تئاتر امروز جهان/ ۳۲

تئاتر و کارگردانی

ژان ژاک روبین/ مهشید نونهالی

چاپ سوم

کتاب فارسی
www.ketabfarsi.ir

سلسله‌انتشارات
نشرقطره ـ ۴۳۱

تئاتر امروز جهان ـ ۲۲

مجموعه زیر نظر: دکتر قطب‌الدین صادقی

نشرقطره

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Théâtre et mise en scène

1880-1980

Jean - Jacques Roubine

Presses Universitaires de France

1980

روبین، ژان ژاک Roubine, Jean Jacques
تئاتر و کارگردانی. ۱۸۸۰ - ۱۹۸۰ / ژان - ژاک روبین؛ ترجمهٔ مهشید نونهالی.
- تهران: نشرقطره، ۱۳۸۳.
[۲۹۹] ص. (سلسله انتشارات نشرقطره ۴۳۱؛ تئاتر امروز جهان؛ ۲۲)
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی: Theatre et mise en scene, 1880-1980
۱. نمایش - تاریخ - قرن ۲۰ م. ۲. نمایش - تاریخ - قرن ۱۹ م. ۳. نمایش - تهیه و کارگردانی. الف. نونهالی، مهشید، ۱۳۲۷ - ، مترجم. ب. عنوان.
۹ ت ۹ ر / ۲۱۸۹ PN ۰۹۰۴ / ۷۹۲
کتابخانهٔ ملی ایران ۱۳۸۹ - ۸۳م

شابک: ۴ - ۳۰۶ - ۳۴۱ - ۹۶۴ - ۹۷۸ ISBN: 978-964-341-306-4

تئاتر و کارگردانی

۱۸۸۰ - ۱۹۸۰

ژان - ژاک روبین

ترجمهٔ

مهشید نونهالی

نشر قطره

تئاتر و کارگردانی

ژان ژاک روبین

ترجمهٔ مهشید نونهالی

چاپ سوم: ۱۳۹۰

چاپ: صبا

تیراژ: ۶۶۰ نسخه

بها: ۷۵۰۰ تومان

تمام حقوق برای ناشر محفوظ است
تکثیر تمام یا بخشی از این کتاب به هر شکلی
(به صورت صوتی، تصویری، الکترونیکی و...)
منوط به اجازه‌ی کتبی ناشر است.

خیابان فاطمی، خیابان ششم، پلاک ۳ ـ دورنگار: ۸۸۹۶۸۹۹۶
۸۸۹۵۶۵۳۷ و ۸۸۹۵۲۸۳۵ و ۳ـ۸۸۹۷۳۳۵۱
صندوق پستی ۵۱۶۵ ـ ۱۴۱۵۵

سایت رسمی فروش اینترنتی (قطره‌شاپ)
www.GhatrehShop.com

www.nashreghatreh.com
nashreghatreh@yahoo.com
Printed in The Islamic Republic of Iran

توضیح ناشر

با توجه به کمبود کتاب‌های پایه‌ای تئاتر، نشرقطره تصمیم گرفت مجموعه‌ای از کتاب‌های تئاتر را با نام «تئاتر امروز جهان» منتشر کند؛ برای پیشبرد این امر مهم از مشاورت نویسنده و کارگردان تئاتر، جناب دکتر قطب‌الدین صادقی، در جهت معرفی کتاب‌های پایه و مترجمانی که در این زمینه کار کرده‌اند، سود جُست.

۲. نشرقطره مفتخر است که این مجموعه‌ی استثنایی و پرهزینه را مستقلاً و بدون کمک مالی هیچ مؤسسه‌ای ادامه داده و می‌دهد و فقط نیازمند هم‌فکری سایر اساتید و هنرمندان است.

۳. از این مجموعه تاکنون ۵۲ عنوان منتشر شده است.

فهرست مطالب

مجموعهٔ تئاتر امروز جهان ۱۱
پیش‌گفتار ۱۷
فصل اول ـ تولد مدرنیت ۲۵
۱ـ دو جهش ۲۵
۲ـ صحنهٔ نو ۳۱
آنتوان و فضای اجرای نمایش ۳۶
نمادگرایان و دکور نقاشان ۴۱
۳ـ کارگردانی چیست؟ ۴۶
کشف دوبارهٔ تئاتروارى ۴۶
مسئلهٔ تماشاگر ۵۱
کارگردانی آثار کلاسیک ۵۲
اقتدار کارگردان ۵۴

فصل دوم ـ مسئلهٔ متن ۶۱
۱ـ سلطهٔ متن ۶۱
«متن‌محوری» و هدف عقیدتی آن ۶۱
ارتباط بامتن در کار آنتوان و در کار نمادگرایان ۶۵
استانیسلافسکی، کارگردان، بازیگر و متن ۶۸
کوپو و آیین متن ۶۹
پیتوئف و دیگران ۷۲

ویلار: آگاهی تاریخی از تحول تئاتر ۷۴
۲ـ خلع قدرت متن ۷۸
کریک و «مدیر صحنه» ۷۸
مایرهولت و ستایش تئاتروار ۷۹
باتی و فراسوی متن ۸۲
آرتو و نفی متن ۸۴
۳ـ به سوی کاربست تازهٔ متن ۸۷
برشت و عملکردهای متن روایی ۸۷
گروتوفسکی، بازیگر و «متن»اش ۹۲
نگارش جمعی: شیوهٔ جدید تولید متن ۹۷
پایگاه امروزی متن ۱۰۱

فصل سوم ـ به هم ریختن فضا ۱۰۷
۱ـ تداوم مبهم تئاتر به شیوهٔ ایتالیایی ۱۰۷
سنتی تاریخی و قیدهای اجتماعی ـ اقتصادی ۱۰۷
نخستین نقدها ۱۰۹
به سوی فضایی دیگر: رؤیا و واقعیت ۱۱۱
وابستگی به فضای سنتی ۱۱۳
تداوم ارتباط یک سویهٔ ایستا ۱۱۴
۲ـ فضای تحریف شدهٔ شیوهٔ ایتالیایی ۱۱۵
کریگ و ظهور «صحنهٔ پنجم» ۱۱۶
از فضای تحریف شده تا معماری چند ارزشی ۱۱۸
ویلار، آوینیون و شایو ۱۲۴
۳ـ تجربه‌های سال‌های ۱۹۶۰ ..... ۱۳۱
آرتوی دوباره کشف شده: لیوینگ تیاتر ۱۳۱
پژوهش‌های گروتوفسکی ۱۳۳
رونکونی و رهاسازی فضای تئاتری ۱۳۷
تئاتر دوسولی و زرادخانهٔ آن ۱۴۶

فصل چهارم ـ ابزارهای اجرای نمایش ۱۵۵
۱ـ سنت توهم‌آفرین ۱۵۵
صحنهٔ ناتورالیستی ۱۵۶
اساطیر «امر حقیقی» ۱۵۹
۲ـ دکور تصویری ۱۶۱
آویز عقب صحنه و تصویرگرایی ۱۶۳
به سوی یکپارچگی تجسمی تصویر صحنه ۱۶۳
دکور و متن ۱۶۷
حاکمیت نقاش و زیباشناسی دکور تصویری ۱۶۸
۳ـ دکور ساختمانی ۱۷۱
برداشتی تازه: پژوهش‌های آپیا ۱۷۲
و پژوهش‌های کریگ ۱۷۸
تأثیر آپیا و کریگ ۱۸۲
۴ـ اشیاء و لباس‌ها ۱۸۶
توسل به اشیاء در کار آرتو ۱۸۶
مانکن‌ها و عروسک‌ها ۱۸۷
شیء در کار گروتوفسکی ۱۸۸
از لباس واقع‌گرایانه تا لباس آیینی ۱۸۹
لباس و رابطه با امر واقعی ۱۹۲
۵ـ جلوه‌های صوتی و موسیقی ۱۹۸
استانیسلافسکی، چخوف و شکسپیر ۱۹۹
کریگ، موسیقی و صدا ۲۰۳
تقسیم‌بندی صوتی و تقسیم‌بندی بصری در کار آرتو ۲۰۴
برشت و موسیقی به منزلهٔ «متن» ۲۰۷
سر و صدا و تمرین صدا در کار گروتوفسکی ۲۱۱
تمرین‌های معاصر ۲۱۲

فصل پنجم ـ دگردیسی‌های بازیگر ۲۱۷
۱ـ عوامل تغییر ۲۱۷
غنی شدن هنر بازیگر ۲۱۷
افول ستاره محوری ۲۱۸
به عهده گرفتن گذشته ۲۲۰
پویایی جغرافیایی ۲۲۰
گروه‌های دایمی ۲۲۱
۲ـ نقد بازیگر سنتی ۲۲۲
بازیگر منتقد بازیگر ۲۲۳
عصر «غول‌های مقدس» ۲۲۳
نقد کریگ ۲۲۶
نقد استانیسلافسکی ۲۲۸
نقد آرتو ۲۲۹
نقد برشت ۲۳۱
۳ـ به سوی بازیگر نو ۲۳۳
کندی تحول ۲۳۳
ویلار و بازیگر ت.ان.پ ۲۳۵
به سوی بازیگر ـ رقصنده ۲۳۹
گروتوفسلی و عمل پرده‌برداری ۲۴۴
بازیگرروایی ۲۵۱

فصل ششم ـ کار تئاتر در فرانسه ۲۶۳
۱ـ مسئلهٔ تئاتر مردمی ۲۶۳
دورهٔ پیش از ویلار ۲۶۴
مسئلهٔ رپرتوار ۲۶۵
۱۹۵۰ ـ ۱۹۶۸: برخورد دو نسل ۲۶۵
ازدیاد گروه‌های مستقل ۲۶۷

۲ـ ساختارهای دایمی ۲۷۰
چشم‌انداز تئاتر فرانسه ۲۷۰
بودجهٔ دولت ۲۷۲
مشارکت جمعیت‌های محلی ۲۷۴
فقر تئاتر ۲۷۶
۳ـ برنامه‌های نمایشی مقطعی ۲۷۹
جشنوارهٔ آوینیون ۲۷۹
تئاتر ملت‌ها ۲۸۲
جشنوارهٔ نانسی ۲۸۴
جشنوارهٔ پاییزی پاریس ۲۸۵
۴ـ تئاتر و سیاست ۲۸۷
کتاب‌نامه ۲۹۵

مجموعهٔ تئاتر امروز جهان

وجود بیش از چهارده دانشکدهٔ هنرهای نمایشی دولتی و خصوصی در سراسر کشور، به اضافهٔ ده‌ها کلاس و کارگاه آزاد آموزش هنر بازیگری و کارگردانی، که هر ساله دست‌کم ۸۰۰ فارغ‌التحصیل متخصص و تعلیم‌دیده وارد بازار تولید هنرهای نمایشی می‌کنند، در جوار ۹۰,۰۰۰ نفری که عضو ۴۴۰ انجمن نمایش شهرستان‌های سراسر ایران هستند، ما را در برابر مطالبات نیرویی فعال، جوان و پویا قرار می‌دهد که برای آموختن و اندوختن بیشتر از هر زمان دیگر، نیازمند منابع و کتاب‌های پرارزش و علمی در همهٔ زمینه‌های نظری و عملی هنر نمایش‌اند. کافی است تنها یادآوری کنیم که در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی در سال ۱۳۸۰، حدود ۲۰۰۰ نمایشنامه توسط درام‌نویسان جوان ایران به رشتهٔ تحریر درآمده است. ارقام و آمار زمینه‌های دیگر نیز بسیار درخور توجه‌اند:

ـ تشکیل ۱۸۰ کلاس آموزشی در گرایش‌های مختلف.

ـ برپایی ۸۷ جشنواره و همایش و یادواره: ۲۹ جشنوارهٔ استانی، ۶ جشنوارهٔ منطقه‌ای و ۵۲ جشنواره با عناوین مختلف از سوی انجمن‌های نمایش ایران در نقاط مختلف کشور.

ـ تولید ۲,۵۸۰ نمایش از سوی انجمن نمایش و ادارات فرهنگ و ارشاد اسلامی سراسر ایران.

ـ تعداد ۲۶,۰۰۰ اجرا از نمایش‌های تولید شده در گونه‌های مختلف.

ـ وجود ۹,۰۰۰,۰۰۰ مخاطب و تماشاگر.
ـ فعالیت ۲۹,۰۰۰ بازیگر، کارگردان، نویسنده، طراح و...
ـ ایجاد سالن‌های تئاتر در ۴۸ شهر از سال ۱۳۷۹ تا ۱۳۸۰.

طرفه آن که این آمار و ارقام تنها مربوط به فعالیت‌های ۹ ماههٔ اول سال ۱۳۸۰ در مراکز هنری و ادارات وابسته به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است.[۱] حال اگر فعالیت‌های گوناگون: ۵۵ کانون نمایش دانشگاه‌ها و مراکز آموزش عالی، کانون‌های فرهنگی و هنری مساجد، واحد فرهنگی ـ هنری بنیاد شهید، واحد آموزش و تولید حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، و سرانجام حجم بالای آموزش و تولید نمایش در ده‌ها خانهٔ فرهنگی و فرهنگ‌سراهای تهران و شهرستان‌ها را هم بیفزاییم، خواهیم دید با نیرو، توان، کار و خلاقیت بسیار گسترده‌تری روبه‌روییم که به علت جوانی و جستجوگری، از هر نظر نیازمند تعلیم و آموزش‌اند. بنابراین بر اهل فن و قلم و مراکز علمی و انتشاراتی است تا در برابر استقبال گسترده و بی‌سابقهٔ هنرمندان، دانشجویان و هنرجویان به این هنر پایه‌ای کهن و توانمند، تا آن جا که در توان دارند، بکوشند به قدر وسع و دانش خود از خرمن تجارب زنده و منابع علمی امروز دنیا توشه بردارند و به نوبهٔ خود، پالوده و پیراسته و علمی، در دسترس این نسل جستجوگر و زنده و فعال بگذارند، تا حتی‌الامکان فاصلهٔ فنی و فکری خود را با آخرین تجربیات و دستاوردهای امروز جهان کم و کمتر کرده باشیم.

از این نظر تألیف و ترجمهٔ مجموعه‌ای از کتاب‌های ارزنده و علمی که هم، ارزش دانشگاهی داشته و به کار کلاس‌های درس و تحقیق دانشگاهی بخورند، و هم مفید به حال تجربیات عملی و کارهای اجرایی گروه‌های فعال

---

۱. تمامی آمار و ارقام از منبع زیر نقل شده است: بولتن خبری گزارش‌های فصلی استان‌ها در گروه هماهنگی تئاتر مرکز هنرهای نمایشیِ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تا پایان سال ۱۳۸۲.

نمایشی در مراکز حرفه‌ای و تجربی، اولین دل‌مشغولی ما برای تألیف و انتشار این مجموعه است. به خصوص که در غیاب مراکز پژوهشی و علمی، نبود تحقیقات منظم هنرهای نمایشی، فقدان مراکز اسناد و مدارک هنری، و نیز کمبود کتاب و کتابخانه‌های تخصصی، ما در همهٔ زمینه‌ها با کاستی‌های جدی و چشمگیری روبه‌روییم. وجود پاره‌ای پژوهش‌های سطحی ـ ژورنالیستی نیز که تألیف‌شان بسیار شتاب‌زده صورت می‌گیرد و اغلب آن‌ها به شدت کهنه و تکراری بوده و یا رونویسی ناشیانه از کتاب‌های دیگران و منابع خارجی‌اند و تقریباً هیچ کدام به نیازهای واقعی امروز هنر و هنرمندان ایران پاسخ نمی‌گویند، تا به امروز جز غلط‌آموزی، سطحی‌نگری و «پخته خواری» سود دیگری در بر نداشته‌اند.

