سینا پلاستیژنا

SCENA PLASTYCZNA

نصرالله قادری

«سینا پلاستیژنا» [صحنه تجسمی] از دانشگاه کاتولیک لوبلین[۱]، پدیده منحصر به‌فردی در عرصه فرهنگ معاصر لهستان است. هر کوششی برای تعریف این پدیده منحصر به‌فرد، ناکام می‌ماند. حتی نمی‌توان نامی کلی را بر آن اطلاق کرد. اصلاً این پدیده آیا تئاتر هست یا نه؟

اگر ملاک سنجش، معیارهای کلاسیک و سنتی چون طرح[۲]، ماجرا[۳]، نقش اصلی بازیگر[۴]، گفت‌وگو[۵] و غیره باشد، مسلماً تئاتر نیست.

در این پدیده منحصر به‌فرد، از تضاد قهرمان[۶] در برابر ضدقهرمان[۷] و گفت‌وگوهای رایج نشانی دیده نمی‌شود. اما در عین حال از تئاتر کلاسیک و سنتی، فرد، رویدادها، فضا، زمان، تم و دید صحنه‌ای و در کنار اینها واکنش صحنه و مردم را در خود دارد.

در این پدیده، اولاً انسان حضوری فراگیر دارد. حتی اگر در صحنه حاضر نباشد، حضورش محسوس است. برای عرضه این حضور، راههای متعددی وجود دارد. نقاب، لوازم صحنه، عروسک، نمایش نیمرخ انسان بر پرده از طریق دستگاه نمایش فیلم یا ژست و اداهای خاص. در همه حال فرد است که همواره در کانون توجه قرار دارد.

