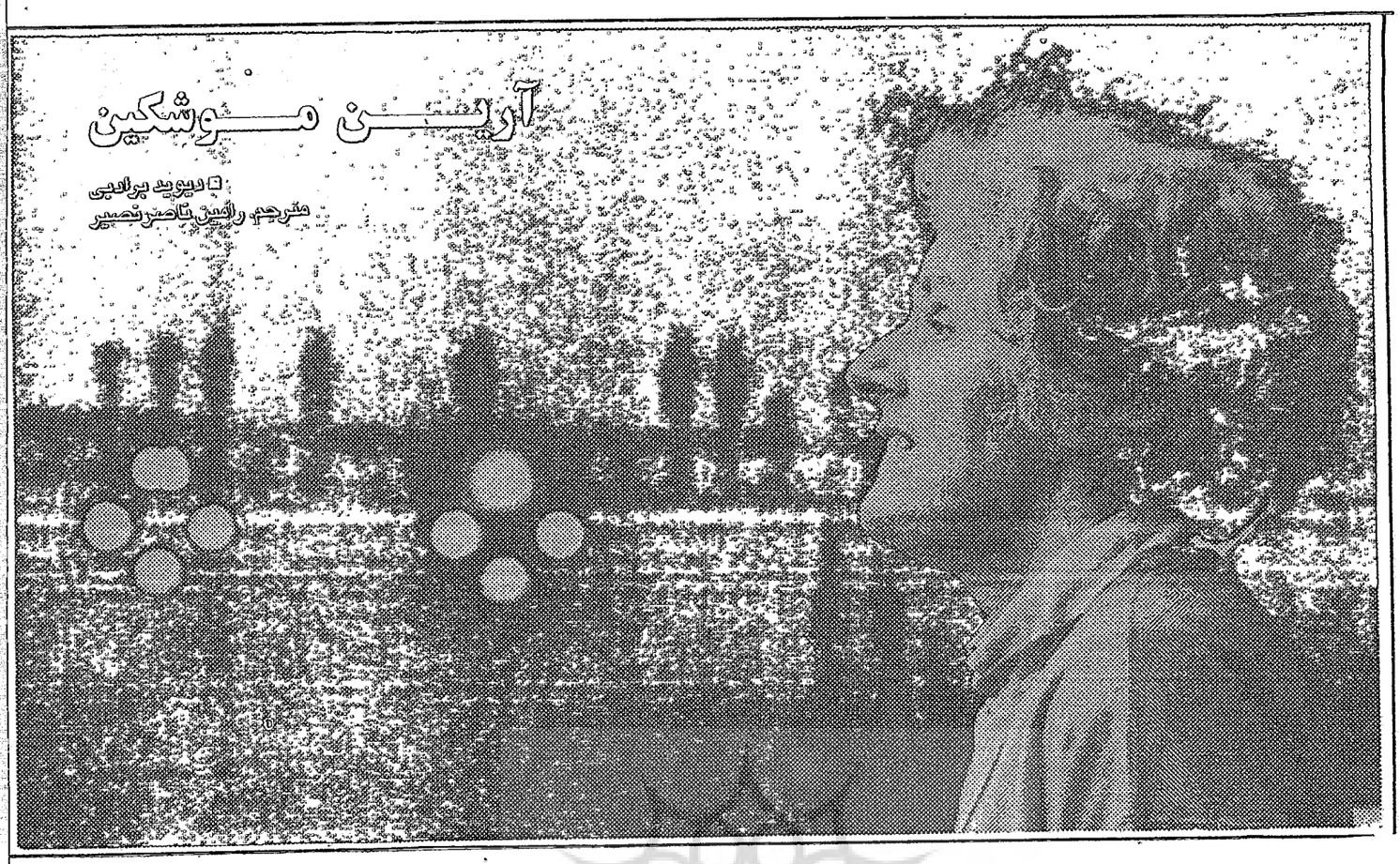


آرین موشکین

دیوید پرادیی
مترجم: رامین ناصرنصیر

آرین موشکین در سالهای پس از ۱۹۶۸ به عنوان کارگردان «تئاتر سولی»[1] که نمونه‌ای از تشکیلات اشتراکی در تئاتر بود. برای نخستین بار به طور گسترده شناخته شد. گرچه او تنها عضو دائمی گروه پیش از ۱۹۶۸ بود. اما گروه او شهرت و اعتبار خود را در طول هجده سال اخیر همچنان حفظ کرده است.[2] نقش او در تئاتر سولی همچون نقش لیتل وود[3] در «کارگاه تئاتر»[4] محوری بوده است. انگیزه‌های نخستین او نیز همچون لیتل وود و پلانشون[5] به همان اندازه که هنری بود سیاسی نیز بوده است؛ چیزی که در پافشاری مداوم او بر یکسانی دستمزد افراد در داخل گروه بروز می‌کند. سهم عمده او در جریان تئاتر کارگردانان در اثبات این عقیدهٔ خلاف معمول است که بزرگترین کارگردانان آنهایی نیستند که زبان صحنه‌ای جدیدی را توسعه بخشیده‌اند (کاری که تصور می‌شود او انجام داده است). بلکه کسانی هستند که در تجلی استعداد هنرپیشگانشان به موفقیت شایانی دست یافته‌اند او نیز چون لیتل وود به سرزنش کارگردانانی که سلطهٔ خود را بر گروه تحمیل می‌کردند پرداخت، با این جان همیشه در برابر وسوسهٔ دیکتاتور بودن مقاومت نمی‌کرد امتیاز بزرگ او، که در کارش بسیار بیشتر از آنچه که لیتل وود موفق به انجام آن شده بود توسعه یافت. جستجوی مجدد در شیوه‌های مردم پسند بازیگری، کاربرد ماسک، دلقک بازی و حرکات آکروباتیک است.

آرین موشکین در سال ۱۹۳۹ متولد شد. مادر او بازیگری انگلیسی و پدرش یک تهیه کننده فیلم فرانسوی روسی‌الاصل بود. نخستین کارهای تئاتری او با گروه‌های دانشگاهی در آکسفورد و در دانشگاه سوربن پاریس، جایی که در سال ۱۹۵۹ یک گروه دانشجویی را کشف کرد، شروع شد. فعالیتهای او هنگامی که تحصیل روانشناسی را برای سفر به شرق دور رها کرد، برای دوره کوتاهی قطع شد. در این سفر در وحلهٔ اول فرمهای تئاتر هندی و ژاپنی را کشف کرد که بعداً بر کارش تأثیر گذاشت. در بازگشت به فرانسه گروه تئاتر دانشجویی را برای تشکیل تئاتر سولی دوباره سازماندهی کرد. شیوه کار و جهت‌گیری تشکیلات او در بسیاری از وجوه با سایر تشکیلات تازه تأسیس که در میانهٔ دهه ۱۹۶۰ در فرانسه پدیدار شد متفاوت بود. آنها در ایدئولوژی چیگرا اشتراک داشتند؛ علاقمند به ایجرای نمایش برای تودهٔ جدیدی از تماشاگران بودند؛ و دغدغهٔ کشف مجموعه جدیدی از نمایشهایی را داشتند که مناسب چنین اجراهایی باشد. دو کار نخستین تئاتر سولی بر اساس اقتباس آداموف[6] از نمایشنامه «بورژواهای کوچک»[7] گورکی[8] و اقتباس فیلیپ لئوتار[9]، یکی از اعضای گروه، از رمان «کاپیتان فرکاس»[10] اثر گوتیه[11] صورت گرفت. نام تئاتر سولی (تئاتر خورشید) توسط آرین موشکین «در ستایش فیلمسازانی نظیر ماکس افولس[12]، ژان رنوار[13]، و جرج کیوکر[14] که وارستگی، نوع دوستی، و فرح‌بخشی صفت مشترکشان است»، انتخاب شده و در این انتخاب می‌توان عنصری از آرمانگرایی و حتی احساساتگرایی را ـ که سیمایی برجسته و نیرومند از کار موشکین است ـ مشاهده کرد.

