دکتر قطب‌الدین صادقی

اوژینو باربا[1] و گروه تجربی «اودن تئاتر»[2]

تئاتر سوم

اوژینو باربا یکی از چهره‌های درخشان و ثابت‌قدم تئاتر تجربی دنیاست که اینک بیشتر از ۲۵ سال تمام است بدون وقفه به تجربیات گوناگون نمایشی دست می‌زند. آخرین نمایش او «تالابوت»[3] در جشنواره تئاتر «آرهوس»[4] دانمارک در شهریور ماه سال گذشته بر صحنه آمد. پیش از پرداختن به این جشنواره و این نمایش ـ که در شماره آینده به نظر خوانندگان خواهد رسید ـ درست‌تر آن دیدیم ضمن معرفی باربا، شرح و نقد یکی از مهمترین کارهای قبلی او «خانه پدر»[5] را بیاوریم که تصویر کمابیش روشن یکی از ارزشمندترین کارهای اوست. امیدواریم شرح این نمایش بتواند در گشودن افق دید نمایشی هنرمندان جوان از هر نظر موثر افتد و در تازه کردن شیوه بازیگری ـ کارگردانی و زبان تئاتر این نسل بی تاثیر نباشد. کمتر کسی است که نداند اوژینو باربا به مدت سه سال در نزد گروتفسکی کار کرده است. او سپس در نروژ اقامت گزید و در سال ۱۹٦٤ گروه تجربی «اودن تئاتر» را به وجود آورد. پس از آن با گروه خود به دانمارک رفت و در شهر «هولس تبرو»[6] مستقر شد. در این شهر است که تجربیات جدی باربا شکل می‌گیرد.

باربا که کارش را از تقلید کردن شیوهٔ تئاتر آزمایشگاهی یا کارگاهی گروتفسکی آغاز کرده بود اندک اندک در طی راه این الگو یا مدل اولیه را کنار می‌گذارد و تئاتر تجربی - آیینی ویژه خود را می‌یابد. فعالیت‌های تجربی باربا و گروه اودن‌تئاتر را می‌توان به طور کلی به دو دسته تقسیم‌بندی کرد:

دسته اول آن فعالیتهای نمایشی است که اودن‌تئاتر به صورت «باز» در ارتباط با تماشاگران بکر ونسبتاً دست نخورده اکناف دورافتاده جهان انجام داده است. در اینجا اودن تئاتر کمابیش همچون یک گروه «نمایش خیابانی» عمل کرده است.

در این مورد باربا معتقد است تئاتر-دیگر- همچون گذشته وسیلهٔ ارتباطی نیست، چون سینما و تلویزیون گوی سبقت را از تئاتر ربوده‌اند و از نظر ارتباطی برد و وسعت بیشتری دارند. شاید به همین سبب است که دیگر تئاتررا وسیله‌ای خوب و مطمئن برای اقناع مردم وافشاء نابرابریها نمی‌شناسد. (هر چند که نمایش «بیا، فردا از آن ما خواهد بود» در مورد قتل‌عام سرخپوستان آمریکا است).

«متفاوت بودن» نقطه آغاز حرکت گروه است. از همین رو این گروه اسکاندیناو همه جای دنیا از دانمارک گرفته تا دهکده‌های جنوب ایتالیا و از یونان و بیمارستانهای روانی گرفته تا قبایل سرخپوست آمازونی ونزوئلا را در در نور دیده است، تا با وارد کردن «بدن بیگانه» بازیگران بور اسکاندیناویش -در فضایی نامأنوس- به یک تبادل فرهنگی برسد. آنان ابداً قصد ندارند تا به مردم آگاهی سیاسی و یا اجتماعی بدهند، و از طرف دیگر نمی‌خواهند عامل سرگرمی آنها هم به حساب آیند بلکه می‌خواهند تماشاگرانشان پس از دیدن نمایش با صدا، بدن، زبان، روابط خاص خود - که از قرنها پیش محفوظ داشته‌اند- و اصولا با «فرهنگ خود» به آنها جواب بدهند. در این مورد باربا تصریح می‌کند که اودن‌تئاتر هرگز در پی آن نیست تا فرهنگ آنها را متلاشی کند بلکه می‌خواهد به این نحو متحدترشان سازد.

دسته دوم فعالیتهای نمایشی اودن‌تئاتر تدارک دیدن نمایش هایی است با تماشاگران اندک. این نوع نمایش بیشتر حالت آیینی دارد و در فضایی سخت «بسته» روی می‌دهد. همچون گروتفسکی برای باربا نیز در یک تعریف کلی توده تماشاگران بی نام و نشان دیگر نامفهوم است. از همین رو او نیز تماشاگران اندک خود را برمی‌گزیند و اجراهای خود را - که محصول مدتها کار بداهه‌سازی با بازیگران است- به معرض دید نخبگان می‌گذارد. نمایش های «خانه پدر»، «بیا، فردا از آن ما خواهد بود» و اخیراً «تالابوت» از این دسته است.

• اوژینو باربا ــ نفر سمت راست

به تعبیر خود باربا، در برابر «تئاتر سنتی» و «تئاتر پیشتاز» کار اودن تئاتر نوعی «تئاتر سوم» به شمار می‌رود. هدف «تئاتر سوم» و بازی بازیگران این گروه پذیرش یا تغییر تئاتر نیست، بلکه هدف این است تا در نوعی یگانه از تئاتر متخصص نشوند و تنها یک نوع تئاتر را نشناسند. به همین دلیل باربا عقیده دارد که باید در پرتو یک چشم انداز تازه و بدون انفعال تمام سنت‌های نمایشی گذشته شرق و غرب، و قدیم و جدید را شناخت، از همه آنها برداشت تازه کرد، و پس از بررسی دوباره، عناصری از آنها را برگزید.

