تحلیل کردنی وجود نداشت. در آلمان،زمستان آن سال، همان‌گونه که در لندن چند سال پیش تئاتر به نیازی حیاتی پاسخ می‌گفت. ماهیت این نیاز چه بود؟ آیا تشنگی نادیدنی یا تشنگی واقعیتی عمیق‌تر از واقعیت روزمره بود؟ آیا میل به چیزهایی بود که از آن محروم بودیم یا نیاز به حمایت کردن از خویش بود در برابر واقعیت؟ چنین مسئله‌ای در خور اهمیت است، زیرا بسیاری از آدم‌ها متقاعد شده‌اند که، در گذشته‌ای بسیار نزدیک، هنوز تئاتری وجود داشت که برخی ارزش‌ها را، برخی استعدادها را، برخی هنرها را که با قلبی شاید بیش از حد بی احساس ویران کرده‌ایم یا دو انداخته‌ایم، پرورش می‌داد.

ما نباید فریب غم غربت[17] را بخوریم. آنچه تئاتر رمانتیسم به بهترین نحو، واجد آن است، لذت‌های متمدنانهٔ اپرا و باله، به هر تقدیر، جز کاهیدگی‌های ناهنجار هنری قدسی نبود. شب‌نشینی‌های باشکوه میراث‌دار آیین‌های ارفه‌ای[18] است که طی قرن‌ها تغییر ماهیت داده‌اند. آرام آرام، به طرازی نامحسوس، قطره قطره، این شراب ناخالص شده است.

پرده [نمایش] در حد اعلا نماد مکتبی تئاتری بود. پردهٔ قرمز، چراغ‌های جلو صحنه، این اندیشه که ما

جملگی به کودکانی بدل شده بودیم، غم غربت و جادو تشکیل یک کل را می‌دادند. گردون کریج زندگی‌اش را به بدنام کردن این تئاتر پندار[۱۹] گذارند، اما گرانبهاترین خاطراتش خاطراتی بودند از درخت‌ها و جنگل‌های ساختگی و چشمهانش برق می‌زد وقتی که تأثیرات نقاشی دید فریب را توصیف می‌کرد... اما یک روز متوجه شدیم که این پرده قرمز مشهور دیگر چیزهای غیر منتظره را از نظر پنهان نمی‌کرد؛ و ما دیگر تمایلی، یا نیازی به کودک شدن نداشتیم. آن وقت پرده قرمز کنار رفت، و چراغ‌های جلو صحنه خاموش شد.

بی‌تردید ما همواره در شکل‌های هنری‌مان در پی به چنگ آوردن جریان‌های نادیدنی‌یی هستیم که بر زندگی حکم می‌رانند، اما دید ما محدود به بخش تاریک طیف و بخش تاریک نور است. امروزه تئاتر شک، تئاتر نگرانی، تئاتر اضطراب، تئاتر روشن‌بینی بسیار راست‌تر از تئاتر آرمان‌گرایانه[۲۰] است.

حتی اگر تئاتر در اصل آیین‌هایی می‌داشت که نادیدنی را دیدنی می‌کرد، ما نباید از یاد ببریم که، جز در برخی تئاترهای شرقی، این امور آیینی از دست رفته‌اند؛ و اگر باقی هستند، در حال نقصانند. ما نقاشی‌های فرا آنژلیکو[۲۱] را همان‌گونه که نقاشی شده‌اند می‌بینیم. اما اگر می‌خواستیم امروز به چنین کارهایی مبادرت ورزیم سرچشمه آنها را کجا می‌یافتیم؟ در کوانتری[۲۲]، به عنوان مثال، کلیسای جامع نوی ساخته شده است، بر طبق بهترین روش‌هایی که دست‌یافتن به نتیجه‌ای عالی را ممکن می‌سازد. هنرمندانی شریف، درستکار، «بهترین»ها، گردآمده‌اند تا خدا، انسان، فرهنگ، زندگی را از خلال عملی جمعی گرامی بدارند. بنابر این بناهای نو، فکرهای بکر، ویترای‌های زیبا وجود دارد، اما عاری از هر آیینی. این سرودهای قدیم و جدید چه بسا دلچسب در یک کلیسای کوچک ییلاقی، این دیوار نبشته‌ها، این قباهای کشیشان، این خطابه‌ها، در اینجا غمگنانه ناکافی است. مکان نو، آداب و رسومی نو طلب می‌کند، اما، البته، می‌بایست قبل از هر چیز آداب و رسومی وجود داشته باشد. این آداب و رسوم، با تمامی ضروریات آن، است که می‌بایست شکل بنا را الهام کند، همان‌گونه که در مورد تمامی مساجد، کلیساهای جامع و معابدی که تاکنون ساخته شده چنین است. حسن‌نیت، صداقت، احترام و ایمان به فرهنگ کافی نیستند، شکل بیرونی نمی‌تواند مقبول افتد مگر هنگامی که آیین نیز بتواند مقبول افتد.

البته، در روزگار ما، همچون هر زمانی، ما باید امور آیینی واقعی را به روی صحنه بیاوریم. اما برای بیان کردن آیین‌هایی که بتوانند از تئاتر، تجربه‌ای پربار پدید آورند، شکل‌های تازه ضروری‌اند. ما چنین شکل‌هایی را در دسترس نداریم، و حسن‌نیت‌ها به تنهایی کفایت نمی‌کنند.

بازیگر، بیهوده به دنبال ردپای سنتی از میان رفته است، و ناقدان، همچون تماشاگران، پا جای پای او می‌گذارند. ما هرگون معنای آیین و آداب و رسوم را چه در مورد عید نوئل و سالگردها، چه در مورد تدفین‌ها از دست داده‌ایم. تنها کلمات در ما باقی می‌مانند حتی اگر شور و هیجان‌های قدیم در ژرف‌ترین بخش وجود ما دوباره زاده شود. ما احساس می‌کنیم که باید آیین‌هایی داشته باشیم و باید برای بازیافتنشان کار بکنیم، و هنرمند را از اینکه کاری برایمان نمی‌کند سرزنش می‌کنیم. بنابر این، هنرمند با تخیلش به عنوان تنها منبع گاه اقدام به یافتن آیین‌های جدیدی می‌کند: او شکل ظاهری آداب و رسوم بت‌پرستان یا باروک را، که متأسفانه شگردهای خاص خود را به آنها می‌افزاید، تقلید می‌کند. نتیجه به ندرت قانع کننده است و پس از سال‌ها و سال‌ها تقلید بیش از پیش ناپایدار و آبکی کارمان به اینجا می‌کشد که خود مفهوم تئاتر قدسی را طرد کنیم. خطای امر قدسی نیست اگر سلاحی شده است در دست بورژوازی تا کودکان را سر عقل بیاورد...

هنگامی که برای اولین‌بار در ۱۹۴۵ به استرافورد رفتم، همه چیز رنگ و لعاب احساساتی بودن و از خود راضی بودن داشت. در آنجا سنت‌گرایی‌ای حکم می‌راند که به‌طرزی گسترده مورد تأیید شهر، دانشگاه و مطبوعات بود. دل و جرئت پیرمردی کاملاً خارق‌العاده، سرباری جکسون، لازم بود تا همهٔ اینها را دور بریزد و چنان کند که پژوهش واقعی دوباره امکان‌پذیر باشد. و سال‌ها بعد بود که، در استرافورد در ضیافت ناهار رسمی که به افتخار چهار صدمین سالگرد تولد شکسپیر ترتیب داده بودند، مثال روشنی دیدم از تفاوت میان اینکه آداب و رسوم چه هست و چه باید باشد.

به خودمان گفته بودیم که سالگرد شکسپیر می‌بایست با یک آیین برگزار می‌شد. تصور برگزاری مراسم به‌طور مبهم با تصور یک ضیافت پیوند می‌خورد، که این امر، در روزگار ما، فهرستی از اشخاصی را به نمایش می‌گذاشت که در «Who's who» جزو سیاهی لشگری هستند که به دور پرنس فیلیپ جمع شده‌اند، و ماهی دودی و کباب برگ می‌خورند. سفیران با سر به یکدیگر سلام می‌دادند و نوشیدنی به یکدیگر تعارف می‌کردند. من با نمایندهٔ محلی گپ می‌زدم. سپس کسی سخنرانی کرد. ما مؤدبانه گوش کردیم و برای نوشیدن به افتخار شکسپیر برخاستیم. در لحظه‌ای که صدای جام‌ها در گوش می‌پیچید، در کمتر از ثانیه‌ای، از خلال آگاهی مشترک تمامی کسانی که حاضر بودند و حواسشان را بر چیز واحدی متمرکز می‌کردند، این اندیشه که چهار صد سال پیش چنین مردی زیسته بود و به خاطر او بود که گرد آمده بودیم بر همه ما سیطره داشت. لحظه‌ای سکوت عمیق‌تر شد، ذره‌ای از آنچه در جستجویش بودیم به ما ارزانی می‌شد... لحظه‌ای بعد، همه چیز محو و فراموش می‌شد. اگر بهتر در می‌یافتیم که مراسم چیست، یادبود آیینی مردی که آن همه به او مدیونیم حساب شده می‌بود نه باری به هر جهت به همان توانمندی تمامی نمایشنامه‌هایش می‌بود، و همان‌سان فراموش ناشدنی. اما ما نمی‌دانیم چگونه جشن بگیریم زیرا نمی‌دانیم چه را باید جشن بگیریم. ما برگزاری جشن را جز با کف زدن‌ها و هورا کشیدن‌ها نمی‌شناسیم. دوست داریم احساسش کنیم، صدایش را بشنویم. دام همین است.

ما از یاد می‌بریم که پس از یک تجربه تئاتری، دوگونه تجلیل[۲۳] وجود دارد. تجلیل از طریق برگزاری جشن که در آن مشارکت ما در پایکوبی‌ها، هلهله‌ها، هورا کشیدن‌ها و کف زدن‌ها جلوه‌گر می‌شود؛ و یا، برعکس، تجلیلی با سکوت وجود دارد. شیوه‌ای دیگر برای احترام کردن و ارج گذاشتن تجربه‌ای مشترک. ما غالباً سکوت را از یاد می‌بریم. سکوت، حتی، آزارمان می‌دهد. ما به‌طرزی مکانیکی کف می‌زنیم زیرا کار دیگری بلد نیستیم، و توجه نداریم که سکوت مجاز است، سکوت نیز زیبا و خوب است.

تنها هنگامی که یک آیین در سطح ما قرار می‌گیرد ما مستعد تجربه کردن آن می‌شویم: موسیقی پاپ یکسره از امور آیینی‌یی، ساخته شده که در دسترس ماست. کارگردانی گسترده و بس پر بار پیتر هال در سلسله اجراهایش[۲۴] از **جنگ دوگل سرخ** اثر شکسپیر، بر آدمکشی، سیاست، دسیسه، و جنگ‌ها تأکید می‌کرد. نمایشنامه اضطراب‌آور دیوید رادکین، **از آن پیشتر که شب فرا رسد**، آیینی بود درباره خشونت شهری، در شهری بتونی. ژان ژنه[۲۵] آیین‌هایی خلق می‌کند درباره سترونی و پستی. هنگامی که با [نمایش] **تیتو آندرو تیکوس**، در اروپا به گشت و گذار پرداختم، این اثر کم‌شناخته شکسپیر مستقیماً تماشاگران را تحت تأثیر قرار می‌داد چرا که ما در آن آیینی بسیار زنده را که واقعی به نظر می‌آمد گنجانده بودیم.