موشکین برای تولید کار بعدی نمایشنامه «آشپزخانه[15]، اثر آرنولد وسکر[16] را، که پیش از آن در فرانسه بر صحنه نرفته بود. انتخاب کرد. نمایشنامه که توسط لئوتار اقتباس شده بود، با کارگردانی او، نسبت به اصل آن که مبتنی بر دیالوگ بود و در اجراها تا حد یک سخنرانی راکد تنزل یافته بود، سیمای بسیار متفاوتی یافت. نخستین چیز نامعمول درباره این نمایش محل اجرای آن بود: ساختمان بدون استفاده سیرک «مدارنو» در «مونمارتر» که قصد تخریب آن را داشتند. میدان سیرک به صحنه نمایش تبدیل شده بود و تماشاگران دور این صحنه به صورت یک نیم دایره می‌نشستند. در حالی که چنین آرایشی گرما و هیجان را برمی‌انگیخت. شیوه فیزیکی اجرا تأثیرات خود را به وسیلهٔ الگوهای حرکات هماهنگ و موزون بازیگران به دست می‌آورد. این آرایش کوششی برای بازآفرینی یک آشپزخانه واقعی نمی‌کرد: مقدار زیادی از فضا به صورت باز رها شده بود و در مرکز صحنه توده‌ای از اجاقها و ظرفشویی‌ها قرار داشت. اشارات خود

وسکر درباره اجرای نمایش به کار گرفته شده بود. زنان پیشخدمت بشقابهای خالی را حمل می‌کردند و آشپزها به صورت میم آشپزی می‌کردند: موشکین، اعتقاد داشت که کار کردن روی میم برای توسعهٔ تواناییهای بیانی بازیگران گروهش ضروری است. همچنان که سایر اعضای گروه هنوز ناچار بودند برای امرار معاش در طول روز خارج از تئاتر کار کنند، موشکین کلاسهای میم مدرسهٔ لوکوک[17] را

دنبال می‌کرد و آنچه را که در این کلاسها می‌آموخت در ملاقاتهای هر روز عصر با اعضای گروه به آنها منتقل می‌کرد. همهٔ اعضای گروه، وقت خود را صرف مشاهدهٔ جریان کار روزمره در آشپزخانه یک رستوران، و سپس تغییر و تبدیل واقعیتی که شاهد آن بودند به تئاتر می‌کردند. به این ترتیب آنها با توسل به ژستهای میم و حرکات بسط یافته، توانستند تصویری از ضرباهنگ لجام‌گسیخته و عصبیت روزافزون کار در آشپزخانه را بر صحنه نمایش دهند. حاصل کار استعاره تئاتری نیرومندی بود که هر نوع زندگی کاری را در بر می‌گرفت.

۱ـ «آشپزخانه» (۱۹۶۷): از میم برای انتقال ضرباهنگ کار استفاده شد.

موفقیت قابل توجهی که این نمایش از آن بهره برد. موجب شد که اغلب افراد گروه بتوانند خود را به عنوان هنرمندانی حرفه‌ای مطرح کنند. حال موشکین نخستین تجربهٔ خود در مورد آثار شکسپیر را به انجام می‌رساند:

یای شب نیمه تابستان» در ۱۹۶۸ بر اساس نسخه‌ای سوی که باز هم توسط لئوتار تنظیم شده است. این یش، علاقهٔ فزونی یافته او را نسبت به استفاده از کات پرمعنی روی صحنه نشان می‌دهد. نقشهای اوبرون تانیا به دو رقصنده از «گروه بالهٔ معاصر»[18] موریس [19] محول شد. این نمایش نیز در سیرک مدرانو روی حنه رفت. این بار نیمی از قسمت افراشته شده، به همان بی میدان برای انجام حرکات مورد استفاده قرار گرفت تمام سطح میدان با پوست حیوانات پوشانده شد. اجرا با خورداری از بازیهای جادویی، مخلوقات ساتیرگونه و طرناک با شلوارهایی از پوست بز و آغشته به خون، بر ات برجسته و کیفیتهای اساسی نمایش تأکید می‌گذاشت. رون وتیتانیا لباسهایی از ابریشم لطیف بر تن داشتند و با رکاتی ظریف در اطراف فضای بازگسترده می‌خرامیدند. حنه‌های کمیک مربوط به عشاق مقدمه‌ای بود برای رای نامحدود و نیرومند بورک[20] از این نمایش، که دو ل بعد بر صحنه رفت. بخش نمایش حرکات مکانیکی کار موشکین حداقل موفقیت را به همراه داشت، زیرا وک توانست با تلاشهای جدی بازیگرانی که به حرکات کانیکی مشغول بودند تضادی عمده با بیهودگی یا مسئولیتی هم عشاق و هم موجودات افسانه‌ای فراهم ورد. بدین ترتیب گرچه نتیجه کار موشکین کمیک بود، اجرا شأن و قدرت خاصی را برای گروه به ارمغان

رد؛ و این در حالی بود که گروه تا این زمان فاقد انایی‌های هنری و جایگاه اجتماعی محسوب می‌شد. شکین بازیگرانی را که حرکات مکانیکی انجام می‌دادند قالب دلقکهای ساده‌ای به تصویر کشید که لباسهایی ضحک به تن داشتند و آنها را تشویق کرد تا این بخشها شلوغ و پر سروصدا بازی کنند. این بخش عمدتاً ناموفق د و نهایتاً اجرا با از میان برداشتن تمامی تفاوتهای تماعی بین کسانی که حرکات مکانیکی انجام می‌دادند، جودات افسانه‌ای عشاق، و اشراف، که همه برای شرکت رقص بزرگ دایره‌واری دست به دست هم داده بودند پایان می‌رسید.

خیزش سیاسی ماه مه ۱۹۶۸ موجب بروز آشوب در ان دست اندرکاران تئاتر وابسته به جناح چپ در فرانسه د. همزمان با تظاهرات خیابانی و اشغال کارخانه‌ها، تئاتر جایگاه ذاتی خود به عنوان وسیله بیان عمومی پدیدار د. تئاتر سولی نیز با قطع دورهٔ آثار شکسپیر، برای جرای نمایش آشپزخانه و مطرح کردن مشکلات احیای نت تئاتر مردمی، به درون کارخانه‌های اشغال شده رفت. یجه فوری این تجربه، تجدید سازمان گروه (که پیش از ن قانوناً به عنوان یک شرکت تعاونی مطرح شده بود) رای تضمین تعادلی مطلق در دستمزدها، از حداقل تقسیم کار تا مشاغل تخصصی بود. تغییر دیگری که به همان ـدازه اهمیت داشت، عزم گروه در دست کشیدن از مایشنامه‌های[9] مکتوب و نمایشهای ساخته و پرداخته، و به جای آن تکیه بر استعدادها و تدابیر خلاقانهٔ خود گروه ود. نخستین کار از این نوع، نمایش «دلقکها»[21] در سال ۱۹۶۹ بود. در جستجو برای یافتن یک شیوه اجرایی رچه مردمی‌تر، موشکین پیشنهاد کرد که به جای تکیه بر استان یا شخصیت، استفاده از ماسک را تجربه کنند. رانگیختگی ناشی از تجربهٔ اجرای نمایش در یک سیرک، اعث تصمیم‌گیری گروه دربارهٔ لزوم تقلید سیمای یک دلقک به خصوص توسط هر یک از بازیگران شد. سپس ازیگران می‌باید روی طرحهایی که قابلیت نشان دادن قش اجتماعی آن دلقک را داشته باشد کار کنند. نمایش نهایی عبارت بود از مجموعه‌ای از بداهه‌سازی‌های گروهی و تغییر و تبدیلات خلاقانه فردی، به علاوه وسیقی، آواز و شیرین‌کاری.

اجرای نمایش دلقکها در رشد موشکین به عنوان یک کارگردان تأثیری قاطع گذاشت و چشم‌انداز امکان پیمودن مراحل خلاقهٔ گروهی را گشود. که در آن هر یک از اعضا

در ساختن یک اجرای کامل به‌وسیلهٔ بداهه‌سازی مشارکت داشته باشند. نقش موشکین برانگیختن بازیگران و سپس کنترل و شکل بخشیدن به بداهه‌سازی‌ها بود. این شیوهٔ کار چیزی است که موشکین را از بسیاری از کارگردانان دیگر متمایز می‌کند. موشکین توسعه و پالودن این شیوه را در طول دو دههٔ بعد ادامه داد و به نظر می‌رسد که شیوه او به ترتیبی که برای اجرای نمایشنامه‌های مکتوب شکسپیر، سیکسوس[22] و خود او عملی باشد، تعدیل شده باشد. در سال ۱۹۷۰ پس از نمایش دلقکها، گروه تصمیم گرفت به نمایشی بیندیشد که در آن به واقعیت سیاسی معاصر پرداخته شود. با بازگشت قدرت به یک دولت محافظه کار، مهمترین سوال برای اعضای تئاتر سولی این بود: چرا انقلاب ۱۹۶۸ با شکست مواجه شد؟ برای پاسخ به این سؤال، گروه ابتدا سعی کرد تا در مورد واقعه کمون پاریس در سال ۱۸۷۱ کار کند، اما بزودی انقلاب فرانسه را جایگزین آن کرد. آنها دریافتند که در این انقلاب موضوعی وجود دارد که بخشی از اسطوره‌شناسی عام محسوب می‌شود، با این حال عموماً درک ناشده باقی مانده است. برای موشکین این انقلاب یک حمام خون ناشی از بی فکری نبود. بلکه نخستین جنبش بزرگ مردمی در طغیان علیه بی‌عدالتی اجتماعی محسوب می‌شد. بدین ترتیب این جنبش بذرهای یک جامعه آرمانی را به همراه داشت: عبارتی از سن ژوست که عنوان نمایش شد: «انقلاب تنها باید به هنگام تکمیل رویدادها پایان پذیرد.»

