می‌افزاید. در توجیه این ادّعا آورده‌اند که انسان به دوگونه «آگاهی» نیازمند است: «آگاهی درونی» یا خودشناسی و «آگاهی بیرونی»، علم انسان به طبیعت و جامعه. از آنجایی که در تجربهٔ هنر نمایشی والا و راستین، انسان با حقیقت زندگی و سرنوشت مواجه می‌گردد و در این «آینهٔ کوچک» بخشی از هستی متجلّی می‌شود، پس در این تجربهٔ انسانی، شعور، وجدان و فهم بشری افزایش و گسترش می‌یابد زیرا با هردوگونه آگاهی ــ درونی و بیرونی ــ مواجه می‌گردد.

● هنر نمایش را یک وسیلهٔ تبلیغی و تهییجی نیز دانسته‌اند. آنهایی که مصالح نظری و احتمالاً مطامع عملی داشته‌اند، به فکر استفاده از این هنر در جهت توجیه و تبلیغ افکار و اعمال خود افتاده و به این فکر تحقّق عملی بخشیده‌اند. بسیاری از ایدئولوژیهای قرن بیستم از هنر نمایش در جهت تبلیغ عقاید خود و تهییج افکار عمومی استفاده کرده‌اند.

● و بالأخره آنکه هنر نمایش را نوعی سرمایه گذاری درازمدّت فرهنگی دانسته‌اند که نهایتاً سود اقتصادی به بار خواهد آورد و جامعه را نه‌تنها از نظرمعنوی، بلکه ازنظر مادی نیز غنی‌تر می‌سازد. هنر نمایش مانند چراغ (۱) است که سطح نور و فروغ یک جامعه را افزایش می‌دهد و میزان شعور و آگاهی جامعه را رشد و تعالی می‌بخشد. در چنین جامعه‌ای اصولاً سطح علم و فرهنگ جامعه رشد و تعالی پیدا می‌کند و نتیجتاً در آن جامعه ریاضیدانان، مبتکرین، مخترعین، جامعه‌شناسان، هنرمندان، زبان‌شناسان و... فراوان به وجود می‌آیند.

به این اعتبار در بسیاری از کشورهای پیشرفتهٔ جهان، بودجهٔ نسبتاً کلانی به امر گسترش و پرورش هنر نمایش اختصاص داده می‌شود. قطعاً چنین سرمایه گذاری به هدر نمی‌رود، بلکه در درازمدت به پیشرفتهای علمی، صنعتی، فرهنگی و اجتماعی منجر می‌گردد و از نظر اقتصادی نیز سودآور خواهد بود.

● پاورقی

(۱) گفتم هنر نمایش چراغ است و آینه. تاریکی را زائل می‌سازد و زشتیها و زیباییها را نشان می‌دهد. انسان به وساطت هنرمندان باذوق ــ نمایشنامه‌نویسان و سایر دست‌اندرکاران هنر نمایش ــ با «خود»، «جامعه»، «تاریخ» و نهایتاً «وضع» و «سرنوشت» بشری مواجه می‌گردد. و اگر چشمی حقیقت بین و گوشی حقیقت‌شنو و دلی حقیقت‌پذیر و عقلی حقیقت‌شناس داشته باشد، می‌آموزد و عبرت می‌گیرد و در همهٔ زمینه‌ها «فضیلت» را از «رذیلت» باز می‌شناسد، خود را می‌شکند و دگرگون می‌شود تا از نو خود را بازسازد و تلاش جدیدی را برای حفظ و تعالی ارزشهای راستین، آری ارزشهای راستین انسانی، اجتماعی، تاریخی، سیاسی و فرهنگی آغاز کند و گرنه... وگرنه این چراغ را خاموش می‌کند، این آینه را می‌شکند و خلاف این شعر نغز و پرمعنی دست به عمل می‌زند:

آینه گر عیب تو بنمود راست
خود شکن، آینه شکستن خطاست!

مروری بر تئاتر فرانسه

نشستی با دکتر محمود عزیزی

□ یکی از وظایف و ملزومات هنرمندان و علاقمندان تئاتر، آشنایی با وضعیت تئاتر در مناطق مختلف دنیاست و... یکی از وظایف مجله فراهم کردن اسباب این آشنایی است. براین اساس یکی از محورهایی که شما از این پس در بخش تئاتر مجله خواهید یافت، بحثهایی پیرامون وضعیت هنرهای نمایشی در کشورهای مختلف است.

