پسانوگرایی (پست مدرنیسم) و تئاتر

■ فرشته وزیری‌نسب

اولین کسی که به نوعی نظریهٔ تئاتر پست مدرن را ارائه داد آنتونین آرتو[1] بود. او در کتاب خود به نام «تئاتر و همزادش»[2] که در سال ۱۹۳۰ در فرانسه به چاپ رسید خواستار جانشینی تئاتر مردهٔ مؤلف (authr) و کلام (word) با تئاتر مقدس یا مذهبی حرکات و اشاره‌ها (gestures) و آزادسازی هنرپیشه از قید متن گردید. در تئاتر پیشنهادی[3] آرتو تئاتر بی‌جان اندیشه جای خود را به تئاتر جشنواره‌ای یا آئینی می‌دهد که موجب شرکت تماشاگر در نمایش می‌گردد. «تئاتر خشونت»[4] او اعمال سنتی تئاتر را رد کرده و به جای آن «تئاتر مقدس ناممکن»[5] را پیشنهاد می‌کند. او در تئاتر و همزادش اظهار می‌دارد که «اگر مردم از شاهکارهای ادبی استقبال نمی‌کنند بدین خاطر است که این شاهکارها ادبی، یعنی تغیرناپذیرند، تغییرناپذیر از لحاظ فرم‌هایی که دیگر جوابگوی نیازهای زمان نیستند»[6] آرتو تئاتر متکی بر مؤلف را مورد حمله قرار داده و آن را موجب اصلی مرگ تئاتر معرفی می‌کند. او می‌گوید در این نوع تئاتر هنرپیشه آنچه را که نویسنده از او خواسته است ادا می‌کند بی آنکه کوچکترین دخالتی در نقش داشته باشد و تماشاگران نیز کاملاً منفعل آنچه را که قرار است نویسنده به آنها ارائه کند نظاره می‌کنند. در اینگونه تئاتر فرض بر این است که نویسندهٔ غائب به واقعیتی اساسی دست یافته است که باید به تماشاگران نشان دهد. آرتو می‌گوید: «تئاتر خشونت نمایش‌گر چیزی نیست، خود زندگی است، در همان حدی که زندگی قابل نمایش است. زندگی منشاء غیرقابل ارائه نمایش است.»[7] او زبانی که فقط دیکتهٔ صرف مؤلف باشد و همچنین محتوای آموزشی نمایش را به کل رد می‌کند. هم او و هم ژاک دریدا استفاده از حرکات یا اشارات را پیشنهاد می‌کنند که موجب حذف یا تحت پوشش قراردادن زبان می‌گردند که وسیله‌ای است برای ارائه وضوح عقلانی. در واقع می‌توان گفت که تئاتر آرتو نمایش زندگی در یک لحظه است، در لحظهٔ حضور پرشور، بی‌آنکه نمایش آن با چیزی که ورای آن باشد تلفیق گردد.

در راستای اعتراض آرتو سه نوع برخورد پسانوگرا در تئاتر به وجود آمد که هر کدام مرحله‌ای خاص از تئاتر پست مدرن را تشکیل می‌دهند. در مرحلهٔ نخست آثار اولیهٔ ساموئل بکت قرار دارد که مرحلهٔ گذاری از تئاتر مدرن به تئاتر پست مدرن «پسانوگرا» است. در این نوع تئاتر، بکت و امثال او گرچه به مبارزه با درون مایه‌های سنتی برخاستند اما در خود تئاتر هیچ تغییری بوجود نیاوردند به عبارت دیگر تغییر عناصر قراردادهای تئاتری مورد توجه آنها قرار نگرفت. مرحلهٔ دوم را می‌توان در «تئاتر زنده»ی بکها[8]، «گروه اجرا»ی ریچارد ششنر[9] و گروههای فرانسوی اواخر دههٔ ۶۰ و اوایل دههٔ ۷۰ مانند تئاتر du soleil و تئاتر de la Salamandre جستجو کرد که در پی جایگزینی تئاتر مرده یا نمایش[10] با تئاتر ناممکن جشنواره‌ای اشتراکی آرتو بودند. این اجراها دو فرم مشخص به خود گرفت. بک‌ها و ششنر فرم مقدس یا مذهبی (Sacred form) را ارائه کردند و گروههای فرانسوی فرم غیرمذهبی یا مادی (Secular) را. در آخرین مرحله آثار دانیل مسکوویچ[11] در فرانسه و هربرت بلو[12] در آمریکا پدیدار شدند. آنها با درک ناممکن بودن تئاتر ناممکن به صرافت افتادند که با زیر سؤال بردن متن (عمدتاً مسکوویچ) و طریقهٔ اجرای سنتی (هم مسکوویچ و هم بلو) راه حل دیگری برای تئاتر پسانوگرا بیابند. در واقع آنها بر این صحه گذاشتند که آرتو حرف آخر را در رابطه با امکانات تئاتر برای دورهٔ پست مدرن نزده است و هنوز امکانات بالقوه‌ای وجود دارد که می‌توان از آنها برای خلق تئاتری نو استفاده کرد.