گفتن ندارد که خلاقیت‌های نمایشی گوناگون هنرمندان ما زمانی به سامان بوده و از ارزش‌های مثبت و ماندگار برخوردار خواهند بود که زیربنای تئوری محکمی داشته باشند. و به درستی این مهم به دست نمی‌آید مگر به یاری آموزش درست، استادان فرهیخته، وجود منابع موثق و داشتن مآخذ دقیق و علمی که باب نظریات نوین یا بحث‌های تازه را بگشاید، و یا از اصول پایه و راهکارهای نوین برای غنای زیبایی‌شناسی نمایش امروز سخن در میان آورد.

از سوی دیگر کثرت فرهنگ‌ها، و وجود سبک‌ها، شیوه‌ها و گونه‌های جدید تئاتر در کنار آثار گوناگون بازمانده از حوزه‌های تمدن‌های مختلف از ۲۵۰۰ سال پیش تاکنون، فرهنگ تئاتر را چنان غنی و پیچیده و پرپشتوانه کرده است که بدون شک بدون تجهیز خود به منابع معتبر تاریخی یا تشریح اصول و روش‌های آن به یاری منابع پایه‌ای و مآخذ تشریحی نوین، امکان ندارد از دستاوردها و تجربیات گرانبار هزاران سالهٔ این هنر در سطح جهان باخبر شویم.

بنابراین تلاش ما این خواهد بود تا این مجموعه هم در زمینهٔ نظری و

عملی به نیازها پاسخ گوید و هم در باب مباحث تاریخی، ژانرها، سبک‌ها و تجربه‌های نوین، کمبودها را برطرف کند. و هدف در همه حال ارتقای سطح کمی و کیفی هنر نمایش و تأمین نیاز هنرمندان، دانش‌آموختگان و دوستداران این هنر در زمینه‌های فکری و فنی پر ارزش است. باشد تا در جای خود پژوهشگران، منتقدان، گزارشگران هنری و خوانندگان مختلف را نیز به کار آید. و به‌ویژه هنرمندان گرامی شهرستان‌های دور و نزدیک را ــ که امکان دسترسی کمتری به مراکز علمی و دانشگاه‌ها دارند ــ از هر نظر یاری

قطب‌الدین صادقی

برای ونسان

پیش‌گفتار

کتاب‌شناسیِ مربوط به کارگردانی تئاتر، با عرصه‌هایی چون ادبیات یا نقاشی برابری نمی‌کند و، در نهایت، چندان گسترده نمی‌نماید. این نکته بی‌شک هم به سبب پایگاه تاریخی این هنر است و هم به سبب ماهیت خاص آن.

کارگردانی تئاتر، به اعتقاد مورخان، صرفاً در زمانی اخیر به منزلهٔ هنری مستقل، و می‌توان گفت «تمام و کمال» تثبیت شده است و، در مورد تاریخ آن، معمولاً اتفاق نظر بر سال ۱۸۸۷، یعنی تاریخ تأسیس نمایش‌خانهٔ تئاتر لیبر[۱] است. تاریخ‌های دیگری را می‌توان، به دلایل مختلف، سال‌های (نمادین) گشایش عصری تازه در تئاتر، یعنی عصر کارگردانی به معنای مدرن کلمه در نظر داشت: به طور مثال، ۱۸۶۶، سال تولد گروه ماینینگر[۲]؛ ۱۸۸۰، سالی که بیشتر نمایش‌خانه‌ها از روشنایی برق استفاده کردند... در هرحال، سی سال آخر قرن نوزدهم، از نظر ما، سی سال نخست دورانی تازه در هنر نمایش است و این تازگی، هم در تغییر شیوه‌هاست و هم در ضابطه‌بندی مسائل و هم در ابداع راه‌حل‌ها...

به همین دلیل، بررسی کارگردانی تئاتر، به مفهوم واقعی آن،با توجه به

---

۱. Théâtre-Libre، تئاتری که آندره آنتوان در محلهٔ مونمارتر پاریس تأسیس کرد و تحت تأثیر زولا و مکتب ناتورالیستی، در مورد دکور و لباس و وسایل صحنه و بازی به واقع‌گرایی روی آورد ـ م.

۲. Meininger، گروهی که دوکِ ماینینگن در شهر ساکس آلمان به وجود آورد ـ م.

ناهمخوانی زمانیی که معمولاً میان ظهور یک پدیدهٔ تازه و پذیرفته شدن آن در محافل فرهنگستانی وجوددارد، در دوره‌ای پیش‌تر چندان صورت نگرفته است.

مشکلات روش‌شناختی نیز به این مسائل افزوده می‌شود، مشکلاتی که هرآینه به ویژگی کارگردانی تئاتر و به خصوصیت ناپایدار و متغیر نمایش‌ها، به کمیابی و فقر مدارک مکتوب و تصویری و به مسائلی که رمزگشایی این مدارک در پی دارند و به بسیاری نکات دیگر مربوط می‌شود. معلوم است که برای بیان وضعیت پژوهش در این عرصهٔ خاص توضیح‌های فراوانی هست.

به هر حال، امروزه، به طور کلی دو نوع کتاب وجود دارد:

۱ـ ویژه‌نگاری[1]های اختصاص‌یافته به یک کارگردان یا یک گروه[2]؛
۲ـ تحقیق‌هایی در کارگردانی نمایش که به طور اخص یا از طریق مقایسه صورت گرفته است[3].

البته باید چند کتاب بسیار عالمانه، مانند کتاب‌های دنی بابله[4]، و نیز دو مجلهٔ تخصصی را، مجلهٔ تاریخ نمایش[5] و کار نمایشی[6] که مکمل یکدیگرند، ذکر کرد. این است صورت اجمالی ادبیات فرانسوی‌زبان برای استفادهٔ دوست‌داران نمایش، با آگاهی به جا افتادگی‌های احتمالی.

---

1. monographie

۲. از جمله، نگاه کنید به مجموعهٔ
«Théâtre vivant» [«تئاتر زنده»], Ed. de la cité L'Age d'homme, Lausanne.

۳. از جمله، نگاه کنید به مجموعه‌های تحقیقی که مرکز ملی پژوهش‌های علمی فرانسه CNRS با عنوان کلی راه‌های آفرینش نمایشی (*Voies de la création théâtrale*) منتشر کرده است.

۴. Denis Bablet، بررسی او دربارهٔ دکور در تئاتر از ۱۸۷۰ تا ۱۹۱۴ از هر نظر اساسی است.

5. Revue *d' histoire du théâtre*

6. *Travail théâtral*

بنابراین، جستاری که می‌خوانیم بر این ملاحظه مبتنی است که، در حال حاضر[۱]، وضع جامع قابل توجهی موجود نیست تا امکان دهد که متنوع‌ترین اقدامات نمایش را همراه با مباحثاتی که زندگی آن را تداوم می‌بخشند و صورت‌هایی که تجربه می‌کند و چیزهایی از این قبیل را به ذهن درآوریم. از ابتدای امر متذکر می‌شویم که اختیار کردن لحنی هنجارآفرین و ادعای تفکیک کار خوب و کار ضعیف‌تر مدنظر نبوده است. اینها به سلیقه و حساسیت و قضاوت فردی مربوط می‌شود. با این حال، سخن گفتن از تئاتر معاصر ضرورتاً عبارت است از اقدام به انتخاب این یا آن نمایش و پرداختن بدان، «فراموش کردن» این یا آن کارگردان و تمجید زیاده سریع از این یا آن نظریه پرداز. کوشش شده است تا برای این گزینش‌های ناگزیر، و به ناچار تابع ارزیابی شخصی، اساس عینی‌تری قایل شویم، یعنی معیار چیزی که می‌توان اهمیت تاریخی نامید و الزاماً بنا به معیار عادات پاریسی یا تعداد اجراها سنجیده نمی‌شود. باید گفت که اجراهای معدود گروه برلینر انسمبله[۲] در چهاچوب تئاتر ملت‌ها بیش از شایان‌ترین موفقیت‌های ژان لویی بارو[۳] و گروهش بر کارگردانی صحنهٔ کنونی تأثیر آشکار گذاشته‌اند.

در هر حال، بی‌تأسف چندانی، از تقسیم‌بندی ویژه نگارانه و متمرکز بر نام‌های بزرگ تئاتر چشم پوشیده‌ایم. با این حال، چنین گزینه‌ای سهولت‌هایی ایجاد می‌کرد. از جمله امکان می‌داد تا آثار یک کارگردان را با توجه به تمامی حجم آن و تطور فکری و عملی او را دریابیم. اما، علاوه بر این که چنین ویژه‌نگاری‌هایی در جای دیگر نیز یافت می‌شود، این ساخت و کار امکان چندانی به دست نمی‌دهد تا گرایش‌های عمده‌ای که تجربه و تحول هنری مثل نمایش را سامان می‌دهند آشکار شوند. باری، همین گرایش‌هاست

---

۱. توجه داشته باشیم که این کتاب در سال ۱۹۸۰ منتشر شده است ـ م.

۲. Berliner Ensemble، گروهی که برشت در برلن شرقی تشکیل داد و در زمان مرگش هدایت آن را به عهده داشت؛ همسرش، هلنه وایگل که در این کار با او همراه بود تا ۱۹۷۱ کار برشت را در رأس این گروه ادامه داد ـ م.

۳. Jean-Louis Barrault (۱۹۱۷ـ۱۹۹۴)، از بازیگران و کارگردانان معروف تئاتر فرانسه ـ م.

که این کتاب قصد دارد، با استفاده از مرحلهٔ پیدایش نظری و نیز چندگونگی تغییرمایه‌های عملی آن‌ها، به توصیفشان بپردازد. به همین دلیل، رفت و آمدی آگاهانه، از گفتمان نظری به توصیف اقدام‌های دقیق و خاص، صورت می‌گیرد و هیچ ادعایی دال بر جامعیت در کار نیست! تنها نکتهٔ مدنظر، در مورد یک نظریه یا یک نمایش، مشخص کردن گویاترین مؤلفه‌های یک تحول یا نوطلبی و جز آن بوده است.

این جستار، بی‌آن‌که به معنای دقیق کلمه داعیهٔ تاریخی بودن داشته باشد، می‌کوشد تا از نگرشی آرمان‌گرایانه به تئاتر، که معمولاً جانب‌داری در ویژه‌نگاری موجب آن است، و نیز از دیدگاهی فردیت‌بخش، که تنها «نبوغ» کارگردانان صحنه را موجد هر آن چیزی می‌داند که تئاتر تولید می‌کند، اجتناب ورزد. در نمایش، شاید بیش از هنرهای مرتبط با آن، ویژگی یک تجربه از تجربه‌های دیگر تغذیه می‌کند. پلانشون[1] بارها اعلام داشته است که چه قدر به برشت مدیون است، و جولین بک[2] و جودیت مالینا[3]، گردانندگان لیوینگ تیاتر[4]، آرتو[5] را پدر معنوی خود می‌شمارند.

خصوصیت ناپایدار هر اجرای نمایشی، به معنایی، این پدیدهٔ آبیاری را توجیه می‌کند. این که ویلار[6] یا اسووبودا[7] از پلکان عظیم باب طبع کریگ[8]

---

۱. Roger Planchon (۱۹۳۱ـ)، کارگردان و نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی ـ م.

2. Julian Beck 3. Judith malina

۴. Living Theatre کمپانی تئاتر آمریکایی که جولین بک و جودیت مالینا در ۱۹۴۷ تأسیس کردند و، از ۱۹۵۸، سخت تحت تأثیر آنتوان آرتو و «تئاتر قساوت» او قرار گرفت ـ م.

۵. Antoine Artaud (۱۸۹۶ ـ ۱۹۴۸) نویسندهٔ فرانسوی که پس از چندی به تئاتر روی آورد و اندیشه‌های خود را، که بر کارگردانان معروف بسیاری سخت تأثیر گذاشت، در دو جستار تئاتر قساوت و تئاتر و همزادش منتشر کرد ـ م.

۶. Jean Vilar (۱۹۱۲ـ۱۹۷۱)، بازیگر و کارگردان فرانسوی که نخستین جشنوارهٔ تئاتر آوینیون را آفرید و تا زمان مرگ مدیریت آن را برعهده داشت.

۷. Josef Svoboda (۱۹۲۰ـ) طراح صحنهٔ چک، مسئول دکوراسیون و مدیرفنی تئاتر ملی پراگ از سال ۱۹۵۱ ـ م.

۸. Edward Gordon Craig (۱۸۷۲ـ۱۹۶۶)، نظریه‌پرداز انگلیسی تئاتر ـ م.

استفاده کنند، و این که شرو[۱] در دعوا[۲] از نوار صوتیی بهره‌برداری کند که پرمایگی و ظریف کاری آن مایهٔ سرور استانیسلافسکی[۳] می‌شده است، دلیل بر حکم دادن به سرقت هنری نیست. زیرا الگوی موردنظر، از روزی که عمل نکرده است، دیگر وجود ندارد، به معنای واقعی کلمه دیگر وجود ندارد. در واقع، ویژگی آثار نمایشی در این است که غیرقابل بازیافت‌اند و هرگونه «ازسرگیری» آن‌ها ناممکن است و مؤلف قادر نیست آن را تحت نظر بگیرد. (نتایج اسف‌بار این کار را در کارگردانی‌های ژووه[۴] یا ویلانت واگنر[۵] دیده‌ایم!) در هنری که تا این حد تابع زمان است که هیچ یک از آثارش را نمی‌توان حفظ کرد، یا حتی احیا کرد، پس طبیعی و حتی مطلوب است که هر نسلی مؤثرترین صورت‌ها را در آن به کار گیرد...

زیاده‌روی زمانی آغاز می‌شود که تئاتر، با استفاده از ضعف ناشی از این موقعیت خاص، می‌کوشد تا چراغ موشی را جای زنبوری قالب کند و آنچه را پنجاه سال پیش‌تر می‌شد دید به عوض نوآوری مطلق ارائه دهد! نگاه تاریخی دست کم این تأثیر را دارد که دریافت راپالایش می‌دهد و قضاوت را تضمین می‌کند. این کار ممکن است گاهی سلامت‌بخش باشد!

از سوی دیگر، نمایش، شاید مانند موسیقی، و بیش از ادبیات یا نقاشی، کاملاً دربند زیربنای مادی خود است. سخن گفتن از کارگردانی صحنه هرآینه عهده‌دار شدن گفتمانی است که دست کم همان قدر به اقتصاد و به سیاست مربوط می‌شود که به زیباشناسی. ویلار، در تئاتر دوپوش[۶]، که تابع شرایط

---

۱. Patrice Chéreau (۱۹۴۴ـ) بازیگر و کارگردان فرانسوی ـ م.

۲. *La Dispute*، کمدی در یک پرده از ماریوو [Marivaux]، نویسندهٔ فرانسوی (۱۶۸۸ـ۱۷۶۳) که پس از اجرای شرو پیوسته به روی صحنه آمده است ـ م.

۳. Stanislavski (۱۸۶۳ ـ ۱۹۳۸)، بازیگر و کارگردان تئاتر روس ـ م.

۴. Louis Jouvet (۱۸۸۷ـ۱۹۵۱)، بازیگر وکارگردان و محقق فرانسوی که تأثیر شایان توجهی بر تئاتر بین دو جنگ گذاشت ـ م.

5. Wieland Wagner

6. Théâtre de Poche

بخش خصوصی است، و در شایو[1]، که در رأس تئاتر ملی و تحت پوشش یارانهٔ دولتی است، کارگردانیِ متفاوتی ارائه می‌دهد.

