اعماق پنهان تئاتر

یوجنیو باربا

رونالف نوریف در
دلقک (۱۹۸۴) که الوکرامر
آن را با الهام از
کمدیا دلارته طراحی کرده است.

در فرهنگهای افریقا و امریکای لاتین، رقص وسیله‌ای است که انسان را به «خدایان» نزدیک می‌سازد، هر چند «خدایان» خود لزوماً نمی‌رقصند. امّا رقص قلمرو فریبنده‌ای است در مرز جهانهای مادی و معنوی که قدرت «خدایان» در آن تجلی می‌یابد.

تئاتر نیز به همین قلمرو تعلق دارد. بازیگر و کارگردان فرانسوی ژاک کوپو که به اتفاق کنستانتین استانیسلافسکی از نوآوران با اهمیت تئاتر قرن بیستم به شمار می‌آید، عقیده داشت که جوهر تئاتر، رقص است. گر چه ممکن است عجیب به نظر برسد لیکن دلایل زیادی بر درستی این اندیشه وجود دارد.

در قلمرو هنرهایی که بیان مادی و جسمانی دارند، تفاوت بین رقص و تئاتر، تنها محصول برخی قراردادهای کاملا تازهٔ اروپایی است. چنین تمایزی نه در نمایش یونان و روم باستان، نه در تئاتر قرون میانی یا دورهٔ الیزابت و نه حتی در کمدیا دل‌آرته وجود نداشته است. این تمایز حتی در اشکال کلاسیک تئاتر آسیایی نیز به چشم نمی‌خورد. بازیگران تئاتر این تمایز را هنگام بازی روی صحنه نادیده می‌گیرند. همهٔ بازیگران تئاتر می‌رقصند، هر چند رقص آنها گاهی اوقات به خاطر بازیگریشان از دید تماشاگران پنهان می‌ماند.

رقص به موسیقی نیز «به طور طبیعی» وابسته نیست. نویسندهٔ گمنام رساله‌ای به زبان ایتالیایی (Discorso contro il carnevale, 1607) که چهار قرن پیش علیه مراسم کارناوالها نوشته شده، به مخالفت با رقص می‌پردازد. وی برای روشن ساختن آنچه ماهیت شیطانی رقص می‌نامد، اظهار می‌دارد که انسان باید به جمعی فشرده از افراد در حال رقص نگاه کند و آنگاه ناگهان وانمود کند که دیگر نوای موسیقی را نمی‌شنود. وی می‌گوید به حرکات مصنوعی آنها دقت کنید. توجه کنید که مردم هنگام تماس پایکدیگر، هنگامی که دستهای هم را می‌گیرند، به سوی هم خم می‌شوند، در جست و جوی همدیگر برمی‌آیند و باز یکدیگر را رها می‌کنند، پیچ و تابی به بدن خود می‌دهند. آیا آنها به افراد متمدن شباهتی دارند؟ خیر. آنها مضحک،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بازیگری و رقص هر چند گامی به طور ساختگی جدا از هم به نظر می‌رسند ولی هر دو از یک شور درونی مایه می‌گیرند.

حقیر و متظاهرند. انسان ممکن است به این فکر بیفتد که آنها دیوانه‌اند. آنها بدون آنکه خود بدانند، در دام شیطان افتاده‌اند. اجازه دهید به این مسئله - رقص بدون موسیقی - کمی بیشتر بپردازیم. گمان می کنم آزمایشی عالی برای کارگردانان و بازیگران باشد. چه پیش خواهد آمد؟ اگر رقص تنها منجر به حرکات اجباری و مبالغه‌آمیز بدن شود. رقصی نخواهد بود که به طور طبیعی از بدن نشأت می‌گیرد. بلکه تنها تلاشی است برای دادن پوششی از موسیقی به بدن. هنگامی که رقص از درون بدن می‌جوشد، موسیقی خود را به همراه دارد. و تفاوتی نمی‌کند که سکوت برقرار باشد یا واقعاً موسیقی گوشهای انسان را نوازش دهد.