این امر ما را به قلب مجادله‌ای می‌برد که در لندن

درگرفته بود درباره آنچه نامش را «تئاتر رذالت[۲۶]» گذاشته‌اند. گلایه می‌کردند که تئاتر امروز در هرزگی غوطه می‌خورد؛ و، در [نمایشنامه‌های] شکسپیر، در هنر بزرگ کلاسیک، همیشه نظر به ستارگان داشته‌اند، و آیین زمستان آیین بهار را در خود دارد. تصور می‌کنم که این حرف‌ها راست است. تا حدی، من صادقانه با مخالفانمان موافقم، اما البته هنگامی که آنچه را در عوض پیشنهاد می‌کنند می‌بینم. آنها در طلب تئاتر قدسی نیستند، آنها از تئاتر معجزات سخن نمی‌گویند: آنها از تئاتر متمدن سخن می‌گویند، که در آن «هنر بزرگ» به معنای «هنر دلچسب» است، تئاتری که برایش «والا» بودن به معنای «به درد خور» بودن است. افسوس! گره‌گشایی‌های خوش فرجام و خوش‌بینی، چای نیست که بشود به قهوه‌چی سفارش داد؛ و برای اینکه پدیدار شوند، چه بخواهیم و چه نخواهیم، منبعی لازم دارند، و اگر ادعا کنیم که ما چنین منبعی را در اختیار داریم، به پذیرفتن تقلیدهای رقت‌آور، در حالی که خودمان را نیز گول می‌زنیم، ادامه خواهیم داد. اگر آگاه شویم که هر آنچه به تئاتر قدسی تعلق دارد کاملاً برایمان بیگانه شده است، در این صورت خواهیم توانست یک بار برای همیشه این پندار واهی را که تئاتر خوب از نو زاده می‌شد، اگر تنها «آدم‌های خوب» زحمت آن را به خود می‌دادند، از خود دور کنیم. بیش از هر وقت دیگر، ما تشنه تجربه‌ای هستیم که از روزمرگی فراتر رود. برخی آن را در جاز، موسیقی کلاسیک، ماری جوانا یا ال. اس. دی. می‌جویند. در تئاتر ما به امر قدسی بدگمانیم، زیرا نمی‌دانیم چه ممکن است باشد. تنها می‌دانیم که آنچه امر قدسی نامیده می‌شود ما را ترک گفته است. ما در برابر آنچه تئاتر سیاسی نامیده می‌شود پس می‌نشینیم، زیرا شعر ما را ترک گفته است. تلاش‌ها برای ایجاد دوباره نمایش شاعرانه اغلب به چیزی خنک و مبهم انجامیده است. شعر، واژه‌ای شده است عاری از معنا. اینکه اندیشه شاعرانه را به موسیقی کلمات، به صدایی آهنگین پیوند بزنیم، بازماندهٔ سنتی است که به رمانتیسم باز می‌گردد و ما در آن موفق شده‌ایم شکسپیر را ضمیمه خود کنیم، به نحوی که این اندیشه که نمایشنامه منظوم، در نیمه راه نثر و اپراست، نه گفتار است نه آواز، با بار شاعرانه‌ای بیشتر از نثر، با برجستگی محتوایی بیشتر و، در هر حال، با ارزش اخلاقی بیشتر، ما را شرطی کرده است.

اما اگر مسلم است که تمامی شکل‌های هنر قدسی را ارزش‌های بورژوایی نابود کرده است، این نوع خرده‌گیری در حل مشکلمان کمکی به ما نمی‌کند. شاید مسخره باشد که خودداری از شکل‌های بورژوایی ما را به خودداری از هنر قدسی همواره دست‌یافتنی سوق می‌دهد.

من گاهی متهم شده به اینکه خواسته‌ام گفتار ملفوظ را خراب کنم، و در واقع در بی‌معنایی این حرف ذره‌ای عقل سلیم وجود دارد. زبان انگلیسی، این زبان سیال، در اختلاطش با اصطلاحات آمریکایی، به ندرت غنی‌تر بوده است، و مع‌ذلک دیگر به نظر نمی‌رسد که گفتار برای نمایشنامه‌نویسان ابزاری که بوده است باشد. آیا این بدان معناست که ما در زمان تصاویر زندگی می‌کنیم؟ ما از طریق دوره‌ای اشباع از تصویر، چه چیزی را باید انتقال دهیم تا نیاز به گفتار دوباره پدیدار شود. نویسندگان امروزی از انطباق دادن اندیشه‌ها و تصویرها از خلال کلمات ناتوان به نظر می‌رسند. مهم‌ترین نمایشنامه‌نویس مدرن، برتولت برشت، متن‌هایی فشرده و پر بار نوشته است، اما نمایشنامه‌هایش به لطف تصویر پردازی کارگردانی‌هایش قانع کننده هستند. در بیابان، با وجود این، صدای یک پیامبر طنین افکنده است. یک نابغه صاحب مکاشفه[۲۷]، آنتونن آرتو[۲۸] از آنجا که بر سترونی تئاتر پیش از جنگ، در فرانسه خرده گرفته بود، هجویه‌هایی نوشت که در آن، با تخیل و کشف و شهود، تئاتر دیگری را توصیف می‌کرد ـ تئاتری قدسی را که

کانون سوزانش از خلال شکل‌هایی بیان می‌شود که نزدیک‌ترین شکل‌ها به آن کانون هستند. تئاتری که همچون طاعون، از طریق سرایت، از طریق سرمستی، از طریق قیاس، از طریق جادو اثر می‌کند، تئاتری که در آن رویداد، خود، جای متن را می‌گیرد.

آیا زبان دیگری، به همان پر توقعی زبان کلمات برای شنونده وجود دارد؟ آیا نوعی زبان عمل، نوعی زبان اصوات، نوعی زبان گفتار ـ نقیضه، گفتار ـ دشنام، گفتار ـ تناقض، گفتار ـ ضربه یا گفتار ـ فریاد وجود دارد؟ اگر ما از زبانی فزون ـ بر ـ لفظی[۲۹] سخن می‌گوییم، اگر شعر به معنی آنچه بیشترین را از آن خود می‌کند، ژرف‌ترین تأثیر را می‌گذارد است، آیا در این جهت است که باید به جست و جو بپردازیم؟ چارلز مارووینز و خود من با تئاتر سلطنتی شکسپیر گروهی را که تئاتر بی‌رحمی نامیده می‌شد تشکیل داده بودیم، برای بررسی این مسایل و تلاش برای آموختن آنچه ممکن بود نوعی تئاتر قدسی باشد.

نام گروه بزرگداشتی بود نسبت به آرتو، اما این امر به این معنا نبود که ما سعی می‌کردیم تئاتر آرتو را بازسازی کنیم. هر کس می‌خواهد بداند «تئاتر بی‌رحمی[۳۰]» چیست باید به نوشته‌های آرتو مراجعه کند... ما این تعبیر را برای به انجام رساندن تجربه‌های خاص خودمان، که بسیاری‌شان را مستقیماً اندیشه آرتو برانگیخته بود، به کار گرفتیم ـ هر چند شماری از تمرین‌هایی که ما پیشنهاد می‌کردیم با آنچه او در نظر گرفته بود بسیار متفاوت بود. ما [کار را]. «در قلب جنگل» آغاز نکردیم، آن چنان که آرتو آرزویش را داشت، بلکه به سادگی بسیار در کناره جنگل آغاز کردیم.

ما یک بازیگر را در مقابلمان قرار می‌دادیم، به او می‌گفتیم موقعیتی نمایشی را تصور کند که به هیچ جنبش جسمانی احتیاج نداشته باشد، و سعی می‌کردیم بفهمیم که او در چه وضع و حالتی قرار داشت. این کار، البته، ناممکن بود اهمیت تمرین هم در همین بود. مرحله بعد عبارت بود از کشف کردن اینکه کوچک‌ترین عنصر لازم برای ایجاد فهم چه بود؟ آیا یک صدا، یک حرکت، یک ضرباهنگ بود؟ آیا این عناصر، قابل تعویض بود، یا اینکه هر یک از ما قدرت خاص خویش و محدودیت‌های خاص خویش را داشت؟ ما بنابر این با تحمیل سخت‌ترین شرایط کار کردیم. یک هنرپیشه می‌بایست با یک اندیشه ارتباط برقرار می‌کرد ـ [نقطه] عزیمت می‌بایست همیشه یک فکر با یک میل باشد که او می‌کوشید بیانشان کند ـ اما او جز یک انگشت، جز یک آهنگ، جز یک فریاد، یا جز امکان سوت زدن در اختیار نداشت.

یک بازیگر در گوشه‌ای از اتاق می‌نشست، رو به دیوار، در گوشهٔ دیگر بازیگر دیگری بود، که به پشت بازیگر اول نگاه می‌کرد و حق تکان خوردن نداشت. بازیگر دوم می‌بایست خود را به پیروی از بازیگر اول وادارد. چون بازیگر اول پشت کرده بود، بازیگر دوم برای انتقال دادن خواسته‌های خود جز از طریق صدا امکان دیگری نداشت، زیرا حق [به کار بردن] کلمات را نداشت.

این امر ناممکن به نظر می‌رسد، اما شدنی است. همچون سور از یک مغاک است بر روی یک طناب سخت: ضرورت ناگهان توانایی‌هایی شگفت ایجاد می‌کند. شنیدم از زنی سخن می‌گفتند که ماشین بزرگی را که داشت کودکش را له می‌کرد از زیر بلند کرده بود ـ چنین کار کارستانی در شرایط عادی به لحاظ فنی ناممکن است. لودمیلا پیتوئف[۳۱] با قلبی وارد صحنه می‌شد که چندان تند می‌زد که هر شب ممکن بود بمیرد... با این تمرین ما غالباً نتیجه‌ای به همان شگفتی را مشاهده می‌کرده‌ایم: سکوتی طولانی، ـ تمرکز زیاد، سپس بازیگری تجربه زیر را انجام می‌داد: گامی را با سوت یا چهچه می‌پیمود تا آنکه، ناگهان، بازیگر دیگر برمی‌خاست و با اطمینان زیاد حرکتی را که بازیگر اول

در ذهن داشت انجام می‌داد.

به همان شیوه، این بازیگران تجربه‌های ارتباطی را با نواختن ضربه‌های آرام، با نوک ناخن انجام می‌دادند؛ بر مبنای نیاز مبرم بیان کردن چیزی، و این‌بار نیز، با به کار بردن تنها یک ابزار.

این هم تجربه‌ای دیگر: دو نفر یکدیگر را می‌زنند. هر ضربه‌ای که می‌خورند با ضربه‌ای پاسخ می‌دهند، اما بی‌آنکه هرگز مجاز باشند یکدیگر را لمس کنند. بی‌آنکه سر، بازو یا پاهای خود را تکان بدهند ـ به عبارت دیگر تنها، حرکت تنه مجاز است. هیچ تماس واقعی نباید برقرار شود و، مع‌ذلک، نبردی در آن واحد جسمانی و عاطفی باید در بگیرد و به سرانجام برسد.