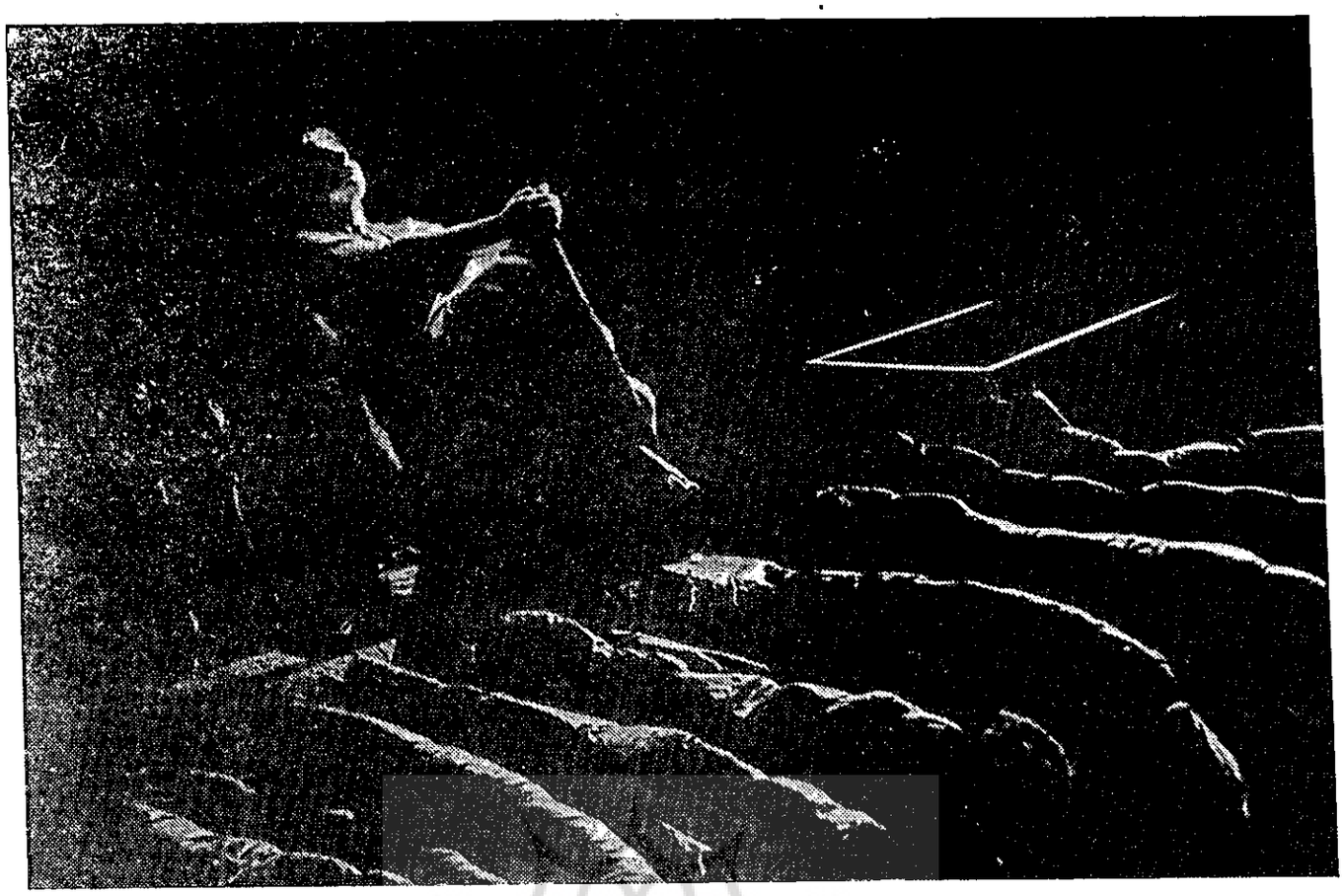
او فردی خاص است یا فردیتی جهانی دارد؟ روایت کلاسیک جای خود را به‌یک رشته «رویداد» می‌دهد که در توالی، تصاویر پی‌درپی عرضه می‌شود. بر این توالی قانونی حاکم است. تئاتر خلاقه هنرمند شکلش می‌دهد. ترکیب‌بندی تصاویر یا رویدادها، با نور ـ یا دقیق‌تر که بگوییم ـ با محو تدریجی نور یا تیرگی، مشخص می‌شود. تاریکی یکی از اجزای اصلی این تئاتر است. به‌نظر می‌آید که بافت اصلی آن از تیرگی تشکیل شده است. این تیرگی عملکرد ترکیبی هم دارد. آغازگر کنش است و آن را به‌اجزا و تصاویر ریزتری خرد می‌کند. تیرگی، شکل‌دهنده فضاست. نه‌تنها پسزمینه بصری کار را می‌سازد، بلکه سرنخ احساسی آن نیز هست. ازجمله عناصر شکل‌دهنده این تئاتر، تضاد دو عنصر یا دو نیروی مخالف است. در این تئاتر، تضادهای عمده اینها هستند: نور و تیرگی، سکوت و دخالت مشوب‌کننده صدا، مبارزه عناصر مختلف با هم، چرخ بیرحمانه یک چرخ و کوشش برای متوقف کردن آن به‌منظور کنترل نیروی مخرب زمان.

«آندره‌ی لیس»[۸] درمورد این گروه می‌نویسد:

«یکی از قوی‌ترین تجربه‌های تئاتری اخیر، ارائه سه قطعه نمایشی از سوی تئاتر «سینا پلاستیژنا» به کارگردانی «لژک مادزیک»[۹] بوده است. این سه قطعه که در طی یک شب به‌نمایش درمی‌آید، عبارتند از «هرباریم ـ ۱۹۷۶»[۱۰]، «رطوبت ـ ۱۹۷۸»[۱۱] و «سرگشتگی ـ ۱۹۸۱»[۱۲]. هیچ توصیفی، هرچقدر هم که دقیق باشد، نمی‌تودند حق مطلب را درمورد سرشت و ویژگی‌های این نمایش ادا کند.