هدف از همهٔ این ملاحظات صرفاً بیان سازمان‌دهی این کتاب است. این کتاب با داعیهٔ سخن گفتن از کارگردانیِ نمایشیِ معاصر ــ به طور کلی کارگردانی مربوط به سی سال اخیر[2] ــ، از توصیف یک «میراث» آغاز می‌کند و می‌کوشد تا ریشه‌های تقریباً صدساله‌ای را تجسم بخشد که تئاتر فعلی به آن حدی که تصور می‌شود از آن نبریده است. و با داعیهٔ سخن گفتن از هنر، به تحقیقی دربارهٔ سازمان‌دهی تئاتر در فرانسه ختم می‌شود، سازمان‌دهیی که، از جهات بسیار، گزینه‌هایی مبتنی بر زیباشناسی صحنه را روشن می‌سازد. میان این دو داعیه، استنتاج‌هایی متمرکز بر (سلسله) مسائل مهمی مطرح است که تئاتر معاصر از آن تغذیه می‌کند: مسائل مربوط به ارتباط متن با اجرا، فضای اجرا، عملکرد و کار بازیگر...

با توجه به اوضاع امروزهٔ اجرای نمایش، تحمیل محدودهٔ جغرافیایی دقیق در کتاب ممکن نبود: سخن گفتن از تئاتر در فرانسه هرآینه سخن گفتن از برشت و لیوینگ تیاتر و گروتوفسکی[3] و دیگران نیز هست و کثرت جشنواره‌ها و سفرهای نمایشی تقطیع عرصهٔ نمایش را بدون معیارهای تاریخ یا سیاست کاملاً نامناسب می‌سازد.

تقسیم‌بندی‌های کلی نیز چندان قابل قبول نیست: اگر هم بتوان در سخن گفتن از کوپو[4] یا دولن[5] به عرصهٔ مشخصاً درامی محدود شد، اما چه گونه

---

1. Chaillot

۲. نگاه کنید به پانویس ص ۱۹، ۱

۳. Jerzy Grotowsky (۱۹۳۳ـ۱۹۹۹)، کارگردان تئاتر لهستانی ـ م.

۴. Jacques Copeau (۱۸۷۹ـ۱۹۴۹)، نویسنده و بازیگر و گردانندهٔ تئاتر فرانسوی ـ م.

۵. Charles Dullin (۱۸۸۵ـ۱۹۴۹)، بازیگر و کارگردان و مدیر تئاتر فرانسوی، که برچندین نسل از بازیگران و کارگردانان تأثیر پایداری گذاشت ـ م.

می‌توان اشترلر[۱] یا لاولی[۲] را توصیف کرد و از نمایش تغزلی سخنی به میان نیاورد؟ چه گونه می‌توان از طراحی صحنهٔ مدرن سخن گفت وبه دستاورد باله‌های روس دیاگیلف[۳] یا به دستاورد ویلانت واگنر در شهر بایرویت[۴] اشاره نکرد؟ باز هم طبقه‌بندی‌های سنتی در مورد تجربه‌های معاصر مناسبتی ندارد.

آشکار است که، در این اوضاع، امید نمی‌رفت که یک کتاب موجز جامع یا حتی منصفانه باشد. به همین دلیل ترجیح داده شد که نوعی خودسرانگیِ مهار شده در پیش گرفته شود! به عبارتی دیگر، از آنجا که نمی‌شد از همه چیز سخن گفت، تصمیم گرفته شد بر اقداماتی تأمل شود که، اگرچه هنوز هیچ نشده قدیمی‌اند، اما با مسائلی درگیر بوده‌اند که هنوز هم جزء دل‌مشغولی‌های فعلی‌اند. به طور مثال، از کریگ و آرتو بیش از دولن و ژووه صحبت می‌شود. به هیچ وجه منظور این نیست که آثار گروه کارتل[۵] کم‌اهمیت است؛ نکته فقط در این است که به سؤال‌های مطرح شده در کار نمایش پاسخ‌هایی ارائه نمی‌دهد که به درستی با تئاتر امروزی ارتباط داشته باشد.

سرانجام باید متذکر شد که، در این کتاب، به تحقیق دربارهٔ تولید متون نمایشی نمی‌پردازیم. تعداد مقاله‌ها و کتاب‌هایی که به حد کمال دربارهٔ دین تئاتر مدرن به نویسندگانی چون پیراندلو و بکت و ژنه و دیگران گفته‌اند آن قدر زیاد است که به پرداختن دوباره به این مقوله نیازی نیست.

بی‌شک متوجه شده‌ایم که این جستار، با کاستی‌ها و محدودیت‌ها و جانب‌داری‌هایش، داعیه‌ای به جز مشارکتی کوتاه در دفاع از کارگردانی معاصر تئاتر و اغنای آن ندارد. میل بر این بود که به چنین دفاعی نیاز نباشد.

---

۱. Giorgio Strehler (۱۹۲۱ـ۱۹۹۷)، کارگردان و مدیر تئاتر ایتالیایی ـ م.

۲. Jorge Lavelli (۱۹۳۱ـ)، کارگردان تئاتر فرانسوی آرژانتینی تبار ـ م.

۳. Sergej Pavlovič Diaghilev (۱۸۷۲ـ۱۹۲۹)، منتقد هنری و کارگردان روس که، با ایجاد گروه بالهٔ روسی و نمایش آن در پاریس، تأثیر عمیقی بر همهٔ زمینه‌های نمایشی در مغرب زمین گذاشت ـ م.

۴. Bayreuth، شهری در آلمان که ریچارد واگنر با کمک شاه باویرا تئاتر نمونه‌ای در آنجا ساخت و زان پس، این شهر مرکز بین‌المللی اوپرای واگنر شد ـ م.

۵. Cartel، گروهی که دولن، باتی، ژووه و پیتوئف در ۱۹۲۶ ایجاد کردند ـ م.

فصل اول

تولد مدرنیّت

در آخرین سال‌های قرن نوزدهم، دو پدیدهٔ ناشی از انقلاب فن‌آوری توجه را جلب می‌کنند از این‌رو که در تحول اجرای نمایش اهمیتی بی‌چون و چرا دارند و نکته‌ای را روشن می‌کنند که **ظهور کارگردان** نام گرفته است. این دو پدیده عبارت‌اند از: ۱ـ از میان رفتن مرزها و، کمی پس از آن، از میان رفتن فاصله‌ها؛ ۲ـ کشف امکانات روشنایی برق.

اگرچه، به طورمثال، در اوایل قرن نوزدهم و تا سال‌های ۱۸۴۰، یک مرز واقعی جغرافیایی و سیاسی ذوقِ به اصطلاح «خوب» یا خصوصاً «فرانسوی» را از زیباشناسی شکسپیری جدا می‌کرد اما، از سال‌های ۱۹۶۰، دیگر نمی‌توان نظریه‌ها و تجربه‌های نمایشی را در محدوده‌ای جغرافیایی محصورساخت، یا کاملاً آن را از طریق سنت ملی تبیین کرد. این نکته درمورد ناتورالیسم صادق است: دو سال پس از آن که آنتوان[1] تئاتر لیبر را در پاریس تأسیس کرد (۱۸۸۷)، فرای بونه[2] در برلن افتتاح شد و یازده سال بعد، تئاتر هنراستانیسلافسکی و نمیروویچ ـ دانچنکو[3] در مسکو. برگشتگان از آن

---

۱. André Antoine (۱۸۵۸-۱۹۴۳)، کارگردان و بازیگر و مدیر تئاتر فرانسوی ـ م.

2. Freie Bühne

۳. Nemrovič - Dančenko (۱۸۵۸ـ۱۹۴۳)، نویسنده و نمایش‌نامه‌نویس و گردانندهٔ تئاتر روس که تأثیر به سزایی در توسعهٔ هنر نمایش در روسیه داشت ـ م.

دنیا[1]، اثر ایپسن، به سال ۱۸۸۱ در نروژ اجرا شد و آنتوان به سال ۱۸۹۰ آن را در پاریس به صحنه برد و اما بافندگان[2] هاوپتمان، در یک سال (۱۸۹۲)، در آلمان و فرانسه به اجرا در آمد. این پدیدهٔ توزیع را نمی‌توان به تولیدها و به آثار محدود کرد. این پدیده صرفاً نتیجهٔ انتشارمشابهِ نظریه‌ها و پژوهش‌ها و تجربه‌هاست... از این نظر، سفرهای گروه ماینینگر، گروهی که دوکِ ساکس ـ ماینینگن چند سال پیش‌تر ایجاد کرده بود، و از سال ۱۸۷۴ در اروپا ــ به جز فرانسه! ــ صورت گرفت، و تأثیر این گروه بر تئاتر اروپا، نخستین تجلی این پدیدهٔ گویای تئاتر مدرن است.

همین «چند قطبی بودن» با جریان سمبولیستی نیز آشکار می‌شود. می‌بینیم که میل به پذیرفتن امکانات تئاتروار[3] و بهره‌برداری از آن‌ها و نفی قید و بند اجرای توهم‌آفرین، که ناتورالیسم بی‌شک نتیجهٔ غایی آن است، در پایتخت‌های تئاتری اروپا، به همراه آپیا[4] در سوییس، کریگ در لندن، برنس[5] و ماکس راینهارت[6] در آلمان، مایرهولت[7] در مسکو، و دیگران، تثبیت می‌شود. با توجه به نیروهای جاذبهٔ مادی (فن‌آورانه و اقتصادی) عجین با تجربهٔ نمایشی، ارائهٔ تاریخ‌ها چندان معنایی ندارد: جهش‌ها البته در عرصهٔ نقاشی روی بوم سریع‌تر است تا در عرصهٔ صحنه. با این حال همه چیز به سرعت روی می‌دهد: پل فور[8] تئاتردار[9] را به سال ۱۸۹۱ و لونیه ـ پو[10] اوور[11] را در سال ۱۸۹۳ تأسیس می‌کنند. کارگردانی درام واگنری[12] آپیا به تاریخ ۱۸۹۵ است و الگوی حقیقی «بایرویت نو» در سال‌های ۱۹۵۰ـ۱۹۶۰ به شمار

---

1. *Gengangere*, Henrik Ibsen, 1881

2. *Die Weber*, Gerhart Hauptmann, 1892

3. théâtralité

۴. Appia (۱۸۶۲ ـ ۱۹۲۸)، کارگردان و نظریه‌پرداز تئاتر، اهل سوییس، که بر کارگردانی معاصر اثری تعیین کننده گذاشت و دکورهای سه بعدی را جانشین پرده‌های نقاشی شده کرد ـ م.

5. Behrens

6. Max Reinhardt

7. Meyerhold

8. Paul Fort

9. Théâtre d' Art

10. Lugné- Poe

11. Œuvre

12. *La Mise en Scène du drame wagnérien*

می‌آید. ده سال بعد، کتاب اساسی کریگ، در باب هنر تئاتر[1] (۱۹۰۵) منتشر می‌شود و از سال بعد، آپیای سوییسی و کریگ انگلیسی، به ترغیب یک بازیگر ایتالیاییِ تراژدی (الئونورا دوزه[2]) گرد می‌آیند تا کار یک نمایش‌نویس نروژی، یعنی روسمرشولم[3] اثر ایپسن را به صحنه بیاورند. در ۱۹۱۲، کریگ به دعوت استانیسلافسکی به مسکو می‌رود و با گروه تئاتر هنر هملت را اجرا می‌کند...

باز هم به نظریه‌های نمادگرایانه خواهیم پرداخت. اما، از هم اکنون، می‌توان مشاهده کرد که، هر قدر هم چند تن از اندیشمندان تئاتر تجربه‌های غالب را به شدت محکوم کرده باشند، بی‌شک این امر به تنهایی کافی نمی‌بود که جهش‌های شاخص تئاتر مدرن را در پی داشته باشد. قطعاً درست‌تر این است که بگوییم این جهش‌ها به یمن تصمیم‌گیری بر قطع رابطه همراه با امکان جهش اتفاق افتاده است؛ وانگهی، چنانچه به مقاومت‌هایی بیندیشیم که، در سال‌های ۱۹۵۰، ویلار در فرانسه و ویلانت واگنر در آلمان برای به کرسی نشاندن ذهنیاتِ بهره گرفته از آپیا و کریگ و کوپو با آن روبه‌رو شدند، می‌بینیم که این اتفاق به تدریج روی داد. به عبارت دیگر، شرایط جهش هنر صحنه بدان سبب فراهم آمده بود که ابزار فکری (رد نظریه‌ها و دستورعمل‌های کهنه و نیز پیشنهادهای عملی که موجب تحقق «چیزی دیگر» می‌شد) و ابزار فنیی که این گونه دگرگونی را «قابل تصور» می‌ساخت، یعنی کشف امکانات روشنایی برق، فراهم بود.

در تلاقی‌گاه دو قرن، لوی‌فولر[4] نظرها را سخت به خود معطوف می‌دارد. آنچه امروزه در نمایش‌های این بانوی رقصندهٔ آمریکایی شگفت می‌نماید، نه چندان بُعد مربوط به طراحی یا بُعد حرکتیی است که به ظاهر ابتدایی می‌نماید (ناگفته نماند که همین امر، از نظر هم‌عصران، مثال ملموس هنری گویا اما رها از دغدغهٔ بازنمایی تصویری بود)، بلکه چیزهایی است که این نمایش‌ها در مورد فضای صحنه آشکار می‌سازند، یعنی این نکته که روشنایی

---

1. *On the Art of the Theatre*
2. Eleonora Duse
3. *Rosmersholm*
4. Loïe fuller

برق قادر است، به تنهایی، یک فضای عریان و خالی را شکل بدهد و تغییر بدهد و بسازد و، خلاصه، به آن زندگی ببخشد، و همان فضای رؤیا و شعر را بیافریند که مدافعان اجرای سمبولیستی جزء تعهدات خود می‌دانستند.

۱۸۹۱: لوی فولر در فولی برژر[1]، در پاریس، به صحنه می‌رود. ۱۹۰۰: کریگ کارگردانی دیدو و آینیاس[2]، اوپرای پرسل[3]، را به عهده می‌گیرد که پیراستگی و تصویرگرایی باریک‌بینانهٔ آن موجب تحسین معاصران می‌شود. این دو رویداد به ظاهر ارتباطی با یکدیگر ندارند. با این حال، دارای وجهی مشترک‌اند، این‌که روشنایی برق یا گاز ابزار اصلی سامان‌دهی و حیات‌بخشیِ فضای صحنه می‌شود... ۱۹۵۱: ویلار مدیریت شایو، تئاتر ملی مردمی، را به عهده می‌گیرد و با کارگردانی ال سید[4] و امیر هومبورگ[5] سر و صدا به پا می‌کند. در همان سال، بار دیگر درهای فستپیل‌هاوس[6] [خانهٔ جشنواره] در شهر بایرویت گشوده می‌شود و پارسیفال[7]، به کارگردانی ویلانت واگنر، حسرت‌داران «آیین» پیش از جنگ را سرگشته یامبهوت می‌کند. این دو رویداد نیز به ظاهر ارتباطی با هم ندارند مگر این که، در هر یک از نمایش‌های نام‌برده، نور مصالح برتر طراحی صحنه است. این نشانه‌ها، که کمابیش اختیاری انتخاب شده‌اند، نباید شاخص‌های دیگر را پنهان دارند؛ به طور مثال، متن‌های نظری که، اگرچه به هنگام انتشار چندان به چشم نمی‌آیند اما، با گذشت زمان، اهمیتی در خور می‌یابند. از کتاب‌های آپیا و کریگ پیش‌تر نام برده‌ایم. می‌توان تئاتر و همزادش[8]، اثر آرتو، را هم بدان افزود که، در ۱۹۳۸، متن‌های گاهی قدیمی‌تر را نیز گرد می‌آورد. هر یک ازاین نویسندگان مدام از اهمیت بالقوهٔ نور در تئاتر سخن می‌گویند و از کم مایگی صحنه‌های دورهٔ خود در بهره‌برداری از امکانات آن افسوس می‌خورند. از همهٔ اینها می‌توان

---

1. Folies - Bergères
2. *Dido and Aenas*
3. Henry Purcell
4. *Le Cid*, Pierre Corneille, 1637
5. *Prinz von Homburg*, Heinrich von Kleist, 1810
6. Festpilhaus
7. *Parsifal*
8. *Le Théâtre et son double*

دست‌کم یک نتیجه گرفت: هنر کارگردانی نمایش تابع چنان قید و بندهای اقتصادی و اجتماعی است که تحول آن بدین سبب سخت کند می‌شود و تاریخچهٔ آن گویی متشکل از مراحل مکرر است. به فاصلهٔ سی تا پنجاه سال، همان توصیه‌ها و همان اقدامات موجد همان شگفتی و همان حیرتِ گاهی خشمگنانه و گاهی هیجان‌زده می‌شود.

