■ تعبیر «آوانگارد» را اولین بار «باکونین» از اصطلاحات نظامی وام گرفت و . . .

■ تئاتر آوانگارد که نوترین جنبش تئاتری معاصر خوانده می‌شود کاملاً تحت تأثیر نظریات آنتونن آرتو بنیان گذاری شده است

تئاتر آوانگارد

■ منصور بهنام

■ «آوانگارد» عنوانی است فراگیر در زمانی خاص که به هر نوع هنری که شکلی سنت ستیز دارد اطلاق می‌شود

تئاتر قرن بیستم از همان ابتدای قرن دچار تحولات زیادی در بیشتر وجوه اجرائی و بویژه نظری شد. مهمترین این تحولات در نیمهٔ اول این قرن حاصل شد که نتایج و تأثیرات خود را به طور گسترده‌ای در نیمهٔ دوم نشان داد. در این میان حضور برتولت برشت و ارائه تئاتر روایی‌اش (Epic Theatre) و آنتونن آرتو با نظریات کاملاً متفاوتش که به ارائهٔ تئاتر مشقت (Theatre of Cruelty) انجامید، دو شاخص تحولات تئاتری در قرن حاضرند. به طوری که می‌توان ادعا نمود سایر جنبشها و هیجانات صحنه‌ای به طور مستقیم و یا غیر مستقیم از این دو نظریه‌پرداز تئاتری تأثیر پذیرفته‌اند. برشت با تئاتر روایی‌اش کاری کرد که صحنه به نقل داستان بپردازد و دیگر راوی به همراه دیوار چهارم صحنه پنهان نبود. وی در پس زمینهٔ صحنه دیدگاهی در برابر رویدادهای خود صحنه ایجاد کرد و برای اینکار از تدابیر مختلفی بهره گرفت: پرده‌های بزرگی که حوادث همزمان جاهای دیگری را تداعی می‌کردند، مدارکی که گفتار شخصیتها را تأیید یا تکذیب می‌نمودند و . . . که البته موارد زیاد دیگری را هم بهمراه داشت از آن جمله هنرپیشگان که از استحاله کامل در نقش‌هایشان خودداری ورزیدند و از شخصیتی که ایفا می‌کردند جدا باقی ماندند و به وضوح انتقاد از او را برانگیختند.

و اما آنتونن آرتو (۱۹۴۸-۱۸۹۶) شاعر، نمایشنامه نویس، بازیگر و کارگردان فرانسوی به همراه برتولت برشت از پرنفوذترین نظریه‌پردازان تئاتر نوین در سدهٔ بیستم شناخته می‌شود. آرتو بیشتر نظریه‌پرداز بود تا اهل عمل و از آنجا که نظریاتش در کتابی به نام «تئاتر و همزادش» در سال ۱۹۳۸ منتشر شد و در این کتاب تئاتر مورد نظر خود را به نام «تئاتر مشقت» معرفی کرد، او را پیام‌آور تئاتر نوین خوانده اند و کمتر کارگردان بزرگی را می‌توان یافت که از نفوذ و تأثیر او بر کنار مانده باشد. البته هر صاحب نظر تئاتری برداشتهای خاص خود را از نظریاتش دارد و به همین خاطر حالتی سازمان یافته و یکدست ندارد. نتایج تأثیرات او را همانگونه که اشاره شد در ابتدای

نیمه دوم قرن بیستم می توان مشاهده کرد، به طوری که بسیاری از کارگردانان با مطالعهٔ نظریات او راهی نو را انتخاب کرده‌اند. تئاتر پیشتاز (آوانگارد) که نوترین جنبش تئاتری معاصر خوانده می‌شود کاملاً تحت تأثیر نظریات او بنیان گذاری شده است و اصول اساسی آن را می‌توان در نظریات آرتو در کتاب «تئاتر و همزادش» یافت. هر چند که تغییرات بسیاری در آن اعمال شده و این به دلیل برداشتهای متفاوت (و بعضاً اشتباه) از نظریات اوست اما تئاتر آرتو هیچ توجهی به منطق و خردگرایی تماشاگر و صحنه ندارد و بیشتر به احساسات، رؤیاها و حتی کابوسهای تماشاگران می‌پردازد. بنابراین از هر تمهید سمعی و بصری استفاده می کند تا بتواند بر اعصاب و روان تماشاگر نفوذ کند و به گونه‌ای مقاومت او را در هم شکند و او را از نظر اخلاقی، روحی و جسمی تطهیر کند که گاه در اثر افراط به نوعی وادار کردن اندرز گرایانه و «اکسور سیسم» روحی تماشاگران ختم می‌شود. در این مفهوم کاتارسیس (تزکیه) معنایی بس عمیق‌تر، شدیدتر و در عین حال متفاوت‌تر از آنچه ارسطو منظور داشته، کسب می کند.