تمرین‌هایی از این دست را نباید ژیمناستیک به حساب آورد: آزادسازی مقاومت ماهیچه‌ای چیزی جز محصول فرعی آن نیست. غرض، همیشه افزودن مقاومت است، ضمن محدود کردن بدیل‌ها، سپس به کار گرفتن این مقاومت‌هاست در مبارزه، برای بدست آوردن بیانی واقعی. اصل، همان اصل به هم مالیدن دو تکه چوب است. این مالش عناصر رویارو و مقاوم به هم موجب برافروختن آتش می‌شود. دراین صورت بود که بازیگر کشف می‌کرد که برای انتقال دادن پیام نادیدنی، تمرکز و اراده لازم داشت، او می‌بایست از تمامی منابع عاطفی خویش کمک می‌گرفت، برایش شجاعت و فکری روشن لازم بود. و اما مهم‌ترین نتیجه این بود: بازیگر به این نتیجه بی‌رحمانه رانده می‌شد که باید ساختاری در اختیار داشته باشد. احساس کردن منفعلانه او را کفایت نمی‌کرد. تلاشی خلاق برایش لازم بود تا شکلی تازه را اختراع می‌کرد، که محل تجمع و بازتاباننده تکانش[۳۲]هایش می‌بود.

یکی از جالب‌ترین لحظات، لحظه‌ای بود که طی آن هر عضوی از گروه می‌بایست نقش یک کودک را به نمایش می‌گذاشتند. طبیعتاً، بازیگران یکی پس از دیگری ادای یک کودک را درآوردند: خم می‌شدند، پیچ و تاب می‌خوردند، یا جیغ‌های زیر می‌کشیدند. نتیجه رقت‌انگیز بود. سپس بلند قدترین بازیگران پیش آمد و با کمترین حرکت جسمانی، بی‌آنکه بکوشد زبان کودکانه را تقلید کند، به‌طرزی مورد قبول همه، اندیشه‌ای را که از خواسته شده بود انتقال دهد ارایه کرد. چگونه؟ نمی‌توانم شرح بدهم. این امر در نوعی ارتباط مستقیم و فقط برای کسانی که حاضر بودند اتفاق افتاد. این همان چیزی است که برخی از تئاترها جادو و برخی دیگر علم می‌خوانندش، اما فرقی نمی‌کند. اندیشه‌ای نادیدنی به شیوه‌ای مناسب ارایه می‌شد.

می‌گویم «ارایه»[۳۳]، زیرا بازیگری که حرکتی خلق شده را به یکسان برای خودش و دیگری انجام می‌دهد. به عمیق‌ترین نیاز خویش پاسخ می‌گوید. کارکرد واقعی تماشاگر چیزی است دشوار فهم؛ او در آنجاست و در عین حال در آنجا نیست؛ او ناشناس و مع‌ذلک ضروری است. کار بازیگر برای تماشاگر ساخته نشده است، و با وجود این همواره چنین است. آن که نگاه می‌کند شریکی است که باید فراموش شود، و با وجود این همیشه باید در ذهن حضور داشته باشد. یک حرکت[۳۴]، تأکید، بیان، ارتباط، و در عین حال تظاهر شخصی تنهایی است ـ این همان چیزی است که همیشه آرتو آن را «نشانه‌ای از خلال شعله‌ها» می‌نامد ـ و مع‌ذلک، این امر مستلزم تجربه‌ای است مشترک، هنگامی که رابطه برقرار می‌شود.

ما، آرام آرام، برای یافتن زبان‌هایی متفاوت با زبان کلمات تلاش کردیم. ما یک رویداد، یک بخش از تجربه را در نظر می‌گرفتیم، و تمریناتی انجام می‌دادیم که آنها را به شکل‌هایی فراخور سهیم شدن در آورد. ما بازیگران را به دیدن یکدیگر تشویق می‌کردیم نه فقط به عنوان بدیهه‌سازان، چرا که کورکورانه زمام امور خود را به تکانش‌های عمیق خود سپرده بودند، بلکه به عنوان هنرمندانی توانا به جست و جو کردن و برگزیدن

در میان شکل‌های متفاوت، تا یک حرکت یا یک فریاد همچون شیئی باشد که آنها کشفش کرده‌اند و شکلش داده‌اند. ما تجربیاتی انجام دادیم با زبان سنتی صورتک‌ها و بزک، و به این نتیجه رسیدیم که رهایشان کنیم. با کارمان جور درنمی‌آمد. ما تجربیاتی انجام دادیم با سکوت. هدف کشف روابط موجود میان سکوت و مدت بود. ما به تماشاگرانی نیاز داشتیم که در برابرشان بازیگری ساکت را قرار بدهیم، تا ببینیم طی چه مدت زمان وی می‌تواند توجه [تماشاگر را به خودش] حفظ کند. سپس ما تجربیاتی را انجام دادیم با آیین‌هایی که به عنوان الگوهایی تمرینی در نظر گرفته می‌شد، تا ببینیم چگونه ممکن است معنایی بیشتر، و سریع‌تر از جریان منطقی رویدادها را ارایه کرد. هدف ما، در هر تجربه، خوب یا بد، موفق یا ناموفق، یکسان بود: دانستن این که آیا نادیدنی می‌تواند با حضور اجرا کننده دیدنی شود.

جهان ظواهر جز پوسته‌ای نیست. در زیر پوسته، ماده‌ای جوشان، همچون ماده‌ای که در درون آتشفشان می‌بینیم، وجود دارد. چگونه این انرژی را هدایت کنیم؟ ما تئاتر بیومکانیک میرهولد[۳۵] را، که در آن صحنه‌های عاشقانه روی تاب، بازی می‌شد، مطالعه کردیم، و در یکی از نمایش‌هایمان، هملت، افلی را به سوی تماشاگران پرتاب می‌کرد، در حالی که خودش روی طنابی بالای سرشان تاب می‌خورد. ما می‌خواستیم روانشناسی را انکار کنیم، سعی می‌کردیم تقسیمات ظاهراً نفوذناپذیر را میان انسان خاص[۳۶] و انسان عام[۳۷] ـ انسان بیرون، که رفتارش به قواعد عکاسی زندگی روزمره پیوند خورده است، و باید بنشیند برای نشستن، برخیزد برای برخاستن، و انسان درون، که هرج و مرج و شعرش، معمولاً جز با کلمات بیان نمی‌شوند. ـ از بین ببریم.

ما، طی قرن‌ها، پذیرفته‌ایم که زبان، واقع‌گرا نباشد. انواع و اقسام تماشاگران، قراردادی را پذیرفته‌اند که بنابر آن، کلمات عجیب‌ترین چیزها را ـ مثلاً در یک تک‌گویی، که در آن مردی بی‌حرکت باقی می‌ماند، در حالی که اندیشه‌هایش می‌توانند هرطور که مایل باشند به رقص درآیند ـ امکان‌پذیر می‌سازند. زبان بالای سر تماشاگران آویخته به یک ریسمان، در پرواز است، این دلالت بی‌واسطه کلمات است که باز مورد بحث قرار می‌گیرد. اگر تماشاگران، به راحتی، وقتی که مرد [بازیگر] سخن می‌گوید، به یمن این خطر به آشفتگی دچار شوند، آیا ممکن است دلالتی متفاوت به ظهور برسد؟

در نمایشنامه‌های طبیعت‌گرا، نویسنده دیالوگش را به‌گونه‌ای تدوین می‌کند که، در عین اینکه حالت طبیعی دارد، آنچه را که نویسنده می‌خواهد ببینیم نشان می‌دهد. با به کار بردن زبان به شیوه‌ای غیر منطقی، با وارد کردن چیز خنده‌دار[۳۸] در زبان، چیز عجیب و غریب[۳۹] در رفتار، یک نویسنده «تئاتر پوچی[۴۰]» واژگان دیگری از خود به نمایش می‌گذارد. به عنوان مثال، یک پیرمرد در یک اتاق می‌شود، ولی زوجی که در آنجا هستند توجهی به آن نمی‌کنند. زن حرف می‌زند، مرد جواب می‌دهد در حالی که شلوار خود را درمی‌آورد، و شلوار دیگری از پنجره پدیدار می‌شود. تئاتر پوچی امر غیر واقعی را برای امر غیر واقعی جست و جو نکرده است. امر غیر واقعی[۴۱] را برای انجام برخی اکتشافات به کار گرفته است. چرا که فقدان حقیقت را در گفت و گوهای روزمره‌مان، و حضور حقیقت را در آنچه مامربوط به نظر می‌آمد، احساس می‌کرد.

هر چند آثاری در خور توجه و فردی از این رویکرد به جهان پدید آمده است، تئاتر پوچی به مثابه مکتب، به بن‌بستی تازه رسیده است. همچون شماری از کشف‌های اساسی نو، همچون بخشی بزرگ از موسیقی ذاتی[۴۲]، به عنوان مثال، این تئاتر شاهد ضعیف شدن عنصر غافلگیری خود بوده است، و ما

ناگزیریم خاطرنشان کنیم که زمینه‌ای که [این تئاتر] اشغال می‌کند گاه بسیار محدود است. فانتزی [در آن] معمولاً سطحی است. غرابت‌های سوررئالیستی که در تئاتر پوچی یافت می‌شود، یحتمل آرتو را بیش از تنگنای یک نمایشنامه روانشناختی ارضا نمی‌کرد. جست و جوی او چیزی مطلق داشت. او تئاتری می‌خواست که محلی باشد وقف شده [برای این کار]: او می‌خواست که این تئاتر را گروهی از بازیگران و کارگردانان سرسپردهٔ تئاتر به خدمت می‌گرفتند و پیاپی صحنه‌هایی خشن می‌آفریدند، و انفجارهایی فوری و هیجان‌هایی چندان نیرومند به وجود می‌آوردند که هیچ‌کس دیگر هیچ‌گاه خواستار تئاتر محاوره‌ای و داستان‌گونه نباشد. او می‌خواست که تئاتر هر آنچه را که معمولاً به جنایت و به جنگ اختصاص دارد، دربربگیرد. او تماشاگرانی می‌خواست که از تمامی مقاومت خود دست بردارند، و تحت تأثیر قرار بگیرند، یکه بخورند، شگفت زده بشوند، و به هر نحو که امکان داشت، مورد اهانت واقع شوند، در عین حال آنها را از توانی تازه سرشار سازد.

این امر شگفت‌انگیز به نظر می‌آید، و مع‌ذلک انسان احساس می‌کند شکی دردناک در وجودش زاده می‌شود. آیا تماشاگر به انفعال دچار نمی‌گردد؟ آرتو تأکید می‌کرد که تئاتر تنها جایی است که در آن ما می‌توانستیم خود را از تنگنای زندگی روزمره آزاد کنیم.