اما موشکین همچنین توجه داشت که دیدگاه، مثبت نسبت به انقلاب، از زمان سرنگونی آریستوکراسی اشراف و جایگزینی سریع آریستوکراسی ثروتمندان ابراز شده است و به این ترتیب بوده که انقلاب فرانسه به عنوان مطلعی برای پیدایش سرمایه‌داری، مورد توجه قرار گرفته است.

شیوه کاری که برای آماده کردن نمایش «۱۷۸۹» به خدمت گرفته شد، برای گروه کاملاً تازگی داشت. نخستین ضرورت اطلاع یافتن از جزئیات دقیق دورهٔ تاریخی مورد نظر بود، وظیفهٔ جستجو و جمع‌آوری اسناد و مدارک، میان اعضای مختلف گروه تقسیم شد و نتایج به دست آمده به مشارکت گذاشته شد. آنها نکات تاریخی به دست آمده را به مشورت گذاشتند. در جلسات سخنرانی ویژه و سرودهای مربوط به انقلاب شرکت کردند و سپس مواد خام فراهم شده را برای کار بداهه‌سازی مورد استفاده قرار دادند. نتیجه‌ای که با هدایت موشکین به دست آمد، تنها

یک نقطه نظر درباره رویدادهای انقلاب نبود، بلکه کلاژی از طرحهای مختلفی بود که دیدگاه‌های بسیار متفاوتی را بازنمایی می‌کرد که اغلب به هنگام مشاهده اتفاقی مشابه، توسط افراد و یا قشرهای مختلف ارائه می‌شد. یک نمونه که تقریباً در ابتدای نمایش قرار داشت صحنهٔ فهرست شکایات بود که با اعلام فرمان صادر شده توسط لوئی شانزدهم در سال ۱۷۸۹ آغاز میشد. در این صحنه پادشاه از آشوبهایی که در مملکت برپا شده گلایه می‌کند و از هر شخصی که احساس می‌کند نسبت به چیزی شکایت دارد، دعوت می‌کند تا برای او عریضه بنویسد و کم و کیف شکایتش را توضیح دهد. در یک تصویر بدقت ساخته و پرداخت شده، لوئی این فرمان را می‌خواند، در حالی که زنان شبانی با سیمای شاعرانه و آرمانی گردش حلقه زده‌اند. و سرهایشان را به نشانهٔ اطمینان و امنیت در آغوش یا بر شانهٔ او تکیه داده‌اند. این صحنه بلافاصله با صحنه‌ای که در آن یک خانواده رعیت از خبرهای مربوط به وعدهٔ پادشاه به نحوی مسرت‌آمیز تحت تأثیر قرار گرفته‌اند، دنبال می‌شود.

۲ـ «۱۷۸۹» (۱۹۷۰): لوئی شانزدهم (ام. کدار) به عنوان شبان خوب

آنها غرق وجد و سرور خویش برای نوشتن عریضه به پادشاه هستند، اما بلافاصله با مشکل فقدان وسایل لازم

موشکین بازیگران را برمی‌انگیخت تا یک حالت احساسی عمده را، که خود آن را یک état می‌نامید، به صورتی نیز یکی، به نحوی که دیدگاهشان را نسبت به جهان و نسبت به سایر شخصیتها انتقال دهد، بیان کنند.

مواجه می‌شوند یک پر برای استفاده به عنوان قلم، به صورت میم از مرغ کنده می‌شود؛ یک تکه از لباس بریده شده رعیت، به عنوان کاغذ به کار گرفته می‌شود؛ حتی رعیت با بریدن رگ خود، برای استفاده از خون، بر مشکل فقدان مرکب فائق می‌آید. تنها پس از یک همهٔ این مراحل، آنها (و همچنین تماشاگران) درمی‌یابند که هرگز نیاموخته‌اند که چگونه باید بنویسند: اسطوره انحصارگرایی فئودالی افشا می‌شود. نه تنها رویدادها، بلکه شخصیتهای برجسته نیز در ظواهری متغیر نمایش داده می‌شوند. به عنوان مثال لوئی شانزدهم در طول نمایش توسط بازیگران مختلفی که برخی پرکشش‌تر از سایرین هستند، به تصویر درمی‌آید. این فرآیند هنگامی که نقش لوئی توسط یک عروسک بازی می‌شود، با شدت بیشتری اعمال می‌گردد: اپیزودی که مجلس سه دسته را با استفاده از عروسکهای دستی به نحو طنزآمیزی نمایش می‌دهد. یک اپیزود بعدی زمان پاریس را در حال بازگرداندن پادشاه از ورسای نشان می‌دهد. پادشاه به صورت یک تمثال غول‌پیکر کارناوالی، که پیروزمندانه بر فراز سر تودهٔ مردم حمل می‌شود عرضه می‌گردد. تأثیری که از تنوع شیوه‌های نمایش حاصل می‌شود تماشاگر را وادار می‌کند تا نه تنها درباره خود رویدادها، بلکه پیرامون مسئلهٔ تاریخی چگونگی ارتباط ما با این رویدادها نیز به تفکر پرداخته، آنها را به تصور آورد و درک کند. این اتفاق تنها در اثری که به نحوی افراطی فکورانه باشد امکان تجلی دارد، اما موشکین با توسل به تغییر و تنوعی دائمی در شیوه‌های صحنه‌ای، و تأکیدگذاری بر تمهیدات خودآگاهانهٔ تئاتری که مورد استفاده قرار می‌دهد، از این خطر اجتناب می‌کند. در این اجرا صحنه‌هایی خاص برای برانگیختن واکنشی نیرومند در نظر گرفته شده بود: در ابتدا تماشاگران صحنه‌ای را می‌دیدند که در آن یک زن رعیت توسط یک نجیب‌زاده و یک اسقف که هر یک مالیاتشان را مطالبه می‌کنند، مورد تعرض قرار می‌گیرد؛ و هنگامی که در این کار موفق نمی‌شوند، تنها چیزی که در اختیار زن است. یعنی کاسه غذای او را توقیف کرده، آن را به دو نیم می‌کنند و این صحنه با فریادهای اندوهناک زن به پایان می‌رسد. در تضاد با این صحنه که به صورتی مستقیم تهیدستی و بیداد را شرح می‌داد، صحنه‌ای با عنوان «خیانت پادشاه» وجود داشت که در آن دسیسه چینی نیروی دربار برای متأثر کردن رای پادشاه، از طریق تصویر کردن کاگلیوسترو[23] به عنوان جادوگری که ماری آنتوانت و ندیمه‌هایش را با شلاق به رقصی وحشیانه وامی‌دارد. القا می‌شود. در اینجا رقص استیلای ارواح خبیثه نه تنها تصویری واقعی از چگونگی رفتار زنان درباری به دست می‌دهد، بلکه به عنوان نمایش استعاری دسیسه‌چینی دربار، شگردها و نتایج آن عمل می‌کند.

۳ـ «۱۷۸۹»: زنان درباری توسط کاکلیوسترو برانگیخته می‌شوند.

نمایش با سخنرانی «گراچاس بابیف»[24] تمام می‌شد که به وسیله یکی از بازیگران قرائت می‌شد و در آن اعلام

بداهه‌سازی برای آماده کردن نمایش عصر طلایی یک سال طول کشید و حتی پس از آن نیز نمایش عنوان «نسخه اول» را یافت.

می‌داشت که بیداد ثروتمندان بر بیچارگان به نحو مؤثری حالتی از جنگ داخلی را به راه انداخته است، که تنها با سرنگونی تمامی نهادهای فعلی حل شدنی است. این پایان طبیعتاً راه را برای بحث و گفتگو میان بازیگران و تماشاگران باز می‌گذاشت؛ چیزی که همواره در پی اجراهای این نمایش اتفاق می‌افتاد. تماشاگران به دلیل سازماندهی فضایی نامعلوم اجرا، که شاهکار اصلی ذوق

کارگردانی موشکین بود احساس می‌کردند تمایل زیادی برای ماندن و شرکت در بحث دارند. نمایش نه بر یک صحنه، بلکه بر پنج صحنه جریان داشت که با راهروهایی که تماشاگران آنها را احاطه کرده، حرکت بازیگران را دنبال می‌کردند به هم متصل می‌شدند. بعضی قطعه‌ها تنها بر یک صحنه اجرا می‌شد؛ و برخی دیگر به صورت همزمان بر روی دو یا چند صحنه، با حرکت در اطراف محیط، و یا با پایین آمدن از صحنه و رفتن به میان تماشاگران به اجرا درمی‌آمد. به همین دلیل تماشاگران حس پیچیدگی خفه کننده‌ای را در اعمال تجربه می‌کردند که احساساتشان را درگیر برخوردی انتقادی می‌کرد؛ چیزی که تصور می‌شود برانگیزنده عناصر ذکر شده در بالا باشد. نقطه اوج این فرآیند، صحنهٔ فتح زندان باستیل بود. در این صحنه هر یک از بازیگران در نقاط مختلف فضای مرکزی جای می‌گرفت و با گرد آوردن گروه کوچکی از تماشاگران به دور خود، ماجرای حمله به زندان را، چنان که بخواهد آن را برای تعدادی از دوستانش تعریف کند، برایشان شرح می‌داد. همچنان که این گزارش به سوی نقطه اوجی مهیج حرکت می‌کرد، تماشاگران آگاه می‌شدند که سایرین نیز در تجربه‌ای مشابه مشارکت دارند؛ تا زمانی که حس همذات پنداری آنها با توده انقلابی، با انفجار جشن و سرور مردمی که با موسیقی، رقص، کشتی‌گیری، و حرکات آکروباتیک همراهی می‌شد، تکمیل می‌گردید.