در زمینه کار با بازیگر نیز، اودن تئاتر روش خاص خود را دارد. باربا اساس کار خود را از شیوه تربیت بازیگران تئاتر شرق (هند، ژاپن، چین و غیره) استخراج کرده است. در فرهنگ نمایشی این کشورها بازیگر مابین تکنیک «بدن روزمره» و تکنیک «بدن فوق روزمره» تفاوت قایل است. بنابراین بازیگر که باید دارای یک تکنیک «بدن فوق روزمره» باشد، عملاً شرایط عادی استفاده از بدن را نمی‌پذیرد و به کار نمی‌گیرد. اساس کار بازیگر شرقی بر «تعادل» است، آن هم نه تعادل بدن روزمره بلکه تعادلی سخت‌تر که تشنج های بدن را کم کرده و از بین می‌برد. و این برخلاف فرهنگ نمایشی غرب است که در آن فاصله مابین

تکنیک بدن روزمره یا معمولی و تکنیک بدن فوق روزمره، نه روشن است و نه آگاهانه. تکنیک بدن معمولی بر اصل حذف کردن حداقل انرژی استوار است،درحالی که تکنیک «بدن فوق روزمره» بر اصل حداقل انرژی استوار است، که آن رااصطلاحاً تکنیک «ماهرانه» می نامند. و معتقد است تکنیک «ماهرانه» یک تکنیک صرفاً دور از زندگی روزمره (مانند آکروبات) است. این تکنیک رابطه دیالکتیکی بابدن ندارد بلکه تنها یک «فاصله» است. اگر تکنیک «بدن روزمره» به دنبال «ارتباط» است، تکنیک «ماهرانه» به دنبال تغییر دادن بدن و به شگفتی واداشتن دیگران است. ارجع برای باربا تکنیک بدن «فوق روزمره» است و آن را تنها تکنیک بیان نمایشی می‌داند، زیرا تنها این تکنیک است که باحیات بازیگر پیوند عمیق دارد و با بحران‌های درونی او مرتبط است.

در گروه تجربی اودن‌تئاتر، تکنیک «بدن فوق روزمره» به طور خلاصه سه قاعده یا قانون دارد:

اولین قاعده یا قانون «تعادل بدن» است، ولی نه یک تعادل ساده و لوکس.

دومین قانون، قانون تناقض در حرکات است. و سومین قانون روند عمل نمایشی یا آکسیون است ـ که باید توسط خود بازیگر به وجود آید.

برای داشتن تصوری مشخص از کاربرد نظریات باربا در نمایش های تجربی اودن تئاتر،به جای هر توضیح دیگری خوانندگان را دعوت می‌کنیم تا ترجمه مقاله «چراتئاتر؟»[۷] به قلم «کریستیان تورلد»[۸] را بخوانند که در مجله «کارتئاتر»[۹] شماره ۱۳ به چاپ رسیده است. این مقاله نقد ـ گزارش گونه‌ای است به مناسبت اجرای نمایش «خانه پدر» در پاریس و با تکیه بر اطلاعاتی نوشته شده است که یکی از بازیگران گروه، «تاگه لارسن»[۱۰] در اختیار نویسنده قرار داده است.

چرا تئاتر؟

اودن تئاتریک‌تئاتر تجربی ـ آزمایشگاهی است که در زمینه هنر بازیگر در کشورهای اسکاندیناوی کار می‌کند. بازیگران این گروه غالباً از دانمارک و نروژ می‌آیند و هر کدام با زبان اصلی خود بازی می‌کنند، که البته برای دیگران نیز قابل فهم است. آمدن آنها به این تئاتر از روی انتخاب بوده و پس از یک دوره آمادگی در آن پذیرفته شده‌اند. آنها زندگی اشتراکی ندارند، اما بخش عمده‌ای از اوقات خود رادرتئاتر می‌گذرانند. ولی نه به صورت منظم هشت

ساعت در روز، بلکه گاهی اوقات برحسب ضرورت‌های زمانی، چهار، هشت و حتی شانزده ساعت کار می‌کنند.

در اودن تئاتر اعضاء مجبور به پذیرفتن یک دیسیپلین منظم اند. این دیسیپلین گرچه نظم سختی است اما غیرانسانی نیست. انتخاب اودن‌تئاتر برای یک بازیگر چیزی بسیار بالاتر از انتخاب یک کار ساده است. این انتخاب معنای یک تعهد تمام و کمال را دارد. افراد گروه، زمانی را که برای تهیه مقدمات وتمرین یک نمایش می‌گذارند معمولاً بسیار بیشتر از جاهای دیگر است. تمرینات فشرده است، اما نمی‌توان از «یک» تمرین بخصوص نام برد، زیرا تمرینات سرّی است و تنها افراد گروه از آن مطلع اند و این قانونی تغییرناپذیر است. در واقع تمرینات هر نمایش بستگی به شخصیت افراد و نیز به نمایشی دارد که در دست اقدام است. «تاگه لارسن» تایید کرد که اگر بازیگری در سن چهل سالگی، بی آن که اطلاعات زیادی از کار بدنی داشته باشد، بخواهد به راستی عضو اودن تئاترشود، سن و تجربه او مانع بزرگی به حساب نمی‌آید.

کار بازیگران همچون جاهای دیگر محدود به تمرینات و اجرا نیست. آنان به صورت گروهی، در فعالیتهای تئاتر شرکت می‌کنند: اودن‌تئاتر درباره نمایش کتاب چاپ می‌کند،

تشکیل سمینار می‌دهد (ژان لویی بارو، لوکوک[۱۱]، دکرو[۱۲]، گروتفسکی و نیز بسیاری از گروهای جوان ولی کمتر شناخته شده به آنجا دعوت شده‌اند). از گروههای خارجی دعوت می‌کند که به دانمارک بیایند، و حتی سه فیلم آموزشی در باره تکنیک پانتومیم دکرو، در باره تمرینات گروتفسکی، و در باره تکنیک های خاص گروه خود ساخته است. بازیگران باربا ارتباط نزدیکی با گروتفسکی ندارند، تنها تئاتراو را می‌شناسند و در طول سمینارها چیزهایی در باره او شنیده‌اند؛ دو تن از بازیگران اودن‌تئاتر به مدت پانزده روز نزد ریشارد چیشلاک[۱۳]، به منظور ساختن فیلم تمرینات گروتفسکی، دوره دیده‌اند. برعکس خود باربا همچنان روابطش را با گروتفسکی ادامه می‌دهد.