بهترین راه نیل به اطلاعات و نقدهای تازه و دقیق و معتبر را گفتگو با اساتید و هنرمندانی یافتیم که خود با مطالعه یا حضور در تئاتر کشورهای مختلف، به احاطه‌ای قابل تأمّل و نقطه‌نظرهایی دقیق دست یافته‌اند. این شماره و شمارهٔ آتی اختصاص دارد به تئاتر فرانسه و درشماره‌های بعد تئاتر آمریکا، انگلستان، شوروی، هند و مناطق دیگر مورد بحث و بررسی قرار خواهد گرفت. دراین دو شماره، میهمان دکتر عزیزی خواهیم بود، با تبریک به خاطر کار زیبایشان «مسلم‌بن عقیل». امید که این تلاش و کندوکاو تازه برای هنرمندان و دانشجویان تئاتر مفید و مؤثّر باشد.

□ دکتر محمود عزیزی در تهران متولد شد و تحصیلات متوسطهٔ خود را در رشتهٔ ریاضی به پایان رساند. درسال ۱۳۴۸ به فرانسه رفت و در رشتهٔ تئاتر به تحصیل پرداخت و کار عملی اش را با تشکیل یک گروه تئاتر آغاز نمود: «...من به عنوان یک خارجی، چون زبانم الکن بود، نمی‌توانستم در گروهی کار کنم؛ لذا خودم یک گروه تشکیل دادم. قریب به

● طرحی از نمایش «جورج دانندن» اثر «مولیر» در نمایشنامهٔ «هنل دوروگوند» سال ۱۶۸۲

اتفاق اعضای گروه خارجی بودند. کار گروه ما تصویر کردن متون نمایشی با حرکت بدن بود و نیازی به کلام نداشت.» نتیجهٔ کار این گروه درخشان بود و اجرای آنان از «برومته در زنجیر»، در بخش جنبی جشنوارهٔ «نانسی» پذیرفته شد.

عزیزی مدتی بعد در گروهی به سرپرستی «سباستی کوگلو»، استاد کار عملی دانشکدهٔ تئاتر «سوربن» که به شیوهٔ «استانیسلاوسکی» دلبستگی داشت، به بازیگری پرداخت. آنگاه در کنسرواتوار شهر «بوبینی» پذیرفته شد و کارش را زیر نظر هنرمند معروف تئاتر ملّی فرانسه، خانم «کلود نولی» آغاز کرد. کار حرفه‌ای او با «ژاک لاسال» آغاز گردید: «...ژاک لاسال نویسنده، بازیگر، کارگردان و سرپرست مدرسهٔ عالی هنر پیشگی استراسبورگ و رئیس تئاتر ملّی استراسبورگ بود. همکاری ما در جنبه‌های مختلف هنرهای نمایشی با عناوین «تئاتر روزمره»، «تئاتر در خیابان» و «تئاتر درمدارس» بود.»

سپس در گروههای مختلف با عنوان بازیگر شرکت کرد و همزمان، به تدریس بازیگری در مراکز فرهنگی پرداخت. با «آرمان گاتی» آشنا شد و پس از مدتها موفق شد کارت بازیگری دریافت نماید: «معمولاً در فرانسه برای اینکه بتوانید وارد «فیشه کامپیوتری» شوید، اصولاً باید دریک گروه حرفه‌ای که نامش ثبت شده در مرکز هنرهای نمایشی فرانسه دارد کار کرده و قبلاً چیزی در حدود هزار و دویست ــ سیصد ساعت سابقه کار عملی داشته باشید تا بتوانید به عنوان هنرپیشه وارد آنجا شوید. اینهایی را که عرض می‌کنم در شرایطی است که فرانسوی باشید. اگر خارجی بودید، داشتن قرارداد یکسالهٔ قابل تمدید از وزارت کار هم الزامی است. بعد از این مراحل به وزارت کار مراجعه می‌کنید، درخواست می‌دهید و آنها بعد از تحقیقات از محل کار و نوع حضور شما در گروه، برایتان مجوز کار صادر می‌کنند. در متن مجوز عنوان هنری شما درج می‌شود و شما غیر از این عنوان نمی‌توانید مشغول کار دیگری شوید. این مجوز به شما اجازه می‌دهد درسطح وسیعی فعالیت کنید. می‌توانید با این مجوز در مراکز هنری به آموزش تئاتر بپردازید، تحقیق کنید، با رادیو، سینما و تلویزیون کار کنید و مزد بگیرید. این وسعت فعالیت کسی است که این کارت را دارد...»

دکتر عزیزی پس از دریافت دکترا در رشتهٔ تئاتر به ایران بازگشت و ــ متأسفانه ــ به سرپرستی ادارهٔ تئاتر برگزیده شد. «متأسفانه» از آن جهت که هنرمند خلاقی که می‌توانست در اعتلای کیفی هنر تئاتر در ایران کارساز باشد اکنون بیشتر امضا می‌کند تا کار. او علاوه بر سرپرستی ادارهٔ تئاتر در دانشگاه نیز تدریس می‌کند و «مسلم بن عقیل» آخرین کار اوست که شاهد اجرای آن بوده‌ایم.