عناصر تصویری و موسیقایی این نمایش، قوه تخیل بیننده را به‌کار می‌اندازد و او را به‌تجربه احساسی عمیقاً مشترکی می‌رساند. صحنه برای «مادزیک» بی‌انتهاست. اشیایی که بر صحنه قرار دارد به‌مدد نورپردازی خیره‌کننده‌ای، جان می‌گیرد. در «هرباریم» بازیگران هنوز قابل رویت هستند. اما در نمایشهای دیگر به‌تدریج ازنظرها محو می‌شوند، حضور آنان به‌یک چهره، یک دست و نهایتاً بخشی از پیکر تنزل می‌یابد. موسیقی نمایش با ضرباهنگ مستقل خویش، کل نمایش را کامل می‌کند و ترکیب‌بندی این جهان غریب را به‌کمال می‌رساند.»

تضادهای عمده این تئاتر را برشمردیم. توان پویایی این تضاد را در برخی عناوین نمایشهای



● در صحنه آخر که به گودال قبر می‌نگریم ـ به‌جایی که همه باید روزی در آن بیارامیم ـ واقف می‌شویم که فقط یک جان داریم، یک بار حق زندگی داریم و همین قوی‌ترمان می‌کند. از تعلقات روزمره دست می‌کشیم و به‌نوعی وجودگرایی روشنایی‌بخش می‌رسیم که جنبه‌ای الهی و ابدی دارد.

مبتنی بر اصول این تئاتر می‌توان مشاهده کرد: «اسارت»، «قید» و «سرگردانی». این عناوین غالباً نشانگر نیاز به‌مقاومت، کنش، عبور از موانع و نیز نیاز به‌اقدامی رهایی‌بخش است. درنهایت مبارزه‌ای که از ابتدا محکوم به‌شکست است، مبارزه علیه مرگ است. هرچه باشد زندگی حرکتی در جهت مرگ است. این سیری مقاومت‌ناپذیر و برگشت‌ناپذیر است.

درباره ترکیب‌بندی و عملکرد فضا در «سینا پلاستیژنا» بسیار نوشته‌اند، اینکه چگونه فضا در خط افقی و عمودی گسترش می‌یابد و چگونه عمق به‌زیباترین وجهی به‌نمایش درمی‌آید. درباره فشرده کردن فضا و کاربرد نور هم حرفهای زیاد زده شده است. همه اینها به‌روشی بسیار ساده به‌مورد اجرا درمی‌آید. الگوبرداری نشانه‌شناسانه از فضا، از دید تیزبین منتقدان دور نمانده است و معنای زیادی دارد. این فضا در واقع فضای مرگ و زندگی، فضای مبارزه انسان علیه درد، فضای اوجها و حضیض‌ها، صدمات و عشق است.

«ماریانا لیوکو»[۱۳] می‌نویسد:

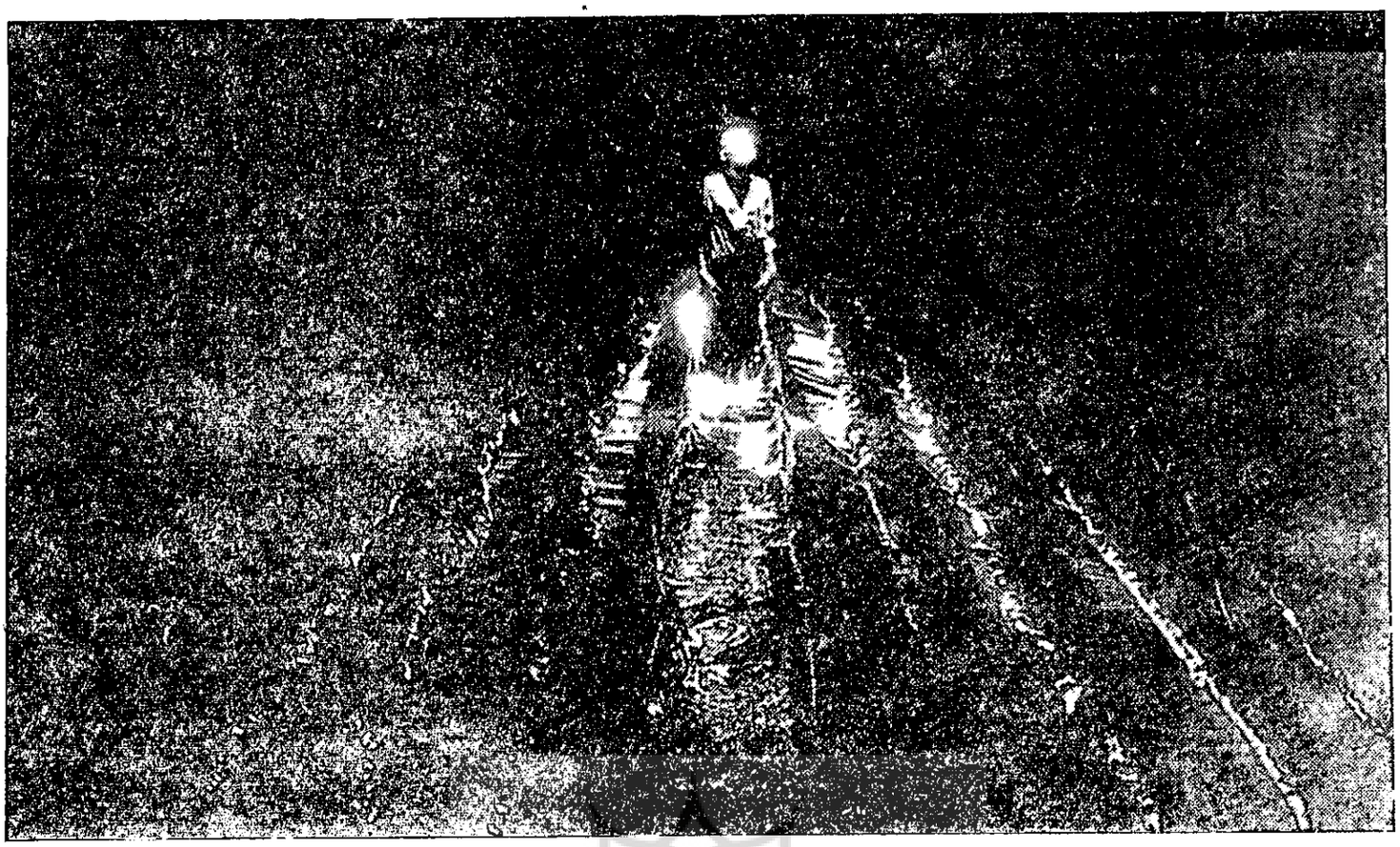
«تصور عرضی بودن انسان و سفر قطعی او در طول زمان به‌سوی مرگ، عنصر تازه‌ای در تئاتر «مادزیک» نیست. این مایه را تقریباً در تمامی کارهای قبلی او هم می‌توان پیدا کرد. اما این درام وجودگرایانه ـ که شاید مناسب‌ترین توصیف درباره آن باشد ـ بر اساس نظمی درونی شکل گرفته که در آثار قبلی او کمتر شاهدش بودیم. در اینجا شاهد روی هم افتادن دو واقعیت هستیم: واقعیت طبیعی ـ تجربی و واقعیت ماورای طبیعی.

«مادزیک» با وارد کردن بیننده به‌تعمق در معنای ابدیت، واکنشی عمیق و دارای ماهیت معادی، مستقل از جهان‌بینی تماشاگر، در او ایجاد می‌کند. سپس در صحنه آخر که به گودال قبر می‌نگریم، به‌جایی که همه باید روزی در آن بیارامیم، واقف می‌شویم که فقط یک جان داریم. یک بار حق زندگی داریم و همین قوی‌ترمان می‌کند، از تعلقات روزمره دست می‌کشیم و به‌نوعی وجودگرایی روشنایی‌بخش می‌رسیم که جنبه الهی و ابدی دارد.»[۱۴]

هر تئاتری به‌شیوه خاص خود با زمان روبرو می‌شود. باتوجه به‌فقدان یا کمبود کلام، لازم است که چگالی و وزن مخصوص زمان افزایش یابد. در هر برنامه تلویزیونی یا نمایش متعارف، می‌دانیم که است ـ «بازخور»[۱۵] صحنه و تماشاگر، مسئله‌ای با اهمیت ویژه برای هنرمند طرح می‌کند. «سینا پلاستیژنا» تئاتری تجارتی یا خیابانی نیست. تئاتری پرطرفدار و پرسروصدا، چون نمایشهای «برادوی»[۱۶] هم نیست. اینکه این تئاتر یک عنصر دانشگاهی، آن هم دانشگاهی مذهبی است، پیامدهایی دارد که بر خود برنامه و تماشاگر اثر می‌گذارد.