موشکین برای این شیوه اجرایی نیازمند فضای باز گسترده‌ای بود. او در این زمان، مکان مورد نظرش را در سالنهای متروکه انبار مهمات‌سازی در منطقهٔ «وینسنس»، که امروز «کارتوچری» نامیده می‌شود، یافت. برای نمایش ۱۷۸۹ موشکین فرصت داشت تنها یکی از سالنها را آماده بهره‌برداری کند، اما بزودی گروه، وقت خود را صرف آماده‌سازی هر سه سالن کرد و طبیعت غیرمعمول این فضای نمایشی نقشی حیاتی در هر یک از آثار بعدی موشکین ایفا کرد. ابعاد هر سالن ۲۰ × ۴۰ متر بود. سالن اول در حکم سالن انتظار بود و یک کافه داشت. بازیگران برای تشویق تماشاگران به مشارکت همگانی، خود نیز به سرو نوشیدنی و تمیز کردن کافه می‌پرداختند. کافه همراه با ساندویچ ـ البته با نان روستایی ـ انواع نوشیدنی برای فروش عرضه می‌کرد. سالنهای دوم و سوم برای اجرا مورد استفاده قرار می‌گرفت. تمامی مراحل آماده شدن برای اجرا، شامل نرمش و پوشیدن لباس و گریم، در فضایی باز و در معرض دید تماشاگران صورت می‌گرفت تا آنها

بتوانند پیش از قرار گرفتن در جایشان، این امور را مورد بررسی قرار دهند. موشکین خود بر همه مراحل آمادگی برای اجرا نظارت داشت. موشکین ادعا می‌کند که قرار گرفتن همه چیز در معرض دید تماشاگر برای دستیابی به ارتباطی صحیح با او ضروری است. نخست اینکه بازیگران درصدد خیره کردن تماشاگران نیستند، بلکه آنها را به مشارکت دعوت می‌کنند؛ مشارکتی که از سوی تماشاگران نمایش ۱۷۸۹ مشتاقانه پذیرفته شد.

پیوند بدیع میان بازیگر و تماشاگر، نیرومندی آن، و شور و تعهد خشم‌آلود نسبت به عدالت اجتماعی، در سطوح عمیقی از ذهن تماشاگران عمدتاً جوان این نمایش رسوخ کرد؛ کسانی که احساس می‌کردند با رویدادهای ۱۹۶۸ مرتکب خیانت شده‌اند. آنها در همین جا امیدی بازیافته را تجربه کردند و ایمانی شبه مذهبی به آرمانشهر را جشن گرفتند. جنبه‌های جشن گونه اجرا آن چنان نیرومند بود که تقریباً به نظر می‌رسید تماشاگران از خود بیخود شده، از وجوه انتقادی نمایش چشم‌پوشی کرده‌اند. در لذت مست کننده آزادی، برابری و برادری، آن بخشهایی از نمایش که بر شکست و ناتوانی انقلاب تأکید داشت، قسمت عمده‌ای از تأثیرش را از دست داد.

تماشاگرانی که در اوایل دهه ۱۹۷۰ در کارتوچری گرد آمدند، می‌خواستند در لحظهٔ اعطا شده لذت و شادمانی، که می‌دانستند در هیچ جای دیگری آن را نخواهند یافت، مشارکت جویند. این نیروی عاطفی استثنایی، یکی از دستاوردهای وحدت هدف بود که موشکین توانست آن را در داخل گروه خود بنا کند. این نکته توسط بازیگران، در مصاحبه‌هایی که در زمان اجرای ۱۷۸۹ با آنان شد، در عباراتی نظیر این عبارات مورد تأکید قرار گرفت: «... در این اجرا من به یک سازگاری ژرف فردی، با آنچه که به صورت حرفه‌ای اجرا می‌کنم، دست یافته‌ام ... تمام کار یکسره به صورت اشتراکی حاصل شده است... برای این گروه، تئاتر سولی شیوه‌ای است از زندگی، در هماهنگی تام با آنچه که به انجام رسیده.» موشکین ادغان کرد: «ما در طول کارمان هماهنگی ژرفی را میان خود تجربه کردیم که تا پایان اجرا ادامه پیدا کرد.»

این حس یگانگی تام با هدفها و شیوه‌های اشتراکی، در نمایش «۱۷۹۳» که در آن زندگی تمام طبقهٔ «سانس کیلوتس»[۲۵] در طول سالهای ۳ ـ ۱۷۹۲ بازآفرینی می‌شد، حائز اهمیت بیشتری بود. کار بر روی این نمایش با پیشنهاد موشکین مبنی بر اینکه هر بازیگر باید مهارتهای داستانگویی‌اش را وسعت بخشد، آغاز شد. یک بار دیگر جستجوی تاریخی در پیش گرفته شد، اما این بار نتایج در قالب گزارش ارائه شده به وسیلهٔ یکی از اعضای طبقه به سایرین عرضه شد. به عنوان مثال دسیسه‌های فرقه «ژیروندین»[۲۶] توسط یکی از خدمه خانگی او برشمرده می‌شد هیچ گونه تقسیم نقشی وجود نداشت. موشکین بسادگی بازیگران را به توسعهٔ شخصیتی که خود انتخاب می‌کردند، با در نظر گرفته پیشه، پیشینه، صدای مناسب، حرکات، لباس، و عادات او تشویق می‌کرد. به دلیل تمرکز بر محدوده‌ای خاص از اجتماع، در این نمایش در مقایسه با ۱۷۸۹، توجه بیشتری به جزئیات تاریخی واقعی مبذول شده بود. با این حال موشکین بازیگران را از واقع‌گرایی به سبک استانیسلاوسکی[۲۷] یا بازآفرینی رویایی شخصیتی تاریخی، برحذر داشت. موشکین شیوه کاز همیشگی را انتخاب نکرد، چرا که شیوهٔ اجرایی مترقی او، بر «واقعیت گوشت و خون، شخصیتها، بیش از گزینشهای سیاسی که آنها مجبور به مواجهه با آن بودند، تأکید نداشت یکی از شگردهای کارگردانی او کار کردن با زنان روی صحنه‌های گروه کر از تراژدیهای یونانی بود که تأثیر زیادی در دستیابی به نوعی از صدای گروهی داشت. طراحی صحنه تاریخی دقیق نمایش، تأکید بر روایی بودن، تأکید بر سبک مترقی بازیگری و بر مردم عامی که صدای خود را در نمایش می‌یافتند. این نمایش را به برشتی‌ترین اثر موشکین تبدیل کرد.

۴ـ «۱۷۹۳»، (۱۹۷۲): زنان گروه با تکه‌های پارچه برای بیمارستان زخم‌بند تهیه می‌کنند.

به دنبال نمایش ۱۷۹۳، نمایش، «عصر طلایی»[۲۸] آخرین کار خلاقیت گروهی تئاتر سولی بود بر صحنه رفت. عنوان نمایش بر آن بود تا با پیش آوردن نوعی ابهام، هر دو معنای عصر طلایی افسانه‌ای، یا آرزوی آرمانگرایانه، و تفاوتهای ژرف آن با تضادهای سرمایه‌داری عصر حاضر را، که در آن طلا یا پول معیار همه چیز است. مورد اشاره قرار دهد. این بار هم دغدغهٔ عملی موشکین کشف شیوهٔ اجرایی صحیح بود. همچنان که ایده‌های جدید بتدریج به ذهن خطور می‌کردند، او به بازگشت به اصول اولیه، کار کردن مجدد روی دلقکها، ماسکها، و طرحهای کمیک پافشاری کرد. موشکین معتقد بود یکپارچگی کارش وابسته به جستجو برای یافتن زبان قالبی خواهد بود که هم از کوپو[۲۹] و هم از میرهولد گرفته شده باشد:

کوپو می‌نویسد: «ما باید قالبهای موجود را ویران کرده، به سوی قالبهای بدوی بازگردیم؛ نظیر شخصیتهایی که به نوع شخصیتهای کلیشه‌ای تعلق دارند...» میرهولد با این نیاز بدون هیچ شناختی تن داد. «این است دلیل اشتیاقی که بازیگران ما برای استغراق در تکنیک‌های شگفت‌انگیز اعصار کهن، زمانی که تئاتر شکلی تئاترال داشت، نشان می‌دهند.»