«آرتو» توجه را از «متن» ادبی نمایشنامه به بازیگر و خصوصاً حالات فیزیکی و ژستهای او در نقطه اوج حالتهای هیجانی و احساسی معطوف می کند و در این حالت بازیگر دیگر در حکم برده و مطیع مؤلف متن نیست و دیگر قدرت خدا گونهٔ مؤلف حضور ندارد و با این کار کلام و متن مکتوب به عنوان تابعی از حالات جسمانی بازیگر درمی آید. در این حالت است که «تئاتر مشقت وظیفه‌اش بازآفرینی زندگی نخواهد بود، این خود زندگی است، و در نهایت زندگی به بازنمایی درنمی آید. زندگی منشأ بدون نمود نمایش است» (دریدا، ۱۹۷۸: ۲۳۴) در واقع این همان ویژگی تئاتر «پست مدرن» (بسانوگرا) است که از طریق ساختارزدایی و شالوده شکنی به نوعی زبان و قالب همه فهم و مشارکت طلب می‌رسند به طوری که تئاتر تبدیل به همایشی می‌شود که توجه، درگیری و مشارکت دوطرفهٔ تماشاچی- صحنه را می طلبد و از طریق اشاره به مشترکات انسانی که هیچ ربطی به زبان و مکان خاصی ندارد کل مجموعهٔ تئاتری را به سوی صورتهای غریزی و یا کهن الگوهای بشری (Archetype) هدایت می کند. در اینجاست که نقش ارتباطی زبان کاملاً از بین می‌رود و تماشاگران با همگانی‌های انسانی روبه رو می‌شوند، یعنی با اسطوره‌های اولیهٔ انسانی که امتدادشان تا عصر حاضر هم وجود دارد. بدین صورت بازیگران نیز بدل به رسانه و واسطه‌ای برای رسیدن به این اسطوره‌های جهانی هستند که این کار را از طریق حالات تند فیزیکی، ژستهای خاص و حتی اصوات تئاتری نامعینی انجام می دهند که البته هیچ چارچوبی ندارند و بیشتر به اصوات و ناله‌های جادوگران و کاهنان بومی در لحظه‌های جذبه می‌مانند.

در این صورت دیگر نه کلام و نه پیام و آموزش منتج از آن کارآئی ندارند. «بکت» بهترین نمونهٔ این معنی زدائی و ساختارزدائی کلام را در اثر برجستهٔ خود «آخر بازی» (Endgame) نشان داده است. آنجا که «کلاو» (Clov) معترضانه در جواب «هم» (Hamm) می گوید:

هم: دیروز! دیروز یعنی چه؟ دیروز!

کلاو (با شدت): دیروز یعنی آن روز نحس و نجس خیلی پیش، قبل از این روز نحس و نجس حاضر. من این حرفها را از خود تو یاد گرفته‌ام. اگر دیگر معنی ندارند حرفهای دیگر به ام یاد بده. یا این که بگذار دهنم بسته باشد. (آخر بازی ترجمه دریابندری: ۱۵۱)

در جائی دیگر می توان معنی زدائی را هم در بین گفتگوهای این دو یافت:

هم: نکند یك وقت حرفهای ما... معنی پیدا کند؟

کلاو: معنی پیدا کند؟ حرفهای من و تو معنی پیدا کنند! (خندهٔ کوتاه) این هم از آن حرفهای خوشمزه بود!