پیکر زنده

بازیگری که به یکی از سبکهای کلاسیک آسیایی، آموزش دیده و بدون وجود موسیقی می‌رقصد، هیچیک از آگاهیها و تواناییهای خود را در مسحور کردن تماشاگران از دست نمی‌دهد. با افزودن موسیقی، آواز، کلمات شاعرانه یا داستانی خیالی، نمایش غنی‌تر و کامل‌تر می‌شود. ضیافتی که در آن تماشاگر از هریک، تنها به قدر پیمانه‌ای می‌چشد اما حتی در میانه چنین شکوه و جلالی، بازیگر قدرت و سرزندگی خود را به واسطهٔ نیروی درونی خویش حفظ می‌کند.

این امر در مورد هر رقصنده‌ای - از هر ریشه‌ای و با هر نوع آموزشی - که بتواند در درون خویش مناسب‌ترین موسیقی با حرکات فیزیکی خود را بیابد، صادق است: موسیقی بدن. این رقص، رقص معمولی نیست. بلکه رقص بدن است که حیات یافته است. کلمهٔ «زندگی» بی جهت به کار گرفته نشده، «زندگی» خیلی ساده و ناب یعنی «حضور» «زندگی» نه چیزی را بیان می‌کند و نه رابطه‌ای ایجاد می‌کند.

اما هر دو را ممکن می‌سازد و در هر کدام نهفته است. این همان چیزی است که من در تحقیقات خود در مورد انسان‌شناسی تئاتر، مرحلهٔ «پیش - گویایی» نامیده‌ام.

حتی اگر امروز خط مرزی بین تئاتر و رقص وجود داشته باشد، خدشه‌ناپذیر نیست. برعکس، نقاط مشترک فراوانی بین این دو وجود دارد. تئاتر و رقص سرزمین پهناور واحدی را تشکیل می‌دهند که می‌تواند هم از نظر یک جغرافیدان که به نقاط همسایه،

یوجینیو باربا،
مدیر مدرسه بین المللی تئاتر
انسانشناسی (ISTA) که در سال ۱۹۷۹
تاسیس شده است.
او همچنین کارگردان تئاتر اودین است که
نهادی پژوهشی درباره بازیگری
و مرکز آن در هاتسبرو (دانمارک) است.
از آثار چاپ شدهٔ او عبارتند از:
The paper Ganoe (رایتنبح ۱۹۹۴) و
The Secret Art of the Performer
(راتلیج ۱۹۹۵).

شهرهای چند سو و چشم اندازها توجه دارد، مورد بررسی قرار گیرد و هم از نظر یک زمین شناس که در پی کشف لایه‌های زیرزمینی مشترک مناطقی است که به صورت ساختگی از هم جدا شده‌اند. دیدگاه من دیدگاه آن زمین شناس است.

من در همهٔ رقاصان به دنبال آن رقص پنهانی هستم که به حضور آنها نیرو می‌بخشد. می‌کوشم تا زیر و بم ضرباهنگ و حرکت نیرومندی را که در اعماق جسم آنها پنهان شده، کشف کنم، حتی اگر به ظاهر حرکتی نداشته باشند و رفتارشان کاملاً طبیعی به نظر برسد.

وقتی بازیگران انرژی و هیجان خود را که به حضور آنها در صحنه زندگی می‌بخشد پنهان می‌کنند، حتی زمانی که آشکارا نمی‌رقصند چیزی در درون آنها در حال رقص است. بدون این رقص پنهان، بازیگری آنها قابل اعتماد نیست. برای یک بازیگر تئاتر، بازی نوعی تظاهر نیست. بازی تنها زمانی واقعی است که با تمام وجود صورت گیرد. زمانی که کوچک‌ترین حرکت، ریشه در ضرباهنگ کل بدن داشته باشد ـ نه فقط در بخشی از بدن مثل دستها، چشمها یا دهان ـ و از وحدت ذهن و جسم ناشی شود این مجموعه و این وحدت موجود زنده را من رقص می‌نامم.

زمانی که این رقص از حالت پنهان خود خارج می‌شود و خود را آزادانه در فضا رها می‌کند، آنوقت به ضرب، طبل و موسیقی نیاز می‌افتد تا گفت و گویی را خلق کند.