تئاتر ساموئل بکت (در انتظار گرد و بازی آخر) دورهٔ گذار از تئاتر نوگرا به تئاتر پسانوگرا بود. گرچه بکت سنت تئاتری را که آرتو به کلی نفی می‌کند قبول دارد ولی آغازگر تردیدی است که به گشودن فصلی نو در تئاتر منجر شد. در واقع بکت نظریه‌ای که تئاتر را محل حضور معنی می‌دانست مورد تردید قرار داد. بعضی معتقدند که گودو شاید مؤلف متن مسلط (Master word) تئاتر سنتی باشد که آرتو درصدد حذفش از صحنهٔ تئاتر است. مک‌گلین[13] معتقد است که دیدی و گوگو همان هنرپیشه‌گان در بند آرتواند که منتظر نویسنده یا مؤلف مانده‌اند که با حضور خود به زندگی گیج و بی‌معنای آنها مفهوم بخشد و بی‌معنی بودن سخنان ولادیمیر و استراگون، تمنا و اشتیاق ولادیمیر برای بازگشت معنا به گفته‌هایشان و سخنرانی طولانی و بی‌معنی لاکی نشانهٔ گریز معنی از متن‌یابی حاصل بودن وجود آن است. سخنرانی لاکی، متفکر و فیلسوف، چیزی نیست جز مزخرفاتی بی‌معنی که سرهم بندی شده‌اند تا تلاش بی‌حاصل آدمی را برای ایجاد ارتباط از طریق زبان نشان دهند. در بازی آخر نیز این روند شالوده شکنی تئاتر ادامه پیدا می‌کند. در واقع بازی آخر تکرار مکرر اعمال و گفته‌هایی است که حتی بازیگران این بازی را خسته کرده است. مک‌گلین معتقد است که «هم» (Hamm) کارگردان، تهیه کننده، بازیگر اصلی و شاید نویسنده تئاتری خانگی است که به اجرا درآمده است.»[14] هم سنت‌های نمایش از عهد عتیق و سوفوکلس گرفته تا شکسپیر همه را مرور می‌کند تا زیربنای کار خود را محکم کند با این وجود پای استدلال او چوبین است و در پایان به هیچ معنی متقنی دست نمی‌یابد. با همهٔ اینها بکت را نمی‌توان کاملاً پست مدرن دانست زیرا که هنوز به سنت‌های تئاتری پای‌بند است به نظر مک‌گلین تنها نمایشی که بکت توانسته در آن به مرزهای شالوده‌شکنی پست مدرنی نزدیک گردد نمایش نفس (Breath) است که شخصیت، بازیگر، گفتگو یا آرایش صحنه ندارد و فقط از آه بلندی تشکیل شده که بعد از بالا رفتن پرده آغاز می‌گردد و درست قبل از افتادن پرده پایان می‌یابد. شاید آنچه بکت در پی ابراز آن بوده ناممکن بودن ارتباط است که بعد از آن همه چرت و پرت گویی ولادیمیر، استراگون و لاکی اکنون فقط به آهی ختم شده است. در واقع او حتی تئاتر ناممکن جشنواره‌ی آرتو را هم که در آن حرکات و اشارات حاکم است رد می‌کند. ژولیا کریستوا در «تئاتر مدرن اتفاق نمی‌افتد» در مورد امکان وجودی تئاتر مدرن ابراز تردید می‌کند. او معتقد است که اصلاً تئاتر مدرن نمی‌تواند وجود داشته باشد زیرا وجود آن همیشه در تقابل با حکومت، مذهب و خانواده قرار می‌گیرد و غیرممکن است که بتوان مقوله‌ای را از طریق تئاتر نشان داد و وحدتی جمعی ایجاد کرد زیرا نه تماشاچی و نه بازیگر خود را در نویسنده باز نمی‌یابند و در نتیجه ارتباط جمعی ناممکن می‌شود.