این امر از تئاتر مکانی قدسی می‌ساخت که در آن واقعیتی ژرف‌تر را می‌توانستیم بیابیم. کسانی که آثار آرتو را با بدگمانی در نظر می‌گیرند از خود می‌پرسند این حقیقت و این تجربه چه ارزشی دارد. فریادی که یک مادر از جگر برمی‌کشد می‌تواند دیوار پیشداوری‌ها را نزد هر مردی درهم بشکند، فریادی از سر درد مطمئناً می‌تواند به گوش جان تماشاگران[۴۳] برسد. آیا این تئاتر آشکارکننده است؟ آیا این گونه برخورد با سرکوب‌های خاص خودمان خلاق است یا شفابخش؟ آیا این تئاتر به راستی «قدسی» است یا اینکه آرتو، در سودای خویش، ما را به جهان فرودین بازمی‌گرداند، و از تلاش، از نور دورمان می‌کند؟ آیا نوعی فاشیسم در امتناع از عقل وجود ندارد؟ آیا آیین امر نادیدنی جز پیروی از سنت نیست؟ آیا نفی روح نقادی نیست؟

آرتو هیچ‌گاه به تئاتر خاص خویش جامه عمل نپوشاند. شاید قدرت دید او از این ناشی می‌شود که همچون خرمایی بر نخیل در برابر ما است و دست ما هیچ‌گاه به آن نمی‌رسد. البته آرتو همیشه از نوعی شیوه زندگی کامل، از نوعی تئاتر سخن می‌گفت که در آن فعالیت تماشاگر و فعالیت بازیگر را نیاز شدید یکسانی راهبری می‌کند...

به کار بستن نظریه‌های آنتونن آرتو، خیانت کردن به اوست، زیرا همیشه تنها بخشی از اندیشه‌های او مورد استفاده قرار می‌گیرد. به او خیانت می‌کنیم، زیرا یافتن قواعدی برای یک مشت بازیگر که جسم و روح خود را وقف تئاتر کرده‌اند آسان‌تر تا برای تماشاگرانی ناشناس که تصادف آنها را به یک سالن تئاتر کشانده است.

مع ذلک از این کلمات: «تئاتر بی‌رحمی»، اندیشه پژوهشی کورمال به سوی تئاتری بیشتر خشن، کمتر عقلانی، کمتر لفظی، بیشتر خطرناک ناشی می‌شود. نوعی شادی در برخوردهای[۴۴] خشن. تنها اشکال آنها این است که تأثیرشان از بین می‌رود. پس از یک برخورد چه پیش می‌آید؟ گیر کار همین است. من به طرف یک تماشاگر شلیک می‌کنم. روزی این کار را کرده‌ام ـ و طی ثانیه‌ای، می‌توانم به شیوه‌ای متفاوت او را به هیجان بیاورم. من باید این امکان را به یک هدف پیوند بزنم، در غیر این صورت، لحظه‌ای بعد، تماشاگر، باز به همان حالت است که بود: رخوت بزرگترین نیروهای شناخته شده است. اگر من برگی آبی ـ فقط و فقط برگی آبی ـ را نشان بدهم، آبی تأکیدی است

مستقیم که هیجانی برمی‌انگیزد. اما ثانیه‌ای بعد این احساس از بین می‌رود. سپس، این پرتو قرمز است که احساسی متفاوت ایجاد می‌کند. اما اگر هیچ‌کس نتواند این لحظه را دریابد، در حالی که می‌داند چرا، چگونه و به چه منظور، این احساس نیز رو به زوال می‌رود... متأسفانه، اغلب اوقات، اولین تیرها را بی‌آنکه بدانیم نبرد به کجا کشیده می‌شود شلیک می‌کنیم. نگاهی به تماشاگران معمولی کافی است تا میل به هجوم بردن به آنها ـ اول شلیک کردن، بعد سئوالاتی مطرح کردن ـ را در ما برانگیزد. چنین کاری به «تصادف[۴۵]» ختم می‌شود.

تصادف ابداعی است پر بار از امکانات. به یک‌باره شکل‌های متعدد سفت و سخت شده را از بین می‌برد: غمناکی تئاترها را و این آرایه‌های بی‌جذابیت را که پرده، بازکننده‌ها رختکن‌ها، برنامه‌ها، بار را تشکیل می‌دهند. یک «تصادف» ممکن است هر جایی و هر وقتی اتفاق بیفتد. ممکن است هر مدت زمانی هم داشته باشد. هیچ‌چیز تابو نیست، هیچ چیز ضروری نیست. یک «تصادف» ممکن است خود به خودی باشد، ممکن است تشریفاتی باشد، هرج و مرج‌طلبانه باشد، ممکن است در ما انرژی شُکرآور ایجاد کند. در پشت «تصادف» فریادی است: «بیدار شوید!»

وان‌گوگ[۴۶] پروانس[۴۷] را به نسل‌هایی از مسافران با نگاهی تازه نشان داده است. به همان ترتیب، اصل «تصادف» این است که می‌توان تماشاگر را تکان داد و زندگی را که در احاطه‌اش دارد به روی او گشود. این امر شدنی به نظر می‌رسد و، در «تصادف‌ها»، تأثیرات یگانه شده ذن[۴۸] و هنر عامه[۴۹]، ترکیبی کاملاً همگون برای آمریکای قرن بیستم ارایه می‌کند. اما یک «تصادف» بد چنان غم‌انگیز است که باید آن را دید تا باور کرد. هنگامی که یک جعبه رنگ را به کودکی می‌دهیم، و او همه این رنگ‌ها را قاطی می‌کند، او همیشه همان خاکستری لجنی را به دست می‌آورد...

یک «تصادف» همواره ثمره خیالپردازی تنها یک فرد است، و به طرزی اجتناب‌ناپذیر سطح ابداع کننده خود را بازتاب می‌دهد. اگر آن کار یک گروه باشد، منابع درونی گروه را بازتاب می‌دهد. این شکل آزاد غالباً در بند همان نمادهای دل آزار است: آرد، نان خامه‌ای، لوله‌های کاغذی، لباس پوشیدن، لباس کندن، لباس به تن کردن، دوباره لباس از تن به در آوردن، لباس عوض کردن، ادرار کردن، آب ریختن، آب پاشیدن، در آغوش گرفتن، روی زمین غلت زدن، پیچ و تاب خوردن. ما بر این باوریم که اگر یک «تصادف»ی شیوه‌ای از زندگی می‌شد، در این صورت، بر عکس، یکنواخت‌ترین زندگی «تصادف» شگفت به نظر می‌آمد. خیلی زود، یک «تصادف» می‌تواند رشته‌ای از برخوردهای ملایم بشود همراه با آرامش[۵۰]هایی که به تدریج با هم ترکیب می‌شوند و برخوردهای بعدی را حتی پیش از آن که به وجود بیایند خنثی می‌کنند. یا در این صورت خشم کسی که ضربه می‌زند ممکن است کسی را که آن را دریافت می‌کند گیج سازد به‌گونه‌ای که وی را به شکل دیگری از انفعال دچار کند. اراده‌اش وقتی بیدار می‌شود که مورد حمله قرار می‌گیرد؛ و باز به بی‌احساسی دچار می‌شود.

اما درست این است که «تصادف‌ها» شکل‌های نمایشی دشوار و بر توقع را آشکار کرده‌اند. هنگامی که ضربه‌ها و غافلگیری‌ها در بازتاب‌های تماشاگر رخنه ایجاد می‌کنند و او ناگهان بارتر، هشیارتر، بیدارتر است، آنکه نگاه می‌کند و آنکه عمل می‌کند [هر دو] امکان و مسئولیت بهره‌برداری از این لحظه را دارند ـ اما چگونه و در [راه] چه هدفی؟

به سئوال بنیادی باز می‌گردیم: ما به دنبال چه هستیم؟ هوادار ذن البته پاسخ [این سئوال را] نمی‌دهد. «تصادف» مثل جارو عمل می‌کند: زباله‌ها جارو می‌شوند، اما پیوسته صدای آن نزاع قدیم به گوش می‌رسد: بحث شکل علیه فقدان شکل، بحث آزادی

علیه نظم ـ دیالکتیکی که به فیثاغورس باز می‌گردد و، او اولین کسی است که این الفاظ را در برابر هم قرار داد: محدود ـ نامحدود. به کار بردن مفاهیم ذن برای دفاع کردن از اینکه هستی، هستی است، و هر جلوه [از آن]، کل [هستی] را در خود دارد، و یک سیلی، یک نان خامه‌ای، یک انسان با سعه صدر، جملگی به یکسان بودا هستند زیباست... تمامی ادیان تأکید می‌کنند که نادیدنی می‌تواند دیدنی شود. اما مسئله این است. آموزش دینی از جمله آموزش ذن تأکید می‌کند که این نادیدنی ـ دیدنی خود به خود دیده نمی‌شود؛ و جز در برخی شرایط که در ارتباط با برخی حالت‌ها یا با نوعی ادراک می‌توانند باشند دیده نمی‌شود. درک کردن، درک کردن قابلیت دیدن نادیدنی کار یک عمر است. هنر قدسی می‌تواند به این امر کمک کند، و بدین ترتیب ما به تعریفی از تئاتر قدسی می‌رسیم. نه تنها تئاتر قدسی نادیدنی را نشان می‌دهد، بلکه شرایطی را فراهم می‌کند که ادراک آن را ممکن می‌سازد.[۵۱] شاید بتوان «تصادف» را به همه اینها نزدیک کرد، اما نارسایی «تصادف» آن‌گونه که به اجرا درمی‌آید در این است که از پرداختن جدی به مسئله ادراک سرباز می‌زند؛ و ساده دلانه گمان می‌کند فریاد «بیدار شوید!» سردادن کافی است و به «زیستن» دعوت کردن، زندگی به ارمغان می‌آورد. مسلماً بیش از اینها لازم است. اما چه؟