●

□ با تشکر از اینکه دعوت ما را پذیرفتید، در آغاز تقاضا می‌کنم دربارهٔ هنر تئاتر در فرانسه، از ابتدا تا امروز، صحبت بفرمایید.

■ بسم الله الرحمن الرحیم. در واقع باید جوهرهٔ تئاتر فرانسه را در عصر رنسانس بررسی کرد، چون برای اولین بار در این عصر تئاتر فرانسه شکل می‌گیرد و وسیله‌ای می‌شود که سیاست قدرت مرکزی را بتواند در سطح کشور گسترش داده و از ورای آن ارزشهای تئاتری را اشاعه بدهد. ما قبل از «کلاسیسیسم»، قبل از دوران رنسانس در فرانسه، به شیوه‌هایی از نمایش تئاترگونه برمی‌خوریم، مثل گروههای دوره گردی که از اقصیٰ نقاط کشورهای اروپایی به فرانسه می‌آمدند. ما قبل از تئاتر کلاسیک فرانسه، می‌توانیم به شیوه‌ای از نمایش اشاره کنیم که مشابه «شبیه‌خوانی» و «تعزیهٔ» خودمان است، به نام «میستر»های قرون وسطایی. محتوای کار اینها برمبنای ارزشهای تاریخی و روایتی و الهی مسیحیان بود. این شیوه تا زمانی که مسیحیت نقش قابل توجهی در شکل گیری مسائل اجتماعی داشت، از اعتبار خاصی برخوردار بود. دراین دوران، بخصوص بعد از روی کار آمدن و قدرت گرفتن «ژزوئیت»ها، حتی کار تئاتر کودکان هم درمدارس شکل گرفت. این نوع نمایش تقریباً هم در انگلستان و هم در بعضی

کشورهای اروپایی وجودداشته است. ولی آنچه ما می‌توانیم منهای تئاتر کلاسیک فرانسه روی آن انگشت بگذاریم همین اپراهای ناچیز بوده است و گروههای دوره گردی که از اسپانیا و ایتالیا می‌آمدند. بخصوص همین میسترهای قرون وسطایی که عمده‌ترین مسائل تئاتر غیرکلاسیک فرانسه را شکل می‌دهد.

تقریباً از قرن شانزدهم که قوانین تئاتر کلاسیک شکل می‌گیرد، ما برای اولین بار با واژهٔ «درام» در فرهنگستان فرانسه برخورد می‌کنیم. بعد، رفته رفته، در اصول و قواعد یک بازنگری به سنّت نمایش یونان باستان مطرح می‌شود؛ اصول و قواعد و قوانین تئاتر تراژیک یونان باستان را بازسازی می‌کنند یا به گونه‌ای آن را با نیازهای عصر رنسانس همسو می‌کنند و شکل بدوی آن چیزی را که ما به آن تئاتر کلاسیک فرانسه می‌گوییم، شکل می‌دهند.

یکی از مسائل بسیار مهم اروپا این بود که «بورک»ها، مسئولین «بورک»ها علاقهٔ زیادی به جذب گروههای دوره گرد داشتند و میان این گروهها رقابت بود. از میان همینهاست که شخصیتهای برجسته‌ای مثل «مولیر» را در چهارچوب تئاتر کلاسیک فرانسه پیدا می‌کنیم. این بعد از دوران طولانی سرگردانی است. سپس رسیدن به یک مکانی به نام تئاتر رسمی و اختصاص دادن تئاتری برای خودش، مثل تئاتر «بوربون» و غیره. این اولین نشانهٔ حرکت یک تئاتر متعلق به عموم مردم است که می‌رود در چهارچوب ارزشهای سلطنتی قرار بگیرد، که ما در کنارش می‌توانیم مثلاً «راسین» را داشته باشیم، یا شخصیتهای برجستهٔ دیگر را. مولیر اولین شخصیت مردمی تئاتر فرانسه است که وارد ارزشهای کلاسیک دنیای تئاتر فرانسه می‌شود و با حضور و شعور خودش، به تئاتر اعتباری برخاسته و برگرفته از نیاز عام جامعه را می‌دهد و شخصیتهایی را به نمایش درمی‌آورد که مثلاً درنمایشهای راسین و دیگران وجود ندارد.