شکسپیر، وردی و کاندومبله

مایلم از تجربه شخصی‌ام مثالی بیاورم. چندی پیش برای مدتی با یکی از طراحان رقص و باله و از رقاصان مدرن برزیلی که در ضمن با رقص‌ها و سنن آیین مذهبی آفرو ـ برزیلی «کاندومبله» کاملا آشناست، همکاری داشتم. ما تصمیم گرفتیم فرهنگهای دوگانهٔ خویش را در تماس با یکدیگر قرار دهیم اما از اختلاط آنها با یکدیگر خودداری ورزیم. من اهل روستاهای جنوب ایتالیا هستم. جایی که در مواقع جشن، دسته‌های موسیقی با سازهای بادی و برنجی آهنگها یا پیش درآمدهایی از ایراهای وردی، پوچینی، دونیزتی یا

بالا، کارناوال زیبودروژانیرو

بالا چپ، رقصندگان تئاتر اودین (دانمارک) در حال تبادل با سرخپوستان یانومامی، برزیل، ۱۹۹۶.

چپ ، سانجو کتاپالیگرایی (هند) و اوگوستوآمولو (برزیل) در تئاتر موندی به کارگردانی یوجنیو باربا (۱۹۹۴).

بلیتی را اجرا می‌کنند. ما نمایش تک نفره‌ای را به روی صحنه آوردیم که در آن تم اُتللوی وردی، بر اساس نمایشنامهٔ شکسپیر با داستانها و حرکات «اوریشا» - «خدایان» کاندومبله که با به صدا در آوردن طبلها، احضار می‌شوند - کنار هم گذاشته شده بود. ارکستر شروع به نواختن کرد و طبلها به صدا در آمدند. داستان مرد مراکشی ونیز، بر اثر هجوم نیروهایی قدرتمندتر که او را زیر سلطهٔ خویش گرفته بودند، دگرگون شد.

تا حدودی، هدف من این بود که به یکی از اشکال سنتی روایت اتللو برگردم. مردی درخشنده همچون شب، که در درون خود، هم نیروهای جنگلی را دارد و هم نیروهای شهر زیبایی که روی آب قرار گرفته است. کسی که قدرت جذاب و و ویرانگر خود را از آمیزش این دو به دست می‌آورد. البته در عین حال قصد داشتم تماشاگران دریابند که هیچ جدایی وصل‌ناپذیری بین فرهنگی که خالق اتللو است و آنکه تریرو (Terreiro) را - مراسم کاندومبله که در جریان آن خدایان را با غرش طبلها احضار می‌کنند - می‌آفریند، وجود ندارد.

اما از جنبه‌ای خصوصی‌تر می‌کوشیدم نشان دهم که وقتی به بازیگری که قادر است حین بازی روی صحنه به ژرفای زندگی نزدیک شود، خیره می‌شوم، چه می‌بینم. در واقع اصلا مهم نیست که بازیگران مشغول اجرای کمدی اند یا تراژدی. هر زمان که توجه خود را به حرکات بازیگران معطوف می‌کنم می‌توانم ضربان زندگی را احساس کنم.

همهٔ آنچه باید انجام دهم این است که خود را از بند کلمات و سکوتها، شکلک سازی‌ها و حرکات دست رها سازم و نگاه خود را بر حرکاتی که بازیگر با بدن خود انجام می‌دهد متمرکز سازم. آنگاه چیزی جز رقص نمی‌بینم که در لفاف بازیگری پنهان شده است. اژدهای زندگی از ژرفا به سطح می‌آید و خود را به شکلهایی که به نوبت خود به روشنی قابل فهم و به شدت نیرومندند، متجلی می‌سازد. آن زمان است که در می‌یابم، تئاتر چه به همراهی موسیقی و چه بدون آن، رقص است.

بیایید به یاد آوریم که در دوران شکسپیر روی صحنه چه رخ داد. در پایان این نمایش هیجان‌انگیز پس از فروکش کردن احساسات تماشاچیان دربارهٔ مردان بزرگ این دنیا و آشکار شدن روح سبعانه‌ای که در پشت سخنان اشراف منشانهٔ شوالیه‌ها نهفته است؛ و پس از آنکه نشان داده شد چگونه عشق می‌تواند، تلاشی گزنده و دردناک باشد، بازیگران نمایش شکسپیر ناگهان نقشهای خیالی خود را رها کردند و با ریتم زندگی بخش «ژیگ» شروع به رقصیدن کردند. در آن لحظه شاید پرده حداقل از چشمان یکی از تماشاگران برداشته شد و به این نتیجه رسید که بازیگران علی‌رغم همهٔ ظاهرسازیها، در تمام طول نمایش در حال رقص بوده‌اند.