بازگردیم به لوی فولر. استفاده از نور در نمایش‌های او بدین‌لحاظ مهم است که به تعریفی جوّی از فضا محدود نمی‌شود. نور دیگر سپیده‌دم مه آلود یا مهتاب احساساتی را به روی صحنه نمی‌پاشد. نور، رنگین و سیال، هم‌بازی حقیقی بانوی رقصنده می‌شود و بی‌هیچ محدودیتی حرکت‌های او را تغییر می‌دهد[1] و اگر نور تمایل بدان دارد که قهرمان نمایش شود، به‌عکس، رقصنده نیز بدان تمایل دارد که حل شود و جز صورت و حجم بی‌جسمی نباشد. لوی‌فولر، از این جنبه نیای آلوین نیکولائیس[2]، طراح رقص آمریکایی است که نور را با رقص در می‌آمیزد؛ او، بی‌آن‌که تردیدی به خود راه دهد، شیوه‌های تازه‌ای را می‌آزماید و به نورافکن و به بازی آینه و جز آن متوسل می‌شود. سحر و خیال، و جادو و جز آن، واژه‌هایی‌اند که بهتر از هر چیزی هنر این رقصندهٔ آمریکایی را نشان می‌دهند. اجرای نمایش بُعدی را باز می‌یابد که در طول قرن نوزدهم به تدریج از دست داده بود ــ شاید به جز در برخی تئاترهایی که برای عامهٔ مردم در نظر گرفته بودند ــ، بُعدی که در قرن هفدهم و هجدهم بانمایش‌های «مکانیزه» پرورش یافته بود، بُعد رؤیا و افسون. در حدود سی سال بعد، آرتو، به زبانی نه چندان دقیق به لحاظ فنی اما سخت القاکننده، مدعی تخیل خلاق مشابهی در استفاده از نور می‌شود[3]. نکته‌ای که،

---

۱. متذکر می‌شویم که رقص‌های طراحی شدهٔ لوی‌فولر بر پایهٔ زبان اشارهٔ اغراق شده‌ای قرار دارد که با استفاده از پارچه‌های توریِ ثابت بر میله‌های چوبی که این رقصنده ماهرانه به حرکت در می‌آورد «شاعرانگی» می‌یافت.

2. Alwin Nikolais

۳. در سال‌های ۱۹۷۰، ژرارژِلا و گروهش، شِن نوآر، کوشیدند تا نظریهٔ نورِ مستقیماً وام ←

در صورت لزوم، تأیید می‌کند که شور ایجاد شده از پژوهش‌های لوی‌فولر در این زمینه ردپای محسوسی در تجربهٔ نمایشی سال‌های پس از آن باقی نگذاشته است...

> دستگاه‌های روشنایی که اخیراً در تئاترها به کار می رود کافی نیست. از آنجا که تأثیر خاص نور بر ذهن وارد عمل می‌شود، باید در پی ارتعاش‌های نور و شیوه‌های تازهٔ توزیع نور به صورت امواج یا لایه‌ها یا به صورت تیرباری از پیکان‌های آتشین بود. طیف رنگارنگ دستگاه‌هایی که اکنون مورد استفاده‌اند باید سراسر تجدیدنظر شود. برای آنکه بتوان رنگ‌مایه‌های خاصی ایجاد کرد، باید عنصری از ظرافت و غلظت و تیرگی به آن آمیخت تا گرما و سرما و خشم و ترس و جز آن را به وجود آورد.[1]

دگرگونی بالقوه‌ای که نور برق دست کم امکان تصورآن را به دست می‌دهد نظریهٔ بازنمود را به مرکز تازه‌ای از تفکر و تجربه غنا می‌بخشد، به درون‌مایهٔ **سیالی** که از طریق تقابل‌های **امر مادی و امر غیرواقعی، ایستایی و چنبندگی، تیرگی و بازتابندگی** و جز آن به گونه‌ای دیالکتیکی تحول می‌یابد. خلاصه این که، بی‌شک برای نخستین بار،امکان فنی تحقق سنخی از کارگردانیِ صحنه پدیدار می‌شود که از تمامی سنگینی مصالح سنتی خلاص شده است[2]. این رؤیا، آن طور که باریک‌بینی رویّه‌های توهم‌آفرینی که

← گرفته از آرتو را ماهرانه به عمل درآورند. هیجانی که این کار به وجود آورد ثابت می‌کند که تجربه‌های تازه در عرصهٔ تئاتر چه قدر کند مسلط می‌شوند.

1. Artaud, *Le Théâtre et Son double* [تئاتر و همزادش], Le Théâtre de Cruauté [تئاتر شقاوت], ler Manifeste, *OC* [مجموعه آثار], t.4 Gallimard, P.1140.

۲. نگاه کنید به مقاله‌ای که مالارمه به لوی فولر اختصاص داده است

(Autre étude de danse : les fonds dans le ballet, in *Crayonné au théâtre*, OC, Gallimard, «Pléiade», P.307).

طراحان صحنهٔ قرن هفده و هجده به کار برده‌اند نشان می‌دهد، همیشه در تئاتر وجود داشته است، اگرچه جوانی تازه‌ای می‌یابد.

بحثی که در سراسر تجربهٔ نمایشی قرن بیستم مطرح است و، در درجات گوناگون و تحت نام‌های مختلف بنا به دوره‌ها، وسوسهٔ نمایش تصویری [فیگوراتیو] واقعیت (ناتورالیسم) و وسوسهٔ غیر واقع‌گرایی (سمبولیسم) را در برابر هم قرار می‌دهد، اگر انقلاب در فن‌آوری براساس برق مبنای آن قرار نمی‌گرفت، بی‌شک دارای این شدت و این باروری نمی‌شد.

آنتوان را نخستین کارگردان صحنه به معنای مدرن کلمه دانسته‌اند. این حکم از آنجا توجیه می‌شود که نام آنتوان نخستین **امضایی** است که تاریخ اجرای نمایش حفظ کرده است (همان‌طور که می‌گویند مانه یاسزان نقاشی‌های خود را امضا کرده‌اند). توجیه دیگر آن است که آنتوان نخستین کسی است که برداشت‌های خود را نظام‌مند ساخته و هنر کارگردانی صحنه را به صورت نظریه در آورده است[1]. باری، در دوران ما، این سنگ محکی است که امکان می‌دهد تا **کارگردان نمایش** را از **مدیر صحنه**[2]، هر قدر هم که با کفایت باشد، متمایز سازیم: خصوصیت کارگردان این است که اثرش چیز دیگری است و از ساخت چهارچوب صحنه و تنظیم ورودی‌ها و خروجی‌ها، و لحن و ادای بازیگران، فراتر می‌رود. کارگردانیِ واقعی نه تنها به نمایش‌نامهٔ به اجرا در آمده بلکه به تجربهٔ عمومی تئاتر معنایی کلی می‌بخشد. در نتیجه، از نگرشی نظری ناشی می‌شود که مورد توجه همهٔ عناصر قوام‌بخش اجرای

---

۱. آنتوان پنج جزوه برای تماشاگران کارهایش نوشته است و در سومین جزوه، به تاریخ مهٔ ۱۹۸۰ و با عنوان تئاتر آزاد، عمدهٔ اندیشه‌هایش را دربارهٔ کارگردانی تئاتر و دربارهٔ اجرای نمایش گرد آورده است.

۲. این اصطلاح را به معنای بسیار خاصی (بعداً بدان خواهیم پرداخت) که کریگ و سپس ویلار مدنظر دارند به کار نمی‌بریم، بلکه منظورمان معنای معمول آن است، یعنی «کسی که ابزار نمایش را فراهم می‌آورد» (فرهنگ روبر).

نمایش است، یعنی فضا(صحنه و تالار) و متن و تماشاگر و بازیگر، خواه از ژمیه[1] یا ویلار سخن بگوییم، خواه از کریگ یا پیتر بروک و باتی[2] یا شرو و پیسکاتور[3] یا اشترلر...، تنها نکتهٔ مشترکی که می‌توان همگی را، به کنار از هزار فرق و اختلاف، تحت آن گردآورد کارگردانی است.

اما آنتوان، نه تنها بی‌چون و چرا بدین لحاظ نوآور است، بلکه برانداز نیز هست. او عصر کارگردانی مدرن را بدعت می‌گذارد اما، در عین حال میراثی را برعهده می‌گیرد و آن را مصرف می‌کند! جای آن نیست که رشته‌هایی که هنر آنتوان را به جریان ناتورالیستی پیوند می‌دهد به تفصیل توصیف کنیم. کافی است توجه کنیم که آنتوان، با تحقق بخشیدن به داعیهٔ تقلیدی بودنِ تئاتری که تلاقی عکاسی‌گونهٔ امر واقع و باز نمود آن را مدنظر دارد، پایان عصر نمایش تصویری را تسریع می‌کند[4]. واقعیت این است که ممکن بود ویژگی هنر صحنه خود دراین رؤیا غرق شود. نقاشی آن دوران، در مواجهه با گسترش عکاسی، با همین مسئله درگیر بود و تنها با به‌هم‌ریختن نظریهٔ بازنمود که تا آن زمان مبنای نقاشی بود این مسئله را حل کرد.

شاید آثار آنتوان، در تئاتر، تحقق رؤیای سرمایه‌داری اقتصادی، یعنی فتح دنیای واقعی است. فتح علمی، فتح استعماری، فتح زیباشناختی و جز آن. وهم اولیهٔ توهم‌آفرینیِ ناتورالیستی هرآینه آرمانشهر آفریدگارانه‌ای است که هدفش اثبات تسلط بر دنیا از طریق ایجاد دوبارهٔ آن است. هدف از این ملاحظات به هیچ روی فرو کاستن شایستگی‌های آنتوان نیست، بلکه فقط اشاره به این نکته است که شاید این شایستگی‌ها از همان دست نباشد که متداولاً عادت به ذکر آن‌هاست: اگر آنتوان، به لحاظ ذهنیت و کار نمایشی، مدرن است، چندان به سبب استناد به صحت الگویی نیست که باید دریافت و

---

1. Firmin Gémier 2. Baty 3. Piscator

۴. تمامی سرگذشت اخیر کارگردانی تئاتر، از طریق اقدام‌های گوناگون، گواه بر نفی کمابیش قاطعانهٔ شکل‌نمایی تقلیدی است که ناتورالیست‌ها و مقلدان آن‌ها توصیه کرده‌اند.

دوباره ایجاد کرد ــ کدام هنرمند است که اعلام نکرده باشد که اقدامش به نوسازی یا دگرگونی از مطالبهٔ حقیقتی ناشی است که پیشینیانش، و حتی معاصرانش، قادر به برآوردن آن نبوده‌اند؟ مدرن بودن آنتوان بیشتر بدان سبب است که همهٔ قراردادهایی را افشا می‌کند که نسل‌هایی از بازیگران ساخته و سپس فرسوده‌اند (همان‌گونه که لباسی را فرسوده می‌کنند)، بازیگرانی که، اگرچه اوضاع فنی اجرای نمایش تغییر یافته است، اما آن‌ها نوعی فنّ بلاغت صحنه یعنی تجربه‌ای سنگوار شده از رعایت سنت را آموخته‌اند.

همین نفی بر تمامی اقدام استانیسلافسکی حاکم است که پژوهش‌هایش، بی‌آن‌که نیازی به گفتن باشد، تداوم و تکمیل پژوهش‌های آنتوان است. استانیسلافسکی جوان، طی سفرش به پاریس، هم سنت مطنطن‌گویی را کشف می‌کند که در کمدی فرانسز[1] خشمش را برمی‌انگیزد، و هم بازی گستاخانه و برازندهٔ بازیگران بولوار[2] را (از آن نوع «برازندگی» که با اداهای «راحت» و بیان غلتان به وجهی ساختگی دچار می‌شود، زیرا امروزه دیگر جز سنتی سنگوار شده چیزی نیست). استانیسلافسکی سخت مسرور است. زیرا «وجهی طبیعی» و «وجهی اصیل» کشف می‌کند... اما نباید زود خوشحال شد. آنچه استانیسلافسکی درمی‌یافت طراوت و تازگی در جایی بود که ما دیگر جز عمل به شیوه‌های ظاهری چیزی در آن نمی‌بینیم و حتی این عذر نیز وجود ندارد که این عمل در خدمت متن‌های بزرگ بوده باشد یا موجب آفرینش چنین متن‌هایی شده باشد[3].

---

۱. Comédie-Française، انجمن بازیگران فرانسوی که در ۱۶۸۰، با ادغام گروه مولیر با دو گروه دیگر تأسیس شد. این مؤسسه در ۱۷۹۲ منحل شد و در ۱۸۰۴ بار دیگر سازمان یافت و تاکنون به کار خود ادامه داده است و تاریخ آن با تاریخ ادبیات نمایشی فرانسه در آمیخته است ـ م.

۲. تئاتر بولوار نوعی نمایش فکاهی و سبک و سنتی و مردمی است ـ م.

۳. Feydeau بی‌شک نمایش‌نویس بی‌نظیری است. با این حال، نویسنده نیست و متن‌هایش، بیرون از اجرای نمایشی، چندان به خواندن برنمی‌انگیزند. این متن‌ها در ←

آنچه آنتوان و استانیسلافسکی از بازیگران خود می‌خواهند، آن چیرگی دشوارِ حقیقتی خاص بر حقیقتی عمومی، آن مبارزه در راه اصالت حتی اگر غیرمترقبه باشد، و مبارزه در رد شکل‌های قالبی حتی اگر گویا باشند، همه به خوبی مشخص کنندهٔ مبارزهٔ مکرر کارگردان تئاتر در قرن بیستم است و هرآینه نشانهٔ مدرنیت به شمار می‌آید. تنها باید به یاد داشت که عرصهٔ نبرد با نسل‌ها تغییر می‌کند و شکل قالبی هم از صداقت زاده می‌شود و هم از نیرنگ، و کارگردان جوان با آنچه سلف او به سختی به دست آورده بود مبارزه می‌کند (و باید مبارزه کند). طراحی صحنهٔ ویلار که، در عین بی‌پیرایگی، آن همه نو و هیجان‌انگیز است، امروزه نان خامه‌ای (بیات) مقلدانی فاقد الهام شده است و طراوت و جوانی فن بیان بازیگران تئاتر ملی مردمی، در سال‌های ۱۹۵۰، در مقایسه با تکلف و مبالغهٔ دکلمهٔ بازیگران کمدی فرانسز مشخص می‌شده است. با این حال، ضبطی که گروه تئاتر ملی مردمی از الاسید به دست داده است امروزه قابل شنیدن نیست، بدین دلیل که، در این فاصله، سبک تازه‌ای در فن بیان باب شده است (پلانشون، شرو، ویتز[1]) و این فن خودجوشیی را بازیافته است که سبک تئاتر ملی مردمی در طول زمان اندک اندک آن را از دست داده بود.