[15] شاید این واکنشی باشد به اجراهای گروههای آمریکایی و فرانسوی که سعی در اجرا به شیوهٔ جشنواره‌ای آرتو کرده بودند. تئاتر پست مدرنی آرتو جایگزینی اسطوره‌ها را پیشنهاد می‌کرد زیرا بر این باور بود که هم تماشاگر و هم بازیگر به نحوی خود را در آن بازیافته و فردیت خویش را در جهانی بودن آن گم می‌کنند. مشکلی که تئاتر پسانوگرای افرادی مثل بک‌ها و ششنر با آن روبرو شد بکار بردن نوعی متن اسطوره‌ای بود که مغایر با نظرات آرتو در مورد تئاتر اسطوره‌ای بود گرچه آنها با آرتو در مورد نداشتن متن موافق بودند اما در اجراهای بزرگ خود مانند «اکنون بهشت»[16]، «بک‌ها» و «دیانیزوس در سال ۶۹»[17] از متون معروف کلاسیک استفاده کردند. از آنجایی که این متون منعکس‌کنندهٔ افکار و اعتقادات زمان خود بوده‌اند تطبیق دادن آنها با زمان بی‌اعتقاد حاضر، حتی با وجود اشاراتی به انحطاط سیاسی و اخلاقی معاصر چندان موافق از کار درنیامد. هر دو گروه از صحنه که بنظر آنها مظهر تئاتر بورژوازی بود احتراز می‌کردند و سعی آنها بر این بود که دیوار چهارم که حایلی بین تماشاگر و نمایش بود و او را فقط به تفکر وامی‌داشت از میان بردارند و تماشاگر را بنحوی درگیر نمایش کنند. بازیگر در این نوع تئاتر نقش شخصیت را بازی نمی‌کند خودش را بازی می‌کند. آنها در واقع شمن‌هایی هستند که تماشاگران را رهبری می‌کنند تا در آزادسازی خود بکوشند و به وحدت جشنواره‌ای دست یابند. به اعتقاد آنها فاصله‌ای که در تئاتر بین بازیگر و تماشاچی وجود دارد باید از بین برود. در تئاتر سنتی بازیگر از آنجا که فقط نقش شخصیت دیگری را بازی می‌کند نسبت به اجرای خود بیگانه می‌ماند و تماشاگر نیز چون شاهدی است بر نمایش و باید آگاهی نامعینی را پذیرد، حضورش حضوری فعال نیست. راه‌حل این معضل از نظر آنها اینست که بازیگر دیگر فقط بازیگر نباشد و تماشاگر نیز از حالت شاهد بودن صرف درآید. در واقع فضای موجود تئاتر باید درهم ریخته شود. این دقیقاً همان معضلی است که تئاتر مقدس آرتو که قاعدتاً می‌بایست از بازیگران مقدس (holy actors) تشکیل می‌شد نیز با آن روبرو بود. آرتو معتقد بود که تئاتر باید مجموعه‌ای از بازیگران مقدس باشد که با حرکات بدنی خود به حضوری مقدس تبدیل شوند. او فرض را بر این می‌گذاشت که مشکل دوگانگی وجود یا خود فقط با پس راندن فرهنگ‌های مسلط امکان‌پذیر است. «اکنون بهشت» و «دیانیزوس در سال ۶۹» راه حل این دوگانگی را برهنگی دانسته‌اند. مک‌گلین معتقد است که «تنها برهنگی جسم را به وحدت اولیه با خود نمی‌رساند. گرچه اولین نشانهٔ بیداری و خودآگاهی آدم درک برهنگی خود بود که سبب از دست دادن وحدت اولیه او گردید... برهنگی هم نشانه‌ای است و به اندازه زبان در پراکندگی نشانه‌ها محصور است.»[18] او معتقد است که با بدور افکندن پوشش «خود» از بند رهایی نمی‌یابد. تئاتر آئینی در روزگار جدید هیچ زمینهٔ مادی در جهان اطراف ندارد. تئاتر آئینی ژاپن و یونان ریشه در فرهنگ پیرامون آن داشت و مقبولیت آن به بینش و اعتقاد مذهبی آن زمان برمی‌گشت اما در جهان معاصر امکان جواب دادن به شمن یا بازیگری که سعی در کشیدن تماشاچی به صحنه دارد بسیار نادر است بنابراین تئاتر مقدس نیز نتوانست معضل تئاتر معاصر را حل کند.