آدمهای تئاتر «مادزیک» در مرحله اول به‌محافل دانشگاهی تعلق دارند. آنان جمعی از استادان و دانشجویان‌اند. مخاطبان این تئاتر آدمهای بالغ یا در شرف بلوغ‌اند که آنقدر پختگی دارند تا بتوانند در گستره وسیعی از مشکلات سهیم شوند و مفاهیم این تئاتر را درک کنند. این تئاتر خواهان مشارکت مخاطبان خویش است.

چگونه می‌توان به‌چنین چیزی دست یافت؟ آیا دستیابی به‌آن به‌مدد خلق تنش‌های احساسی در هر سکوت چقدر تداوم دارد. لاجرم هرلحظه باید پالوده شود. در «سیناپلاستیژنا» گذر دقایق با موسیقی، تصویر، نور و ضرباهنگ سامان می‌یابد. ـ ضرباهنگ، هماهنگ‌کننده تمام عوامل فوق



نمایش میسر است؟ «مادزیک» در نمایشهای اولیه کوشید حصار بین صحنه و تماشاگر را به‌مدد تمهیداتی غیرمنتظره چون معرفی تماشاگر ثانوی ـ عروسک ـ که ادای تماشاگر اول را درمی‌آورد، از میان بردارد. تماشاگر ملزم بود در آینه تماشاگری دیگر، به‌خود بنگرد.

در «آشوب» معدود تماشاگرانی روی سکویی قرار می‌گرفتند و بعد آنان خود را در گودالی می‌یافتند که نمادی از گور بود: «این سرنوشت غایی همه‌ی ماست.»

امروزه هنرمند چنین تمهیداتی را به‌کناری گذاشته است. او تماشاگر را در واقعیت ساخته دست خود، شرکت می‌دهد. مهم‌ترین جنبه این تئاتر، پیام آن است. هدف عینی آن چیست؟ و قصد دارد چه واکنشی در مردم جهان برانگیزاند؟ این تئاتر از مرزهای اروپا فراتر رفته است. چه تعریفی از این تئاتر می‌توان به‌دست داد؟ «مادزیک» همتای هر هنرمند دیگری از توسل به‌فرمولهای از پیش تعریف شده اجتناب می‌کند. با این همه این فرمول‌بندیها همه جا با «سینا پلاستیژنا»ست: آیا این تئاتری مذهبی است؟ فلسفی است؟ کمدی است؟

قبل از اینکه پاسخ «مادزیک» را مرور کنیم، دیدگاه «آندره‌ی ماتینیا»[۱۷] را طرح می‌کنیم.

«مادزیک» در نمادها همان‌چیزی را یافت که «میرچا الیاده»[۱۸] در مباحث زیبایی‌شناسی خود درباره آن نوشت که: «نمادها مبین برخی از عمیق‌ترین و دست‌نیافتنی‌ترین جنبه‌های واقعیت‌اند. «مادزیک» در نمایشهای خود طرح قصه‌ای را مطرح نمی‌کند، تضادی را به‌نمایش نمی‌گذارد، تجربه‌های روزانه را به‌روی صحنه نمی‌برد. او نمایشهای کوتاه و نافذی می‌آفریند، شامل تصاویری پی‌درپی که در ذهن بیننده مناظرهای پیچیده‌ای خلق می‌کند. او در نمایش «ایکاروس»[۱۹] ارجاعی سرراست به‌اسطوره‌شناسی دارد، امّا از اسطوره فقط ریشه‌ای ترین و جهانشمول‌ترین عناصرش را برمی‌گزیند که نماد ظهور و سقوط است. او برداشت شخصی خود از اسطوره را نمایش می‌دهد. «چرخ» را نماد «ظهور» و «ویلچر» را نماد «سقوط» می‌گیرد. «مادزیک» در «رطوبت» به‌نمادگرایی آب اشاره دارد که «باشلار»[۲۰] آن را در دوران پیش از کشف کلام، نماد تولد و مرگ می‌داند.