در ابتدا، «تصادف» همچون آفرینش یک نقاش تصور می‌شد ـ که، به جای نقاشی و بوم، چسب و خاک اره، یا اشیاء، از آدم‌هایی برای آفریدن برخی روابط و برخی شکل‌ها استفاده می‌کرد. همچنان که یک نقاشی، یک «تصادف» نیز همچون یک شیء تازه، یک ساختمان تازه تصور می‌شود که به جهان ما در می‌آید تا آن را پربار کند، بر طبیعت بیفزاید، و زندگی روزمره را همراهی کند. به کسانی که این «تصادف‌ها» ملال‌آور به نظرشان می‌رسد، طرفدار «تصادف‌ها» پاسخ می‌دهد که هر چیزی هم ارز چیز دیگری است؛ و اگر برخی چیزها بدتر از چیزهای دیگر به نظر می‌آیند، به دلیل شرطی شدن تماشاگر و نگاه بیزار اوست. کسانی که در یک «تصادف» شرکت می‌کنند و در پی لذت‌اند ملال امر غیر قدسی[۵۲] را با نگاهی متفاوت در نظر می‌گیرند. کسی که برای رفتن به اپرا اسموکینگ می‌پوشد و می‌گوید: «دلم می‌خواهد که یک فرصت استثنایی باشد»، و هیپی‌یی که به خاطر یک شب «نمایش نور»[۵۳] لباس گلدار می‌پوشد، هر دو به‌طور غریزی رو به سوی مسیری یکسان دارند. فرصت، رویداد، «تصادف»، این واژه‌ها تعویض ناپذیرند. ساختارها متفاوت‌اند: اپرا شب از پی شب بنابر اصول سنتی اجرا می‌شود. «نمایش نور» برای اولین و آخرین‌بار در رابطه با تصادف و محیط روی می‌دهد ـ اما هر دو همایش‌هایی هستند که عمداً ایجاد شده‌اند، و در پی‌آنند تا امر روزمره را با امر نادیدنی تحت تأثیر قرار دهند و به تحرک وادارند. در میان ما کسانی که برای تئاتر کار می‌کنند تلویحاً برای پاسخ گفتن به این نیاز برانگیخته می‌شوند. مرس کانینگهام[۵۴] [بنابر این] وجود دارد. از آنجا پرورش یافته مارتا گراهام است، انجمن باله‌ای تشکیل داده است که تمرینات روزانه آن آمادگی دایم ـ ای برخورد با آزادی است. یک رقصنده کلاسیک تمرین می‌بیند تا تمامی جزییات یک حرکت[۵۵] را که به او ارایه می‌دهند رعایت و دنبال کند. او بدنش را برای پیروی کردن تربیت کرده است، تکنیک او خدمتگزار اوست، به‌گونه‌ای نه به جای اینکه جذب اجرای حرکت بشود، می‌تواند حرکت را در رابطهٔ صمیمانه با جریان موسیقی به جریان بیندازد. رقصندگان مرس کانینگهام، که از پرورش عالی برخوردارند، انضباط اکتسابی را برای آگاه‌تر نمودن از جریان‌های ظریفی که در یک حرکت ارایه می‌شود، هنگامی که برای نخستین‌بار گسترش می‌یابد به کار می‌برند ـ و تکنیک‌شان به آنها امکان می‌دهد تا این ملاحظات را پی‌گیری کنند، چرا که از ناشی‌گری کسانی

که تمرین را دنبال نکرده‌اند آزاد شده‌اند. هنگامی که رقصندگان کانینگهام بدیهه‌سازی می‌کنند، در حالی که اندیشه‌ها زاده می‌شوند و در بینشان انتقال می‌یابند، از آنجا که هیچ‌گاه تمرین نمی‌شوند و همواره در حرکت‌اند، وقفه‌ها معنایی به خود می‌گیرند، به نحوی که ضرباهنگ‌ها درست و تناسب‌ها واقعی به نظر می‌آیند. همه‌چیز خود به خود و مع‌ذلک منظم است. در سکوت، امکانات متعددی وجود دارد: آشوب یا نظم، بی‌نظمی یا ساختار، همه چیز به صورت کشف ناشده است ـ نادیدنی دیده شده سرشتی قدسی دارد، و هنگامی که به رقص درمی‌آید، مرس کانینگهام هنری قدسی را جست و جو می‌کند.

ساموئل بکت[۵۶] شاید غنی‌ترین و شخصی‌ترین نویسنده زمان ما باشد. نمایشنامه‌های بکت نماداند[۵۷] به معنای دقیق کلمه. نماد دروغین مبهم است و تار. نماد راستین استوار است و روشن. هنگامی که می‌گوییم «نمادین»، اغلب به چیزی به غایت تیره و تاره می‌اندیشیم. نماد راستین ویژه است، حقیقتی است که ممکن نبود جز این شکل را به خود بگیرد. دو مرد که در نزدیکی درختی تکیده انتظار می‌کشند؛ مردی که صدای خودش را در ضبط صوت ضبط می‌کند؛ دو مرد منزوی در یک برج؛ زنی که تمام قد در خاک دفن شده است؛ پدر و مادری در زباله‌دانی‌ها؛ سه سر در سبو: اینها ابداع‌هایی ناب، تصویرهایی نو هستند، که به وضوح تعریف شده‌اند ـ و مانند اشیایی هستند روی صحنه. اینها ماشین‌های تئاتر هستند. آدم‌ها لبخند می‌زنند، اما تصویرها مقاومت می‌کنند: در برابر تمامی اعتراضات مقاومت می‌کنند. نماد چه بسا جز اینکه به ما بگوید که این تصویرها چه می‌خواهند بگویند به هیچ‌کاری نیاید. و مع ذلک هر یک از آنها با ما رابطه‌ای برقرار می‌کنند، و ما این امر را، نمی‌توانیم انکار کنیم. اگر آن را بپذیریم، نماد در ما بی‌نهایت امکانات شگفت برمی‌انگیزد.

نمایشنامه‌های مبهم بکت نمایشنامه‌های درخشانند، که شیء آفریده ـ شیء وحشت‌انگیز ـ گواهی است بر تمایل شدید [نویسنده] به گزارش دادن حقیقت. بکت با رضایت «نه» نمی‌گوید؛ او «نه» بی‌رحم خود را بر مبنای تمنایش به «آری» می‌سازد. ناامیدی او امری منفی است که بر مبنای آن می‌توان پیچ و خم‌های امر مثبت را ترسیم کرد.

دوگونه شیوه سخن گفتن از وضع بشری وجود دارد: می‌توان الهام را به کمک طلبید چنین کاری از تمامی عناصر مثبت زندگی پرده برمی‌دارد ـ یا اینکه می‌توان کوشید تا از آن دیدی واقع‌گرایانه ارایه داد، و در این صورت هنرمند بر آنچه دیده است گواهی می‌دهد. راه اول به کشف و شهود بستگی دارد. نمی‌توان با آرزوهای پارسایانه ایجادش کرد. راه دوم به درستکاری بستگی دارد: نباید با آرزوهای پارسایانه جلوش را گرفت.

دقیقاً همین تمایز است که بکت در آه **روزها خوش** بیان می‌کند. خوش‌بینی زن دفن شده در خاک یک فضیلت نیست، برعکس، آنچه او را به واقعیت موقعیت خویش نابینا می‌سازد همین است. او پرتوهایی زودگذر از روشن‌بینی در اختیار دارد که با آن وضع خویش را به‌طور مبهم می‌بیند، اما بلافاصله خوش بینی‌اش آنها را زایل می‌کند. آنچه بکت در برخی از تماشاگران برمی‌انگیزد دقیقاً با آنچه این موقعیت در شخصیت اصلی برمی‌انگیزد ارتباط دارد. تماشاگران پوزخند می‌زنند، در صندلی‌شان پیچ و تاب می‌خورند، خمیازه می‌کشند. از سالن خارج می‌شوند. انواع و اقسام نقدهای نادرست را اختراع می‌کنند و یا می‌نویسند، که این واکنشی است در برابر حقیقتی که آزارشان می‌دهد.

تناقض‌نمایانه، این خواست خویش بین بودنشان است که نویسندگان متعددی را از بازیافتن امید باز می‌دارد. هنگامی که ما بر بکت به خاطر بدبینی‌اش

خرده می‌گیریم این ماییم که شخصیت‌های بکت هستیم، چرا که به دام صحنه‌ای بکتی گرفتار شده‌ایم. هنگامی که آنچه بکت می‌گوید همانطور که هست می‌پذیریم، ناگهان همه چیز دگرگون می‌شود... از اینها گذشته، در هر کشوری تماشاگران دیگری نیز وجود دارند ـ تماشاگران بکتی. تماشاگرانی که حصارهای عقلانی را برنمی‌دارند و نمی‌کوشند تا به هر قیمت پیام را تحلیل کنند. این تماشاگران می‌خندند و فریاد می‌زنند و، در نهایت در نوعی برگزاری مراسم با بکت سهیم می‌شوند این تماشاگران از نمایشنامه‌های او، نمایشنامه‌های سیاه او، تغذیه شده و پربار، با قلبی سبکبار، سرشار از شادی شگفت و غیر عقلانی خارج می‌شوند. شعر، اصالت، زیبایی، جادو، به ناگاه این واژه‌های مشکوک از نو از آن تئاتر می‌شوند.

در لهستان، گروه کوچکی که یک رؤیا بین[۵۸]، یرزی گروتوفسکی[۵۹]، رهبری‌اش می‌کند، نیز تمایل دارد به امر قدسی دست یابد. گروتوفسکی بر این باور است که تئاتر نمی‌تواند غایتی فی‌نفسه باشد همچون رقص و موسیقی برای برخی از دراویش، تئاتر یک واسطه، یک وسیله تحلیل شخصی، یک امکان رستگاری است. زمینه عمل بازیگر[۶۰]، همانا خود اوست. این زمینه از زمینه [عمل] نقاش، از زمینه [عمل] آهنگساز غنی‌تر است، زیرا برای اکتشاف آن باید تمامی جنبه‌های وجود خویش را به یاری بخواند. دستش، گوش و قلبش چیزهایی هستند که او مطالعه می‌کند و با آنها مطالعه می‌کند. کار بازیگر چون بدین‌گونه دیده شود، کار یک عمر است: گام به گام، بازیگر شناختی را که از خود دارد گسترش می‌دهد، از خلال موقعیت‌های دردناک همواره نو به نو شده‌ای که تمرین‌ها خلق می‌کنند، و نشانه‌های خارق‌العاده نقطه‌گذاری[۶۱] که بازنمایی‌ها[۶۲] هستند. در اصطلاح‌شناسی گروتوفسکی بازیگر نقش را در خود نفوذ می‌دهد. ابتدا، این امر دشوار است، اما با کار مستمر، بازیگر تسلط تکنیکی بر امکانات جسمانی و روانی خود را کسب می‌کند، که به مدد آن موانع را از سر راه برمی‌دارد. «نفوذ در خویش» از طریق نقش با عمل خودنمایی کردن در ارتباط است. بازیگر در نشان دادن خویش آن‌گونه که هست تردید نمی‌کند، زیرا پی‌می‌برد که، برای آشکار کردن راز یک نقش، باید که به تمامی خویش را بگشاید، رازهای خاص خویش را برملا کند. به نحوی که او با اجرای نقش، دست به فداکاری می‌زند: او آنچه را که بیشتر انسان‌ها ترجیح می‌دهند پنهان کنند قربانی می‌کند. این فداکاری قربانی اوست به تماشاگر. در اینجا میان بازیگر و تماشاگر رابطه‌ای وجود دارد شبیه رابطه‌ای که میان کشیش و فرد مؤمن موجود است. واضح است که همه انسان‌هابه منصب کشیشی فراخوانده نمی‌شوند، و هیچ‌یک از مذاهب سنتی چنین از خود گذشتگی را از همه انسان‌ها طلب نمی‌کند. هستند غیر مذهبی‌هایی که در زندگی نقش‌هایی ضروری دارند. کشیش آیین را برای خویش و به نام دیگران اجرا می‌کند. بازیگران گروتوفسکی نمایش‌هایشان را همچون مراسمی به کسانی ارایه می‌دهند که مایل به حضور یافتن در آنند: بازیگر به کمک فرا می‌خواند، آنچه را که در ژرفای هر انسانی آرمیده است و زندگی روزمره پنهان می‌کند آشکار می‌سازد. این تئاتر، قدسی است زیرا هدفش قدسی است. جایگاهی دارد در جامعه به روشنی تعریف شده و به نیاری پاسخ می‌گوید که کلیسا دیگر به آن پاسخ نمی‌گوید. تئاتر گروتوفسکی بیش از همه به کمال مطلوب آرتو نزدیک می‌شود. این تئاتر شیوه‌ای از زندگی کامل را برای تمامی اعضای گروه فراهم می‌آورد. و از این رهگذر با بیشتر گروه‌های تجربی و پیشرو که کارشان به دلیل فقدان امکانات، از هم می‌پاشد و فلج می‌شود مباینت دارد.