زندگی بازیگران به اندازه گذشته زاهدانه نیست. حقوق ماهانه تاگه لارسن در حدود دو هزار کرون دانمارک است، به اضافه هزینه سفر به هنگام مسافرت‌های نمایشی. بازیگران قدیمی‌تر گروه دستمزد بیشتری می‌گیرند. بازیگران بنا به طبیعت کار دشواری که دارند مشروبات الکلی نمی‌نوشند. اما اگر شبی یکی از آنان شادخواری کرد، البته اخراج نخواهد شد.

تاگه لارسن

تاگه لارسن، دانمارکی است. ۲۴ سال دارد و دو سال و نیم است نزد باربا کار می‌کند. «خانه پدر» اولین کار نمایشی اوست هنگامی که او دانشجوی رشته هنرهای نمایشی بود درخواست کرد تا در گروه باربا پذیرفته شود. او به هولس تبرو می‌رود و با باربا و بازیگرانش بحث و گفتگوی مفصلی به عمل می‌آورد و سرانجام به عنوان هنرجو در گروه پذیرفته می‌شود. این پذیرش مانند یک امتحان ورودی و یا قبولی با «توصیه» یکی از آشنایان نیست!

تاگه لارسن، مردی ساده، بلندبالا و خوش‌سیما است. او هیچ نشانی از افراد متعصب و افراطی ندارد. و از این که عضویکی از نامی‌ترین گروههای تئاتر تجربی دنیاست، کبر و غرور خاصی در او دیده نمی‌شود. او به سؤالات مطرح شده با دقت و ذکاوت پاسخ می‌دهد. در او نوعی آرامش و تواضع واقعی وجود دارد که بندرت در نزد بازیگران کشورهای دیگر دیده شده است. او کارش را دوست داردو انضباط گروه را با آرامشی درونی پذیرفته است. تمام همّ خودرا نیز بر کار نمایش متمرکز نکرده است: او ذوق و گرایش های متعدد دارد، مثلاً در

نظر دارد پیکرتراشی کند. یکی از پاسخهایش برای ما بسیار پرمعنی بود: من از او پرسیدم عمده‌ترین مشکل او در کار با باربا در کجاست، و چون پیر اثر چیزهای پیشتر خوانده دارای نوعی پیشداوری بودم، توقع داشتم تا مثلاً از دشواری انضباط و یا شخصیت مستبد باربا بگوید. اما او گفت: «ما هر روز در یک سالن در بسته تمرین می‌کنیم و این برای من اندکی سخت است چون از روستا می‌آیم.»

پرتال جامع علوم انسانی

داستایوفسکی

با نمایش «خانه پدر»، باربا و بازیگرانش می‌خواستند به داستایوفسکی بپردازند. مابین لحظه‌ای که این موضوع برگزیده شد و اولین اجرای آنها یک سال کار وجود دارد. در اصل قرار بود یک نویسنده دانمارکی با آنها همکاری کند، اما باربا پیشنهادهای این نویسنده را نپذیرفت. برای پرداختن به داستایوفسکی، بازیگران، ساده‌ترین شیوه را برگزیدند: مطالعهٔ عمیق آثار داستایوفسکی و شرح حال های متعددی که درباره زندگانی او نوشته‌اند. سپس آنها بر لحظه های مشخص زندگانی داستایوفسکی و بر قطعه‌ای از آثار او بداهه‌سازی کردند.

نمایش براساس این بداهه‌سازیها بود که شکل گرفت. بازیگران در بازی خود عناصری را به کار می‌گرفتند که توسط کارگردان انتخاب می‌شد، یا شکل می‌گرفت، و یا ساختمان پیدا می‌کرد. در «خانه پدر» شخصیت به معنای متعارف آن وجود ندارد. بازیگران می‌توانستند هر کدام جنبه‌ای از خود داستایوفسکی و یا یکی از شخصیت‌هایش را بازی کنند، اما انتخاب آنها چیز دیگری بود. بعد از خواندن آثار داستایوفسکی هر کس چکیده‌ای خاص خود بیرون می‌کشد: در اینجا یک تصویر، درآنجا یک فریاد. خود داستایوفسکی توسط هر هفت بازیگر بازی می‌شود؛ از طریق بدنهای خود و از طریق حرکت دادن آن، توسط صدا و به وسیله شیئ ملموسی که بر آن متمرکز شده‌اند. تماشاگر لزوماً داستایوفسکی جوان و یا شاهزاده منیشکین[۱۲] راتشخیص نمی‌دهد. اماتصویر صرع را درمی‌یابد و در تاریکی سیمای مسیح را می‌بیند؛ و تصاویری از عیاشی، خشونت، رنج های شدید، نوازش و مهربانی را می‌بیند که با ریتمی مهار شده آشکار و پنهان می‌شوند.

اگر تماشاگریا کمک فراست و دانش خود لحظات مشخص زندگی داستایوفسکی را بازنشناسد،و اگر اشارات به آثار او را درنیابد، جای نگرانی نیست.تئاتر اوژینوباربا با هوش و دانش تماشاگر سر و کار ندارد. با این حال تصویری هست که بهتر آن است تماشاگر آنرا کاملاً دریابد: تصویر مرد جوانی که چشمانش را با نواری پارچه‌ای بسته‌اند و در آغاز نمایش ظاهر می‌شود. این شخص کسی جز داستایوفسکی نیست که قرار است تیرباران شود. او در لحظات پیش از اعدام تصاویر زندگیش را مرور می‌کند. داستایوفسکی نمی‌میرد زیرا در آخرین لحظه بخشوده می‌شود. اما در آن لحظه کوتاه منطق پدیده‌ها را به نحوی دیگر درمی‌یابد. نزدیکی مرگ برخورد متفاوتی با جهان بدو می‌بخشد. این نقطهٔ شروع خود توضیح دهنده تصاویر عصبی و به ظاهر ناهماهنگ نمایش است. علت متفاوت بودن زبان، بدن و صدا، ریتم متفاوت و این تئاترمتفاوت ازآنجا می آید.