تئاتر ناممکن غیرمذهبی که اولین بار در فرانسه به بوتهٔ آزمایش گذاشته شد تحت تأثیر زنده‌ی بک‌ها بود. هدف آنها ارائه‌دادن تئاتری غیرمذهبی، سیاسی و اشتراکی بود که می‌بایست جانشین تئاتر سیاسی ـ فکری برشت گردد. در واقع این نوع تئاتر معلول موقعیت انقلابی فرانسه در سال

۱۹۶۸ بود. شعار مورد علاقه آن زمان که دانشجویان و کارگران شورشی بر دیوارها می‌نوشتند این بود که: «هنر مرده است بگذار تا زندگی روزانه‌مان را خلق کنیم.» آنها هدفشان فرا رفتن از برشت بود که به نظر آنها هنوز از درگیری تماشاچی با اثر جلوگیری می‌کرد و آنها را با اثر بیگانه نگه می‌داشت. در راستای این هدف آنها بر این شدند که تسلط متن بر اجرا را از میان بردارند. آنها با انتخاب میزانسن‌های بی‌ظرافت و ساده می‌کوشیدند که هر حرکت، هر کلام و هر لحنی را به نشانه‌ای بی‌واسطه و ساده بدل کنند که تماشاچی بلافاصله آن را درک کند. آنها برای ایجاد ارتباط بیشتر از دلقک‌ها، عروسک‌ها و سیماچه (ماسک)های بزرگ استفاده می‌کردند. با اینهمه باز هم نتوانستند در نهایت از سلطهٔ کلام رهایی یابند. زیرا شرکت‌کنندگان در تجربه آنها در همان فرهنگی می‌زیستند که کلام بر آن تسلط داشت و نشانه‌های تئاتری آنها به شالوده‌شکنی قدرت پیچیدهٔ اجتماعی ـ سیاسی فضایی که بنای تئاتر بایستی در آن گذاشته می‌شد کمکی نکرد. تئاتر سیاسی ذاتاً تئاتری وابسته به متن است و زبان بر آن حکم می‌راند زیرا سیاست وابسته به زبان است. رهایی از این دوگانگی برای این گروهها میسر نشد و نتوانستند به شیوهٔ اجرایی مطلوبی دست یابند.

بعداً دانیل مسکوویچ در فرانسه و هربرت بلو در ایالات متحده بر آن شدند تا بر مشکلات متن، نمایش و اجرا فائق آیند بی‌آنکه آنها را نفی کنند. مسکوویچ در «کتابی که در راه است تئاتر می‌باشد» می‌گوید:

> وقتی که بازیگر متنی وارد صحنه می‌شود ما تقسیم متن توسط جسم یا وجود بازیگر (body) و همچنین تقسیم وجود یا جسم بازیگر توسط متن را داریم. این تقسیم کاملاً به تناسب نیست، باقی مانده‌ای نامحدود هم دارد که در حرکت تجلی می‌یابد. تمام اعمالی که این متن را آفریده‌اند، تمام متون و جسم تمام بازیگران از این باقیمانده حیات گرفته‌اند. مسلم فرض کردن این تقسیم خلق یک تئاتر است.[۱۹]