بیشتر تولیدات تجربی نمی‌توانند به غایت خود برسند چرا که با شرایط بیرونی حقیقتاً بسیار نامساعد

روبرو می‌شوند: توزیع ناهمگون [نقش‌ها]، تمرینات بی سر و ته، چرا که بازیگران باید خرج زندگی‌شان را در بیاورند، دکورها، لباس‌ها و نورپردازی‌های نامناسب. آنها از بی‌چیزی دادشان به هواست و آن را بهانه می‌کنند. گروتوفسکی بی‌چیزی یک آرمان می‌سازد. بازیگرانش همه چیز، جز بدن‌های خود، را رها کرده‌اند؛ ابزارشان انسان و زندگی‌شان یکسر وقف کار کردن است. بنابر این هیچ عجب نیست اگر متقاعد شده باشند که غنی‌ترین تئاتر جهان را ارایه می‌دهند.

این سه تئاتر: تئاتر کانینگهام، گروتوفسکی، و بکت، چندین چیز مشترک دارند: امکاناتی ناچیز، کاری فشرده، انضباطی سخت، وضوحی مطلق. به علاوه، اینها کمابیش تئاترهایی هستند لزوماً خاص نخبگان. مرس کانینگهام اغلب در برابر تماشاگرانی قلیل بازی می‌کند، و اگر ستایشگرانش به دلیل عدم موفقیت او مفتضح می‌شوند، خود او از آن بهره می‌گیرد. تئاتر بکت جز سالن‌های [در اندازه] متوسط را پر نمی‌کند. اگر گروتفسکی برای سی تماشاگر بازی می‌کند، به دلیل انتخاب مصممانه اوست: او در واقع، متقاعد شده است که اگر تماشاگرانی گسترده را مخاطب قرار دهد، این امر شاید جز به پراکندگی کار نینجامد، با توجه به اهمیت مسایلی که او و بازیگر با آن برخورد می‌کنند. او یک روز به من اظهار داشت: «پژوهش من بر بازیگر و کارگردان استوار است. پژوهش شما بر کارگردان، بازیگر و تماشاگر. می‌پذیرم که این امر ممکن است، اما برای من، زیادی غیر مستقیم است.

آیا حق با اوست؟

این سه تئاتر، آیا تنها تئاترهای توانا به دست‌یابی «واقعیت» هستند؟ مسلم است که این سه نسبت به خودشان صادق هستند، و در پی پاسخ گفتن به این پرسش اساسی: «چرا تئاتر»؟ و هر یک از این سه پاسخ خود را یافته است. هر یک از ضرورتی نشأت می‌گیرد و برای ارضای آن تلاش می‌کند. خود خلوص نیت این سه و ویژگی اصیل و جدی فعالیت‌شان، رنگ خاصی به انتخابشان می‌زند و زمینه [فعالیت]شان را محدود می‌کند. این سه نمی‌توانند هم باطنی[۶۳] باشند و هم مردمی[۶۴]. نزد بکت جمعیت وجود ندارد. فالستاف[۶۵] وجود ندارد. برای مرس کانینگهام، همچنان که پیش از این برای شوئنبرگ، کار دشوار نوآفرینی برادر ژاک[۶۶] یا آهنگ خدا کین را حفظ می‌کند[۶۷] را با سوت نواختن است. به‌طور خصوصی، بازیگر اصلی گروتفسکی حریصانه صفحات جاز را جمع‌آوری می‌کند، اما از موسیقی پاپ[۶۸] بر روی صحنه، که با وجود این زندگی او ست خبری نیست. این تئاترها زندگی را اکتشاف می‌کنند، اما آنچه زندگی تلقی می‌کنند محدود است. زندگی «واقعی» برخی از جنبه‌های زندگی «غیر واقعی» را طرد می‌کند. توصیف آرتو از کارگردانی‌های تخیلی خود امروزه سلیقه‌های شخصی او و توهم‌های زمانش را بازتاب می‌دهد، زیرا در آنها نسبت به ظلمت و راز، آوازهای یکنواخت، فریادهای موحش، کلمات مجزا بیش از جملات، جمعیت‌های عظیم، صورتک‌ها، شاه‌ها، امپراتورها و پاپ‌ها، قدیسان، گناهکاران و توبه‌کاران، لباس‌های چسبان سیاه، بدن‌های عریان در پیچ و تاب از درد، نوعی رجحان می‌یابیم.

کارگردانی که عناصری بیگانه با تجربه خاص خویش را به کار می‌گیرد چه بسا تقلب کند و در کار خود عینیتی بیش از توانی که دارد پدیدار سازد. کارگردانی، از طریق انتخاب تمرین‌ها، از طریق خود شیوه‌ای که بازیگری را به یافتن آزادی خاص خویش تشویق می‌کند، جز حالت روحی خاص خویش را نمی‌تواند روی صحنه بازتاب دهد. جوجیتسو[۶۹] متعالی، برای کارگردان، چه بسا عبارت باشد از سرشار کردن ثروت درون بازیگر، به‌گونه‌ای که وی سرشت عینی[۷۰] تکانش اصیل[۷۱] خود را تمامی دیگرگون سازد. اما، معمولاً، طرحی را که کارگردان یا طراح

رقص می‌ریزد، رو می‌شود، و در این صورت است که تجربه جمعی دل خواسته به خیال‌پردازی شخصی یک کارگردان تنزل پیدا می‌کند. ما می‌توانیم نادیدنی را به چنگ آوریم اما نباید تماس به عقل سلیم را از دست بدهیم. اگر زبان ما بیش از حد منفرد باشد، بیم آن می‌رود که کمتر مانع کننده باشیم.

الگوی ما، همچون همیشه، شکسپیر است. او همواره امر قدسی، متافیزیک، را هدف می‌گیرد، بی‌آنکه هیچ‌گاه این خطا را مرتکب شود که دیری برقله‌ها بماند. او می‌داند که در کنار مطلق ماندن چقدر برای ما دشوار است و از این‌رو ما را دائماً به روی زمین بازمی‌گرداند و گروتوفسکی، که از نیاز مستمر به «تجلیل» و به «سخریه تلخ» سخن می‌گوید، نیز به این امر واقف است... ما باید بپذیریم که هیچ‌گاه نادیدنی را در کلیتش نخواهیم دید. بنابر این، پس از تلاش با همه توان‌مان برای رسیدن به آن، باید به شکستمان اعتراف کنیم؛ به روی زمین بازگردیم و صعود از سرگیریم.

من هنوز از لیوینگ تئاتر[۷۲] سخن نگفته‌ام، چرا که این گروه که جولین بک[۷۳] و جودیت مالینا[۷۴] رهبری‌اش می‌کنند، متفاوت است، به تمامی معنای کلمه. جامعه[۷۵]ای است کوچ‌نشین. لیوینگ تئاتر با پیروی کردن از قوانین خاص خویش، و اغلب در تناقض با قوانین کشوری که در آن حضور می‌یابد، دنیا را زیر پا می‌گذارد. این گروه برای هر یک از اعضایش شیوه‌ای کامل از زندگی را فراهم آورده است؛ سی‌تایی مرد و زن کار می‌کنند و نمایش می‌دهند، نمایشنامه ابداع می‌کنند، ورزش روحانی و جسمانی می‌کنند، همه‌چیز را قسمت می‌کنند و از همه چیز بحث می‌کنند. آنها جامعه‌یی را تشکیل می‌دهند. اما این جامعه جز از آن‌رو که اعضایش کارکردی خاص دارند، و معنایی به زندگی اجتماعی خود می‌دهند معنایی ندارد. کارکردشان بازی کردن[۷۶] است، چرا که عمل بازی کردن با نیازی مشترک مرتبط است. آنها در پی دادن معنایی به زندگی خویش‌اند، و به نحوی، حتی اگر تماشاگری وجود نمی‌داشت، می‌بایست همیشه بازی می‌کردند، چرا که رویداد تئاتری قله و کانون پژوهش آنهاست. مع‌ذلک، بدون تماشاگر بازنمایی‌هایشان چه بسا جوهر خویش را از دست بدهد. حضور تماشاگران همواره چالشی ایجاد می‌کند که در آن، بازنمایی چه بسا صدفی خالی است. این جامعه جنبه‌ای عملی نیز دارد چرا که برای زیستن، نمایش‌هایی را تدارک می‌بینند و به فروش می‌رسانند. لیوینگ تئاتر سه نیاز را همزمان برآورده می‌کند: وجود دارد به علت تئاتر، زندگی می‌کند از راه تئاتر، و بازنمایی‌هایش شامل فشرده‌ترین و صمیمی‌ترین لحظه‌های زندگی جمعی اوست.

ممکن است روزی این کاروان بارز ایستد. چه بسا این امر در محیطی دشمن روی دهد ـ چه بسا در نیویورک که این کاروان در آن خواستگاه‌هایی دارد ـ در این صورت کارکردش برانگیختن تماشاگر و وادار کردن وی به تصمیم‌گیری خواهد بود ضمن آنکه وی تناقض دشوار میان شیوه زندگی روی صحنه و شیوه زندگی خارج از آن را درک می‌کند. درباره بازیگران باید گفت که هویت خاص آنها از طریق تنش[۷۷] طبیعی که به ناگزیر میان گروه و یک محیط دشمن برقرار می‌شود دائماً مورد بحث قرار خواهد گرفت. چه بسا، برعکس، در جامعه‌یی گسترده‌تر استقرار یابند که در برخی از ارزش‌های آنها سهیم شود. در این صورت چه بسا وحدتی متفاوت و تنشی متفاوت وجود داشته باشد. این تنش چه بسا به واسطه صحنه و سالن [میان بازیگر و تماشاگر] تقسیم شود ـ چه بسا بیان جست و جویی ناتمام باشد به سوی تئاتر قدسی که هیچ‌گاه تعریف نشده است.

در واقع، لیوینگ تئاتر، که از بسیاری جهات نمونه است، با مسئله اساسی خود دست به گریبان نبوده است. هر چند به دلیل آنکه درپی دست یافتن به امر قدسی بی سنت و بی منبع است، خود را ناگزیر می‌بیند

سنت‌های متعدد، و منابع متعددی را به یاری بطلبد: یوگا، ذن، روانکاوی، کشف، الهام ـ نوعی التقاط گرایی غنی اما خطرناک. در واقع روشی که به آنچه آنان جست و جو می‌کنند می‌انجامد نمی‌تواند روشی الحاقی باشد. پیراستن و آشکار ساختن جز در پرتو امری با ثبات نمی‌تواند انجام شود.

علاوه بر این، آنها دائماً با نوعی طنز و شادی بسیار آمریکایی و سورئالیستی تغذیه می‌شوند. اما پایشان را روی زمین نگه می‌دارند.