در «خانه پدر» بازیگران، هم گفتگو می‌کنند، هم آواز می‌خوانند و هم نجوا می‌کنند. اما کسی که بخواهد به خود ببالد از این که در سالن نمایش زبان دانمارکی را خواهد شنید، یقیناً ناکام می‌ماند. در صحنه نه به زبان دانمارکی چیزی می‌گویند و نه ـ به استثناء قطعه‌ای بسیار کوتاه ـ به زبان نروژی چیزی. در نمایش به زبان داستایوفسکی سخن می‌گویند. تا پیش از این نمایش هیچ یک از بازیگران زبان روسی نمی‌دانستند. هر کس زبان روسی را نزد خود و برای خود یاد می‌گیرد. در نمایش نیز هیچکس زبان دیگری را نمی‌فهمد. من از تاگه لارسن پرسیدم آیا این «زبانی تخیلی» است؟ اوجواب داد:نه، این زبان تخیلی نیست و وجود دارد

چون با آن سخن می‌گویند.

کلام در اینجا به صورت گفتار و خطابه نیست، این کلام جنبه‌مادی‌دارد، قبل از هر چیز صدا، موسیقی، و صداهای گلو است. صدا دنباله حرکات است.

چیزی که دیدیم آیا به راستی مربوط به داستایوفسکی و روسیه بود؟ نمی‌دانم و آیا تماشاگران دیگر نیز داستایوفسکی و روسیه را دیده‌اند؟ آن را نیز نمی‌دانم. البته، من به سهم خود ـ از پیش ـ اندکی زمینه و آمادگی داشتم. زیرا از قبل می‌دانستم موضوع مربوط به داستایوفسکی است. با این وجود احساس می‌کردم که ناظر داستایوفسکی ای در یک فضای اسکاندیناوی هستم. زبان ابداعی بازیگران، به استثنای زبان «تاگه لارسن» به شدت لهجه‌دار بود و نمی‌توانست در من روسیه را تداعی کند. آکوردئون‌زن نمایش که در همه جا حاضر بود، با آن کفش های چوبی سفید، و خطوط سیمایش، بسیار بیشتر از روسیه مرا به یاد دانمارکی می‌انداخت که من نمی‌شناسم. اما همه این جزییات در مقایسه با بزرگی نمایش، اهمیت چندانی ندارد.

ساختمان نمایش

حتی پس از دو بار دقیق دیدن نمایش، نمی‌توان آن را به صحنه هایی تقسیم‌بندی کرد. اما دو صحنه وجود دارد که به سبب جای گیریشان ـ در نظم نمایش ـ کاملاً چشمگیرند: صحنه آغاز و صحنه پایان.

در صحنهٔ آغاز، جایگاه نمایش روشن است. دو بازیگر وارد می شوند و فضای بازی را طی می‌کنند، یکی از آن دو فلوت می‌نوازد. زنی بور به دنبال آنها وارد می‌شود، او یک گل مینا به دست دارد و دستش را که به شدت می‌لرزد، پیش می‌آورد. به دنبال او مرد جوانی به درون می‌آید که چشمانش را با دستمال سیاهی بسته‌اند. سپس سایر بازیگران وارد می‌شوند. آنگاه دیده می‌شود که زن بور بر پشت خود آکوردئونی بسته است. رقص شروع می‌شود. بازیگری با این زن بور چهره به چهره می رقصد و در همان هنگام آکوردئون می‌زند. همه بازیگران می‌رقصند. این جا به جایی و حرکات به طریقی طبیعی و یا با اصول و آیین کلیسایی صورت نمی‌گیرد. هر بازیگر به محض ورود پیوسته در جنبش است و صورتش به اندازه پیکر او در حرکت است. غیرممکن است بتوان هر حرکت، هر لرزش صورت و یا هر نگاه را ضبط و تشریح کرد.

در صحنه پایان، سه بازیگر از فضای بازی خارج می‌شوند و در اطراف تماشاگران جای می‌گیرند. دو بازیگر دیگر (از جمله بازیگری که چشمانش را با دستمال بسته بودند) در مرکز می‌ایستند. نوازندگان در حاشیه قرار می‌گیرند و می‌نوازند. ناگهان سه بازیگر ـ که کیسه چرمی بزرگی به دست دارند ـ مشت مشت سکه‌هایی به طرف مرکز صحنه پرتاب می‌کنند. سکه‌ها بر دو بازیگر فرود می‌آیند. یکی از آن دو صحنه را ترک می‌کند و دیگری تدریجاً در زیر بهمن سکه‌ها له می‌شود. سپس او نیز مانند سایرین صحنه را ترک می‌کند. نوازندگان، آخرین کسانی هستند که در حال نواختن موسیقی از جایگاه نمایش خارج می‌شوند.

شرحی که از این دو صحنه آوردیم، به هیچوجه فضا وحال و هوای این دو لحظه از نمایش را منتقل نمی‌کند. به نسبت واقعیت نمایش، این تشریح کاملاً تخت و بی‌نمک و نیز، ناقص است زیرا نمی‌توان همه جزییات آن را به یاد آورد؛ و تنها ارزش آن در حد دادن اطلاعاتی مختصر به کسانی است که نمایش را ندیده‌اند.