هم (با حرارت): می ترسم آخرش همهٔ این کارها بیخود نبوده باشد! (آخر بازی، پیشین: ۱۴۳)

هیچ نویسنده‌ای تاکنون اینگونه صریح بی معنایی و معنی زدائی را در آثارش به نمایش نگذارده است. کل این نمایش همچون معمائی درگیری و توجه عمیق مخاطب را طلب می کند و نهایتاً حس سؤال و شگفت زدگی عجیبی را به جای می گذارد در حقیقت بکت حالتی پرسمانی را (این واژه را از جناب آقای دکتر ناظرزاده کرمانی وام گرفته‌ام. واژهٔ مذکور به آثاری گفته می‌شود که حالت طرح سئوال دارند و راه حلی نمی دهند بلکه فقط سئوالی جهانی را مطرح می کنند) به وجود می آورد که هر تماشاگر با توجه به ظرفیت و دانش و قدرت درك خود در این معما شریك می‌شود و تصمیم نهایی را در ذهن خود می گیرد، یعنی همان چیزی که هنر «پست مدرن» در پی آن است: مشارکت همهٔ جانبه مخاطبین.

آنچه گذشت به همراه نمونهٔ «آخر بازی» مقدمه‌ای بود بر ترجمهٔ مقدمهٔ کتاب «تئاتر آوانگارد» (Avant Garde Theatre) نوشتهٔ کریستوفر اینس: امید که با توجه به توضیحاتی که داده شد برای تئاتر دوستان عزیز سودمند واقع شود.

در ادامهٔ این بحث به پیشینهٔ تئاتری پیتر بروك و فعالیتهای او به عنوان یکی از کارگردانهای مهم آوانگارد پرداخته خواهد شد.

«آوانگارد» عنوانی است فراگیر در زمانی خاص که به هر نوع هنری که شکلی سنت ستیز دارد گفته می‌شود. ساده‌ترین کاربرد این اصطلاح زمانی است که از آن برای توصیف چیزهای نو در زمانی خاص استفاده می‌شود: مرز تجربهٔ هنری که دائماً حرکت بعدی هنرمندان به جلو آن را کهنه می کند. اما «آوانگارد» به هیچ وجه آن گونه که چنین کاربردهایی دلالت دارند ارزشی خنثی ندارد. برای نقادان مارکسیستی چون «جرج لوکاچ» آوانگارد برابر است با پس روی: «نشانه‌ای فرهنگی حاکی از عدم رضایتی که محصول جامعهٔ بورژوا است؛ مدافعین این جنبش، آوانگارد را عنصری الزامی در همه هنرهای معاصر می دانند و به اعتقاد آنها «ذوق معاصر اساساً آوانگارد است.» (یوجیولی، ۱۹۶۸: ۲۲۴)

تعبیر «آوانگارد» را اولین بار «باکونین» از اصطلاحات نظامی وام گرفت و عنوان نشریه‌ای آنارشیستی را که در سال ۱۸۷۸ و برای مدتی کوتاه در سوئیس منتشر کرد آوانگارد (L' Avant - Garde) گذاشت. پیروان او این عنوان را برای اولین مرتبه در هنر به کار بردند. هدف آنها به منظور ایجاد تغییر اساسی در اصول زیبایی شناسی، از پیش، تغییرات اجتماعی را گوشزد می کرد؛ و هنوز هم برخورد ریشه‌ای (رادیکال) با مسائل، مشخصهٔ بارز هنر آوانگارد است. طرفداران این جنبش آینده‌ای انقلابی را نوید می دهند و به همین دلیل به همان میزان که جنبش آوانگارد دشمن سنتهای هنری بوده که گاه حتی پیشینیان نزدیك به خود را هم در بر گرفته است، با تمدن معاصر هم در ستیز است. در حقیقت ظاهراً این گونه می نماید که هنرمندان جنبش آوانگارد به عنوان یك مجموعه، بر حسب آنچه که مخالفش هستند یعنی: نپذیرفتن رسوم اجتماعی و قراردادهای رایج هنری، با مخالفت با عوام (به عنوان نمایندگان طبقهٔ موجود) همه با هم متفق‌اند. در مقایسه این گرایش هست که زیر گروههای منفرد و حتی آنها که در تضادی دوجانبه هستند هر برنامهٔ مشیتی را به عنوان خصوصیتی منحصر به فرد، به خود اختصاص می دهند. بنابراین هنر