اگر بخواهیم به صورت گذرا عنوان بکنیم، این دو بل اصلی بنیان تئاتر در فرانسه است: میسترهای قرون وسطایی، گروههای دوره گرد، بعد گروههای رسمی و سپس شکل گرفتن گروههای دولتی و تئاترهای رسمی که مولیر برجسته‌ترین آنهاست. از این به بعد، نیروهای مختلفی سعی می‌کنند که کار کنند و ارزشهای کلاسیک را تحت‌تأثیر قرار دهند.

یکی از مسائل مهمی که در تئاتر آن روز مطرح بود این بود که قشر پرتوان جامعه تحت هیچ شرایطی نمی‌پذیرفت که شخصیتهای نمایش، برگرفته از شخصیتهای عادی جامعه باشند. جامعه بورژوازی فرانسه مخالفت سرسختانه‌ای داشت که شخصیتهایی

● دو تصویر از نمایشهای «حسن» و «عبارت پردازان مضحک» از آثار «مولیر»، سال ۱۶۸۲

منهای شخصیتهای آریستوکراسی قشر «نوبل» جامعهٔ فرانسه روی صحنه بیاید. بعد رفته رفته تئاتر قدرت می‌یابد و نیروهای تازه‌ای شکل می‌گیرند و من حالا دیگر گذر از «کلاسیسیسم» به «رُمانتیسم» را عنوان نمی‌کنم. شرایط اجتماعی وسیله‌ای می‌شود که تحولی در ادبیات نمایشی و در ادبیات به طور کلّی شکل بگیرد. یکی از شاخه‌های این تحوّل، «تئاتر رمانتیسم» می‌شود که با سرخوردگی‌های ناشی از جریانات اجتماعی، برخی به دنیای ملکوتی و ماورای طبیعت کشیده می‌شوند و از ورای آن «ناتورالیسم» شکل می‌گیرد. بعد از آن، آغاز دوران نوین «رئالیسم» است که متأثّر از جنگ جهانی اول است. و بعد تحولات فکری که در فرانسه، به گونه‌ای آغازگر جریان نوین نمایشی می‌شود.

آن چیزی که مرکز تحولات تئاتری یا هنری در فرانسه است اصلاً فرانسوی نیست؛ به این صورت که شرایط فرانسه به گونه‌ای است که می‌تواند تمام نیروهای فراری و پناهنده کشورهای مختلف را جذب کند و همین نیروها هستند که فرهنگ غنی یا فرهنگ «جهان وطنی» را در فرانسه شکل می‌دهند. تئاتر سه ربع قرن بیستم فرانسه مدیون تحولات فکری، ادبی و هنری «مکتب زوریخ» است. نیروهایی از اقصی نقاط جهان به دلیل شرایط نامناسب اجتماعی خودشان در این منطقه جمع می‌شوند و حرکتی را به عنوان مخالفت با ارزشهای حاکم، ارزشهای مرسوم و رسمی هنری به وجود می‌آورند. این حرکت در قالبهای موسیقی، شعر، ادبیات و تئاتر تجلّی می‌کند. سردمدار آنها «تریستان تزرا»ست. نهضت این گروه را «دادائیسم» لقب دادند. «دادائیسم» پایه و اساس تمام شیوه‌های تئاتر نوین اروپا و بخصوص فرانسه است، چون مرکزش در فرانسه است. این مرکزیت در فرانسه به محلهٔ «کرتیه لاتن» منتقل می‌شود که محله دانشجویان و روشنفکران فرانسه بود و تا سال ۱۹۶۸ همچنان این مقام را داشت. در این جریانات، رفته رفته تئاتر دادائیسم شکل می‌گیرد. بعد جریانهای بین دو جنگ است که قاعدتاً می‌بایست فرصتی باشد که نیروها بتوانند به مسائل عمیق‌تری پی ببرند و فکر کنند و این کمک می‌کند که آنها در محدودهٔ ذهنیات خودشان یک حرکت قانع کننده‌تری پیدا کنند و آن شیوهٔ اجرایی را به گونه‌ای در مقابل شیوهٔ رئالیسم اجتماعی، که در جاهای دیگر شکل گرفته بود، قرار می‌دهند. حالا خواسته یا ناخواسته یک امری است که جامعه‌شناسان هنری باید پیگیری کنند و دلایلش را به دست بیاورند.