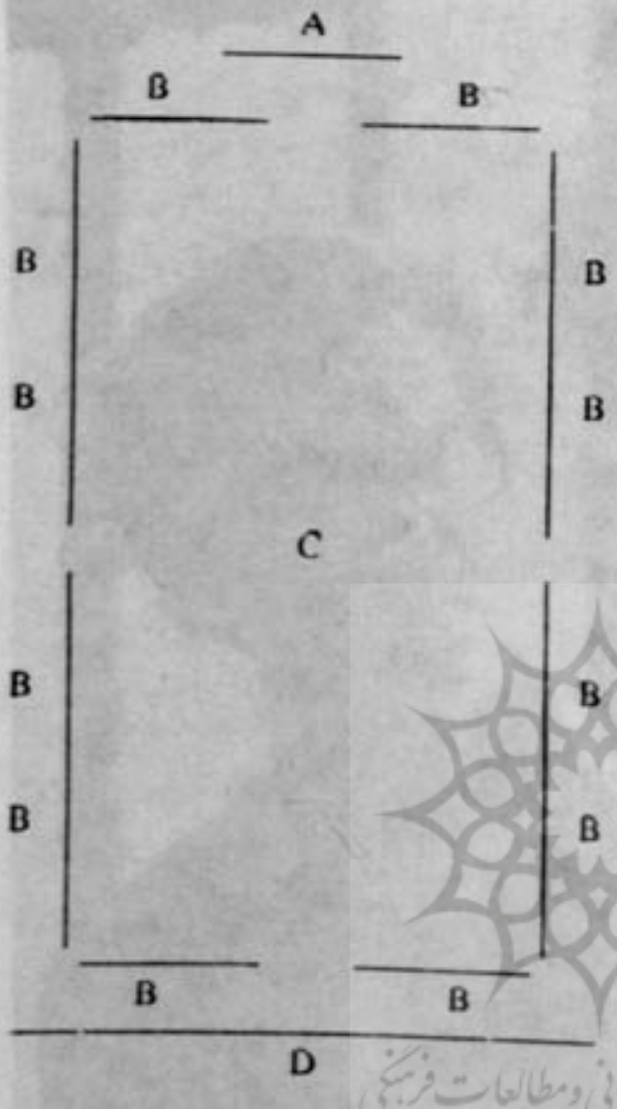
مابین این دو صحنه تصاویر متعددی درگذر است که با ضرباهنگی مهارشده از پی هم می‌آیند؛ ضرباهنگ صرع و یا حملات و انقباضات دیگر به تناوب مابین لحظات سکوت و ایستایی (یا عدم تحرک) جریان دارد. و تماشاگر، بیشتر از این ریتم گیج کننده ولی کاملاً مهارشده شگفت‌زده می‌شود تا جزییات تصاویر، طپش‌های یک زندگانی بسیار متشنج بر هرگونه جزییات داستانی برتری دارد.

شکل نهایی نمایش ـ که بر مبنای بداهه‌سازی فراهم آمده است ـ با دقتی بیش از حد تثبیت شده است. یادآوری کنیم که در مدت یک ساعت و ربعی که نمایش طول می‌کشد، بازیگران همواره در سالن بسر می‌برند. زمانی آنها جایگاه بازی را ترک می‌گویند که عمل مشخصی برای انجام دادن نداشته باشند؛ اما اگر آنها حتی بی‌حرکت بمانند، صورتهایشان همچنان در حال لرزش و ارتعاش است.

صحنه‌آرایی

اجرای «خانه پدر» در پاریس، در سالن بزرگ تئاتر کوی دانشگاه صورت گرفت. تماشاگران و بازیگران جملگی روی صحنه بودند.

کف صحنهٔ تئاتر کوی دانشگاه، سیاه بود. پرده‌های دوطرف صحنه نیز، سیاه بودند و هنگامی که همهٔ تماشاگران درجای خود قرار گرفتند، فضا به توسط پرده سیاهی بسته شد. اما

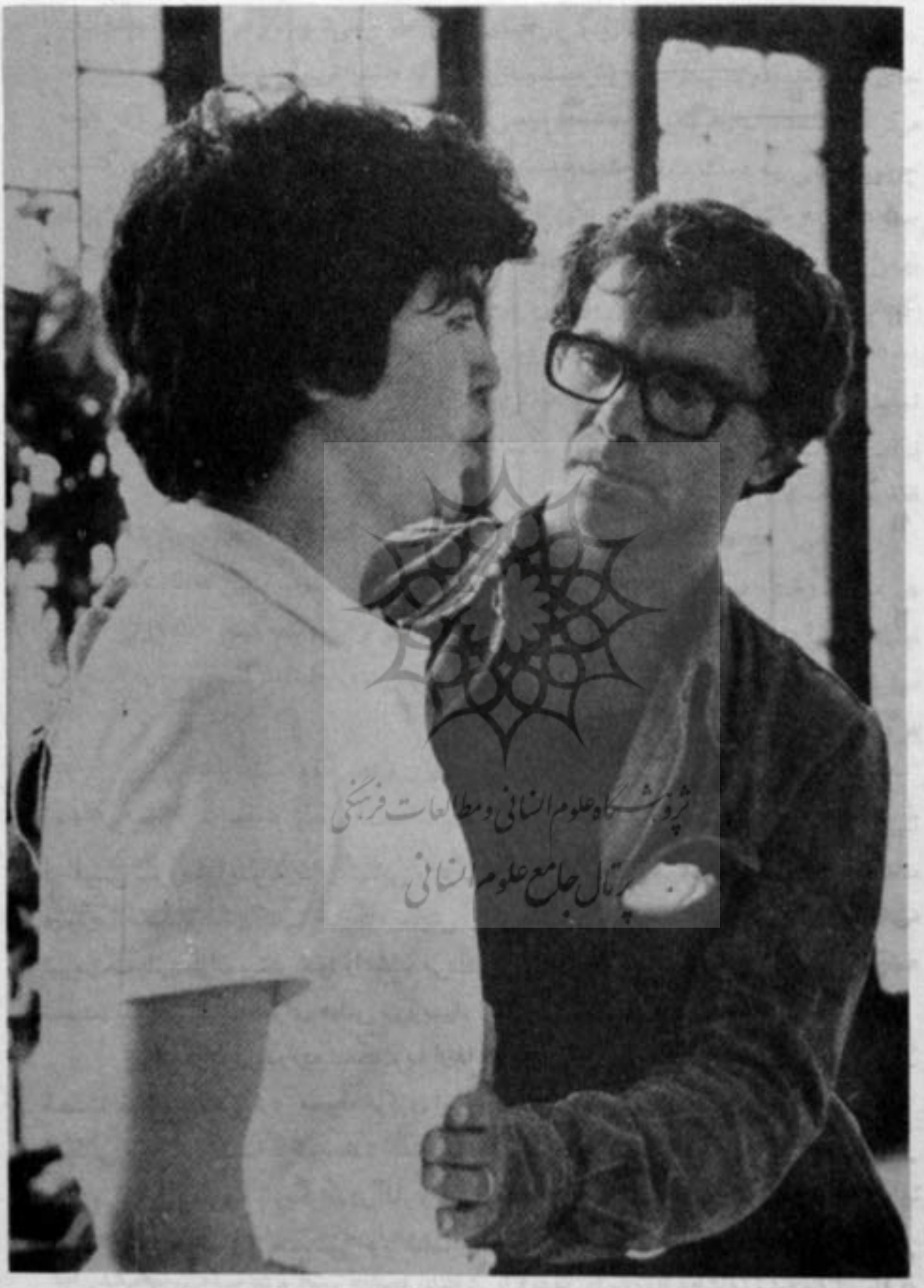


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

در هولس تبرو، اوژینو باربا رنگهایی را برگزیده بود که تناسب بیشتری با نمایش داشتند: دیوارها سفید بودند، کف جایگاه نمایش رنگ طبیعی چوب داشت، و بر آنها لباسهای تیره‌رنگ بازیگران بیشتر خود را نشان می‌داد. تفاوت نمایش در این چهار چوب تیره اندک نیست، بلکه به نسبت اجرای هولس تبرو بسیار زیاد است.