منظور مسکوویچ این است که وقتی بازیگری وارد صحنه می‌شود وجود او به عنوان جسمی اندیشمند در متن دخالت می‌کند و نقش را می‌آفریند. در نتیجه خود او نیز بر متن تأثیر می‌گذارد همانطور که متن بر او تأثیر گذاشته است. مسکوویچ در اجراهایی مثل هملت خود بر قدرت «متن مسلط» مؤلف غایب صحه می‌گذارد اما تأکید می‌کند که متن تنها کلام مردهٔ مؤلف غایب (یا در مورد هملت، شکسپیر) نیست که در قرن ۱۷ به رشتهٔ تحریر درآمده باشد و اکنون محکوم به تکرار مکرر در اجراهای گوناگون باشد. در اجرای او تمام نظراتی که در مورد هملت ابراز شده بود و تمام اجراهای آن درگذشته و حتی نظرات فروید و لاکان حضور دارد و شاید بتوان گوشه‌ای از دیدگاه‌های الیوت را در آن دید که هر اثر ادبی از کل برگرفته است و خود نیز جزئی از آن کل است. مسکوویچ برخلاف آرتو معتقد است که تنها راه برای کشتن متن این است که نوشتهٔ نوشته شده را بازی کرد. بدینگونه نوشته «نوشته شده» و نوشتهٔ «به گفتار درآمده» درهم می‌آمیزند و بازیگر دیگر بازی نمی‌کند بازی می‌شود و در واقع هر بازی‌ای به نوعی نقش می‌آفریند زیرا هر بازیگر از دیدگاه خود و با شناخت شخصی خود و ادغام پاره‌ای از خود در نقش آن را بازی می‌کند. در نتیجه می‌توان اجراهای متعدد و متفاوت از یک اثر داشت. مسکوویچ برخلاف دریدا معتقد نیست که گفتار (la parole) بر زبان (le langue) ارجح است. از نظر او بازیگر بردهٔ متن، کلام یا مؤلف غایب نیست و در واقع بازیگر و میزانسن است که به نوشته جان می‌دهد و لایه‌های مختلف معنایی از آن بیرون می‌کشد. در هملت، مسکوویچ نوعی اجرای دوتایی ارائه می‌دهد بدین مفهوم که علاوه بر صحنهٔ اصلی، صحنه‌ای فرعی که با پرده پوشیده شده بود در میان صحنهٔ اصلی

قرار می‌دهد. شخصیت‌های اصلی او هم دو تا هستند یعنی دو هملت، دو افلیا و بهمین ترتیب. ظاهراً استفاده از این حربه بدین خاطر بوده که شخصیت فقط از طریق روان یکی از بازیگران تجلی نکند. روح پدر هملت در صحنهٔ پرده پوشیدهٔ داخلی جا داده شده است و نمایش به جدال این دو تئاتر اختصاص دارد. به متن نیز قسمت‌هایی از گفته‌های آندره ژید، ژان لوک گودار و ملارمه افزوده شده است. بدینگونه نظر آرتو که می‌گفت «دیگر شاهکار بس است» نیز برآورده می‌شود چون دیگر شاهکار نوشتهٔ نویسنده بزرگی وجود ندارد. در این اجرا بازیگران صحنه داخلی به هنگام ورود به صحنه در حال بحث کردن در مورد تئاتر معاصرند از جمله در مورد میزانسن‌های تئاتر در حال اجرا، و هملت وقتی وارد می‌شود کتاب خود را می‌خواند یا در واقع هملت را. بازی در بازی‌ای هم که هملت بدان وسیله قصد دارد وجدان شاه را بیدار کند اجرایی از هملت است. اجرای مسکوویچ بر تأثیر متقابل متون کلاسیک بر یکدیگر در متن تاریخ فرهنگ صحه می‌گذارد بگونه‌ای که حتی آرتو را هم می‌تواند راضی کند.

مک گلین معتقد است که مسکوویچ توانسته است از مسائلی که کریشوا مورد انتقاد قرار داده بود بر کنار بماند زیرا خود را مقید به درک جمعی یا اشتراکی نکرده است و بهمین سبب کارهای او را می‌توان پست مدرنیستی خطاب کرد.