نمایش عصر طلایی، شخصیتهایی کلیشه‌ای مشابه شخصیتهای کمدیا دل‌آرته را مورد استفاده قرار داده تصویری از فرانسه معاصر را از زاویهٔ دید عبدالله، کارگر مهاجری که از مراکش به مارسی آمده بود، عرضه می‌کرد تجربیات عبدالله ریسمان روایتی آزادی را به وجود می‌آورد که تصویری از جامعه مدرن فرانسه، از نگاه انسانی پاک‌باخته که جز آزادیش چیزی برای فروش ندارد، از آن آویخته بود. در پایان عبدالله از روی داربست سقوط می‌کرد و کشته می‌شد و این اتفاق سرانجام همقطاران ستم‌دیده‌اش را برای ایستادگی در برابر استثمارگرانشان برمی‌انگیخت. این پایان جزئی از لذت آرزومندانهٔ خالصی بود که با همهٔ آنچه پیش از این با انجام رسیده بود تناقض داشت و موشکین مفهومی از ناامیدی از غلبه بر دشواری دستیابی به قالبی را بیان می‌کند که هم در سطوح سیاسی و هم در سطوح تئاتری مؤثر باشد. این بار هم توفیق اصلی نمایش در خلق لحظاتی جشن‌گونه بود. فضای کارتوچری با تپه‌های چند تنی خاک که با حصیر شهری پوشانده شده بود تغییر شکل یافت. تماشاگران روی این تپه‌ها می‌نشستند و جان که از طرف اجراکنندگان دعوت شده باشند. از نقطه‌یی به نقطهٔ دیگر حرکت می‌کردند. هیچ یک از عناصر صحنه‌ای دیگر مورد استفاده قرار نگرفت (به جز نورپردازی قابل توجهی که تجربه موفق ۱۷۹۳ را تجدید می‌کرد.) و اکر شاق گذاشته شده بر دوش بازیگران این بود که در حالی که هیچ حایلی بین آنها و تماشاگران وجود نداشت، دنیایی بی‌کم و کاست را تنها با استفاده از قابلیتهای بدنیشان زندگی بخشند.

بداهه‌سازی برای آماده کردن نمایش عصر طلایی یکسال طول کشید و حتی پس از آن نیز نمایش عنوان «نسخه اول» را یافت. نسخه دیگری از نمایش در پی نبود، چرا که حتی کوشش برای نیل به این درجه نیز براستی فشار طاقت‌فرسایی را بر اراده اعضای گروه برای همکاری در این مسیر وارد آورده بود.

این نمایش آخرین محصول تشریک مساعی گروهی آنها بود، گرچه بسیاری از اعضای گروه در پروژهٔ بعدی موشکین، تهیه فیلمی از زندگی مولیر[۳۱] و گروهش، نیز با او همکاری کردند. این فیلم با نمایشی که توسط خود موشکین از رمان کلاوسمان[۳۲] «مفیستو»[۳۳] اقتباس شده بود، در سال ۱۹۷۹ دنبال شد. در هر دو این آثار، او تعمقی درون نگرانه درباره کارکرد تئاتر در جامعه را پرورش داد. هر دو اثر بر این باور بودند که معرفی جهانی کوچک از تمرین دموکراسی، در داخل یک گروه تئاتر میسر است؛ اما این اجتماع همساز برای ایستادگی در برابر

رهای سیاسی خارجی و اعمال نفوذ بر زندگی سیاسی، مقیاس وسیع آن، به اندازه کافی نیرومند نیست.

این نتیجه گیری‌های بدبینانه مطمئناً بازتابی بود از تربیات شخصی موشکین از دریافت اینکه از اهداف ین شده‌اش برای کاهش قدرت کارگردان و تقویت و یه بر خلاقیت گروه بازیگران، دورتر و دورتر می‌شود. ارهایی که نمایش عصر طلایی بر گروه وارد آورد، ب جدایی تقریباً تمامی اعضای مستر گروه، نظیر «ژان ود پتشنا»[۳۴] شد؛ کسی که تئاتر خودش «تئاتر دو امپانول»[۳۵] را در سال ۱۹۷۶ تأسیس کرد. برای هر دو ار ـ فیلم مولیر و نمایش مفیستو ـ موشکین به عهده گرفتن ختیار تام را هم به عنوان نویسنده و هم به عنوان کارگردان روری یافت.

تصور امکان بازگشت به شیوه‌های خلاقیت گروهی دت زیادی به درازا نینجامید. پس از مدتی درگیری با ایشنامه‌ای ارژینال که موضوع آن انزجار از رویدادهای نوب شرقی آسیا بود، موشکین دریافت که با این ایشنامه امکان ایجاد هیچ پیشرفتی را ندارد و به این ترتیب تصمیم گرفت به شکسپیر بازگردد. او تعدادی جوان آموز را به استخدام گروه درآورد و دوره شش نمایش را عنوان آثار بعدی گروه اعلام کرد: «ریچارد دوم»[۳۶]، مایش دو قسمتی «هنری چهارم»[۳۷] و «هنری پنجم»[۳۸]، شب دوازدهم»[۳۹] و «تلاش بیهوده عشق»[۴۰]. او در وشور ریچارد دوم نوشت: «ما این دوره را به عنوان طلعی بر کارآموزی در کارگاه پیشه‌وری چیره‌دست، با ید به فراگرفتن چگونگی بازنمایی جهان در یک تئاتر غاز کرده‌ایم.» او اعلام کرد شکسپیر به عنوان نویسنده‌ای تخاب شده که در نوشتن نمایشنامه‌هایی درباره طبیعتی اریخی و سیاسی، فارغ از قیدهای روانشناسی رئالیستی، وفیق یافته است. موشکین در نمایشنامه‌های او قالبی از

یان اخلص تئاتری و کاملاً ویژه تئاتر را کشف کرده بود. و شروع به تفکر و تعمق درباره نمایش، نه بر حسب طالعهٔ شخصیتهای منفرد، بلکه بر حسب تصاویر یک ساختار اجتماعی کامل، غرق در سنتهای آیینی کرد و نیای شکسپیر ناگهان بسیار مشابه ژاپن قرون وسطی به ظرش رسید. قالبهای تئاتر شرقی که او در طول اوایل دهه ۱۹۶۰ به مطالعهٔ آنها پرداخته بود. به جای تکیه بر جزئیات روانشناسی رئالیستی، بر معرفی شخصیت و جسم آن با حرکات، ژستها، لباس و ماسک استوار است. ستحکام و توانایی این شیوهٔ نزدیک شدن به موضوع، همچنان که کار قبلی موشکین نشان داد، بازیگران را از صرف انرژیشان برای تجسم یک وهم و خیال آزاد ساخته، آنها را قادر کرد تا خود را به عنوان مفسرانی بر نمایش عمل کنند. اشکال چنین گرایشی این است که به تیپها یا شخصیتهای کلیشه‌ای التفات دادر: قهرمان، ولخرج، دلقک، و غیره. این شیوه ممکن است هنگامی که با موضوعات اسطوره‌ای سر و کار داریم مناسب باشد، اما در صورتی که برای تاریخ معاصر به کار برده شود ممکن است باعث ساده گرایی بیش از حد شود، چنان که بعداً در مورد نمایش «نود دوم سی هانوک»[۴۱] چنین چیزی اثبات شد. هر آنچه موشکین درباره گرایش به شکسپیر گفته است، به مسئله کشف تصاویر، صداها و شیوه اجرایی مناسب بستگی دارد. او هرگز فلسفه شخصی شکسپیر یا تعبیر او از اتریخ را، که نسبت به میل و دیدگاه عهد شدهٔ موشکین برای آموختن چگونگی نگارش نمایشنامه‌ای تاریخی غریب به نظر می‌رسد مطرح نکرده است. او حتی بسیار فراتر از آن رفت که به شرح این بپردازد که عظمت شکسپیر مرهون ایدئولوژی بی‌طرفانهٔ اوست. به این ترتیب تعبیر او از نمایش بر اساس تلاش برای نشان دادن کنش با درخشش اسطوره‌ای و پی زمان، و نه در ارتباط آشکار با امروز، بنا شد. او در تمرینا تأکید می‌کرد که شخصیتهای شکسپیر عنصری از الوهیت را با خود دارند: «برای نمایش ریچارد دوم ما تصمیم گرفتیم شخصیتها انسان ـ خدا باشند.»