تماشاگران بر دوازده نیمکت با ارتفاع و طول و عرض مساوی نشسته و تعداد آنها از شصت نفر تجاوز نمی‌کرد. محوطه مرکزی این مکان، فضای بازی را تشکیل می داد؛ اما بازیگران لحظاتی در کنار تماشاگران بودند. اغلب صداهایی از هر جانب می‌آمد و تماشاگر را غافلگیر می‌کرد. ورود و خروج بازیگران در آغاز و پایان نمایش تماماً از در A بود.

در آغاز نمایش هیچ شیئ و یا عنصری به عنوان دکور در صحنه نیست. مجموع کلی این صحنه بیانگر فقر و ایجاز است. مکان نمایش به وسیلهٔ لامپ‌هایی روشن شده است که بر فراز



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

■ اوژنیو باربا ـ نفر سمت راست

نیمکت‌ها کشیده‌اند. این لامپ‌ها در نزد تماشاگر چراغهایی را تداعی می‌کند که برای محدود کردن محوطه رقص در روستا می‌کشند. و تازه در اینجا رقص، کفش های چوبی روستایی، آبجو و آکوردئون هم وجود دارد. اما مجلس رقصی وجود ندارد.

در طول اجرا بازیگران، اشیاء مورد نیاز نمایش را با خود به صحنه می‌آورند و آن را جزیی از بازی خود می‌کنند. این اشیاء هیچ شباهتی با «آکسسوار»معمولی تئاتر ندارد. آنها اشیایی ساخته نشده و خام‌اند، اشیایی ساده و روزمره: یک کیسه کرباسی، شیشه های آبجو، چاقو، و سکه. آنها درعین حال که به شدت تخت و ملموس‌اند، بار نمادین فراوانی دارند. پرده سیاه بزرگی که در فضای بازی انداخته‌اند، عملکردش اندکی متفاوت است. این پرده دو بار به وسیلهٔ دو تن از بازیگران با دقت و سرعتی شگفت انگیز در مکان بازی پهن می‌شود.

نور و تاریکی

ریتم و نور در این نمایش سخت بهم پیوند خورده‌اند. تغییر نور یا خاتمه یک صحنه را نشان می‌دهد، یا ضرباهنگ را مشخص می‌سازد و یا حال و هوای صحنه جدید را اعلام می‌دارد. در «خانه پدر» اثری از بازی ماهرانه با نور و یا اثرات ظریف آن دیده نمی‌شود، بلکه تنها مشخص کردن روشنی و تاریکی، موردنظر است. چراغها نوری نسبتاً پررنگ و تقریباً تند به وجود می‌آورند. در مورد تاریکی نیز باید گفت: گاه مطلق است و گاه جزیی. تاریکی، هم به وسیله کبریت‌های روشن شده و بی‌درنگ خاموش شده در اطراف تماشاگران به وجود می‌آید، هم به وسیله شمعی که یک بازیگر زن به دست می‌گیرد، و هم به وسیله چراغ لامپایی نفتی که همین بازیگر حمل می‌کند: نورهایی فرار که یک چهره و یا اندام را برجسته می‌سازد. این نورها همراه و توام با آوازیا نجوا، فضایی رازگونه، درونی و روحانی می‌سازند. اما حیرت انگیز و شگفت انگیزتر از همه این است که شیئ دیگر در طول یک صحنه نورش را با خود به درون می‌آورد: این چراغی است که بر میله بلندی قرار دارد و به وسیلهٔ یک بازیگر با تردستی تمام حمل می‌شود. در انتهای این میله، فتیله‌ای روشن در درون لاوکی می‌سوزد. این لاوک همچون پرنده‌ای سبکبال، از این نقطه به نقطه‌ای دیگر در فضای صحنه در حال پرواز است؛ او به کندی صورت بازیگری را روشن می‌کند، وسپس به سوی بازیگری دیگر می‌رود، و لحظه‌ای بعد زیر تصویری از «مسیح» ثابت می‌ماند. او به پیکرها ظاهری تخیلی و وهم آمیز می‌دهد. و هنگامی که در حال سوزاندن موهای آکوئوردئون‌زن است، با یک حرکت ماهرانهٔ

دست، خاموش می‌شود.

اضافه کنیم که نورها را خود بازیگران خاموش و روشن می‌کنند. کلید قطع و وصل در زیر یکی از نیمکت‌ها است.

موسیقی و نوازندگان

در کنار بازیگران دو نوازنده وجود دارد: یک نوازنده فلوت، و یک آکوردئون‌زن. این نوازندگان همزمان که می‌نوازند، می‌رقصند و با بازیگران درهم می‌آمیزند، اما در عین حال خود را از آنان جدا می‌سازند هدایت و رهبری مجلس رقص با آنهاست. آنها هستند که نمایش را آغاز کرده و پایان می‌بخشند. نوازنده فلوت لاغر و بلندقامت است، با حرکاتی مقطع و نگاهی ثابت و روشن. او سازش را همان سان به کار می‌گیرد که دیگران بدن و صدای خود را. اینجا تبحر و مهارت در موسیقی چندان اهمیتی ندارد. در عوض فلوت زنده می‌شود و با فریادها، آه‌ها و زاری بازیگران جان می‌گیرد.

آکوردئون زن، مردی بور، نیرومند و روستایی است که کفش های صندل چوبی اش او را با زمین پیوند می‌دهد. صورت او از آغاز تا فرجام نمایش ریتم منظمی را تعقیب می‌کند: لبان او از هم باز و دندانهایش پیدا می‌شوند، لبهایش می افتند، لبهایش بالا می‌روند ـ سه حرکتی که بی وقفه تکرار می‌شود. در حالی که بخش بالایی صورت او کاملاً ثابت باقی می‌ماند. او در حالت «اتفکاک» کامل بسر می‌برد: دستها می‌نوازند، بدن خشک است، و پاها می‌رقصند.