در نهایت می‌توان گفت که مجموعهٔ تلاش‌های نظریه‌پردازان مختلف تحولی در تئاتر معاصر بوجود آورد. آرتو انحطاط تئاتری را که سعی در ارائه معنای مشخص و ثابت داشت اعلام کرد و کوشید تا واقعیت‌های ثابت فرض شده (توسط نویسنده) را از صحنه تئاتر بزداید زیرا در زبان شالوده‌شکنی حقیقت ثابتی وجود ندارد چون مرجعی برای اثبات حقیقت جز استفاده هرچه بیشتر از زبان و کلام موجود نیست. بعدها گروههای تئاتر مقدس و غیرمذهبی کوشیدند «ظاهر صرف بودن»[۲۰] تئاتر را با واقعیت‌های مفروض جامعهٔ مذهبی یا غیرمذهبی خود جانشین کنند که چون موفق به بنیاد چنین جامعه‌ای نشدند از حل مفصل تئاتر نیز عاجز ماندند. بک گرچه به مشکلی که آرتو بدان اشاره کرده بود واقف بود اما پیدا کردن راه‌حلی برای آن را ناممکن می‌دانست بنابراین بر تئاتری خلق کرد که از تأسف ناشی از ناممکن نشأت می‌گرفت. بلو و مسکوویچ بر این باورند که هر اجرایی در زمان معین با درک جدیدی که از متن ارائه می‌کند بسبب تقسیم متن توسط وجود یا جسم بازیگر و تقسیم وجود بازیگر توسط متن می‌گردد و بدینگونه فضایی برای حضور تئاتر ایجاد می‌کند و نمایشی متمایز می‌آفریند. تئاتری بدین مفهوم آینه‌ای در برابر فرهنگ پسانوگرای معاصر می‌گیرد و آن را آزادانه با متن موردنظر درهم می‌آمیزد و مشکل ظاهری بودن یا شبهه بودن تئاتر را حل می‌کند.

به اعتقاد مک گلین نویسندگان، کارگردانان و بازیگران بایستی بی‌احساس فقدان «حضور از دست رفته» که با توجه به نظرات آرتو، مسکوویچ و بلو محتملاً هیچگاه در تئاتر وجود نداشته است، دوباره مقولهٔ تئاتر را مورد بررسی قرار دهند. او می‌گوید اگر آنطور که بلو مدعی است تئاتر همیشه به شبهه یا ظاهر صرف بودن خود بدگمان بوده است نمی‌تواند مرده باشد.[۲۱] شاید همانطور که مک گلین می‌گوید تئاتر معاصر روزی بتواند حیات دوباره‌ای از میان انبوه متن‌ها و اجراها پیدا کند و از این تنهایی و انزوا درآید اما به اعتقاد من هنوز دشواری‌های فراوانی بر سر راه تئاتر وجود دارد که از مهمترین آنها اهمیت ندادن جامعه سراسر محو تکنولوژی معاصر به تئاتر است. و تنها حذف نویسنده و کلام مشکل‌گشای تئاتر معاصر نیست. تا زمانی که انسان معاصر مورد تهاجم برنامه‌های متنوع تلویزیونی و ماهواره‌ای است کمتر به تئاتر می‌پردازد مگر اینکه در تئاتر تحولی اساسی روی دهد.

اسفند ۱۳۷۵

یادداشتها

1- Antonin Artaud

2- Theater and its Double.

«double» را می‌توان رونوشت یانسخه بدل نیز ترجمه کرد.

3- Festive Theater

4- Theater of cruety

5- The Impossible Sacred Theater

6- Antonin Artau, The Theater and Its Double tyans. Mary Caroline Richards (New york; Grove press, 1958), P.75

7- Jacques Derrída, "The Theater of cruelty and the closure of Representation, "Writting and Difference, (Chicago: University of Chicago Press, 1978) P. 234

8- The Becks

9- Richard Schechner

10- representation به معنای نمایش یا شبیه‌سازی آمده است که در اینجا منظور شبیه زندگی را ساختن است.

11- Daniel Mesquich

12- Herbert Blau

13- Mc Glynn

14- Fred Mc Glynn, "Post modernism and Thear", Post modernism, Philosophy and The Arts, Ed. Hugh J. Silver man london: Routledge, Champan and Hall, Inc, 1990) P.140

15- Julia Kristeva, "Modern Theater Does Not Take (A) Place," Substance, 18/19 (1977), P.131.

16- Paradise Now

17- Dionysus in 69

۱۸ـ مک گلین: فلسفه و هنر پست مدرنیستی ص ۱۴۳

19- Daniel Mesquich, "The Book to come is a Theater," trans. Carle. Lovitt, Sub - Stance. /18/19 (1977), P. 113

20- mere apparency

۲۱ـ فلسفه و هنر پست مدرنیستی ص ۱۵۴