باید یادآور شد که نفی زیباشناسی ناتورالیستی با زمان ظهور آن فاصلهٔ چندانی ندارد. تنها چند سال میان تأسیس تئاتر لیبر (۱۸۸۷) و تأسیس تئاتردار (۱۸۹۱) یا اوور (۱۸۹۳)، که قطب‌های «مقابلهٔ» سمبولیستی خواهند شد، فاصله است. تاریخ شاه‌دخت مالن[2] (۱۸۸۹)، اثر مترلینک، یک سال پس از

← صحنه فوران می‌کنند و ابزاری بسیار مؤثر برای کسانی‌اند که می‌دانند چه‌گونه از آنها استفاده کنند. در واقع، متن‌های نمایشی کمدیا دل آرته نیز آثار ماندگار نیستند. اما «تخته‌های پرش» فوق‌العاده‌ای برای هنر نمایش بوده‌اند.

1. Antoine Vitez

2. *La Princesse Maleine*, Maurice Maeterlinck 1889.

قصاب‌هاو سه سال قبل از بافندگان هاوپتمان است... این هم زمانی باید انسان را به فکر بیندازد: ناتورالیسم محلی را تعریف می‌کند و حدود آن رامشخص می‌سازد. از همین‌رو، منطقه‌ای بیرونی و حومه‌ای مشخص می‌شد که ناتورالیسم از اشغال آن امتناع می‌ورزید اما دیگران آن را برجسته ساختند. چون و چرایی نیست که میان ناتورالیسم و سمبولیسم کشمکشی آموزه‌ای وجود داشته است. اما کشمکشی است که باید سامان آن را درهم‌زمانی دانست نه در زمان‌سپاری؛ به طور مثال، کشمکشی که، در مقابل زیباشناسی کلاسیک، موجب نمایش‌نویسی رمانتیک شده بود. آن‌گاه که تمایلات سمبولیستی تثبیت می‌شود، ناتورالیسم هنوز با سنتی فرسوده و خاک گرفته فاصلهٔ بسیار دارد و در مورد اجرای نمایش، این امر با وقوف صورت می‌پذیرد. پس از پیشرفت‌های فن‌آوری، صحنه ابزاری می‌شود غنی از منابع بالقوه‌ای که ناتورالیسم تنها از بخش کوچکی از آن بهره‌برداری می‌کند، منابعی که امکان ایجاد دوبارهٔ دنیای واقعی را به دست می‌دهند. باقی می‌ماند حقیقت رؤیا و تحقق امر غیرواقع و بازنمایی ذهنیت...

سپس شیوهٔ دیگری پدیدار می‌شود که، حتی پیش از آن‌که به صورت هنر درآید، داده‌های مسئله را دگرگون می‌کند و نخستین نمایش‌های سینمایی در سال ۱۸۸۸ روی می‌دهد، یعنی در تاریخ اجرای قصاب‌ها؛ در ۱۸۹۵، نخستین فیلم‌های لویی لومیر، و از جمله باغبان آب‌پاشی شده، در گران کافه به نمایش در می‌آید... مردم تئاتر بی‌شک مدت‌ها حاضر به دیدن واقعیت نبوده‌اند. آگاهی به کندی صورت گرفت و مقاومت‌ها شدید بود. با همهٔ اینها، در طول قرن بیستم، تئاتر باید، در برابر سینما، بار دیگر نه تنها سمت‌گیریِ زیباشناختی بلکه هویت و غایتمندی خود را تعریف می‌کرد و در ۱۹۶۰، کسی مثل گروتوفسکی اعلام می‌داشت که این تعریف مجدد باز هم به طور جدی صورت نگرفته است!

به طور خلاصه این است زمینه‌ای که، می‌توان گفت، تجربهٔ مدرن صحنه

در آن به وجود می‌آید.

یکی از مهمترین سؤال‌های تئاتر مدرن دربارهٔ فضای اجراست، که بعداً به آن خواهیم پرداخت. در نظر داشته باشیم که با این سؤال تفکری دوگانه شکل می‌گیرد که، از یک‌سو، به معماری مکان نمایش و به ارتباطی که این معماری میان تماشاگران ونمایش به وجود می‌آورد مربوط می‌شود و، از سوی دیگر، به خودِ طراحی صحنه، یعنی به استفادهٔ کارگردان از فضایی که برای اجرا در نظر گرفته‌اند.

در این مورد، منشأ مدرنیسمِ آنتوان هرآینه توقع ناتورالیستی موشکافانهٔ اوست، بدین معنا که او را وا می‌دارد تا نخستین پرسش‌های مدرنِ مربوط به فضای صحنه را، و مشخصاً پرسش‌های مربوط به ارتباطی که این فضا با شخصیت‌های خاص یک نمایش‌نامهٔ خاص برقرار می‌سازد، مطرح کند. در واقع، همان دغدغهٔ دقت ناتورالیستی است که او را ترغیب می‌کند تا بخواهد که تالار بورژواییِ زن پاریسی، اثر آنری بک[1]، که کمدی فرانسز در ۱۸۹۰ به صحنه آورد، به تالار بزرگی در موزهٔ لوور شباهت نداشته باشد[2]. ادعایی که نطفهٔ سه امر مسلم بنیادین را دربر دارد:

۱ـ دهنهٔ صحنه، در چهارچوب اجرا به سبک ایتالیایی (تنها شیوه‌ای که در آن وقت می‌شناختند) می‌تواند و باید براساس برخی مقتضیات تنظیم شود.

۲ـ بین فضای صحنه و آنچه دربر می‌گیرد وابستگی متقابلی وجود دارد: اگر نمایش‌نامه از فضایی سخن می‌گوید و حدود آن را تعیین می‌کند و آن را سامان می‌دهد، آن فضا نیز متقابلاً یک محفظهٔ خنثا نیست. فضا عینیت می‌یابد

---

۱. Henri Becque (۱۸۳۷ـ۱۸۹۹)، نمایش‌نامه نویس فرانسوی ـ م.

۲. نامه به Francisque Sarcey، منتشر شده در *le Temps* مورخ ۲۴ نوامبر ۱۸۹۰ (نقل از دنی بابله در *le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, p.120).

و از نمایش‌نامه حرف می‌زند و دربارهٔ شخصیت‌ها و روابطشان با یکدیگر و روابطشان با دنیا می‌گوید. همین که این وابستگی متقابل را در نظر نگیریم، همه چیز مغشوش می‌شود. در آن صورت، نمایش‌نامه از فضایی سخن می‌گوید که دقیقاً آن چیزی نیست که می‌بینیم، و فضای باز نموده از نمایش‌نامهٔ دیگر و شخصیت‌های دیگری سخن می‌گوید... مدتی بعد قادر خواهند بود که از این ناهمخوانی‌ها به گونه‌ای مؤثر استفاده کنند و گفتمان انسان‌ها را در برابر گفتمان اشیاء دور و برشان قرار دهند، که تازه باید از آن به گونه‌ای استفاده کرد که برشت می‌کرد. پذیرفتن گسست‌ها تن‌دادن بدان‌ها با ناآگاهی یا بی‌اعتنایی نیست، بلکه تلفیق آن‌ها با برداشتی زیباشناختی و کلیتی سازمند است.

۳ـ اشغال این فضا و جان بخشیدن بدان باید موضوع تفکری جدی باشد. بر پیامدهای نظریهٔ معروف به **دیوار چهارم**[1] واقفیم: بازی متنوع‌تر و واقع‌گرایانه‌تر، استفاده از کل صحنه و جز آن. در این مورد نیز، افشای بازی در نور چراغ‌های پاصحنه به تماشاگران، بازیی که هم ناشی از تداول است و هم ناشی از خودشیفتگی بازیگران، به سبب آنچه بدان اشاره می‌کند جالب‌تر است تا به سبب آنچه نفی می‌کند (غیر واقع‌گرایی): بازی در نور چراغ‌های پاصحنه «طبیعی» نیست و تنها شیوهٔ عملِ قابل تصور برای بازیگر نیست و این نوع کار نتایجی دارد که نمی‌توان کاملاً نادیده انگاشت: این کار توهم نمایشی را در هم می‌شکند؛ به تماشاگر یادآوری می‌کند که آن‌کس که در برابر او سخن می‌گوید و عمل می‌کند صرفاً شخصیت نمایش نیست بلکه، در عین حال، کسی است که یک شخصیت نمایشی را بازنمایی می‌کند. پس این حالتی از بازی تئاتری است که می‌توان به نام برخی اصول آن را محکوم کرد (که این

---

۱. ژان ژولین می‌نویسد: «محل نصب پرده باید به منزلهٔ دیوار چهارمی باشد، شفاف برای تماشاگران و کدر برای بازیگران (تئاتر زنده، ص ۱۱) این کوتاه‌ترین تعریفی است که می‌توان از این نظریه به دست داد».

موضع آنتوان است)، و می‌توان آن را، به نام اصولی متفاوت، بازگرداند (برشت). نبوغ آنتوان ممکن ساختن وقوف است: کار تئاتر از مجموعهٔ پدیده‌های تاریخی تشکیل می‌شود و چیزی بدیهی نیست. کار تئاتر نه ثابت است و نه «طبیعی». بدین‌ترتیب، آنتوان دو قلمرو کارگردان مدرن را در اختیار می‌گیرد: فضای اجرای نمایش و بازی بازیگران. او این دو فضا را در یکدیگر می‌گنجاند و نشان می‌دهد که فضای نمایش‌نامه محوطهٔ بازی نیز هست، یعنی مجموعهٔ عناصری که عمل بازیگر بدان سمت و سو می‌بخشد و آن را تعیین می‌کند. او همچنین نشان می‌دهد که نقش کارگردان واقعی تئاتر به درستی امتناع از تن دادن به این ارتباط است اما، در عین حال، برعهده گرفتن آن و حاکم بودن بر آن نیز هست.

بارها متذکر شده‌اند (دنی بابله، برنار دور[1] و دیگران) که یکی از دستاوردهای مهم آنتوان در کارگردانی مدرن امتناع او از پذیرفتن پردهٔ نقاشی شده و دید فریبی متداول در قرن نوزدهم است. او اشیاء واقعی را به صحنه می‌آورد، یعنی اشیایی سنگین از عینیت و گذشته و هستی... البته منظور «حقیقی‌تر» جلوه کردن است. اما آنتوان، با این کار، چیزی را آشکار می‌سازد که تئاتر قرن بیستم دیگر قادر به فراموش کردن آن نیست و همان چیزی است که می‌توان **تئاتروار**ی امر واقع نامید.

وقتی بازیگر مدنظر است، با کمال میل از **حضور** او سخن می‌گویند و این، برای افراد حرفه‌ای یا آشنایان تئاتر هم رمزآمیز است و هم کاملاً روشن. این حضور در واقع شدتی است که تجسم بر من اعمال می‌کند. اگر من، در مقابل خود، پدیده‌ای می‌بینم که دیگر حس چیزی ساختگی و تقلید ماهرانه‌ای از نومیدی را درمن ایجاد نمی‌کند بلکه مرا در برابر نومیدی واقعیی قرار می‌دهد که موجودی واقعی فریاد می‌کند، در آن صورت، سکون و انفعال من هم تحمل‌ناپذیر می‌شود و هم گریزناپذیر و من، مجذوبِ آن، نگاه می‌کنم

---

1. Bernard Dort

بی‌آن‌که مداخله کنم و بی‌آن‌که خود را از این جذبه خلاص کنم. خواهیم دید که گروتوفسکی بر آن بوده است که همهٔ پژوهش خود را حول تشریح و تعمیقِ پدیدهٔ حضور بازیگر، و حول تسلط و تکثر او، سازمان دهد، آنتوان هم، به همین ترتیب، آگاهمان ساخته است که شیء واقعی نیز دارای حضور است. بدین ترتیب، او جسمانیت دنیا را یادآوری می‌کند: تأثیر چالهٔ آب واقعیی که شخصیت‌های دعوا، اثرماریوو به کارگردانی پاتریس شرو، در آن دست و پا می‌زنند، در نظر من، با امواج غیرواقعی رود راین در نخستین تابلوی طلای‌راین[1] به کارگردانی ویلانت‌واگنر، که به کمک جلوه‌های نوریِ عالمانه‌ای به دست آمده است، فرق دارد. منظور قرار دادن این دو گزینه در برابر هم و انتخاب بین آن دو نیست، بلکه می‌خواهیم بگوییم که تئاتر ممکن است یکی ازاین دو باشد و آنتوان، با تفکر و گزینه‌هایش، تئاتر مدرن را در برابریکی از پرسش‌های اساسی آن قرار داده است که همان مسئلهٔ تئاتروواری است.

تکه‌های واقعی گاو که آنتوان در اجرای قصاب‌ها، اثر ف.ایکر[2] (۱۸۸۸)، در صحنه آویزان می‌کرد به قدر کافی مورد هجو قرار گرفته است و از ساده‌دلی این «جلوهٔ واقعیت» بسیار سخن گفته‌اند و لبخند به لب آورده‌اند. اما خوب است نگاه دقیق‌تری به آن بیندازیم: این «جلوهٔ واقعیت»، «جلوهٔ تئاتر» نیز هست. تئاتروارِی بی‌مزهٔ تکه‌های گاو ساخته شده از مقوای جوشیده، با تئاتروارِی گوشت و خون و زندگی و مرگ، که شیء واقعی بر آن دلالت می‌کند، قابل قیاس نیست. کافی است به یاد بیاوریم که برخی عین‌سازی‌ها چه تأثیری بر دوست‌داران کهنه کار تئاتر می‌گذارد، در حالی که خوب می‌دانند که همهٔ اینها «جلوه‌های تئاتر» است، مثل ظهور سراسیمهٔ زن خونالود بر صحنهٔ عریان در صعود مقاومت‌پذیر آرتورو اویی[3]، یا ترق و تروق

---

1. *Das Rheingold*, Richard Wagner, 1868
2. F.Icres
3. *Der aufthaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, Bertolt Brecht 1941. - ن.

مسلسل در پشت صحنه. خوب می‌دانیم که خون ساختگی است و شلیک مسلسل جز صدایی بی‌خطر نیست. با این همه... پس مسئله چندان بر سر انتخاب میان شیء واقعی و عین‌سازی آن نیست، بلکه بیشتر نشان دادن و دریافت «حضور» آن و شدت تئاتروازی آن مدنظر است.

مسئلهٔ نورپردازی را نیزبه آنتوان مدیونیم، مسئله‌ای که به سبب پیشرفت‌های فنی همواره در دستور کار قراردارد. گفته‌ایم که پژوهش آنتوان بی‌چون و چرا با ورود برق در کار تئاتر عجین است. امروزه بی‌شک به سختی می‌توان تأثیر نورپردازی با شمع یا باگاز را تصور کرد. از سوی دیگر، آیا این اطمینان هست که بتوان، از اول کار، امکانات ابزار تازه را به گونه‌ای ملموس باز نمود؟ و اما آنتوان بی‌درنگ به این امر وقوف می‌یابد و اگرچه زیباشناسی ناتورالیستی او وادارش می‌کند که نور برق را به منزلهٔ امکانی برای تشدید تأثیر واقعیت به کار گیرد، با این کار، انعطاف و پرمایگی بالقوهٔ ابزار تازه را نیز آشکار می‌کند.