موسیقی به شکل پیوسته حضور ندارد: نمایش را می‌گشاید و پایان می‌دهد، رقص را جان می‌بخشد، آغاز صحنه تازه‌ای را نشان می‌دهد، و بر آن نقطه ختم می‌گذارد. موسیقی همچنین بیان کننده جستجوهای داستایوفسکی است.

در طول مقدمات نمایش هر یک از بازیگران سازی را فراگرفته و قطعات بسیار زیادی از موسیقی روسی را گوش کرده‌اند. بداهه‌سازی با ساز در طول تمرینات، منجر به شناخت گونه‌ای موسیقی می‌شود؛ و به همان اندازه که بازیگران آنرا هضم می‌کنند، دست به خلق و ابداع می‌زنند. آنها بعد از تجربیات فراوان، گیتار و بالالایکا را کنار گذاشته و فلوت و آکوردئون را برمی‌گزینند. حیرت آور است اگر بگوییم که نوازنده آکوردئون تا پیش از تمرینات، نواختن این ساز را نمی‌دانست و برای نمایش «خانهٔ پدر» این ساز را آموخته است.

بازی بازیگران

کار بازیگران دارای کیفیت درخشانی است: کیفیتی مشابه و در عین حال متفاوت. کیفیتی مشابه از دیدگاه سرعت، دقت و مهارت؛ از دیدگاه سخاوت و قدرتی که با آن خود را در اختیار نقش و نمایش می‌گذارند. متفاوت از منظر جزئیات حالات و نگاهها؛ متفاوت زیرا بازی هیچ کس توسط سایرین خفه نمی‌شود، هیچ کس، دیگری را له نمی‌کند. کاملاً پیداست که همگی از یک کلاس بیرون آمده‌اند و ساعت‌های متمادی را با شجاعت و صبر تمام، وقف به وجود آوردن این نمایش کرده‌اند. و با این وصف هر کس زبان خاص خود را داراست.

این بازیگران تقلب نمی‌کنند. تا نیمه‌بازی نمی‌کنند. آنها همه انرژی و توان خود را بی حجب و مضایقه در اختیار نمایش می‌گذارند. آنها در کار خود دقت و لمسی از ضرباهنگ دارند که در نوع خود بی نظیر است و در نزد سایر بازیگران اروپایی بندرت یافت می‌شود. می‌توان حدس زد که آنان چه انضباط آهنینی را پذیرفته‌اند.

بازی هر یک از بازیگران ـ مطلقاً ـ در ارتباط با لباسی است که پوشیده است (لباسهای نمایش نتیجه تجربه و تردیدهای بی شمار است. در ابتدای کار آنان از لباسهای شخصی خود شروع کردند. لباسها در عین حال که یادآور دوره داستایوفسکی است، به لباسهای امروز نیز شباهت و نزدیکی بسیار دارد).

لباسها تعیین کننده حرکات بازیگرانند؛ و متقابلاً شخصیت و بدن بازیگران نیز تعیین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کننده نوع لباس است. خصوصیتی که تقریباً در تئاترهای ما ـ که بازیگران باید در حداقل زمان ممکن نمایشی را فراهم آورند ـ وجود ندارد.

پنج مرد بازیگر نمایش بسیار خوش‌سیما هستند وموهای بلندی دارند. در عوض به نظر می‌آید دو زن بازیگر نمایش زنانگی خود را انکار کرده‌اند. این خصوصیت همچنین یکی از ویژگی های زنان بازیگر گروتفسکی است.

رابطه بازیگران با تماشاگران

این نمایش ابداً در پی شرکت دادن تماشاگر در نمایش نیست. هیچ حملهٔ مستقیمی

به تماشاگران نمی‌شود و اعمالی نسبت به آنان صورت نمی‌گیرد. در اینجا فواصل، کاملاً مشخص اند. برای بازیگران چنین می‌نماید که تماشاگران وجود ندارند. اما تماشاگران چه نمایش را دوست داشته باشند چه نداشته باشند، نمی‌توانند نسبت به آن بی تفاوت باقی بمانند: تعداد تماشاگران زیاد نیست و جایگاه راحتی ندارند. گاه در چند سانتیمتری آنان بازیگران فریاد می‌زنند وضجه می‌کشند، آنها را احاطه کرده و تقریباً لمس می‌کنند. گریختن ممکن نیست. مکان بسته است. حتی جرأت تکان خوردن هم ندارند.

«خانه پدر» پیشتر در چند کشور در برابر تماشاگران مختلف اجرا شده است. در اینجا تنها از تماشاگران تئاتر کوی دانشگاه پاریس می‌توان سخن گفت؛ تماشاگرانی که بسیار انتخاب شده و نخبه بودند، زیرا تعداد آنان بسیار کم بود و نمایش تنها پانزده اجرا داشت.

اوژینو باربا را ـ در فرانسه ـ تنهاتعدادی انگشت‌شمار که با کارش آشنا هستند، می‌شناسند. عکس العمل و بیان صورت تماشاگران در حین رویارویی با این نمایش، خود نمایشی دیگر است. برخی صورتک های ظاهر، موقر و با دقت خود را به همراه آورده بودند، و نشان می‌دادند حالا که در آنجا هستند باید خود را کارشناس و خبره‌تئاتر نشان دهند. آنها با موقعیت اجتماعی خود در یک محیط روشنفکری و هنری حضور پیدا کرده بودند. بنابراین خود را ناچار می‌دیدند که ستایشگر باربا باشند، حتی اگر از نمایش او چیزی نفهمند. استثناها را البته باید جدا کرد.