در ودو[۷۸]ی هائیتی‌یابی، برای آغاز کردن مراسمی [آیینی] کافی است تا افراد دور هم جمع شوند دیرکی[۷۹] داشته باشند. با نواختن طبل به سوی آفریقای دوردست آغاز می‌کنند و خدایان صدای این فراخوان را می‌شنوند؛ آنان تصمیم می‌گیرند به نزد شما بیایند، و چون ودو مذهبی است سرشار از معنای عملی، مدت زمانی را که یک خدا برای گذشتن از دریای آتلانتیک لازم دارد به حساب می‌آورد. بنابر این به نواختن طبل، دم گرفتن و نوشیدن ادامه می‌دهند. با چنین شیوه‌ای است که خودشان را آماده می‌کنند. ۵ یا ۶ ساعت می‌گذرد، و خدایان فرامی‌رسند: برفراز سرها پرواز می‌کنند،اما چشم فراز کردن بیهوده است چرا که، البته، آنها نادیدنی‌اند. اینجاست که دیرک نقشی اساسی ایفا می‌کند. بدون آن، چه بسا پیوند میان جهان‌های دیدنی و نادیدنی وجود نداشته باشد. دیرک، همچون صلیب، رشته پیوند است. ارواح آرام آرام درازای جنگل کاشته در زمین را طی می‌کنند و از این پس برای مرحله دوم دکرکونی خود آماده‌اند. برای آنها مردی به عنوان مدیوم[۸۰] لازم است، و آنها یکی از شرکت‌کنندگان را انتخاب می‌کنند.[...] این هائیتی یانی در تماس با قدرت‌های بزرگ و اسراری است که بر زندگی‌اش حکم می‌رانند.

در تئاتر، طی قرن‌ها، خواسته‌ایم بازیگر را دور از سالن قرار دهیم، روی سکو، عصا قورت داده، زَلَم زینبو به خود بسته، زرق و برق‌دار، بزک شده، روی پاشنه بلند قرار گرفته ـ تا [تماشاگر] غافل را در متقاعد شدن به اینکه بازیگر قدسی است. و هنرش قدسی است یاری کنیم. آیا این‌ها بیانگر احترام [به بازیگر و هنر او] بود؟ یا اینکه این ترس را پنهان می‌کرد که مبادا چیزی را کشف کنیم اگر نورها بسیار شدید و نزدیکی‌ها[ی میان بازیگر و تماشاگر] بسیار صمیمانه بوده باشد؟ امروزه ما از خیر این تردستی‌ها گذشته‌ایم. اما داریم کشف می‌کنیم که به رغم همه این‌ها، آنچه خواستار آنیم یک تئاتر قدسی است. در کجا باید جست و جویش کنیم، در ستاره‌ها یا در زمین؟

پی‌نوشت‌ها:

1- l'invisible - rendu - visible

2- des modèles récurrents

۳ ـ « (و اربحا به سبب بنی‌اسرائیل سخت بسته شد به‌طوری که کسی به آن رفت و آمد نمی‌کرد*) و یهوه به یوشع گفت ببین اربحا و مَلِکَش و مردان جنگی را به دست تو تسلیم کردم* پس شما یعنی همه مردان جنگی، شهر را طواف کنید و یک مرتبه دور شهر بگردید و شش روز چنین کن* و هفت کرنای یوبیل بردارند و در روز هفتم شهر را هفت مرتبه طواف کنید و کاهنان کرناها را بنوازند* و چون بوقی یوبیل کشیده شود و شما آواز کرنا را بشنوید تمامی قوم به آواز بلند صدا کنند و حصار شهر به زمین خواهد افتاد و هر کس از قوم پیش روی خود برآید*» **کتاب مقدس، عهد عتیق**، صحیفه یوشع، باب ششم، ص ۳۳۹.

4- Un art d'envoûtement

5- Cult

۶ ـ مقصود جنگ جهانی دوم است.

7- le théâtre lyrique

8- théâtre d'évasion

۹ ـ پر واضح است که سال‌ها همه سال‌های میلادی و به ویژه ایام پس از جنگ جهانی دوم است.

10 - Jouvet

11- Christian Bérard

12- Jean - Louis Barrault

13- Rolan Petit

14- Clavé

15- John Gielgud

16- Massine

17- La nostalgie

۱۸ ـ ارفه = ارفئوس، «پسر اُاگر، پادشاه تراکیه و مادر او موزکالیوپ و به عقیده عده‌ای فرزند آپولون و کلیو می‌باشد. وی مشهورترین موسیقی‌دان ازمنه قدیم است. آهنگ‌های او به قدری دلربا بود که حیوانات وحشی را به خود جلب می‌کرد و از حالت درندگی بازمی‌داشت. وی مصر را هم دیدن کرد. زنش اوریدیس را، در همان روز عروسی ماری گزید. ارفئوس وارد دوزخ شد و با تصنیف‌ها و آوازهای خود شیاطین را سرگرم و مسرور ساخت و آنان موافقت کردند که زنش را پس دهند به شرطی که تا از دوزخ خارج نشود به عقب بازنگردد و زن خود را نگاه نکند. او این شرط را انجام نداد و در آخرین لحظه قبل از خروج به اوریدیس نظر افکند. زئوس وی را گرفتار صاعقه کرد و به قول توسط طرفداران با کوس قطعه قطعه شد.» **فرهنگ معین**

19- le théâtre de l'illusion

20- le théâtre idéaliste

21- Fra Angelico

22- Cventry

23- apothéose

24- cycle

25- Jean Genet

26- le «théâtre de l'abjection»

27- visionnaire

28- Antonin Artaud

29- le plus - que - littéral

۳۰ ـ «Le théâtre de cruauté» «نمایشی که با مجموعه‌ای از مقاله‌های نویسنده و کارگردان فرانسوی آنتونن آرتو (۱۸۹۶ ـ ۱۹۴۸ م.) مطرح شد. نمایش [= تئاتر] بی‌رحمی هدفش غرقه ساختن تماشاگر در مجموعه‌ای از محیط نمایشی سرشار از حرکت، ادا، نور، ضرباهنگ و صداست. هدف این نمایش برانگیختن ژرف‌ترین غریزه‌ها و شور و هیجان در تماشاگر است. آرتو، خودش تنها یک چنین نمایشی را تهیه دید که اقتباس بود از کارهای شلی (۱۷۹۲ ـ ۱۸۲۲ م.) شاعر غزلسرای انگلیسی و استاندال (۱۷۸۳ ـ ۱۸۴۳ م.) نویسنده فرانسوی که آن را «سنسی» [Les Cenci] (۱۹۵۳ م.) نامید.

آرتو می‌نویسد: «هیچ چیز نکاتم می‌دهد یا دلبستهام نمی‌کند مگر آن چه اشاره‌اش به‌طور مستقیم به جسمم باشد.» او احساس می‌کرد که ساختمان زبانی نمایش ادبی دستاویز نخستینش اندیشه است و بنابر این، همین، نمایش را که توانایی غرقه ساختن روان و جسم را دارد، از توش و توان می‌اندازد. آرتو می‌کوشید «واژه را تا جایی براندازد که تنها چون یک نماد و تصور عمل کند. او می‌نویسد: آنچه ارزش دارد معنای یک واژه نیست، بلکه ماهیت آن به عنوان یک صداست که بر احساس‌های موجود زنده اثر می‌گذارد.» برای آرتو، واژه‌ها «شعر در فضا» بودند. نوشته ادبی، در اجرای این نمایش‌ها تنها مرحله‌ای برای عزیمت کارگردان بود و پایانی در خودش نداشت. تأکیدی که نمایش بی‌رحمی بر جنبه‌های مادی نمایشی داشت، آن را کم و بیش به رقص نزدیک می‌کرد. در واقع رقص ـ نمایش‌های شرقی، به ویژه رقص ـ نمایش‌های بالی هنگامی که آرتو نظریه‌هایش را ترتیب می‌داد، بیشترین تأثیر را بر او باقی گذاشته بودند. نمایش بی‌رحمی بر آن بود که با بازگشت به سرچشمه‌های اسطوره‌ای و نیایشی نمایش، ناخودآگاه انسان را آزاد کند. آرتو عقیده داشت که از این راه می‌توان واقعیت نخستین، یعنی آرزوهای تند و شور و شر انسان را که در پس صورتک تمدن، در کمین است، آشکار ساخت.

پاره‌ای از نوشته‌های آرتو در سال ۱۹۳۸ م. گردآوری و به نام «نمایش و همزادش» در انگلستان منتشر شد.

نظریه‌های آرتو ... کارگردانانی چون روژه بلن در فرانسه، پیتر بروک در انگلستان و یرزی گروتوفسکی در لهستان نفوذ بسیار کرد.» **کتاب نمایش**، خسرو شهریاری، دفتر اول، صص ۳۲۳ ـ ۳۲۲.

31- Lumilla Pitoëff

32- impulsion

33- "représentée"

34- un geste

۳۵ ـ «میرهولد مدام در پی در هم شکستن دیوار بین صحنه و تماشاگر بود، گذرگاه‌ها و پله‌هایی می‌ساخت که صحنه را به محل نشستن تماشاگران مرتبط می‌کرد یا بازیگرانش را به حرکت در راهروهای جانبی وامی‌داشت [...]

در سال ۱۹۲۰ بود که میرهولد نظریه بیومکانیک خود را تحول بخشید. این نظریه شکلی از پرورش بازیگر بود که هدفش به وجود آوردن بازیگرانی بود هم ورزشکار، هم آکروبات و هم ماشین‌هایی به تحرک آمده. بیومکانیک نوعی ژیمناستیک بود [...] میرهولد نیز از بازیگرانش کنار گذاشتن همه احساس‌های انسانی و آفرینش نظمی بر اساس قوانین مکانیکی را طلب می‌کرد. بازیگر می‌بایست چون یک ماشین عمل کند ـ یک معلق، یک پشتک و وارو و یک عمل بندبازانه کافی است تا حالت‌های عاطفی معینی را القا کند.» **تئاتر تجربی**، جیمز روز ـ اِوَنز، ترجمه مصطفی اسلامیه صص ۳۹ ـ ۳۸ و ۳۴

36 - l'homme privé

37 - l'homme public

38 - le ridicule

39 - la bizarrerie

۴۰ ـ le théâtre absurde «آخرین تحولی که در درام صورت گرفته تئاتر پوچی است. یعنی شکلی از نویسندگی که کاملاً درهم و برخلاف منطق است، هر چیزی در آن اتفاق می‌افتد، و مبتنی بر قواعد عقلی نیز نیست. در یکی از این قبیل نمایش‌ها، آوازه خوان طاس اثر یونسکو، آقا و خانمی به نام مارتین به گفت و گو مشغولند. این دو فکر می‌کنند که گویا یکدیگر را قبلاً دیده‌اند، و در می‌یابند که صبح همان روز از مسافران ترن واحدی بوده‌اند، و دارای نام و محل سکونتی یکسانند، در یک اتاق می‌خوابند و هر دو صاحب دختر دو ساله‌ای به نام آلیس هستند. بالاخره آقای مارتین بدین نتیجه می‌رسد که طرف صحبتش بایستی همسر خود او الیزابت باشد که از مدت‌ها قبل او را ندیده است.» **تخیل فرهیخته**، نورتروپ فرای، ترجمه دکتر سعید ارباب شیرانی، صص ۴۲ ـ ۴۱.