ولی به اعتباری می‌شود گفت که جریانات تئاتر نوین فرانسه، ناخواسته متأثّر از حاکمیت این کشور بود در جهت بهادادن به تمام ارزشهای هنری که

به گونه‌ای می‌توانست با رئالیسم اجتماعی که بعد از انقلاب اکتبر در روسیه شکل گرفته بود، مقابله کند. این بنوعی باعث می‌شد که نیروها نتوانند به آن وحدت برسند و برای ارزشهای فردگرایانه بیشتر اعتبار قائل بشوند. «کلمبیه کهنه» یا «ویوکلمبیه» شاخصهای تئاتر آن روز فرانسه بودند که شیوه کارشان به گونه‌ای بود که می‌خواستند هویت منطقه‌ای خودشان را حفظ کنند و نشان بدهند که متأثر ازجریانهای بین‌المللی نیستند و خودشان این قدرت را دارند، این امکانات زیرزمینی را دارند که بتوانند به آن چنگ بزنند. اینها یک «ناتورالیسم» تئاتری را به گونه‌ای شکل دادند. به تعبیری، آنها بنیانگذار نهضت کارگردانی هم بودند. البته قبل از این، خود «گریک» است که ارزشهای ثابت اِلمانهای صحنه را دگرگون می‌کند. ولی این سه چهار نفر مثل «گاستون باتی»، «دولن» و کسان دیگر که نامشان الان در ذهنم نیست، اینها شیوهٔ کارشان هم مخالف شیوه‌های کلاسیک بود، مثل «کمدی فرانسه»، و هم اینکه از سیستمها و روشهای نگرش جدید تئاتر دنباله‌روی نمی‌کردند، مثلاً کارهایی که «تریستان تزرا» می‌کرد و یا دادائیستها به نحوی عنوان می‌کردند.

بعد از جنگ جهانی دوم، ما در اروپا یک پل قدرتمند را می‌بینیم که «برشت» باشد. در فرانسه اهمّ نیروها صرف این می‌شود که نشان بدهند هنوز توانمند هستند و قادرند شیوه نگرش تئاتری خاصّ خودشان را داشته باشند. از میان اینها ما می‌توانیم «آرتو» را نام ببریم با تئاتر «مشقت» یا «شفقت» که جریان نوینی را درتئاتر به وجود آورد. این جریان به گونه‌ای تصادفی و یا آگاهانه نگرشی از تئاتر است که در برابر تئاتر «برشتی» قرار می‌گیرد و اکثریت قریب به اتفاق جریانهای نوین تئاتر فرانسه را متأثر می‌کند.

آنچه تئاتر امروز فرانسه را شکل می‌دهد حول سه محور مهم می‌چرخد: یکی محور تئاتر کلاسیک که عنوان «تئاتر کمدی فرانسه» را به خودش اختصاص می‌دهد و دارای سالن است و تشکیلاتی دارد و یک کنسرواتوار دارد و قریب به اتفاق تمام نیروهایی که از این کنسرواتوار بیرون می‌آیند، تقریباً «رپرتوار» کارهایشان، کارهای کلاسیک است. با تحولاتی که از دهم مه ۱۹۸۰ در فرانسه واقع شد و مسئولین این خانه‌ها را عوض کردند، نیروهای وابسته‌تر یا نزدیکتر به جریانات «سوسیالیستهای میترانی» را در آنجا گذاشتند و اینها حتی تئاترهای قرن بیستم را هم به «کمدی فرانسه» بردند. در آغاز حتی با اعتراض تماشاگران سنّتی «کمدی فرانسه» مواجه شدند که چراخانهٔ مولیر را ناپاک کردید و صدمه زدید! از جمله

● «مولیر» اولین شخصیت مردمی تئاتر فرانسه است که با حضور و شعور خودش، به تئاتر اعتباری برخاسته و برگرفته از نیاز عام جامعه را می‌دهد.

کارهایی که به «کمدی فرانسه» بردند، کاری از «کلودل» و «برشت» بود و اخیراً شنیده‌ام کاری از «بکت» را هم برنامه‌ریزی کرده‌اند که ببرند. کاری از «ژان ژنه» و «اوژن یونسکو» هم از جملهٔ این کارها بوده است. این به اصطلاح تحولی است که بعد از سال ۸۰ و بعد از روی کارآمدنِ سوسیالیستها در این خانهٔ کلاسیک تئاتر فرانسه به وجود آمده