«مادزیک» در نمایشهای خود به‌بسیاری عناصر عرفانی و مذهبی متوسل می‌شود. نمایشهای او از این وقوف بر تضادها و تقابلها، تضاد روز و شب، «قدسی» و «این‌جهانی» سرچشمه می‌گیرد. او عمیقاً به‌این مسئله اعتقاد دارد که انسان به‌سوی جهانی بهتر حرکت می‌کند و با پالودن خویش از ناپاکیها به‌آن خواهد رسید. به‌زعم او هنر، این قدرت پالایش را دارد. او در نقطه‌ی اوج نمایش‌های خود، چنین اعتقادی را در ذهن تماشاگر خود می‌کارد.»[۲۱]

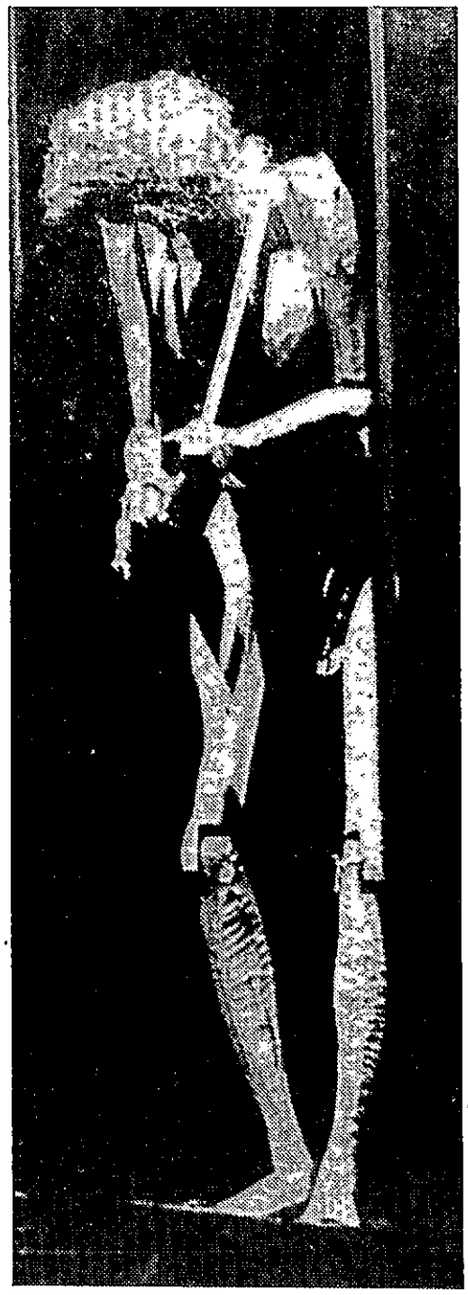
با توضیح «ماتینیا» اصلاً آیا امکان یافتن فرمول مشترکی برای تعریف تجربه‌های تئاتری بیست، سی سال اخیر وجود دارد؟ «مادزیک» درمورد آن سوالها و این سوالهای آخر چنین می‌گوید:

«من همواره در کار خلق یک نمایشم...» او در ادامه بحث درمورد محتوا توضیح می‌دهد که: «واقعیت است که عمیقاً جنبه انسانی دارد. این تئاتر شامل احساسات و حالات وجودگرایانه‌ای است که انسان همواره بر آن وقوف ندارد و خردش همواره قادر به‌درک آن نیست. نمایش من از عشق، ایمان، نفرت، حس فانی بودن و مرگ تشکیل شده است.»

پس می‌توان گفت که این تئاتر، نوعی تئاتر اگزیستانسیالیستی است! شاید بشود چنین گفت. امّا این عنوان معنای واقعی خود را از دست داده است و بهتر است آن را نوعی تئاتر مذهبی یا مشخص‌تر، تئاتر اصالت وجودی مسیحی نام نهیم. به‌زعم «مادزیک» حضور عنصر مطلق از شروط لازم برای وجود تراژدی است. در تراژدی شاهد تقابل تیرگی و درد و شکست؛ نور و رستگاری نمایی، و آزادی هستیم.