معاصر به صورت فرقه‌ای و حزبی نمایان می گردد و آشفتگی جامعهٔ پساصنعتی را در گوناگونی پویا اما ناپایدار جنبشها که روی مجردات فلسفی اصرار ورزیده‌اند به نمایش می گذارد. از اینروست که از «ایسم» برای توصیف این جنبشها استفاده می کنیم: سمبولیسم، فوتوریسم، اکسپرسیونیسم، فرمالیسم و سورئالیسم.

با وجود این، در عمق این گوناگونی، هدف و علاقهٔ واحدی به وضوح قابل تشخیص است (دست کم در تئاتر) که همه خصوصیات یك گرایش وابسته و مرتبط به هم را دارا است، چون اصول مشترك آن را که افراد مختلف رعایت کرده‌اند و تأثیر مستقیمی نداشته است می توان دید. برای مثال شباهتهای بارزی میان کار آنتونن آرتو در دههٔ ۳۰ و برزی گروتفسکی در دههٔ ۶۰ وجود دارد؛ اگر چه گروتفسکی زمانی که «تئاتر بی چیز» (Poor Teatre) را بنیان گذارد چیزی از «تئاتر مشقت» نمی‌دانست، در عین حال می توان شبکهٔ پیوند خورده افکاری را که معرف یك جنبش هنری است دنبال کرد که به همان اندازه که تأثیر ادامه دار یك پیشرو (آلفرد ژری- اگوست استریندبرگ) و یا اصطلاحاتی که هنرمندان این جنبش مشترکاً استفاده می کنند(برای مثال «آزمایشگاه تئاتر») به آن اشاره دارد، به همان اندازه هم همکاری و پیروی هنرمندانش از همدیگر به آن اشاره دارد.

بدین ترتیب آرتو و «راجر ویتراك» (Roger Vitrac) هم تئاترشان را تحت تأثیر و به تبعیت از عقاید ژری نامگذاری کردند و اوژن یونسکو (Eugene Ionesco) هم یکی از اعضای «کالج پاتافیزیك» شد: گروهی مخالف قراردادهای رایج.

او شخصیت ژری را به یکی از نمایشنامه‌هایش اضافه کرد در حالی که از کارهای اصلی اخیر ژان لوئی بارو بر مبنای زندگی ژری بود. بروك و جوچیکین (Joe chaikin) و همینطور «تئاتر زندهٔ» (Living Theatre) بك (Becks) و نمایش‌های «ابو»ی (Ubu) ژری را به اجرا در آورده‌اند. درست زمانیکه یك کمپانی تئاتر (که بعد از واکنش منفی ویلیام باتلرییتس به اولین اجرای «شاه ابو» «Ubu roi» نامگذاری شد) توسط ژان جولیانی تأسیس شد. کل جنبش اکسپرسیونیسم آلمان هم پیامد آثار استریندبرگ بود و یکی از اولین اجراهای آرتو «نمایش یك رؤیا» (A Dream play) بود که فرنانبو آرابال را هم تحت تاثیر قرار داد. آرتو هم با «راجر بلین» همکاری کرد که او همهٔ نمایشنامه‌های اصلی ژنه را کارگردانی کرد و هم با «بارو» که مسئولیت تأسیس مرکز پژوهشهای تئاتری بروك را در پاریس به عهده داشت. این مرکز یکی از چند «آزمایشگاه تئاتر» بود. بعدها گروتفسکی ریاست آنرا به عهده گرفت- که در پلژیك، دانمارك و در ایالات متحده در دههٔ شصت تأسیس شده بودند. بویژه تأثیر آرتو بود که بروك را به سوی جدایی از تئاتر سنتی هدایت کرد و ترجمهٔ انگلیسی کتاب «تئاتر و همزادش» نوشتهٔ آرتو بود که تأثیری فوری روی گروههای تئاتری با فرهنگهای متضاد گذاشت. «آرین منوخین» آگاهانه در همسوئی با هر دوی آنها (آرتو و بروك) قرار دارد. «یوجینو باربا» تعلیم دیدهٔ گروتفسکی است و «جیکین» تعلیم دیدهٔ «بك». این در حالی است که گروتفسکی، بروك و جیکین در پروژه‌های مشترك با هم همکاری کرده‌اند. بروك با جالرز ماروبتز همکاری کرد که تئاتر فضای باز او اولین نمایشنامهٔ اصلی سام شپارد را به اجرا در آورد و شپارد هم بعدها با جیکین همکاری کرد. هینر مولر که تجربیات اولیه‌اش با آرتو بعلاوه اکسپرسیونیستها در ارتباط است در دههٔ ۸۰ به «رابرت ویلسون» سورئالیست پیوست. در این همکاریها می توان اسامی مهم جنبش آوانگارد را دید اگر چه اسامی زیاد دیگری را هم می توان ذکر کرد.