با همه اینها، این دسته تماشاگران زخمی نمی‌توانستند از برخی عکس العمل های شگفت انگیز خود جلوگیری کنند: مثلاً به هنگامی که فکر می‌کردند که بازیگران ممکن است هر آن با آنان تصادم کنند، خود را عقب می‌کشیدند. اما بازیگران خشن‌ترین حرکات خود را به راحتی مهار می‌کردند. و یا زمانی که می‌دیدند آتش دارد به گیسوان آکوردیئون‌زن نزدیک می‌شود، فریادی از وحشت می‌کشیدند. و یا غریزه محافظت و نگهداری از خود به هنگام پرت شدن سکه‌ها را بروز می‌دادند، در حالی که بازیگران به درستی نشانه می‌رفتند و آنهارا زخمی نمی‌کردند. برخی از تماشاگران سکه‌ای برمی‌داشتند و آن را به دقت نگاه می‌کردند؛ و برخی دیگر حتی یکی از سکه‌ها را به نشانه یادبود نمایش با خود به خانه می‌بردند. شرکت کردن تماشاگران در نمایش «خانه پدر» به همین منحصر می‌شد.

نظر تماشاگران

در پایان اجرای نمایش مابین تماشاگران برگه‌ای چاپی توزیع کردند که در آن چنین

آمده بود:

«تماشاگر گرامی! دوست داشتیم که برخورد میان ما طولانی‌تر از این باشد. پیش از این، در پایان هر نمایش ما با تماشاگران خود به بحث و گفتگو می‌نشستیم، اما به زودی به این نتیجه رسیدیم که این «برخورد» ناکافی است و همه افراد نمی‌توانند نظر خود را بیان کنند.

به هر صورت دوست داریم احساس و نظر هر یک از تماشاگران را درباره نمایش بدانیم. بنابراین خواهشمندیم اگر شما نیز چنین نیاز و ضرورتی احساس می‌کنید، عکس العمل‌های خود را ـ چه به صورت نوشته یا طرح و یا هر شکل دیگری که دوست دارید ـ درباره نمایش بر کاغذ آورید. و اگر میل است، سن، حرفه و هویت خود را نیز بیفزایید. و اگر نخواستید می‌توانید کاملاً ناشناس بمانید». این یادداشت بیانگر روش برخورد باربا با تماشاگران است. همچون گروتفسکی: باربا در پی این نیست تا تماشاگران بسیار داشته باشد، بلکه در پی آن است تا عکس العمل واقعی و عمیق آنها را برانگیزاند. برای او احساس فردی بسیار مهم‌تر از توده‌های بی‌شمار و یا متشتقدان قدرتمند است. برای اودن تئاتر همه نظریات لزوماً باید شنیده شوند زیرا تمام آنها فی نفسه دارای ارزش است.

اینک، نظر یکی از تماشاگران در جواب به درخواست کتبی اودن تئاتر را می آوریم:

«ـ من نمایش «خانه پدر» را دو بار دیدم. بار اول به رغم سکوتی به عمد و خودخواسته، چنان شیفته شده و تحت تاثیر قرار گرفتم که نظیرش را بندرت در تئاتر دیده بودم. بار دوم اما دیگر جادو وجود نداشت. آیا این بدان سبب است که کار بازیگران کمتر از بار پیش بود؟ یا نمایش ضعف‌های خود را آشکار ساخت؟ و یا من در نزد خود روشی انتقادی در پیش گرفته بودم ـ که مانع دریافت نمایش می‌شد؟

اولین استنباط حسی ام را از نمایش می‌نویسم، زیرا در آن لحظه نمی‌دانستم که قرار است در بارهٔ این نمایش یادداشتی بنویسم:

ضرباهنگ نمایش سراسر دارای ریتم و دگرگونی بود: نور و تاریکی، فریاد و نجوا، حضور موسیقی وفقدان موسیقی، در صحنه‌هایی بی نقص و کاملاً مهار شده. ریتمی که خود را به نمایش تحمیل می‌کرد و نمی‌توانست مورد قبول واقع نشود. تاریکی نمایش بی حکمت نبود. انسان از تاریکی می‌ترسد. انسان از مرگ می‌ترسد. داستایوفسکی انسان است. پس از شب، روز فرا می‌رسد.

موضوع الکل و پول با خشن‌ترین، روشن‌ترین و کوبنده‌ترین صورت بیان شده بود. آکوردئون زن بطری آبجو را در دهان نهاد و جرعه جرعه تمام محتوای آن را در حال نواختن ساز، تهی کرد. آبجو می‌جهید و بر لباسهایش می‌ریخت. آبجو هم نفرت‌انگیز، و هم دوست‌داشتنی بود. سکه‌های پول می‌جهیدند و له می‌کردند. داستایوفسکی زیر بار بدهی له می‌شود. همه ما زیر سنگینی پول از پای درمی‌آییم.

موسیقی موسیقی بزرگترین شادی من است. هرگز این سان موسیقی با صدا، پیکر و با عمق درون بازیگر در یک نمایش معاصر پیوند نخورده است. چهره نوازنده آکوردئون آدمی را خیره می‌کرد و مجذوب می‌ساخت.

خاطرات به رغم میل درونی، کارهای گروتفسکی همچون سرچشمه و ماخذ این نمایش به یاد می‌آید. «آپوکالیپسیس» هنوز قدرتمندترین و کامل‌ترین نمایش است.

بازیگران بازیگران چهرهٔ انسانی ندارند. پیکر آنها مرتعش است و با این حال، حرکات آنها دارای دقتی وحشتناک است. و من از خود می‌پرسم: چرا باید همواره این حمله و تهاجم را دید؟ چرا همیشه در تئاتر، ما ناظر ضرباهنگ این بحران دهن گشاده‌ایم؟ آیا داستایوفسکی غنی‌تر و پیچیده‌تر از این نیست؟ و چرا باید چنین تئاتری وجود داشته باشد، حتی اگر صداقت بازیگرانش چشم ما را خیره سازد؟ اصلاً چرا تئاتر وجود دارد؟

و من در حالی از تالار نمایش خارج می‌شوم که یک سکه کوچک را در دست می‌فشرم».

پرتال جامع علوم انسانی

1— Eugenio Barba 2— Odin Teatret 3— Talabot 4— Arhus 5— Min Fars Hus
6— Holstebro 7— Pourquol Le Theatre 8— Christiane Tourlet 9— Travail Theatral
10— Tage Larsen 11- Lecocq 12- E.Decroux 13- Ryszard Cieslak 14- Mnichkine