همان طور که عرض کردم در فرانسه سه بخش تئاتر وجود دارد. یکی تئاترهای ملّی است که دولت و شهرداری مخارج سالیانهٔ آنها را تأمین می‌کنند و مسئولین آنها اغلب از تئاتر چیها هستند. برای رسیدن به مقام مسئولیت این نوع تئاترها، فرد باید سالیان سال زحمت بکشد، عرق بریزد و خودش را نشان بدهد تا بتواند این مسئولیت را بگیرد، نه اینکه به او بدهند. دیگری سالنهای خصوصی است و سومی هم سالنهای شهرداری است که قریب به اتفاق آنها از دولت بودجه می‌گیرند، از شهرداری منطقه خودشان بودجه می‌گیرند، چرا که در آن منطقه فعالیت هنری دارند. گروهها هم معمولاً به چند دسته تقسیم می‌شوند: گروههای آزادی که شناخته شده‌اند و ثابت کرده‌اند بعد از چندین سال که توان تولید کارهای هنری را دارند. اینها در مرکز هنرهای نمایشی فرانسه پرونده تشکیل می‌دهند و برمبنای میزان فعالیت‌شان سالیانه مبلغی را از مرکز در اختیار آنها قرار می‌دهند. منتهیٰ این گروهها اغلب به خاطر کمبود بودجه نمی‌توانند بیش از یک کار تولید کنند. دیگر اینکه نمی‌توانند نیروی ثابت داشته باشند مگر نیروهای مورد لزوم همیشگی مثل دفتردار، تلفن‌چی و مسئول مالی و خود کارگردان و یکی دو نفر دیگر. این گروهها معمولاً به خاطر کمبود درآمد دولتی‌شان سعی می‌کنند برای تولید کار بیشتر با یک خانهٔ فرهنگ، یک مرکز دیگر که آن هم بودجهٔ کمی از دولت گرفته، شریک بشوند و کار مشترک بکنند

تئاترهای خصوصی هم به طور کلی یکی از کارهای عمده‌شان این است که می‌روند کار گروههای تئاتری را می‌بینند و اگر کاری مورد پسندشان قرار گرفت، با آنها به طور درصدی قرارداد می‌بندند یا کل کار را می‌خرند و در سالن خودشان به اجرا می‌گذارند. گروههای غیرحرفه‌ای کمتر شانس این را دارند که عمر طولانی داشته باشند و اکثر اینها حتی اگر به درجهٔ جذب بودجه هم برسند معمولاً میرا هستند. به طور کلی در فرانسه گروه آزاد عمری طولانی نداشته است. تنها گروه آزادی که عمر طولانی داشته گروه تئاتر «آفتاب» است به سرپرستی خانم «آرین مِه نوشکین» که تقریباً از سال ۱۹۶۳ یا ۶۴ میلادی تشکیل شده است. البته گروههای دیگری هم در شهرستانها و در مراکز استانها هستند که چند سالی را با عنوان گروه زندگی کرده‌اند که مهمترین آنها گروه تئاتر «کاریرا» است که الان از آن خبری ندارم. دیگری گروه «بنه ددتو» است که کارهای منطقه‌ای می‌کند و به عبارتی می‌شود گفت کار تئاتر سیاسی را به عهده دارد. یکی هم گروه تئاتر «سلاماند» است درشمال فرانسه.

اگر بخواهیم همین طور سرانگشتی اشاره‌ای داشته باشیم، این هیئت کلی تئاتر در فرانسه است. از میان کسانی که می‌شود گفت تئاتر فرانسه و تئاتر اروپا را تحت‌الشعاع قرار داده‌اند یکی همان خانم «آرین مِه نوشکین» است، یکی آقای «ژاک لاسال» مسئول تئاتر ملی استراسبورگ است و یکی آقای «آنتوان دیتز» است که مسئولیت تئاتر ملّی «تن‌په» شمال پاریس برعهده اوست. او در واقع وارث شخصیت برجستهٔ دنیای تئاتر، آقای «ژان ویلار» است که بنیانگذار تئاتر کارگری یا مردمی فرانسه و «فستیوال آوینیون» بود.

□ با مشخصاتی که ذکر فرمودید، اگر به آغاز تئاتر فرانسه برگردیم ریشه در مذهب دارد. این را با توجه به این نکته عرض می‌کنم که اشاره کردید به تأثیر میسترهای مذهبی قرون وسطا در تئاتر فرانسه. نقش مذهب را در تئاتر فرانسه، قبل و بعد از تئاتر «ابسورد» چگونه ارزیابی می‌کنید؟

■ به طور کلّی هنر در غرب بدون نشانه‌های مذهبی نیست، چه در موسیقی، چه در نقاشی و چه در تئاتر. اصولاً آنچه شالودهٔ سمفونی‌های بزرگ را تشکیل می‌دهد برگرفته از فضای متافیزیکی مذهب است. نقاشی هم در فرانسه همین طور است. «دولاکروا» و خیلی از شخصیتهای دیگر اغلب سوژه‌های خودشان را از محتوای مذهبی گرفته‌اند. تئاتر هم در خارج از ارزشهای مذهبی نبوده است، منتهیٰ به صورت میسترهای قرون وسطایی. نشانه‌هایی از این تفکر در مجموعه نمایشنامه‌های بین قرن شانزده تا آغاز قرن بیستم وجود دارد. در قرن بیستم هم ما درام‌نویس معروفی داریم که شالودهٔ فکری‌اش برگرفته از مضامین مذهبی است. «کلودل» را