تعبیری سخت اغراق‌آمیز از عقیده حق الهی پادشاهان. او به رویدادهای مربوط به ریچارد دوم نه بر اساس روایت سیاسی منازعهٔ قدرت، و نه بر اساس مطالعه روانشناسانه مردی که پادشاهی را به چنگ می‌آورد و آن را از دست می‌دهد، بلکه به مثابه آیینی که پیوند ویژه‌ای با تقدس دارد نزدیک شد. طبیعت دقیق تقدس و کارکرد صریح آیین تعریف نشده باقی ماند؛ هیچ کوششی در جهت اشاره به

روحیه اصلاح‌گرانه‌ای که عصر شکسپیر را توصیف می‌کند به عمل نیامد. حلقه‌های اتصال با تقدس به پافشاری ریچارد بر حق الهی خود و میل ناامیدانهٔ بولینگ براک برای تصاحب این حق محدود شد. کارگردان و بازیگران باید به تصاویر مربوط به قدرت آیینی شده تا آن حدی بها می‌دادند که در اثر استفاده بیش از حد بدون طراوت به نظر نرسد و یا تضعیف نشود. شیوه غالب ژاپنی به دلیل کیفیت ذاتی غریبش و به دلیل غنایش در ژستهای ظاهری از نوعی ناآشنا. به این نیاز تا حد زیادی پاسخ می‌داد. موشکین تعمداً در جستجوی زبانی صحنه‌ای بود که بتواند بُعد و فاصله را انتقال دهد: «شکسپیر با ما هم عصر نیست و با او نباید چنین برخوردی کرد. او در فاصله دوری از ما قرار گرفته. به همان دوری ژرفترین اعماق خود ما».

در تمرینات اولیه بازیگران ماسک به چهره می‌زدند تا مجبور به تکیه بر میم و حرکت شوند. موشکین بازیگران را برمی‌انگیخت تا یک حالت احساسی عمده را، که خود آن را یک e'tat می‌نامید. به صورتی فیزیکی، به نحوی که دیدگاهشان را نسبت به جهان و نسبت به سایر شخصیتها انتقال دهد، بیان کنند. واژه e'tat برای القای اشتیاق و علاقهٔ اولیه‌ای که در بازیگران جاگرفته بود به کار برده شد. از طریق این e'tat اولیه، برخی از احساسات ثانوی امکان تظاهر پیدا می‌کرد؛ نمود ظاهری بازیگران با e'tat اولیه آن شخصیتها بسیار سازگاری داشت. به این ترتیب دو شخصیت متفاوت برای انتقال احساسی مشابه، ژستهایی کاملاً متفاوت می‌یافتند. توفیق یا شکست در تصویر یک شخصیت نه بر اساس معیارهای مرسوم واقع‌گرایی، بلکه به شکلی کاملاً متفاوت و بر اساس ابتکار بازیگران در نمود ظاهری دادن به حالتهای احساسی مورد داوری قرار می‌گرفت. این پروسه، بیومکانیک میرهولدر به خاطر می‌آورد، کسی که موشکین مکرراً به او رجوع کرده است. موشکین نیز همچون کارگردان روس اصرار داشت هنگامی که یک بازیگر شخصیتی خشمگین را تصویر می‌کند، باید طرحی فیزیکی از آن شم را ترسیم کند. او باید «آن را به قالب اعمال درآورد. تقسیم نهایی نقشها تا حد ممکن به تعویق می‌افتاد و به نظر می‌رسد ایفای نقشها به بازیگرانی سپرده می‌شد که سایر اعضای گروه را نسبت به دیدگاه خود از شخصیتی خاص متقاعد می‌کردند. «فیلیپ هوتیه»[۴۲] (بازیگر نقشهای باغبان، سرتوبی بلچ، فالستاف) فشارهایی را که این شیوه کار بر بازیگر وارد می‌آورد شرح می‌دهد: «گونه‌ای از بداهه‌سازی رقابت‌آمیز همیشگی بر اساس متن، که در آن بازیگر ضرورتاً خود را هم با خویشتن و هم با سایرین، در برابر چشم آرین در رقابت می‌بیند، و برای بهتر بودن از خود و سایرین برانگیخته می‌شود.»

نوآوری عمده این نمایش استفاده از موسیقی زنده بود که توسط «ژان ژاک لمت»[۴۳] در طول تمرینات پرورش داده شد. لمت که آهنگساز و نوازنده‌ای با ذوق است زبان موسیقی بکری را با اقتباس از سرچشمه‌های موسیقی شرق و غرب و تکیه عمده به محدودهٔ وسیعی از سازهای کوبه‌ای طراحی کرد. صوتی برجسته و یا توالی اصوات با هر شخصیت و یا اپیزود نمایش آمیخته می‌شد؛ این تفسیر موسیقیایی، هر کلمه و یا هر حرکت نمایش را همراهی می‌کرد. این موسیقی تأثیر خود را بر شیوه ادای کلمات بازیگران بر جا گذاشت. از پایین و بالا بردن و زیر و بم کردن طبیعی صدا پرهیز شد و کلمات به صورت دکلمه، با

اجرای نمایش دلقک‌ها در رشد موشکین به عنوان یک کارگردان تأثیری قاطع گذاشت و چشم‌انداز امکان پیمودن مراحل خلاقه گروهی را گشود.

ضربه و کاملاً مشخص ادا می‌شد. لباسها نیز همچون موسیقی تلفیقی از عناصر شرقی و غربی بود.

۵ـ ریچارد دوم (۱۹۸۱): بر روی صحنه عریض کارتو چری، بولینگ براک (سیریل بوس) در سمت چپ صحنه. و ریچارد (ژرژ بیکو) در مرکز صحنه، حالتهای احساسی را به وسیلهٔ ژستهای فیزیکی بیان می‌کنند.

موسیقی، لباسها، و قدرت آکروباتیک گروه جوان موشکین همگی دست به دست هم، ورود و خروجهای خیره کننده‌ای را که در طول راهروهای روی صحنه انجام می‌شد تحت تأثیر قرار می‌داد. صحنه خالی و بسیار وسیع بود (حدود ۱۸×۱۸ متر). ضربات پرکاشن مطلعی بر ورود بازیگران بود، سپس بازیگران با سرعتی سرسام‌آور، چونان که بر پشت اسبی سوار باشند، جست و خیزکنان روی صحنه دویده، پیش از قرارگرفتن در جایشان به دور پهنای صحنه می‌چرخیدند. در سرتاسر بعضی از قطعه‌ها بازیگران زانوان خود را خم کرده. پاهاشان را به زمین می‌کوبیدند و با به دست گرفتن افساری خیالی بی‌رقیب، نشسته بر پشت اسبی هستند. دسته‌بندی‌ها یادآور دائمی طبیعت انعطاف‌ناپذیر و مبتنی بر سلسله مراتب جامعهٔ فئودالی بود: به عنوان مثال درباریان ریچارد در خطی مستقیم در دو سوی او جای می‌گرفتند. لردها با زانوان از هم گشوده و گذاشتن کف دستها بر رانها، در محدودهٔ شیارها یا جاده‌های باریکی می‌ایستادند که به وسیلهٔ نوارهای سیاه امتداد یافته در طول صحنه، از انتها به جلو، بر سطح حصیر قهوه‌ای رنگ متحدالشکلی طرح شده بود. دیوار سیاه انتهای صحنه با بهترین پارچه‌های ابریشمی که کاملاً رنگ شده بود پوشیده بود. این پارچه‌ها در پایان هر قطعه، برای اشاره به تغییر مکان، به طرف پایین به اهتزاز درمی‌آمد. استفاده تیرومند از صدا، رنگ، فضا، و پارچه‌های باشکوه با ارائه تصاویری خیال‌انگیز، لذت قابل توجهی را موجب می‌شد که در مقایسه با شبیه‌سازی کلامی شکسپیر، بی‌فروغ و ناچیز جلوه نمی‌کرد. یک منتقد تئاتر این تجربه را چنین توصیف می‌کند:

«بر این پهنهٔ رفیع، یورش سواران خیال‌گون سامورایی دوره الیزابت پدیدار می‌شود. آنها در مقابل تماشاگران برای لحظه‌ای ساکن می‌مانند؛ هنوز وحشی، اما بی‌حرکت همچون جانوران مفرغین بسیار باشکوه. صورتهایشان همچون ماسک نقاشی شده، یقه‌های گرد و چین‌دارشان یادآور افزونی است از شخصیتهای رامبراند... و چه جریانی از تصاویر تغزلی! تصاویر چشم‌نوازی که در زمره خیره کننده‌ترین تجربیات من در تئاتر است. چنگاوری و ستیز روی شیارها، سوارکاری به طریقی شیوه‌مند، دو همتشین زجرکشیده پادشاه که دور دایره‌ای وسیع می‌چرخند و ریچارد آنها را با طنابهای بزرگ خود متوقف می‌کند، و ماجراجویی که سریر پادشاهی را به دست آورده است، پیکر پادشاه جوان به قتل رسیده را می‌بوسد و سرتاسر زانوانش را چونان نقاشی مریم مقدس با پارچه می‌پوشاند».