در واقع، بایستی سرگذشت نورپردازی را نوشت و نمایش قرن بیستم هم دایم از متضادترین شیوه‌ها بهره‌برداری خواهد کرد. به طور مثال، نورپردازیِ حال و هواییِ آنتوان و استانیسلافسکی، و نیز نورپردازی اکسپرسیونیست‌ها و، امروزه، نورپردازی اشترلر و شرو؛ دیگر، آن چیزی که می‌توان نورپردازی ـ طراحی صحنه نامید که، در آن، نور به تنهایی فضای صحنه را تشکیل می‌دهد و حدود آن را تعیین می‌کند و بدان جان می‌بخشد (آپیا، کریگ، ویلار...)؛ همچنین، استفادهٔ غیرتصویری و نمادین ازنورپردازی که آرتو از سال‌های ۱۹۳۰ توصیه کرده است و چند گروه جوان در سال‌های ۱۹۶۰ـ۱۹۷۰ عملی کرده‌اند. و در کنار اینها، نورپردازیی نیز هست که برگشت عجیبی به سادگی است و صرفاً ابزار اجرا به شمار می‌آید و فقط امکانی است برای آن که نمایش را مرئی و خوانا سازد و به تماشاگر یادآوری می‌کند که کجاست و چیست و دنیای واقعی کجاست، برداشتی که تا حد زیادی

برداشت برشت و گروتوفسکی و همچنین پیتربروک در آخرین تجربه‌هایش نیز هست.

در مورد جلوه‌های صوتی نیز همین تحلیل صادق است: زیباشناسی ناتورالیستی، محدودیت‌هایش هرچه باشد، منشأ نظریه‌سازیی است که همهٔ ابزارهای تولید صدا را، که صحنهٔ مدرن می‌تواند در اختیار داشته باشد، دربر می‌گیرد. بنابراین، تئاتر همواره در پی پاسخ به سؤال‌هایی است که امکانات صداگذاری مطرح می‌کند، امکاناتی که تکنیک مدام بدان غنا می‌بخشد: سر و صدا در مقایسه با کل نمایش چیست و ممکن است به چه کاری بیاید؟ البته پاسخ‌های ناتورالیستی آنتوان یا استانیسلافسکی پاسخ‌های کاملاً متضادی را برمی‌انگیزد (آرتو، برشت...). با این حال، مسئله‌ای راکه در پایان قرن نوزدهم مطرح می‌شود هیچ کس نمی‌تواند حل کند. بازگشت به استفاده از ویولون در بین پرده‌های مختلف کمدی دیگر عملی خنثا نیست وامروزه، از این کار، ناگزیر نوعی امتناع مشخصاً واکنشی یا خواستی راسخ بر تاریخی‌سازی اجرای کلاسیک استنباط می‌شود. در همهٔ موارد، پاسخی هست...

دستاورد نمادگرایی در کارگردانی مدرن کم از این نیست. به مدد نظریهٔ نمادگرایانهٔ فضای نمایشی، نقاش بوم پا به صحنه می‌گذارد! امروزه، دکور نقاشان بی‌شک صورت خوشی ندارد. اما، به لحاظ تاریخی، پدیده‌ای بسیار مهم است. نقدهایی که در رد برداشت تصویری طراحی صحنه صورت می‌گیرد (زدودن برجستگی تصویر صحنه‌ای، فروکاستن از فضای سه بعدی و تبدیل آن به پرده و جز آن) هرچه باشد، وقتی گروه نابی[1]، وقتی نقاشانی چون بونار[2]، وویار[3]، اودیلون ردون[4] و دیگران در تکوین طراحی صحنهٔ

---

۱. Nabis، گروهی نقاش جوان که در حدود سال ۱۸۸۰ گردهم آمدند تا عزمشان را بر تجدید حیات نقاشی اعلام دارند ـ م.

2. Bonnard 3. Vuillard 4. Odilon Rédon

نمایش مشارکت می‌کنند، به ظن قوی از همان ذهنیت شاپرون[1]، یکی از دکوراتورهای کمدی فرانسز، یا حتی کورنیل[2]، آمابل[3] یا ژوسوم[4]، صنعتگران طراحی صحنه، پیروی نمی‌کنند که به همراه آنتوان، در جست و جوی بازنمایی «حقیقی»تری از فضا هستند. با آمدن نقاشان بوم، دو سؤال پیش می‌آید که در سراسر تاریخ کارگردانی در قرن بیستم مطرح است: چه گونه باید با توهم‌آفرینیِ تصویری قطع رابطه کرد یا، به عبارتی، چه گونه باید فضایی مشخصاً نمایشی آفرید؟ چه کرد تا فضای صحنه چیزی به جز صورتی تصویری باشد؟

بنابراین، نقاشان به همراه نمادگرایان صحنه را اشغال می‌کنند و، به همراه آنان، نقاشی نیز چنین می‌کند! خواهند گفت که این امری بدیهی است. با این حال باید پیامدهای آن را در نظر گرفت: اول این که آگاه می‌شویم آنچه از طریق فضای صحنه دیده می‌شود یک تصویراست. تصویری در سه بعد و سازمان یافته و جان‌دار... متوجه می‌شویم که این تصویر ممکن است با همان هنری ترکیب شود که یک تابلو نقاشی، یعنی این که دیگر دغدغهٔ غالب وفاداری به امر واقع نیست بلکه سازمان‌دهی شکل‌ها و رابطهٔ رنگ‌ها با یکدیگر وارتباط فضاهای پر و خالی و ارتباط سایه‌ها و نورها و جز آن مدنظر است. کارگردانیِ مدرن این آگاهی را تداوم می‌بخشد، حتی وقتی‌که از رواج همکاری بانقاشان بوم کاسته شود. در واقع، اگر کریگ هرشخصیت دیگری را به‌جز آن‌که «مدیر صحنه» می‌نامد کنار بگذارد، باز هم از او می‌خواهد که اثرش را به صورت مجموعهٔ سازمندی در آورد که به انتزاع گرایش دارد (قدم‌ها، ۱۹۰۵). و در دورانی نزدیک‌تر به ما، می‌دانیم که کارگردانانی چون پاتریس شرو، در فرانسه و جورجو اشترلر، در ایتالیا، به کار ترکیب تصویر صحنه چه اهمیتی می‌دهند. در حدود بیست سال پیش بود [دههٔ ۱۹۶۰] که برخی از آن‌ها در صدد برآمدند که بار دیگر نورپردازی و رنگ‌ها و

---

1. Chaperon 2. Cornil 3. Amable 4. Jusseaume

سازمان‌دهی گروه‌ها و غیره را به شیوهٔ خاص این یا آن نقاش بزرگ دوران گذشته باز سازند. از جمله تصمیم لوکینو ویسکونتی[1] و فرانکو زفیرلی[2] از این دست بود.[3] اجرای نمایش بی‌شک بدان گرایش داشت که شعبه‌ای از گالری نقاشی یا ضمیمه‌ای از کتاب هنر باشد. حال که خطرات تصویرگرایی ذکر شد، خوب است بپذیریم که این تماس‌ها با نقاشان و نقاشی تا چه حد هنر کارگردانی صحنه را به ارزش زیباشناختی غنا بخشیده است، و همین که به تماشاگران نکات مرجعی ارائه کرده است تا از نظر بصری حساس‌تر و متوقع‌تر شوند خود بدین لحاظ کفایت می‌کند.

دکور نمادگرایانه، که به فضایی برای بازی و رؤیا تبدیل شده است، برداشت تازه‌ای از رنگ ارائه می‌دهد. اگر رنگ، تا آن وقت، صرفاً ابزار تصویرنمایی بود، زین پس عملکردی نمادین می‌یابد و متوجه تأثیر رنگ بر حساسیت تماشاگر می‌شویم. هر طیف و هر رنگ‌آمیزی هیجان و ارزشی قابل قیاس با تأثیر کیفیت صوتی به وجود می‌آورد. کارگردان دیگر به صحنه‌آرا اجازه نمی‌دهد که به تنهایی ترکیب رنگ‌هایی را که در تکوین طراحی صحنه به کار می‌آید تعیین کند. کارگردان قاطعانه می‌کوشد تا از امکانات بالقوهٔ رنگ، هم سطح با موسیقی، بهره‌برداری کند. او به گفتهٔ آلفونس ژرمن[4]، از رنگ‌ها «برای تغییر دادن و همانند کردن برخی اهداف» استفاده می‌کند و «رنگ [...] چون ماهرانه توزیع شود [...] همان قدر بر حاضران تأثیر می‌گذارد که بلاغت»[5]. دنی بابله، با توصیف دکورهای پلئاس و

---

1. Luchino Visconti 2. Franco Zefirelli

۳. مترلینک، پیش از آن، در ۱۸۹۳، برای خلق پلئاس و ملیزاند، از کارگردان لونیه ـ پو خواسته بود که لباس‌ها با الهام از تابلوهای مملینگ فراهم شود. به طور کلی‌تر، تماشاگران در برابر اجراهای نمادگرایانه احساس می‌کردند که با ظهور نوعی هنر در صحنه‌پردازی رو به رویند که پیوند تنگاتنگش با نقاشی آن را کاملاً نوساخته است.

4. Alphonse Germain

5. De la décoration au théâtre, in *la Plume* du 1er février 1892, p.62 (cité par Denis Bablet, *le Décor de théâtre de 1870 à 1914,* pp. 150-151. -ن.

ملیزاند[1]، در اجرای ۱۸۹۳، متذکر می‌شود که «تمامی ارزش این دکورها به سبب هماهنگی رنگ‌مایه‌های مه‌آلود آن است که بازتاب رمز و راز و اندوهی است که نمایش می‌پراکند: آبی تیره، بنفش کم‌رنگ، نارنجی، و طیفی از سبزهای متنوع (سبز خزه‌ای، سبز ماه، سبز آب)» (دکور در تئاتر از ۱۸۷۰ تا ۱۹۱۴، ص ۱۶۰). بدین ترتیب شاهد به وجود آمدن سنتی در کاربرد رنگ در طراحی صحنه می‌شویم که تا دورانی بسیار متأخر ادامه می‌یابد. دنی بابله باز هم دربارهٔ کارگردانی کریگ در اجرای دیدو و آینیاس، اثر پرسل، به سال ۱۹۰۰، اعلام می‌دارد که بالشک‌های تخت شاهی، که در پردهٔ اول سرخ بود، در پردهٔ آخر، که دیدو بر از دست دادن آینیاس می‌گرید و سرود مرگ می‌خواند، به رنگ سیاه در می‌آید (ادوارد گوردن کریگ، ص ۵۸). و ژان ـ لویی بارو، در مورد کارگردانی فدر، لباس قهرمان ماجرا و دایه‌اش را چنین توصیف می‌کند:

> در حالی که لباس فدر [فایدرا] در مایهٔ قرمز است، لباس اونون به رنگ قرمز مایل به سیاه است، گویی که سایه‌ای از لباس فدر. در تراژدی، نسبت هر شخص با ندیمش مثل نسبت انسان به «همزاد» خود است [...] اونون روح خبیث فدر و اهریمن اوست، و وجه ناموجه او. انون سرنوشت شوم فدر است و پرندهٔ بدشگون بدبختی او.[2]

سبک این نوشته ممکن است لبخند به لب آورد... اما برداشتی نمادگرایانه از رنگ به دست می‌دهد که به منزلهٔ حامل معنای پرتفصیلی در نظر گرفته شده است، حاملی که، می‌توان گفت، نه تنها معنای صریح بلکه معنای مفهومی را نیز دربر دارد.

در مورد نور و رنگ، نظریه‌پردازی و تجربه‌ای نمادگرایانه صورت

---

1. *Pelléas et Mélisande*, Maurice Maeterlinck

2. *Mise en scène de «Phèdre»* [کارگردانی «فدر»] Ed. du Seuil, p.81 - ن.

می‌گیرد که در طول قرن بیستم دوام می‌یابد. می‌توان همین را در مورد **مصالح** نیز گفت که حضور آن در صحنه به همان اندازه قوی است، همان‌طور که کاربرد شیء واقعی در کار ناتورالیست‌ها نشان داده بود. اگرچه نمادگرایان، براساس مقدماتی متضاد، به همان تجربه دست می‌زنند. به طور مثال، استفاده از طلا، که هم رنگ است و هم مصالح، در آویز عقب صحنه که الهام گرفته از نقاشان پریمیتیف است و با خطوط درشت طراحی شده است و سروزیه یا موریس دنی[1] در تئاتردار از آن استفاده کرده‌اند، امکان می‌دهد تا مصالح را در زیباشناسیِ اجرای نمادگرایانه به کار برند. و نیم قرن بعد، ویلانت واگنر، دربایرویت، مجموعهٔ **مواد ـ نور** را در تکوین طراحی صحنه ترجیح می‌دهد. در مورد لباس‌ها، کلود لوست[2] متذکر می‌شود که «انتخاب مصالح و کار با آن دست‌کم همان قدر اهمیت دارد که طرح یا رنگ آن» (ویلانت واگنر، ص ۱۱۰). در واقع هدف این است که تماشاگر احساس نکند که شکل مبدل یا زرق و برق تئاتری در کار است. مواد انتخاب شده، که چرم است، به چهره‌های اسطوره‌ایِ واگنر غرابت ضروریی را می‌بخشد که لازمهٔ موقعیت آن‌هاست، بدین معنا که لباس هم پوشاک را القا می‌کند و هم جسم را. به علاوه، برداشت انتزاعی ویلانت واگنر از طراحی صحنه، که قبل از هر چیز مشخص کردن ارتباط اشخاص نمایش با فضایی است که در آن متحول می‌شوند، از طریق استفاده‌ای نمادگرایانه از مواد و نورپردازی صورت می‌گیرد. مورد دکورِ سازه‌ای، در پردهٔ اولِ غروب خدایان[3]، از همین دست است:

> سه میل‌سنگ کلفت و کوتاه با شکافی دروسط که به طور قرینه در ته صحنه و در پشت سکو راست ایستاده‌اند؛ تیر افقی عظیمی آن‌ها

---

۱. Sérusier، در ۱۸۹۱، برای دختر دست بریده *[La Fille aux mains coupées]*، اثر Pierre Quillard، و Maurice Denis، در همان سال، برای *Théodat*، اثر Rémy de Gourmont.