■آرتو هیچ توجهی به منطق و خردگرایی تماشاگر و صحنه ندارد و بیشتر به احساسات، رؤیاها و حتی کابوسهای تماشاگران میپردازد

برای بیننده‌های معاصر دههٔ ۲۰ یا حتی ۶۰ اندیشهٔ محوری این جنبش اغلب توسط لفاظی بیانیه‌هایی که ادعاهای بی نظیر بودن ابعاد گوناگون این جنبش همگانی را داشتند، اغلب دچار ابهام شده است. اما علایق مشترك تنها مختص دیدگاه معاصر نیست، زیرا این علایق دائماً مطرح می‌شوند و این طرح مکرر حتی از اهمیت بیشتری برخوردار است زیرا اگر چه واکنشی است آشکار نسبت به اصول اخلاقی زمانه، به هیچ وجه عقاید مقبول جامعه یا فرضیه‌های نظری غالب را منعکس نمی کند.

بر خلاف عقیدهٔ همگان شاید چیزی جز بدویت (Primitivism) معرف این جنبش نباشد تا ویژگیهای آشکار معاصر از قبیل داستانهای اغراق آمیز در باره تکنولوژی دههٔ ۲۰. و این بدویت حاوی دو بعد مکمل همدیگر است: کشف حالات رؤیا یا سطوح غریزی و نیمه آگاه روان؛ و تأکید به اصطلاح مذهبی روی اسطوره و جادو که تئاتر را به سوی تجربیاتی یا آئین و آئینی کردن اجرا سوق داد. نه تنها نظریه یونگی که بر طبق آن تمام تشبیهات اسطوره در ضمیر ناخودآگاه به عنوان تجسمات کهن الگوهای روانشناختی است باعث یکی شدن این دو بعد می‌شود، بلکه این عقیده هم که تفکر نماد ساز یا افسانه ساز مقدم بر زبان و خرد استدلالی است که ابعاد اصلی واقعیت را که قابل درك به هیچ طریقی نیستند آشکار می کند، باعث همسویی این دو بعد می‌شود. این هر دو، صورتهای گونه گونی از یك هدف یکسان هستند: بازگشت به «بن مایه‌های اولیهٔ انسانی» [این معادل فارسی Human Roots می‌باشد که توسط آقای دکتر ناظرزاده معادل سازی شده است.] چه در روان انسان و چه در مقابل تاریخ. در مورد فعالیتهای تئاتری این بازگشت از طریق رجعت به شکلهای «اولیه» اجرائی انعکاس یافته است: آئینهای دیونیزوسی یونان باستان، مراسم شمنی، نمایشهای رقصی جزایر بالین (آسیای شرقی).

نشانه تئاتر آوانگارد همراه با ضد ماده گرائی و سیاست انقلابی، تمایل شدیدی است به تعالی معنوی در ژرفترین مفهوم آن. ادعای آنتونن آرتو به یك «تئاتر مقدس» (Holy Theatre)- که هنرمندان آوانگارد متعددی از جمله موری شیفر که جدیدترین آنهاست، آنرا بر گزیده‌اند- با این تفاسیر به روشنی آشکار می‌شود.