این تئاتر در ضمن تئاتری کیهانی هم هست. به‌تئاترهای قرون وسطا شباهت زیادی دارد که در آن انسان ضعیف‌النفسی در دست خیر و شر گرفتار آمده و دنبال رهایی است. «زیگمونت موژکوویچ»[۲۲] درباره نمایش «دروازه»[۲۳] «مادزیک» می‌نویسد:

نمایش «دروازه» بخش دیگری از نمایش پایان‌ناپذیر «مادزیک» است، که در مجموع اثری یکدست، کاملاً ظریف و شعرگونه است. تماشاگر از هر سو در محاصره تاریکی است و به‌صحنه رویدادها خیره می‌شود: بازیگران از درون استوانه عظیمی بیرون می‌آیند و در آب غوطه می‌خورند. مسافران سکندری می‌خورند و روی زمین می‌افتند. تماشاگران در مسیر خروج از محل اجرا به‌پیکر



● «مادزیک» در «رطوبت» به‌نماگرایی آب اشاره دارد که «باشلار» آن را در دوران پیش از کشف کلام، نماد تولد و مرگ می‌داند.

بازیگران که روی زمین افتاده برمی‌خورند...

تجربه تئاتری «مادزیک» را چه می‌توان نام نهاد، جز «تئاتر تجربی»؟ در آن هیچ نشانه سرراستی، هیچ استعاره یک بُعدی‌یی، هیچ نماد آسان‌فهمی وجود ندارد، اما وقتی می‌نشینیم و به‌آن نگاه می‌کنیم، نمی‌توانیم مجذوبش نشویم. بعد پرسشها یکی پس از دیگری به‌ذهن متبادر می‌شود...»(۲۴)

در آخرین قسمت این مقاله دیدگاه «پل آلن»(۲۵) را درمورد گروه تئاتر «سینا پلاستیژنا» نقل می‌کنیم. او درباره این گروه می‌نویسد:

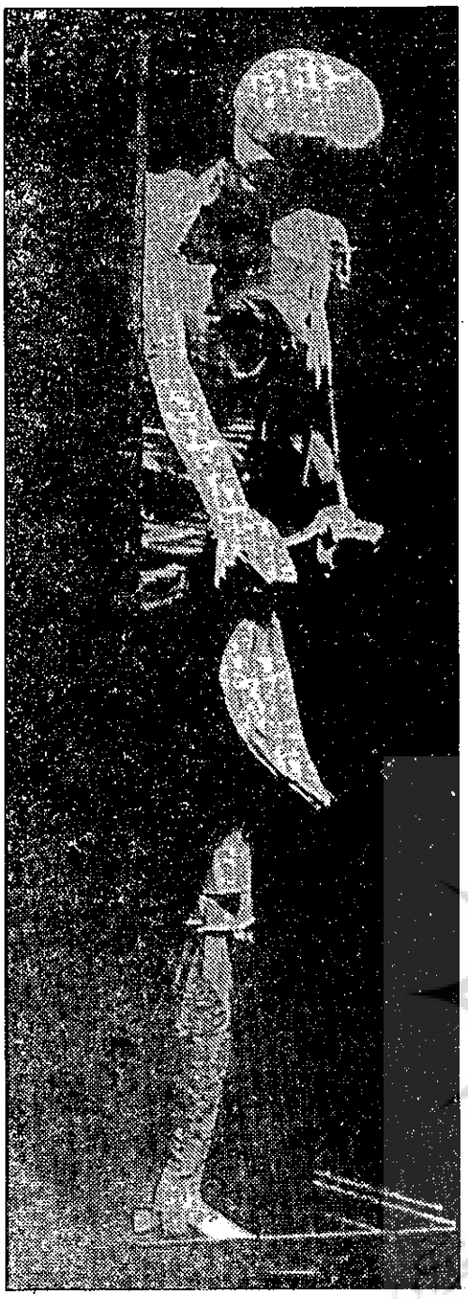
«در «گلاسکو»(۲۶)، «لندن»(۲۷)، «کاردیف»(۲۸) شاهد اجرای برنامه‌هایی از تئاتر «سینا پلاستیژنا»ی دانشگاه کاتولیک لوبلین به‌رهبری «لژک مادزیک» از جانشینان به‌حق چهره‌های نامداری چون «کانتور»(۲۹)، «ژاینا»(۳۰) و «گروتوفسکی»(۳۱) بودیم.