41- l'irréel

۴۲ ـ La musique concrète «موسیقی ذاتی، روش موسیقایی که در اواخر نیمه اول قرن بیستم در فرانسه ابتکار شد. این روش را می‌توان تجربی نیز گفت، زیرا محتوی خود را از تجربه با دستگاه‌های الکترونیک و ساختن اصواتی از این طریق به دست می‌آورد. کمی پس از این در کشورهای مختلف این آزمایش‌ها در راه‌های متعدد و زمینه‌های متفاوت صورت گرفت.» **فرهنگ تفسیری موسیقی**، ترجمه و گردآوری بهروز وجدانی، ص ۱۳۱.

۴۳ ـ هر سخن کز دل برآید لاجرم بر دل نشیند

44- Les chocs

۴۵ ـ happening «یک رویداد که سرشتی نمایشی داشته باشد و عنصر اصلی آن را بدیهه‌سازی تشکیل دهد. استفاده و به کارگیری عنصر تصادف در سال‌های آخر دهه ۱۹۵۰ م. به وسیله آلان کاپرو (۱۹۲۷ ـ) به کار رفت و شگردهای بسیاری را در سبک‌های آینده گرایی، دادائیسم، و سوررئالیسم پی‌ریخت. «۱۸ تصادف در ۶ بخش» (۱۹۵۹ م.) نوشته کاپرو عمل همزمان تصادف را در زمینه‌های جداگانه، با طرح موسیقی و صدا و شرکت تماشاگران پیوند داد. در قلب عنصر تصادف، کوشش می‌شد که هنر از محدودیت‌های ساکن نمایشگاه یا صحنه رهانیده شود و تماشاگر به جای تماشاگری منفعل بودن، تشویق به شرکت فعال در کارهای هنری شود. تصادف راه را برای بسیاری از بدیهه‌سازی‌های نمایشی معاصر و مفهوم‌های صحنه‌ای که دست‌اندرکاران نمایش همه‌گیر آن را گسترش دادند هموار ساخت.» **کتاب نمایش**، خسرو شهریاری، ص ۷۰.

۴۶ ـ Vincent Van Gogh (۱۸۹۰ ـ ۱۸۵۳) نقاش بزرگ هلندی.

۴۷ ـ Provence نام ایالتی است در جنوب فرانسه.

۴۸ ـ Le zen «ذن بودیزم، طریقت و نظرگاهی است از زندگی، که به هیچ یک از گروه‌های رسمی و صوری اندیشه مدرن غربی تعلق ندارد. این مکتب نه مذهب است، نه فلسفه، نه روان‌شناسی و نه هیچ نوع علم دیگر، بلکه نمونه‌ای است از آنچه در هند و در چین به عنوان «طریق رهاسازی» شناخته شده است و از این لحاظ شبیه است به تائوئیسم، و دائتا و یوگا... یک طریقت رهاسازی نمی‌تواند هیچ‌گونه تعریف صریح و قطعی و مطلقی داشته باشد. برای تعریف آن باید بگوییم ذن چه نیست! تقریباً مثل یک پیکرتراش که از راه تراشیده یا کندن تکه‌های سنگ از یک بلوک سنگی، مجسمه‌ای را آشکار می‌کند. و به پنداری شکل می‌بخشد.

از لحاظ تاریخی می‌توان به ذن به عنوان سرانجام و نقطه کمال سنت‌های دور و دراز فرهنگ هندی و چینی نگریست ولی باید توجه داشت که ذن عملاً بیشتر چینی است تا هندی و در خلال دوازده قرن ریشه عمیقی دوانده و در فرهنگ ژاپن آفریننده‌ترین نقش‌ها را به عهده داشته است. ذن از لحاظ برخورداری از این فرهنگ‌های باشکوه و به عنوان نمونه بی‌نظیر و طریقت رهایی بخش، که به شکلی ویژه، تعلیم‌آمیز و آگاهی دهنده است، یکی از گرانبهاترین هدایای آسیا به جهان محسوب می‌شود.» **طریقت ذن**، آلن واتس، ترجمه دکتر هوشمند ویژه، ص ۱۱.

۴۹ ـ le pop'art «یا پاپ POP. مختصر شده صفت Popular انگلیسی، به معنی منسوب به عام مردم، عامه، و از دهۀ ۱۹۵۰ به بعد این صفت را در هنرهای گوناگون برای مشخص کردن اثری به کار می‌بردند که عناصر زیبایی‌شناختی یا نمادین را به کار می‌گرفت با این حساب که مخاطبان توده‌یی جدیدی را جلب کند. با آنکه هنر پاپ تا حدودی به صورت یک نسخه امروزی و صنعتی شده مفهوم عامیانه پیدا شد، اما از نظر اشاراتی که در آن است با دو اصطلاح Volkstümlich آلمانی و Populaire فرانسوی [هر دو به معنای مردمی] فرق دارد، و صرفاً یک اصطلاح آنگلو ـ ساکسونی است که فرهنگ‌های دیگر ناگزیر از پذیرفتن آن شده‌اند [...]» **فرهنگ اندیشه نو**، ص ۱۹۴.

50- détente

۵۱ ـ تمامی تلاش‌های تئاتری بروک برای تحقق چنین امری است.

52- le profane

53- light-show

54- Merce Cunningham

۵۵ ـ «مارتا گراهام می‌گفت: «هیچ گویاتر از حرکت نیست. آدمی با اعمال خود به بیان خویشتن می‌پردازد.» [...] به نظرش رقص نه آیینه زندگی بلکه مشارکت در زندگی است، رهایی زندگی به کمک جنبش و حرکت. هنر برای فهمیدن نیست. بدیه‌ای منحصر به کلمات و ادراک نیست، هنر نفس زندگی است [...]

به نظر مارتا گراهام، رقص، این ستایش حیات بشری، با تمام سرشاری و با تمام مبارزه‌هایش عبارت است از تجسم و آفرینش مجدد آن اسطوره‌های والایی که بشریت در هر عصری به کمک آنها عالی‌ترین آرزوهای خویش را بیان می‌کرده است. تجسم اراده بشری برای رفتن به فراسوی حیات. هر اسطوره بزرگی نشانی از یک آرزوی متعالی است.» **رقص و زندگی**، روژه گارودی، با پیشگفتاری از موریس بژار، ترجمه افضل وثوقی، صص ۱۰۲، ۱۰۲.

۵۶ ـ Samuel Beckett، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس ایرلندی. برنده جایزه ادبیات نوبل در ۱۹۶۹.

57- Symbol

58- Un visionnaire

۵۹ ـ Jerzy Grotowski «گروتوفسکی در آغاز کار این پرسش را برای خود پیش کشید: تئاتر چیست؟ او در کاوشش برای دادن پاسخی به این پرسش دریافت که تئاتر می‌تواند بدون گریم، لباس، دکور حتی صحنه، نورپردازی و تأثیرات صوتی وجود داشته باشد، اما بدون رابطه بین تماشاگر و بازیگر نه. او این رابطه اساسی، این رویارویی بین دو گروه از مردم را تئاتر بی چیز نامید. [...]

از نظر گروتوفسکی بازیگر کشیشی است که یک مناجات دراماتیک می‌آفریند و در عین حال تماشاگر را به تجربه هدایت می‌کند. پس در اینجا یک عنصر تازه در تئاتر وجود دارد: یک تنش روانی بین بازیگر و تماشاگر. از نظر گروتوفسکی هدف تئاتر، و به راستی همه هنرها، این است که «از حدود مرزهای ما فراتر رود، محدودیت‌ها را گسترش دهد. خلاء ما را پر کند ـ و ما را به کمال برساند.» **تئاتر تجربی**، جیمز روز ـ اونز، صص، ۱۹۶ ـ ۱۹۵.

60- le domaine d'action

61- Ponctuation

62- représentations

63- ésotérique

64- Porulaire

۶۵ ـ Falstaff، از شخصیت‌های نمایشی شکسپیر.

66- Frère Jacques

67- Le God save the Queen.

68- La musique Pop

۶۹ ـ Le Jiu- Jitsu «کُشتی ژاپنی که در حدود ۳۰۰ سال پیش توسط یکی از اهالی کره به نام جوسو درست شد. این کشتی اولین‌بار توسط آمریکایی‌ها در اثر تماس با ژاپنی‌ها عمومیت پیدا کرد و با قواعد جدید به صورت عملی و فنی درآمد، [...] روی هم رفته متجاوز از ۲۰۰ فن است که مقداری از آن به کار کشتی و تمرینات ورزشی می‌رود و در حدود ۸۶ حرکت برای پلیس و ۱۱۰ فن برای سربازان و دفاع از اسلحه سرد و گرم و مبارزه نظامی است.» **لغت‌نامه ورزشی**، ناصر مفخّم، ص ۱۳۰.

70- la nature objective

71- Impulsion originelle

۷۲ ـ «تئاتر زنده» Living Theater گروه نمایشی پیشتاز بنیادگرا که جولین بک و همسرش جودیت مالینا در ۱۹۴۷ در نیویورک تشکیل دادند، ودر ۱۹۷۲ از هم پاشید. این گروه با نمایشنامه‌های شاعرانه (برشت، الیوت، لورکا) شروع کرد و با آثاری چون **زندان کشتی کنت برون**، که در یک سلول بازداشت دریایی آم یکایی اجرا شد، به واقع‌گرایی رو نهاد که حتی مکان و ابزار و وسایلش واقعی بو. زوج بک بعدها گروه را به اروپا بردند: در جا، در فقری مشترک سر کردند و عملاً آنارشیست شدند. هدف گروه «افزایش آگاهی دانسته، تأکید بر جنبه مقدس زندگی، و فروریختن دیوارها» بود، اما پرخاشگری حساب شده، و آزار کلافه کننده تماشاگران در نمایش‌های بعد، مثل **اکنون بهشت** (۱۹۶۸)، نشان داد که حصارها فرو نمی‌ریزد، بلندتر می‌شود. اجراهای گروه «تئاتر زنده» همواره تجارب جالبی بود، اما از پاشیده شدن گروه کسی متعجب نشد.» **فرهنگ اندیشه نو**، ص ۲۳۳.

73- Julien Beck

74- Judith Malina

75- Communaute

۷۶ ـ بر واضح است که به معنای تئاتری کلمه.

77- Intension

۷۸ ـ Vaudou «وُدو، نوعی مذهب «تلفیقی (اختلاطی) Syncrétique» سیاهان هائیتی Haiti است که عناصر مسیحی را با عناصر آفریقایی ـ به ویژه با منشاء داهومی ترکیب می‌کند. این عناصر به وسیله بردگانی رواج یافته که جمعیت کنونی منطقه «کارائیب Caraïbe» از آنها زاییده شده است. پدیده‌های تسخیر و تصرف (جن زدگی) ویژگی مشخص و پر اهمیتی از تشریفات وُدو را تشکیل می‌دهند.» **فرهنگ مردم‌شناسی**، میشل لانوف ـ میشل پرن ترجمه دکتر اصغر عسگری خانقاه، ص ۳۶۴.

79- Un poteau

80- médium