حتی انسان شناسان یا نژاد شناسان تقریباً همیشه بدویت را پس از عبور از یك منشور معاصر غربی مورد مطالعه قرار می‌دهند؛ و هنرمندان خلاق آزادانه مدلهای بدوی را مجدداً تفسیر می کنند تا در خدمت هدفهایی در آید که ممکن است بیگانه با فرهنگ اصلی باشد. با این وجود بدویت چیزی بیشتر از یك آئین دینی سطحی بیگانه و بربری است. در تئاتر آوانگارد، آنگونه که کاربرد جهان گستر یك اصطلاح مثل «آزمایشگاه» تئاتر در دههٔ ۶۰ و ۷۰ نشان می‌دهد، بدویت دست در دست تجربیات زیباشناسی پیش می‌رود که برای توسعهٔ پیشرفت تکنیکی خود هنر از طریق کشف سؤالات اساسی

طراحی شده‌اند. این سؤالات عبارتند از: تئاتر چیست؟ نمایشنامه چیست؟ بازیگر کیست؟ تماشاگر کیست؟ ارتباط بین همه آنها چیست؟ چه شرایطی بهتر به این ارتباط کمک می کند؟ در چنین سطحی عادات و رسوم قومی علمی عصر جدید در موازات با بازگشت به شکلهای اولیه است که به طور یکسان تلاشی را برای جایگزین کردن روشهای غالب تئاتر نشان می‌دهد. و در صورت تعمیم، جامعه‌ای را که تعبیر آن هستند. از طریق دوباره سازی اصول اولیه، تصور بدوی و ابتدایی در تئاتر را به همراه کشف دوباره و همسو کردن مدلهای دور یا باستانی، می توان به عنوان ادامه مدیوالیسم (دلبستگی به رسمها و عقیده‌های قرون میانه) و خاور مآبی رمانتیکهای قرن نوزده در نظر گرفت. این موازی است با وام گیری از مجسمه سازی آفریقائی یا دست ساخته‌های بومی قبل از کشف کلمبیا در هنرهای بصری از پسا - امپرسیونیسم به بعد، و در بیشتر ابعاد دیگر فرهنگ معاصر می تواند یافت شود. این حالت در موارد درمانی اولیهٔ فروید و «تلاشش در توتم و تابو» (Totem and Taboo) برای بهره‌وری از بینشهای تجزیه و تحلیلی که به تازگی به دست آمده بودند به منظور بررسی ریشه‌های مذهب و اخلاق» انعکاس یافته است و یا در ارزش انسان شناسانه‌ای که لوی اشترلوس برای حالت بدوی قائل شده است. این تصور در افسون «دل تاریکی» (Heart of Darkness) «کنراد»، یادر بدویت دی - اچ لارنس نشان داده شده است همانگونه که در سری داستانهای عوام پسند تارزان اثر ادگار رایس بروز نشان داده شده و همانقدر که برای اولین بار در سالهای مابین ۱۹۱۲ و ۱۹۳۶ منتشر شدند و متداول بودند در دههٔ ۶۰ و ۷۰ هم متداول بودند. همچنین شرایط ظهور تئوریهای نقادانه‌ای چون تصور میخائیل باختین از ادبیات کارناوالی که شکلهای هنری را که به حالت گروتسک (بی تناسب) و بی نظم، انرژیهای ذاتی انقلابی «ساتور نالیای» رومی و کارناوالهای مردمی قرون میانه را بعنوان راه حلی برای «کلیشه‌های محدود و نزول یافتهٔ زیباشناسی عصر جدید» ارائه می دهد. (باختین، ۱۹۶۸: ۲۲۴)