2. Claude Lust 3. *Die Götterdämmerung*, Richard Wagner, 1876.

> را به صورت تکه‌ای یکپارچه به هم وصل می‌کند. نورپردازی نور سبز تیره‌ای به آن می‌بخشد و برجستگی خارق‌العادهٔ مواد لانه زنبوری و در عین حال کاملاً صاف را مشخص می‌سازد [...].
> حجم سنگین شکل‌های دکور و سنگینی و خصوصیت قدیمی‌شان، در مقایسه با موقعیت اولیهٔ اشخاص نمایش، کاملاً به تماشاگران می‌فهماند که چه احساسی از چیرگی آن فرمانروایان را برمی‌انگیزاند و چه نوع فشاری بر ملت می‌آورد. در همان حال، پرمایگی عجیب موادْ آزمندی دو مرد از اشخاص نمایش را برجسته می‌سازد که آشکارا روبه جلو منقبض شده‌اند[1]. هنگامی که زیگفرید وارد صحنه می‌شود، به گیبیش هاله پا نمی‌گذارد بلکه به دژ مستحکم دنیایی داخل می‌شود که بر پایهٔ قدرت طلا بنا شده است.[2]

آنچه صحنهٔ مدرن اساساً به اجرای نمادگرایانه مدیون است **کشف دوبارهٔ تئاتروار**ی **است**. گرایش توهم‌آفرینانه، که از قرن هجدهم غالب بود، قبل از هرچیز دغدغهٔ آن داشت که ابزارهای تولید تئاتروار را پنهان کند تا سحر آن را مؤثرتر سازد. پس از آن که لونیه ـ پو شاه اوبو[3]، اثر ژاری، را به صحنه می‌برد، کارگردانی در جهتی کاملاً متضاد گام برمی‌دارد و، تحت تأثیر ژاری، آن چیزی را از نو ابداع می‌کند که می‌توان **اعلان تئاتروار**ی نامید. واقعیت این است که نویسندهٔ اوبو توصیه می‌کند که به برداشتی بسیار قاطعانه‌تر از برداشت خود نمادگرایان بازگردند. ازنظر نمادگرایان، نشانهٔ تئاتری باید القا کند و به رؤیا ببرد و مشارکت خیالی تماشاگران را برانگیزد... نشانهٔ تئاتری، اگرچه از صحت تقلیدیِ اجرای ناتورالیستی چشم می‌پوشید، اما نوعی بُعد

---

۱. هنگامی که پرده بالا می‌رود، سه شخصیت در صحنه‌اند : Günther، شاه Gibichungsها، خواهرش Gutrune و نابرادری‌شان، Hagen.

2. Claude Lust, *op.cit.*, p.111.

3. *UbuRoi*, Alfred Jarry,1888

دلالت کننده را حفظ می‌کرد که برای ساختار بخشیِ ارتباطِ تازه‌ای ضرورت داشت که می‌خواستند بین تماشاگر و نمایش برقرار کنند: اگر هم یکی از آویزهای عقب صحنه پلئاس و ملیزاند نشان دهندهٔ قصری باشد متعلق به «قرن یازدهمی مبهم» (اصطلاح از کامّی موکلر)، اگر مترلینک در نامه‌ای به لونیه ـ پو پیشنهاد می‌کند که لباس‌ها، «بنا به اوضاع و هر طور میل شماست»، گویای قرن یازدهم و یا دوازهم و حتی قرن پانزدهمِ مملینگ[1] باشند، با این همه، دکورها و لباس‌ها تصویری باقی می‌مانند ودارای قدرت مفهومیِ مبهمی که مصداق آن «قرون وسطا» است. و اما ژاری در کار قطع رابطه با سنت تصویری بسیار دورتر ازاین می‌رود و به لونیه ـ پو پیشنهاد می‌کند که به پلاکاردهای [تابلو اعلان] تئاتر دوران الیزابت باز گردد، که این خود نهایت نظریهٔ «دلالت گرایانه»ی جریان نمادگراست؛ واژهٔ نوشته شده، هر چند غیرتصویری باشد، همان قدرت را در توصیف دارد که هر پردهٔ نقاشی شده. گفتن یا نشان دادن «دشتی پوشیده از برف» به روی پردهٔ نقاشی ارائهٔ همان انگیزش دنیای خیال است به تماشاگر وقتی که، به مدد پرده و نقاشی و نورپردازی، افقی برفی را به او نشان می‌دهیم. یعنی این که، حیله گرانه، بی‌شک چیز بیشتری ارائه می‌دهیم و ابزار (تابلو اعلان) مولد رؤیاپردازی‌اش را به او عرضه می‌داریم. یعنی، در نتیجه، به یادش می‌آوریم که، حتی اگر از طریق خیال «به دشتی پوشیده از برف» می‌رود، همچنان در تئاتر به سر می‌برد و در تئاتر شرکت دارد... پیشنهادهای دیگری از ژاری اثبات نکته را از این نیز روشن‌تر می‌سازد. به طور مثال، **پراتیکابل**، به همان شکل موجود، به منزلهٔ ابزاری ارائه می‌شود که در زمانی که (و برای آن که) بازیگران بدان نیاز دارند به درون صحنه حمل می‌شود. پنجره و در دیگر این توهم را به ذهن نمی‌آورند که پنجره یا دری تعبیه شده در مادیت دیوارند:

---

۱. Hans Memling (۱۴۳۳ـ۱۴۹۴)، نقاش فلاندری ـ م.

> هر بخشی از دکور که نیاز خاصی بدان هست، پنجره‌ای که باز می‌کنند یا دری که می‌شکنند، جزء وسایل صحنه است و می‌توان آن را مثل یک میز یا یک مشعل به روی صحنه حمل کرد.[1]

و در همان مقاله، ژاری توصیه می‌کند که بار دیگر از **صورتک** استفاده کنند و بازی بازیگر را براساس رسیدن به تصنیع[2] بنا نهند و همهٔ ترفندهای ادا و صدا را پرورش دهند؛ و به این ترتیب، ژاری تئاتروواری آشکار را پدیدار می‌سازد.

دکور شاه اوبو، که قبل از وقت سوررئالیستی است، و «می‌خواهد "هیچ‌کجا" را با درخت‌هایی در پای تخت خواب‌ها، و برف سفید درآسمان آبی» (برنامه) باز نماید و «بخاری‌های دیواری مزین به ساعت‌های آونگ‌دار را [که شکاف برمی‌دارند] در جای در، و نخل‌هایی [در حال سبز شدن] را در پای تخت خواب‌ها برای چریدن فیل‌های کوچکِ بالا رفته به روی طبقه‌بندی‌ها» ارائه می‌دهد (سخن رانی در اولین اجرای شاه اوبو، مجموعهٔ آثار، جلد اول، ص ۴۰۰)، آری، این دکور، همان‌طور که ژاک روبیشه[3]، متذکر می‌شود[4]، بی‌شک از میل به تحریک کردن و نفی و تخریب تئاتر ناشی می‌شود، دست‌کم تخریب نوعی از تئاتر. در واقع، آیا او مطمئن است که بتوان تئاتر را با تئاتر تخریب کرد؟ نفی را نمی‌توان نمایش داد. مگر این که خود به صورت نمایش در آید. و هنگامی که در صحنه چیزی برای دیدن که از تصویرنمایی و حقیقت‌مانندی و انسجام و جز آن حاصل آید وجود نداشته باشد، باز هم **تئاتروواری** هست که دیده می‌شود.

بدین ترتیب، ژاری باب سنتی بنیادین را در تاریخ کارگردانی مدرن تئاتر

---

1. *De l'inutilité du théâtre au théâtre* [در باب بیهودگی تئاتر در تئاتر], Œuvre Complète, t.I, Gallimard, «Pléiade», p.407.
2. Stylisation
3. Jacques Robichez
4. Jarry ou la nouveauté absolue [ژاری یا تازگی مطلق], *Théâtre populaire* [تئاتر مردمی], 1er septembre 1956, pp.88-94.

می‌گشاید. از آن پس، تئاتر جرأت می‌کند که خود را عریان نشان دهد. چیزی که، در وهلهٔ اول، به آن نرمش بسیار و آزادی بسیار در رفتار می‌بخشد. فضای صحنه «محوطهٔ بازی» می‌شود؛ بازیگر خود را صرفاً ابزار نمایش می‌سازد و از شخصیت خود به منزلهٔ بازیگر یا از هویت شخصیتی که ارائه می‌دهد دست می‌کشد. ژاک روبیشه، در کتاب لونیه ـ پو (ص ۷۹) به سخنان ژمیه، بازیگر اصلی شاه اوبو استناد می‌کند:

> به عوض درِ زندان، یکی از بازیگران به صحنه می‌آمد و بازوی چپش را دراز می‌کرد. کلید را، همان‌طور که در قفل در داخل می‌کنند، در دستش می‌گذاشتم. صدای زبانه را در می‌آوردم، تلق، تلوق، و بازو را می‌چرخاندم، درست مثل این که در را باز می‌کنم.[1]

تجربه‌ای مشابه، که باید منشأ آن را در برخی شکل‌های اجرا جست و جو کرد که «بازی‌گرایی»شان را به رخ می‌کشند ــ کمدیا دل آرته، پانتومیم، ورود دلقک‌ها ــ، در کارگردانی‌های بسیار متفاوت به لحاظ عقیدتی و زیباشناختی رایج می‌شود. کلودل[2] همواره این تجربه راتوصیه می‌کند. ژان ـ لویی بارو در مورد کارگردانی کریستف کلمب می‌نویسد:

> آیا نیازی به مسافرخانه هست؟ مسافرخانه یعنی خانه ــ خانه هم یعنی در ــ، درهم یعنی دو آدمی که بازوهایشان را عمود کرده‌اند و دست‌هایشان را، که در بالا شق و رق است، به طور افقی به سوی هم دراز کرده‌اند: کسی که می‌خواهد وارد شود می‌تواند از زیر آن و از بینشان عبور کند.[3]

---

1. In *l' Excelsior*, 4 novembre 1921.

۲. Paul Claudel (۱۸۶۸ـ۱۹۵۵) شاعر و نمایش‌نامه نویس فرانسوی ـ م.

3. Du théâtre total et de Christophe Colomb [در باب تئاتر در کل و کریستف کلمب] Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud- Jean - louis Barrault, 1953, no I , pp.34-35.

در اجرای پاراوان‌ها[1]، اثر ژنه، به کارگردانی روژه بلن[2] (تئاتر دو فرانس، ۱۹۶۶)، بازیگران خود عناصر صحنهٔ موردنیاز بازی را با «ماژیک» بر روی پرده‌هایی از کاغذ سفید ترسیم می‌کردند. باز هم می‌توان از آنتوان ویتز نام برد که آندروماک[3] [آندرومآخه]، اثر راسین، را در محوطهٔ بازی عریانی نشان می‌دهد که فقط دارای یک میز روستایی و یک نردبان دو رویه است، یعنی صرفاً ابزارهایی برای ایجاد **تئاتر واری**، نمونه‌های این‌گونه طراحی صحنه از برشت گرفته تا آریان منوشکین، و از رونکونی گرفته تا پیتر بروک و دیگران، بسیار است.

باز هم باید بگوییم که این دوران زایش در تاریخ نمایش مدرن که دوران گذار از قرن نوزدهم به بیستم است، با تحول تئاتر ملی مقارن نیست. در پی واکنش نمادگرایانهٔ پل فور و لونیه ـ پو، واکنش مایرهولت در روسیه صورت می‌گیرد. اینجا و آنجا، استدلال‌های مطرح شده در رد صحنهٔ ناتورالیستی (صحنهٔ آنتوان یا استانیسلافسکی) کمابیش یکی است: واهی و ساده‌دلانه است که تصور کنیم تئاتر می‌تواند دنباله‌رو واقعیت باشد، مگر این‌که ویژگی‌اش را از دست بدهد. مایرهولت خاطرنشان می‌کند که وسواس باستان شناسانهٔ ناتورالیست‌ها «صحنه را به نمایشگاهی از اشیاء موزه‌ای» تبدیل می‌کند[4]، در حالی که چخوف به گونه‌ای عجیب به مایرهولت اعلام می‌دارد: «صحنه هنر است. یک تک‌چهرهٔ خوب را بردارید، بینی‌اش را ببرید و در سوراخ آن یک بینی واقعی قرار دهید. این «واقعی» می‌شود اما تابلو راضایع می‌کند» (همان جا).

---

1. *les Paravents*, Jean Genet
2. Roger Blin
3. *Andromaque*, Jean Racine, 1667.
4. Les techniques et l' histoire [شیوه‌ها و تاریخ], *le Théâtre théatral* تئاتر تئاتری, Paris, Gallimard, 1963, pp.19-53.

دغدغهٔ مشترک فرانسوی‌ها و روس‌ها این است که پای تماشاگر را به عمل نمایش بکشانند، به این ترتیب که یا به رؤیاپردازی‌اش امکان گسترش بدهند، یا بر غریزهٔ بازی‌اش تأثیر بگذارند (وانگهی این دو سمت‌گیری مغایر هم نیستند). بدین ترتیب، یکی از بزرگ‌ترین پرسش‌های تئاتر مدرن مطرح می‌شود: ارتباط تماشاگر با نمایش چیست؟ مایرهولت مایل است تماشاگر را از نابودگی شخص چشم چرانی که ناتورالیسم تماشاگر را به آن فرو کاسته بود بیرون آورد و او را در کار نویسنده و کارگردان و بازیگر سهیم سازد و او را، پس از آن‌ها، به صورت «خالق چهارم» در آورد (همان‌جا). به همین دلیل، جنبه‌های قراردادی در کار مایرهولت آشکارا همان‌طور که هستند انجام می‌شوند و تئاتروار‌ی در صحنه به نمایش در می‌آید، به طوری که بازیگر هرگز کاملاً با شخصیتی که ارائه می‌دهد همسان نمی‌شود و هرگز حضور واقعی تماشاگران را از ضمیر خود به منزلهٔ بازیگرِ در صحنه نمی‌زداید؛ و تماشاگر نیز، به همان ترتیب، نمایش را همواره به صورت نمایش، و دکورها را به صورت اشیاء نمایش، و بازیگر را به صورت فردی در حال بازنمودن یا بازی کردن می‌بیند. لازم به یادآوری نیست که چنین برداشتی، برای نظریهٔ برشت در مورد اجرای نمایش، چه دستاوردی به همراه خواهد داشت.

در نیمهٔ نخست قرن بیستم، از کریگ تا ویلار، همه به اتفاق اجرای تقلیدیِ به ارث برده از ناتورالیسم را به دلایلی چند محکوم می‌کنند، از جمله این‌که، در این‌گونه اجرا، تماشاگر صرفاً به انفعال فکری کشیده می‌شود؛ زیرا همه چیز را به او نشان می‌دهند و در اختیارش می‌گذارند و دیگر چیزی برایش نمی‌ماند جز آن که نگاهی شود که می‌بلعد و هضم می‌کند. آن‌ها اعلام می‌دارند که شیوهٔ دیگری از ارتباط میان تماشاگر و نمایش، و درگیر شدن تماشاگر در بازی بزرگ تخیل امکان‌پذیر است. این مستلزم گزینهٔ زیباشناختی دیگری است که در آن القا جانشین ادعا، تلمیح جانشین توصیف، و حذف جانشین زیاده‌گویی می‌شود... بنابراین، میل به درگیرکردن

تماشاگر در اجرا، و حتی به خطر انداختنش، همواره راهنما در پژوهش‌های تئاتر مدرن خواهد بود؛ به طور مثال پژوهش‌های آرتو در دوران بین دو جنگ جهانی، و نیز پژوهش‌های مطرح در دهۀ ۱۹۶۰ـ۱۹۷۰ با اجراهای لیوینگ تیاتر (جولیان بک و جودیت مالینا)، اجراهای تئاتر ـ لابوراتوارِ وروتسلاف[۱] (گروتوفسکی)، اجراهای لوکا رونکونی[۲] و آریان منوشکین، حتی اگر اساس نظری حاکم بر هر یک از این اقدام‌ها بسیار متفاوت باشد.