بقیه در صفحه ۱

● مروری بر تئاتر فرانسه

● بقیه از صفحهٔ ۲۹

می‌گویم. تئاتر مدرن فرانسه هم اگر نقطهٔ عطفی را در خودش دیده، این نقطهٔ عطف را از طریق «آرتو» دیده که فرزند یک مسیحی «پراتیسین» است ــ یعنی کسی که فقط اعتقاد ذهنی ندارد، عمل هم می‌کند. اگر دقت شود در کل مضامین نمایشی «آرتو»، می‌توانیم نشانه‌های مذهبی را در آن پیدا کنیم. تئاتر فرانسه، یعنی تئاتر به طور کلی نمی‌تواند خارج از انگیزه‌های حاکم برنهاد ناآرام انسان باشد و این بی‌ربط با مذهب نیست؛ مذهب، حالا نه به مفهوم اسلام، مسیحیت، دین زرتشت وغیره... مذهب در رابطه با آنچه مربوط به معرفت ناخودآگاه یا برگرفته از تعابیر مذهبی است. این امر همیشه در تئاتر وجود داشته. ما با جامعه منهای تفکر متافیزیکی آشنا نیستیم. حتی در جوامعی مثل اتحاد جماهیر شوروی با هفتاد هشتاد سال سابقهٔ تفکر مادی گرایانه، ما همچنان نشانه‌های تفکر مذهبی را می‌توانیم ببینیم. حتی تئاتر «ابسورد» هم نوعی نگرش مذهبی دارد؛ منتهی مذهبی که، چطور بگویم، خودش بدون اینکه مشخص باشد چه می‌خواهد بگوید، باپندار مذهبی به جنگ مذهب می‌رود، یعنی مثل چیزی می‌ماند که از درون خود ماده درمی‌آید و پیکر خود ماده را نابود می‌کند. در واقع می‌شود گفت که تئاتر پوچی، تئاتری است که اعتقاد به یک جریان متافیزیکی داشته و چون حساب مادی نسبت به متافیزیک باز کرده است، سرشکسته شده و درسرشکستگی خودش با متافیزیک ستیز می‌کند. مشکل تئاتر پوچی انتظار مادی داشتن از یک قدرت متافیزیک است و چون این انتظار مادی نمی‌تواند شکل بگیرد، دچار سردرگمی است، دچار سرگشتگی، نومیدی و یأس است و این واقعیات را از نقطه نظر خودش به طنز و مضحکه می‌گیرد و زیر سؤال می‌برد.

□ آیا این مسئله به جنگ برنمی‌گردد؟ ما بعد از جنگ جهانی در آلمان با مکتب «اکسپرسیونیسم» مواجه می‌شویم که نوعی واکنش و اعتراض به آن است. در فرانسه این اعتراض بیشتر در «ابسورد» به چشم می‌خورد یا در کار دادائیستها؟

■ دادائیسم در وهلهٔ اول تعیین تکلیف می‌کند و راهگشای جریانهای بعدی می‌شود. یکی از مشتقات دادائیسم هم «هَپنینگ» است، به سرکردگی «ژان کژ» آمریکایی که در این سالها در فرانسه زندگی می‌کرد. شاخهٔ آمریکایی دادائیسم که همین «هَپنینگ» است، شیوه‌ای از تئاتر، یا به قول «ژان کژ»، «تئاتر سکوت» است که عادت طبیعی تماشاگر را زیر سؤال می‌برد. تماشاگر طبق عادتش می‌رود که تئاتر ببیند، امّا در آنجا یک چیز دیگر را زندگی می‌کند. این همه برگرفته از دادائیسم بود؛ یعنی شکستن تمام اصول و قواعد تعیین شده، عادی شده و مورد پذیرش قرار گرفته. در اصل، آغاز نهضت تئاتر مدرن را باید از دادائیسم بگیریم. در وهلهٔ اول تئاتر «آرتو» است و بعد کسانی از قبیل «بکت»، «ژنه»، «یونسکو» و... در این جهان وطنی هنر که پاریس باشد جمع می‌شوند واین شیوه‌های اجرایی که قریب به اتفاق آنها در مقابل بیهودگی جنگ جهانی و ناباوری نسبت به «رئالیسم اجتماعی» است، شکل می‌گیرد. من فکر می‌کنم این شالودهٔ نگرش تئاتر پوچی، تئاتر «دریزیون» و تئاتر مشقت «آرتو»ست.

□ درخصوص سه ربع آغاز قرن بیستم اشاره کردید که مسیر تئاتر فرانسه را «مکتب زوریخ» تعیین می‌کند. لطفاً در این زمینه بیشتر توضیح دهید.