در طول پاییز ۱۹۸۴ گروه سرگرم کار تحقیق و جستجو در تاریخ کامبوج شد. این جستجو فرآیندی متفاوت از کار پانزده سال پیش گروه در مورد انقلاب فرانسه را طی می‌کرد. منظور از این جستجو بنا نهادن بداهه‌سازی‌ها و رسیدن به اجرا از طریق سروسامان دادن به آنها نبود. بلکه موشکین قصد داشت بازیگران را برای خوگرفتن با متن سیکسوس تجهیز کند. موشکین از این که نمایشنامه فاقد ایدئولوژی است تقدیر می‌کند و می‌گوید: «هلنه سیکسوس جسارت نگارش نمایشنامه‌ای واقعی و سرشار از شور و هیجان را داشته است...خیر، این نمایشنامه‌ای برشتی نیست، اینجا اثری از ایدئولوژی نیست».

او دریافت که جریان کارش روی این نمایشنامه به نحو حساسی نیازمند پاسخ دادن و بحث پیرامون این پرسش است که چگونه تمامیت گروهشان مکررا" از هم می‌پاشد. این احساسات گرایی که کار موشکین همواره در معرض تهدید غوطه‌ور شدن درآن قراردارد، این بار بیش از همیشه خطرناک بود. او تا حد زیادی از این خطر آگاه بود، اما در عین حال از دشواریهای نزدیک شدن به موضوعی معاصر نیز اطلاع داشت. او اظهار داشت به دلیل نبودن فاصله زمانی، دستیابی به تغییرات و تبدیلات ضروری تئاتری بسیار دشوار است. جنبهٔ تصویری این نمایش یقینا" یکی از ضعیفترین نکات آن بود.صحنه پهناوری که برای اجرای آثار شکسپیر مورد بهره‌برداری قرار گرفته بود نگه داشته شد، اما فضای صحنه به همان شیوه مورد استفاده قرار نگرفت. در طول بخش عمدهٔ نمایش ، بازیگران در سه فوت جلویی صحنه جای داشتند و محدودهٔ خالی وسیعی پشت آنان بود. غالبا" بازیگران روی خطی مستقیم قرار می‌گرفتند که شاید کوششی برای به یادآوردن دسته‌بندی‌های رسمی در نمایش ریچارد دوم بود، اما بدلیل استفاده نکردن مشابه از حرکات شیوه‌مند، این دسته‌های خطی از شخصیتها صرفا" موجب مزاحمت برای چشم تماشاگران شد. برخی ورودهای به صحنه همچنان به صورت دویدن بود، اما به جای پیش آمدن در طول راهرویی ساخته شده، بازیگران در طول دیوار کنار صحنه از انتها به جلو نزدیک می‌شدند، این ورودهای طولانی به جای به راه انداختن نمایشی از قدرت، صرفا" ناپخته و بی‌لطافت به نظر می‌رسید.

در مصاحبه‌هایی که همزمان با اجرای نمایش انتشار یافت. موشکین اتحاد قلبی خود را با سی هانوک و مردم کامبوج ابراز داشت .اولین شخصیتی که موشکین تنفر خود از او را به صورتی قطعی به نمایش گذاشت. «کسینجر» بود و این مفهوم از معرفی یک بعدی او درتمام صحنه‌هایی که همراه با ژنرالهای پنتاگون تصویر می‌شد، آشکار بود.

وجود چنین تعبیری نسبت به این شخصیتها هنگامی روشن می‌شد که به آنها سیمایی شریرانه داده می‌شد، زمانی که شخصیتها همچون شیاطین موجود در نمایشهای اخلاقی به یاوه سرایی می‌پرداختند. گرایش موشکین به سی‌هوناک ، علیرغم سیستمهای آشکار او، همچنین در رفتارهای احترام آمیز ژرژبیگو (کسی که این قسمت را بازی کرد) واضح بود. به عنوان مثال تمایل به انجام جست و خیزهای کودکانه، هر زمان که تغییر و تحولات رویدادهای سیاسی بر وفق مرادش بود.

تحت‌الشعاع قرارگرفتن نظریات موشکین در باب فقدان ایدئولوژی ، و دلتنگی او برای بهشت پدر سالارانه سی‌هانوک، به وسیلهٔ منازعهٔ میان سرمایه‌داری مدرن و کمونیسم، دلیل شکست این نمایش را که قصد عرضهٔ آرزومندی موشکین برای آرمانشهر را داشت، روشن می‌کند. در پایان دههٔ ۱۹۶۰ او همچون بسیاری دیگر به هواخواهی از دنیایی نو رسیده بود؛ جایی که در آن فرضیهٔ «انقلاب نباید تا تکمیل رویدادها پایان یابد». پذیرفته شده بود. بیست سال بعد او دیگر نمی‌توانست چشم خود را بر شناخت گناه آلودش نسبت به چنین هواخواهی از آرمانشهر، که باج جنایتکارانه‌ای را در جنوب شرقی آسیا

ستانده بود، ببندد. به این ترتیب هواخواهی سخاوتمندانه از انقلاب دائمی می‌تواند خود را به صورتی مسخ شده در دلتنگی برای فئودالیسم بیابد.در واقع این تغییر تا فراتر از طرف تلقیات شخصی موشکین در باره وابستگیهایش با تمامی تشکیلات تئاتر سولی امتداد یافت . او همواره سرفرازانه به اینکه بینش آرمانشهری می‌تواند اینجاو اکنون، در داخل گروه به تمرین گذاشته شود می‌بالید: پافشاری بر تساوی حقوق و انجام همه کارها توسط همهٔ افراد برحسب نوبت براین اساس بود. با این حال تناقض موجود در این تشکیلات این است که تقریبا" تنها عنصر برجسته خود موشکین است. از آن دیگران تعداد اندکی به مدت بیش از ده سال باقی ماندند و بیشتر آنها گروه را بسرعت ترک کردند. در پشت ترسیم بستگی میان شخصیت غریب، اما مستعد سی‌هانوک، و ناوبانان نالایق او، تصویر موشکین در تقلای حفظ گروهش در پردهٔ ابهام باقی می‌ماند.

شاید در اینجا نوعی توازی با اجرای آشتاین ۵۱ از «سیاهان» ۵۲ نوشته ژنه ۵۳ وجود داشته باشد. درست مانند گروه اشتاین که سفر به آفریقا را برای آشنایی و یکی شدن نژاد سیاه ضروری دیدند. گروه موشکین نیز با کامبوج سی‌هانوک یکی شدند و خود را کاملا" شبیه به نمونه‌های واقعی - تیره، با موهای صاف، ظاهر فریبنده، دندانهای پیش آمده، پوست آفتاب سوخته- ساختند. برای تماشاگر فرانسوی که سالن راترک می‌کرد. تصور اینکه برخورد دیگری غیر از تشویق کردن وجود دارد تقریبا" ناممکن بود. تمجید و تحسین تماشاگران از سی‌هانوک در پایان نمایش، همدردی نسبت به معضل او را بیان می‌کرد: این همدردی ارتباطی با افسوس و دریغ، وحشت، ویا درک شناخت نداشت؛ بلکه در سطح خیرخواهی مؤسسات خیریه ویکتوریایی، احساس صمیمانه یکی شدن با قربانی مستحق، باقی می‌ماند. تماشاگران بدبین‌تر متحیر بودند که آیا فقط با رفتن به زیر پوست یک نژاد دیگر است که گروه توانسته در اعتقاد خود به حرکت جمعی استوار بماند؟

«جان پیتر» ۵۴ درمصاحبه‌اش با ساندی تایمز (۵ ژانویه ۱۹۸۶) این حیرت را این گونه بیان کرد: «این تاریخچه اپیزودیک بزرگ، اساساً مخصوص سفیدپوستان است. این نمایش هم محصول و هم تسکین بخش احساس گناه اذهان لیبرال اروپاییان، در بارهٔ یک کشور کوچک و دور افتاده است که تقریبا" چیزی در بارهٔ آن نمی‌دانند. کشوری که تظاهرات سیاسی و نظامیش به نابودیش کمک کرد.»

با تغییر جهت گیری سیاسی، در تمام جو اجرا در کارتوچری تغییر به وجود آمد: آنچه در نظر همهٔ مراجعین به عنوان یک بی‌پردگی شروع می‌شد، به سمت خطای عجیب خودشان تغییر جهت می‌داد. برای نمایش نور دوم سی هانوک، بازیگران به صورت بی حرکت مقابل نگاه تماشاگران ظاهر می‌شدند، در حالی که هریک با دقت به چهار زانو نشسته بودند، پشت یک حصار نامرئی از راز و رمز شرقی گریم می‌شدند. فیلیپ هوتیه موشکین را متهم کرد که تعمدا" به تولید یک اسطوره پرداخته است: «آرین خود ندرتاً قادر است که آنچه را از دیگران انتظار دارد به انجام برساند.