تئاتر «مادزیک» را باید تئاتری فلسفی نامید. ظرف نوزده‌سال حیات این تئاتر، کشورهای مختلف جهان شاهد نمایشهای آن بوده‌اند. آثار او سرشار از تجربه و حس لهستانی است. دلمشغولی او نسبت به‌مرگ و نابودی - که به‌زعم خود می‌خواهد زندگی را از زاویه دید مرگ نشان دهد - از تاریخ تراژیک و پرحادثه کشورش نشأت می‌گیرد. با این همه تئاتر او اصلاً نومیدکننده نیست. برعکس حالت ادعیه‌ئ مذهبی را دارد، آرامش می‌بخشد و درنهایت، امید می‌دهد.»(۳۲)

«سینا پلاستیژنا»ی دانشگاه کاتولیک لوبلین در شهرهای زیر به‌اجرای نمایش پرداخته است: آنتورپ، بلگراد، برلین، بروکسل، برانشوایگ، بوداپست، قاهره، کاردیف، کاپمبرا، آیندموون، فرانکفورت، گدانسک، ژنو، گلاسکو، هامبورگ، هایدلبرگ، هلسینکی، لایپزیک، لندن، لوزان، لیون، مونت‌کارلو، لودز، مسکو، نانسی، نانت، ناتینگهام، پالرمو، پارما، پراک، استکهلم، والادولید، ورشو و...

آشنایی من با این تئاتر در «ورشو» و با دیدن نمایش تکان‌دهنده «دروازه» آغاز شد.(۳۳)

● ● ●



● در «آشوب» معدود تماشاگران روی سکویی قرار می‌گرفتند و بعد آنان خود را در گودالی می‌یافتند که نمادی از گور بود: «این سرنوشت غایی همه ماست».

1. SCENA PLASTYCZNA of THE CATHOLIC UNIVERSITY of LUBLIN.
2. PLOT.
3. ACTION.
4. THE PRIMARY ROLE OF THE ACTOR.
5. DIALOGUES.
6. PROTAGONIST.
7. ANTAGONIST.
8. ANDRZEJLIS.
9. LESZEK MADZIK.
10. HERBARIUM /.1976.
11. MOISTURE / 1978.
12. WANDERING / 1981.
13. MARIAN LEWKO.
۱۴. به‌نقل از: "PRZEGLAD UNIWERSJTECKI" NO.3-4/1990
15. FEEDBACK.
16. BRADWAY.
17.ANDRZEJ MATYNIA.
18. M. ELIADE.
19. ICARUS.
20. GASTON BACHELARD.
21. ANDRZEJ MATYNIA "PROJEKT"/ 1989.
22. ZYGMUNT MOSZKOWICZ.
23. THE GATEWAY.
۲۴. به‌نقل از: ZYGMUNT MOSZKOWICZ "SOLIDARNOŚĆ MATOPOLSKA" NO. 13/1990.
25. PAUL ALLAIN.
26. GLASGOW.
27. LONDON.
28. CARDIFF.
29. KANTOR.
30. SZAJNA.
31. GROTOWSKI.
۳۲. به‌نقل از: PAUL ALLAIN "PERPORMANCE" NO.56 - LONDON/ 1990.
۳۳. در این مقاله علاوه بر منابع یادشده از:
-WOJCIECH SKRODZKI
-"TYGODNIK POWSZECHNY" NO. 13/1990
-AUTHOR: IRENA STAWIŃSKA "SCENA PLASTYCZNA" / 1992.
نیز استفاده کرده‌ام.