■ این یک نهضت، یک جریانی است که شالودهٔ فکر خودش را در این خلاصه می‌کند که «ضد ارزش» حرکت نکند، بلکه در جستجوی نوعی استتیزم (زیبایی شناسی) نوین است. این جریان، استتیزم حاکم بر ادبیات و شعر و قوانین حاکم برموسیقی کلاسیک را نمی‌پذیرد و درمقابل آن شیوه‌ای را انتخاب می‌کند که به علت ناشناخته بودنش، شیوه‌ای احمقانه، سهو وضد رشد جلوه می‌کند، درصورتی که اینها آغازگر یک استتیزم هنری جدید هستند و به ارزشهای جدیدی می‌رسند که یک دههٔ بعد جایگاه خود را پیدا می‌کند. یعنی ادبیات نمایشی دادائیسم شکل می‌گیرد که از ارزشهای خاصی برخوردار است، همین طور شعر و حتی موسیقی دادائیسم. در آغاز، کسانی که این نیروها و شیوهٔ کار اینها را درمقابل خودشان می‌دیدند، با معرفتی که از موسیقی، شعر و تئاتر داشتند، اینها را دیوانه، نامتعارف و بیگانه می‌پنداشتند. ولی همین بیگانه در چهارچوب فرهنگ خاصّ خودش، زمانی که دارای اصول و قواعد می‌شود، معنایی پیدا می‌کند. این اصول و قواعد همان چیزهایی است که در شعر و درام دادائیسم موجود است و اکثریت قریب به اتفاق افراد مقیم درفرانسه را متأثر می‌کند. امّا اینها تعیین کننده نبودند و فقط از این نظر قابل طرحند که در آن مقطع بخصوص آغازگر یک نهضتی بودند که با هرچه از قبل تعیین شده بود مخالفت می‌کرد؛ با هرآنچه تحت عنوان هنر، درموسیقی و شعر و ادبیات نمایشی تعیین شده بود مقابله می‌کرد.

□ در میان هنرمندان فرانسه بعد از انقلاب اکتبر شوروی، در مقابله با شیوهٔ «رئالیسم اجتماعی» نوعی «فردگرایی» به وجود می‌آید. این «اندیویدوالیسم» آیا مشخصاً برخاسته از «اگزیستانسیالیسم» سارتر و تأثیر آن بر جامعهٔ هنری فرانسه است یا عامل دیگری در این مهم دخیل بوده است؟

■ من فکر نمی‌کنم این طور باشد. ما در فاصلهٔ ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۵، یعنی بین دو جنگ، شاهد چیزی در شوروی هستیم تحت عنوان «مدینهٔ فاضله»، یعنی عده‌ای «مدینهٔ فاضله» را در اتحاد جماهیر شوروی و در انقلاب اکتبر می‌دیدند. این انقلاب سعی می‌کرد در زمینه‌های مختلف، نخبه‌های خودش را، متفکرین خودش را داشته باشد. حتی «استانیسلاوسکی» که از انقلاب فرار می‌کند و به آمریکا می‌رود، مستقیم یا غیرمستقیم دعوت می‌شود و برمی‌گردد و موضوع تئاتر خودش را به عنوان حربهٔ تعیین کنندهٔ «رئالیسم اجتماعی» در اختیار آن نظام می‌گذارد. حالا این طرف قضیه، به عنوان یک ملّت، به عنوان یک هویت فرهنگی، طبیعی است که می‌باید چیزی را ابداع کند و با آن «رئالیسم اجتماعی» مقابله کند. همین باعث می‌شود که از میان این نیروها، آگاهانه یا ناآگاهانه، یک جریانهایی شکل بگیرد. این رقابت سالم یا ناسالم چیزی است که اندیویدوالیسم هنری فرانسه را شکل می‌دهد. ولی ما نمی‌توانیم بگوییم هراتفاقی که در فرانسه رخ داده، برگرفته از کل فرهنگ حاکم بر فرانسه است. ما اگر کمی دقت کنیم، فرانسه در زمینهٔ نقاشی، موسیقی و تئاتر بیشتر بیگانگان را در خود پرورده، یعنی بزرگترین هنر فرانسه شاید دراین باشد. قریب به اتفاق نویسندگان بزرگ فرانسه یا بلژیکی هستند یا ایتالیایی یا اسپانیایی یا رومانیایی. به هرحال از کشورهای دیگر هستند و کمتر نیروهای خود فرانسه را داریم. هنر فرانسه بیشتر در این است. حال، در این مورد سعی شد که یک هویت منطقه‌ای شکل بگیرد، برای مقابله با هویت دیگری که در صحنهٔ رقابت عرض اندام کرده بود. این آن «اندیویدوالیسم» است که خدمتتان عرض کردم.