با این حال این به معنای آن نیست که از مداخله در کارها خودداری کند. هنگامی که بازیگران در کارگردانی، در اسطوره‌اش او را یاری می‌دهند، او همه چیز را به خود

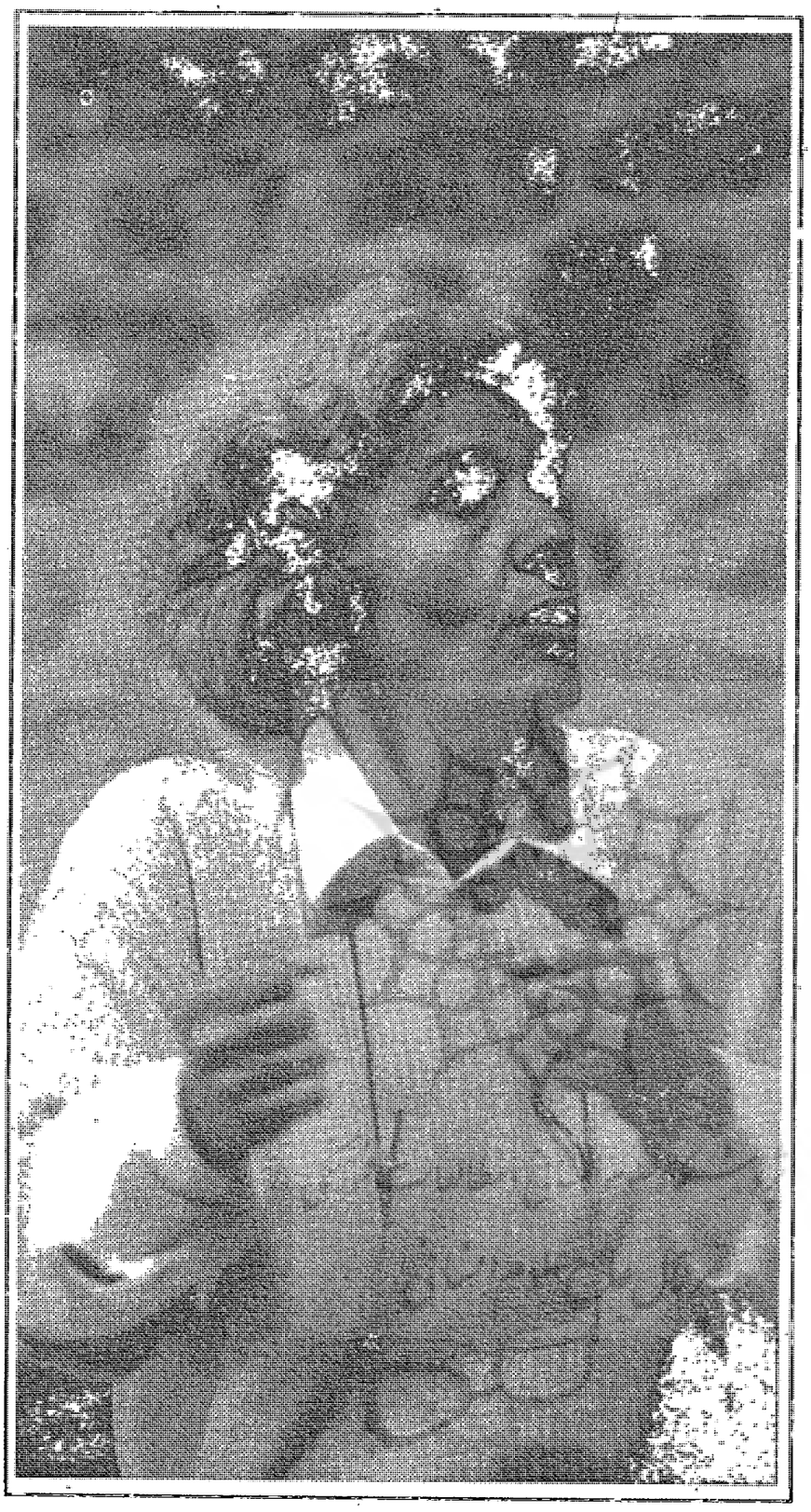
توصیفی که هوتیه از تشکیلات ارائه می‌دهد گروهی را القا می‌کند که در آن هر کسی همیشه یک نقش را بازی می‌کند: هرکس برای اینکه جزئی از یک تشکیلات جمعی باشد، جایی که همه چیز بازاست و قدرت تماماً به اشتراک گذاشته شده است، نقشی به عهده می‌گیرد. در واقع او اشاره می‌کند که هر تصمیمی که به موارد مهمی مربوط باشد به وسیلهٔ خود موشکین گرفته می‌شود. دیر یا زود تقلای ادامه دادن به این تظاهر افزایش شدیدی یافت واین هنگامی است که بازیگران گروه را ترک می‌کنند.

بی شک غیر منصفانه خواهد بود اگر تنها هوشکین را مسئول شکست در خلق جامعه آرمانی بدانیم. خصوصا" زمانی که سایر اعضای گروه نظیر ژرژبیگوتحسینی بی‌حد و مرز را نثار او می‌کنند.اما موشکین با گذاشتن تاکید بیشتری بر زندگی گروه این انتقادات را استقبال می‌کند. من نمی‌توانم تصور این را هم بکنم که بجز با این گروه، بتوانم در تئاتر کارکنم.گروهی که یک مدرسه است. یک مدرسه تئاتر، یک مدرسه زندگی، در هر حال یک زندگی اشتراکی مبنی بر تبادل و مشارکت» هنگامی که مصاحبه کننده‌اش اشاره کرد که آنچه او خلق کرده یک تشکیلات تئاتری در مفهوم معمول آن نبوده و بیشتر «گونه‌ای آموزشگاه دائمی تئاتر» بوده است، او موافقت کرد. «این همان چیزی است که گروه ما همواره بوده است».

شاید موشکین در آغاز به عنوان یک کارگردان سیاسی به تئاتر نزدیک شده باشد. و در نمایشهای آشپزخانه و ۱۷۸۹ مطمئناً قالبهای بیانی جدیدی را برای تأتر سیاسی پرورش داد. پس از آن کار او تمایلات آموزشی بیشتری پیدا کرد. همچون کوپو در سالهای بین دو جنگ، قدرت و خطاهای او ضمیمه نامش با گذشت هر سال افزوده شده است، اما این به گرانبهایی اصالت آفرینندهٔ کار او به عنوان یک کارگردان است.

پی‌نوشت :

۱-Arina Mnouchkine
۲-David Bradby - David Willhams
۳-Theatre du Solcil
۴- این مقاله در سال ۱۹۸۸ نوشته شده است. (تئاتر سولی) شهرت و اعتبار خود را تا امروز همچنان حفظ کرده است.(م)
۵-Joan Little Wood
۶-Theatre work shop
۷-Roger Planchon
۸-Arthur Adamov
۹-The Petits Bourgeois
۱۰-Maxim Gorki
۱۱-Philippe Leotard
۱۲-Capitan Fracasse
۱۳-Gautier
۱۴-Max Ophuls
۱۵-Jean Renoir
۱۶-George Cukor
۱۷-The Kitchen
۱۸-Arnold Wesker
۱۹-Jacques Lecoq
۲۰-A Midsummer Night's Dream
۲۱-Contemporary Ballet Company
۲۲-Maurice Bejart
۲۳-Peter Brook
۲۴-The Clowns
۲۵-Helene Cixous
۲۶-Cagliostro
۲۷-Gracchus Babeuf
۲۸-Sans Culottes
۲۹-Girondin
۳۰-Konstantin Stanislav ski
۳۱-L'Age d'or
۳۲-Jacques Copeau
۳۳-Meyerhold
۳۴-Moilere
۳۵-Klaus Mann
۳۶-Mephisto
۳۷-Jean-claude penchenat
۳۸-Theatre du Campagnol
۳۹-Richard II
۴۰-Henry IV
۴۱-Henry V
۴۲-Twelfth Night
۴۳-Love's Labour's Lost
۴۴-Norodom Sihanouk
۴۵-Philippe Hottier
۴۶-Jean-Jacques Lemetre
۴۷-Clemcntine Yelnik
۴۸-Helene Cinque
۴۹-Gorges Bigot
۵۰-Kissinger
۵۱-Peter Stein
۵۲-The Blacks
۵۳-Jean Genet
۵۴-John Peter



در جستجو برای یافتن یک شیوه اجرایی
هرچه مردمی، موشکین پیشنهاد کرد که
به جای تکیه بر داستان یا شخصیت،
استفاده از ماسک را تجربه کنند.