در حقیقت زمینه‌های بدویت - از تکنیکهای آئینی یا وام گیری سنتهای باستانی و شرقی گرفته تا نمایش حالات رؤیا و تصاویر سورئالیستی یا تلاش برای ضربه زدن به ضمیر نیمه هوشیار تماشاچیان - آنچنان در تئاتر قرن بیستم فراگیر شده است که حدود جنبش آوانگارد بی نظم و سیال می‌باشند. شناسائی این جنبش تا اندازه‌ای دشوار است چون تأثیر آن بسیار نافذ و ساری بوده است. رد آثار آن را می توان در انستیتوتی رسمی مثل تئاتر عمومی ملی ویلار که آن هم در جستجوی «موضوعات آئینی» است برای ایجاد مشارکت و آمیختگی بازیگران و تماشاچیان در قیاس با وجد و حرارت جمعی فراخوانده شده به وسیله عجایب قرون میانه دنبال کرد. اثر سطحی آن در فستیوالهای راک دیده می‌شود که ضربا هنگها و درخشش‌های توهم زا باعث رهاسازی تمنیات غریزی هستند که در شرایط صحیح

شبیه به یك پایکوبی دیونیزوسی است.

عناصر آوانگارد در انواع دیگر تئاتر تجربی هم دیده می‌شوند. بنظر می‌رسد بعضی از نظریات ویلیام باتلر ییتس منعکس کنندهٔ موضوعات کاملاً مشابهی هستند: «همیشه احساس کرده‌ام کار من تئاتر نیست بلکه مراسم آئینی ایمانی از دست رفته است». - «تئاتری که به خیال تجلی مستقیمی بخشد، به صحبت روح با خودش». (المن، ۱۹۶۴: ۱۶۶) و وام گیری او از تئاتر نوی (Noh) ژاپن یا استفاده اش از افسون و حرکات آئینی نشانه آن هستند. معهذا اهداف شاعرانهٔ او سنتی هستند که به مذاق «چشم ذهن» - تخیل آگاهانه - خوش میآیند و به برتری باستانی کلمات استناد میکنند در حالی که جنبش آوانگارد کاملاً در خلاف این جهت در حرکت است. آثار ساموئل بکت هم به طور مشابهی به خاطر استفاده‌اش از نمادگرائی و درام روانشناختی، همانند کنار گذاری اسلوبهای کهنهٔ تئاتری به منظور خلق تصاویر مختصر و مفید - منسوب به آوانگارد است اما علیرغم علاقهٔ اولیه‌اش به سورئالیستها، تصور وجود گرایانهٔ او کاملاً متمایز از تأکید جنبش آوانگارد بر آزادسازی بعد بدوی روان می‌باشد.

فقط ویژگیهای مشترك سبکی معین کنندهٔ جریان اصلی جنبش آوانگارد نیستند اگر چه این ویژگیها آشکارترین چیزی هستند که فوراً به چشم می آید، بلکه آوانگارد بیشتر اساساً یك گروه بندی فلسفی است. اعضای آن از طریق نگرش خاصی نسبت به جامعه غربی به هم متصل شده‌اند، یك رویکرد ویژهٔ زیباشناسی و با هدف تغییر ماهیت اجرای تئاتری: همه اینها باضافهٔ یك ایدئولوژی خاص. اگر چه ممکن است شباهتهای سبکی در کار سمبولیستی مثل ییتس یا آثار وجودگرائی چون بکت وجود داشته باشد - مثل شباهتهائی که در کار سورئالیستهائی چون «کوکتو» و برتون (Breton)، آبسورد نویسی چون آدامو یا درام‌نویس مذهبی مثل تی - اس - الیوت دیده می‌شود - پایهٔ اصلی هنر آنان در تضاد با بدویت آنارشیستی و سیاست رادیکال جنبش آوانگارد است.

کتابشناسی

- بکت، ساموئل:
نمایشنامه‌های بکت، جلد اول. در انتظار گودو و دست آخر. ترجمه نجف دریابندری. تهران: کتابهای جیبی، ۱۳۵۶.

- Derrida, Jacques:
"The Teatre of cruelty and The Closure of Representation, Writing and Difference, Chicago: University of Chicago press, 1978.

- Bakhtin, Mikhail:
Rabelais and his World (trans. Helene Iswolsky), Cambridge, Mass. 1968.

- Ellman, Richard:
The Identity of yeats, New york 1964.

- Poggioli, Renato:
The Theory of The Avant - Garde, Cambridge, Mass. 1968.

- Innes, Christopher:
Avant Garde Theatre, London: Routledge Inc. 11 New Fetter Lane, EC4P4 EE, 1993.