پرسش اساسیی که از بحث میان ناتورالیسم و سمبولیسم سر بر می‌آورد همان سؤال بنیادین هرگونه کارگردانی است، سؤالی که به درستی کارگردان از آن زاده می‌شود: اجرای نمایش چیست؟ باید بر این نکته تأکید کرد که قبل از آنتوان چنین سؤالی مطرح نبود یا، دست کم، با دیدگاهی مشابه مطرح نبود. در قرن هفدهم می‌پرسیدند نمایش‌نامه چیست؟ در قرن هجدهم می‌گفتند چه کنیم تا صحنه واقعی به نظر آید؟ رمانتیک‌ها می‌خواستند بدانند که چه‌گونه می‌توان تنوع امر واقع را با نوشتۀ نمایشی بیان کرد و همۀ این پرسش‌ها از ذهن نویسندگان و روشنفکران (کورنی[۳] و آبه دوبینیاک[۴]؛ دیدرو[۵] و بومارشه[۶]؛ استاندال[۷] و هوگو...) تراوش می‌کرد. البته این اندیشه که حرفه‌ای‌های نمایش سؤالی دربارۀ هنر خود مطرح نمی‌کردند ساده دلانه است. حتی دلایل محکمی بر این تصور هست که از مولیر گرفته تا تالما[۸]، و از راشل[۹] گرفته تا سارا برنار[۱۰]، هنر بازیگر همواره با پرسشی دایمی دربارۀ «سنت‌ها» و شرایط اجرای متونْ نو شده است. متأسفانه، تنها ردپایی از آن باقی است[۱۱].

---

۱. Wroclaw، شهری در لهستان ـ م.

2. Luca Ronconi
3. Pierre Corneille
4. abbé d' Aubignac
5. Diderot
6. Beaumarchais
7. Stendhal
8. Talma
9. Rachel
10. Sarah Bernhardt

۱۱. به طور مثال، بداهه‌سازی در ورسای [*Impromptu de Versailles* اثر مولیر] یا خاطرات

←

مسئله اجرای نمایش از دیدگاهی که امروز هم بدان می‌پردازیم با آنتوان مطرح می‌شود. به طور مثال، او نخستین کسی است که از خود پرسیده است که چه‌گونه صحنه‌چینی یک متن کلاسیک را در زمان حالِ تماشاگر ادغام کنیم. جا دارد که در پاسخ او تأمل کنیم. نخست بدان سبب که نشان می‌دهد زیباشناسی ناتورالیستی پیچیده‌تر از آن است که معمولاً تصور می‌شود و تا آن حد ساده‌دلانه نیست. دیگر بدان سبب که این پاسخ الگوی بزرگ‌ترین اجراها در قرن بیستم و در این عرصهٔ خاص است.

آنتوان، در گفت و گویی دربارهٔ کارگردانی تئاتر[1] (۱۹۰۳)، اعلام می‌دارد: «هرگونه جست و جوی رنگ و بوی بومی یا حقیقت تاریخی برای چنین شاهکارهایی [تراژدی‌های کلاسیک][2] بیهوده است» و متذکر می‌شود: «سخت به این نکته اعتقاد دارم که "سامان دادن" این تراژدی‌های شگفت‌انگیز، مگر در سرزمین و در زمانی که به وجود آمده‌اند، ضایع کردن معنای آن‌هاست». این به درستی سرآغاز نظریه‌ای است که مبنای اجرای تاریخی‌نمای متن کلاسیک است. برداشتی که موجد تعدادی از گویاترین کارگردانی‌هایی است که تئاتر مدرن به وجود آورده است: کافی است به احساساتی (و گاهی به رسواییی) بیندیشیم که نگرش روژه پلانشون به ژرژ داندن[3] یا به تارتوف[4] و به دومین غافل‌گیری عشق[5] یا به برنیس[6] ایجاد کرد.

و از سال ۱۹۰۷، هنگامی که آنتوان تارتوف را در تئاتر اودئون[7] به صحنه می‌برد، عملکرد کارگردانیِ مدرنِ آثار کلاسیک را آشکار می‌سازد. وحدت

→ [*Mémoires*] کلرون (Clairon)... از سوی دیگر، می‌دانیم که منشأ اصلاحات در کارگردانی تراژدی، در آغاز قرن نوزدهم، بازیگری در ابعاد تالما (Talma) بود.

1. *Causerie sur la mise en scène*

۲. قلاب از نویسنده است ـ م.

3. *Georges Dandin*, Molière, 1666

4. *Tartuffe ou l'Imposteur* [تارتوف یا شیاد], Molière, 1664

5. *Seconde surprise de l'amour*, Marivaux, 1727

6. *Bérénice*, Jean Racine, 1670 7. Odéon

مکان ازمیان می‌رود. چهار دکور، چهار وجه از خانهٔ اورگون[1] را نشان می‌دهد. فضای صحنهٔ کلاسیک دیگر صرفاً مکان ملاقات و تلاقی‌گاه سنت نیست، بلکه گویای محیط اجتماعی اورگون و جاه‌طلبی تارتوف و جز آن است. چنین ناتورالیسمی، نه به سبب رؤیای توهم‌آفرین که بارها افشا شده است، بلکه بیشتر به سبب آنچه بیان می‌دارد توجهمان را جلب می‌کند. و نیز آنچه اعلام می‌دارد، یعنی نفی جزمیت در کارگردانی و قایل شدن این حق برای کارگردان که گفتمان دیگری به جز بزرگداشت شاهکار مورد نظر در پیش گیرد. کارگردانی تئاتر دیگر (صرفاً) هنرِ به درخشش در آوردن یک متن تحسین برانگیز (که باید تحسینش کرد) نیست، بلکه هنرِ در نقطهٔ دید قرار دادن آن متن است و گفتن چیزی دربارهٔ متن که متن خود، دست کم آشکارا، نمی‌گوید، و نیز ارائه متن است نه تنها برای تحسین تماشاگر بلکه برای تفکر او. تارتوفِ آنتوان بشارت دهندهٔ تارتوفِ ژووه و تارتوف‌های پلانشون و ویتز است.

همچنین آندروماک آنتوان (اودئون، ۱۹۰۹) که با لباس دربار لوئی چهاردهم و با دکور کاخ ورسای اجرا شد، برداشت تازه‌ای را از تراژدی فرانسوی آغاز می‌کند، حتی اگر امروزه این برداشت دیگر سنگین از سنت می‌نماید. آیا باید به وسواس باستان شناسانه‌ای که وجه تاریخی‌نمای مکملِ ناتورالیسم است و آنتوان را وا می‌دارد تا سیاهیان لشگرِ تماشا کننده‌ای را بر نیمکت‌های جانبی بنشاند و با شمع نورپردازی کند خندید؟ در هر حال، داعیهٔ جست و جو برای بازآفرینی تئاترواریِ یک دوران به صورت عینی و مبارزه با «بدشگونی» عجین با هنر اجرا، و خصوصیت ناپایدارِ چاره‌ناپذیر آن، دست کم قابل احترام است.

مثال کارگردانیِ آثار تقدیس شده شاید مهم‌ترین دستاورد آنتوان را برای

---

1. Orgon

مدرنیت آشکار می‌سازد. کارگردان نمایش، از آن پس عامل یکپارچگی و انسجام درونی و پویایی در اجرای نمایش است. کارگردان کسی است که رشته‌های پیوند دکورها و شخصیت‌ها، اشیاء و گفتارها، نورپردازی‌ها و حرکات و جز آن را معین می‌کند و آن‌ها را نشان می‌دهد. امروزه، تماشاگرِ کمی مجرب عادت دارد که نمایش را به صورت کلیت بنگرد و اصل انسجام و یکپارچگی را در آن جست و جو کند و کاستی‌های فراوانی را که این یکپارچگی را در هم می‌شکند، بازیگری را که به نسبت هم‌بازی‌های واقع‌بین‌ترش زیاده با آب و تاب سخن می‌گوید، لباسی را که رنگش در میان دکور ناهماهنگ است و از این دست را افشا سازد. باید دانست که چنین نگاهی کمتر از هر چیزی «طبیعی» است و بیش از هر چیزی «تاریخی» است. این شیوهٔ تماشاگر بودن ذاتی نیست و چندین نسلِ کارگردان آن را به ما القا کرده است و کار آموزش نیست که آموزش به آشنا ساختن با تئاتر چندان توجهی ندارد. آنتوان یکی از نخستین کارگردانان در فرانسه است که توانست این نگرش به تئاتر را تحمیل کند. اگرچه، آن‌طور که گفته‌اند، آنتوانِ ناتورالیست به دورانی از تاریخ نمایش خاتمه می‌دهد و آن را از میان برمی‌دارد، آنتوانِ کارگردان باب دوران تازه‌ای از تئاتر را می‌گشاید و آن را به وجود می‌آورد.

اما چه گونه می‌توان از اجرای نمایش واحدی زیباشناختی و سازوار ساخت؟ زیرا کارگردانی تئاتر، به عکس صورت‌های دیگر هنر، در وهلهٔ نخست، توالی یا در هم گنجاندن عناصر مستقل یعنی دکور و لباس، نورپردازی و موسیقی، کار بازیگران و جز آن است. کم مایگی و انحطاط اجرای نمایشی را در اواخر قرن نوزدهم به همین ناهمگونیی نسبت می‌دهند که آن را با خودِ هنر تئاتر عجین می‌دانند. حال درمان آن چیست؟ باید ادغام این مؤلفه‌های جوراجور را محقق ساخت و آن‌ها را در کلیتی ملموس حل کرد. در نتیجه، باید اراده‌ای مسلط بر کارورزان گوناگون نمایش حاکم باشد.

اراده‌ای که وحدت سازوار و زیباشناختی لازم، و نیز نومایگی منتج از هدف خلاق را به کارگردانی ببخشد. بدین ترتیب، کارگردانی تئاتر می‌تواند ادعا کند که اثر هنری است، ادعایی که نه تنها روشنفکران تحقیر کننده (مترلینک)، بلکه حرفه‌ای‌های اندکی متوقع (آنتوان، لونیه ـ پو، کریگ، کوپو، آرتو و دیگران) نیز آن را انکار می‌کنند.

تأیید فرمانروایی کارگردان امروزه چنان حاکم بر روال کار است که با هرگونه تجربهٔ تئاتری عجین می‌نماید و حتی بر شیوهٔ حرف زدنمان نیز تأثیر گذاشته است: در اواخر قرن نوزدهم از برنیس ژولیا بارته[1] سخن می‌گفتند، بانوی بازیگر تراژدی که نمایش‌نامهٔ راسین را دوباره کشف کرده بود؛ امروزه از برنیس پلانشون سخن می‌گوییم. به دیدن عروسی فیگارو[2]ی اشترلر یا چهارگانهٔ[3] شرو می‌رویم... این واقعیت‌های زبانی بیانگر تغییر محسوسی در رفتار تماشاگران است. در گذشته آن‌ها می‌رفتند که یک نمایش‌نامه (یک متن) و اجرا کنندگان را ببینند (بشنوند). امروزه، در وهلهٔ اول به دیدن کارگردانیِ نمایش می‌روند، یعنی کلیتی که متن و اجرا کنندگان صرفاً عوامل تشکیل دهندهٔ آن‌اند. البته این مطلب در مورد آثاری صدق می‌کند که متنشان آشناست، اما در مورد نمایش‌نامه‌های جدید نیز دیگر باب می‌شود: در ۱۹۷۹، چیزی که به دیدنش می‌روند، برداشتی از مفیستو[4]ی کلاوس‌مان نیست، بلکه بیشتر به دیدن اجرای تئاتر دو سولی[5] (آریان منوشکین[6]) می‌روند که این برداشت را صورت داده است.

در نتیجه، تقدیس بازیگر و همسان کردن فرو کاهندهٔ اجرای نمایش به خودنمایی، رفتارهایی است که خوشبختانه منسوخ می‌شود و دیگر جز در

---

1. Julia Bartet
2. *Mariage de Figaro*, Beaumarchais
۳. اثر ریچارد واگنر با عنوان حلقهٔ نیبلونگن *[Der Ring der Niebelungen]* مرکب از طلای راین، والکوره، زیگفریت و غروب خدایان ـ م.
4. *Mephisto*, Klaus Mann, 1936
5. Théâtre du Soleil
6. Ariane Mnouchkine

زاغهٔ غبار آلود تئاتر بولوار چندان به چشم نمی‌خورد. دریافتن این نکته اهمیت دارد که این تحول یکی از مهم‌ترین تغییرات تاریخیی است که بر تجربهٔ تئاتر در قرن بیستم تأثیر گذاشته است. متن‌های کریگ و آرتو و دیگران به روشنی بیانگر این نکته‌اند که در ابتدای قرن بیستم اوضاع به هیچ روی این چنین نبود. زندگی‌نامهٔ آن‌ها نیز آگاهمان می‌کند که به بهای چه مشکلات و چه منازعاتی، که همیشه هم با پیروزی همراه نبوده است، چنین تغییری به تدریج در تئاتر و در اذهان به وجود آمده است.

اقتضای مدرنیت بر پایهٔ چیزی بنا شده است که می‌توان آن را ساخت‌وکار نیست‌سازیی نامید که هر نسل باز می‌آفریند. به عکس، به نظر می‌آید تکریمی زیاده در قبال پیشینیان و «سنت» با جست و جوی صورت‌های تازه و تجربه‌های انقلابی چندان سازگار نیست. این ساخت و کار بی‌شک همیشه به گونه‌ای نهفته وجود داشته است اما، در قرن بیستم، به شدیدترین و سازش ناپذیرترین شکلی سربرمی‌آورد. بدین ترتیب، مدرنیتِ اجرای سمبولیستیِ نمایش بر واکنشِ نیست انگارانهٔ قاطعی استوار است که بی‌شک الغای اجرای نمایشی را توصیه می‌کند. چنین می‌اندیشند که تئاتر به درجه‌ای از انحطاط رسیده است که اقدام به اصلاح آن وهمی بیش نیست. تنها تئاتر با ارزش تئاتری است که دیگر نمی‌توان آن را بر صحنهٔ دنیای خیال اجرا کرد و کارگردانی حقیقی را خواننده در عمل خواندن تضمین می‌کند. این واکنش روشنفکران و شاعران است که رؤیایشان همواره در روزمرگی و محدوده‌های اجرای معمولی با ناکامی مواجه شده است. از اواخر قرن نوزدهم، دوژاردن[1] فاصله‌ای را آشکار می‌سازد که اجرای نمایشی را از چشم‌اندازهای بی‌نهایتی که موسیقی واگنر بدان راه می‌برد جدا می‌کند. در ۱۸۹۰، مترلینک بی‌تردید اعلام می‌دارد که کارگردانی نه تنها امری بیهوده

1. Dujardin

است بلکه آثاری را که، به نظر او، برای اجرا خلق نشده‌اند به خطر می‌اندازد:

> بیشتر شاعران بزرگ دنیا کارشان صحنه‌ای نیست. شاه‌لیر، هملت، اتللو، مکبث، آنتونیوس و کلئوپاترا را نمی‌توان به اجرا درآورد و دیدن این نمایش‌نامه‌ها بر صحنه خطرناک است. روزی که مردن هملت را بر صحنه دیدیم چیزی از او در وجودمان مرد. شبح یک بازیگر آن را ضایع کرد و دیگر قادر نیستیم که آن متجاوز را از رؤیاهایمان بیرون کنیم.[1]

تمامی تاریخ تئاتر دورهٔ الیزابت برخلاف این نظریه گفته است، اما این نظریه ذهنیت بسیار رایج در محافل روشنفکریِ اواخر قرن نوزدهم را رک و راست آشکار می‌سازد، ذهنیتی که از واکنشی بر پایهٔ خلق و خو به صورت نظریه در می‌آید و بر حکم نابودی هرگونه کارگردانی تئاتر مهر تأیید می‌گذارد: «اجرای یک شاهکار به کمک عناصر اتفاقی و بشری خلاف‌آمد است. هر شاهکاری مظهر است و مظهر هرگز به حضور انسان تن نمی‌دهد» (همان جا). مالارمه، در مقاله‌هایش دربارهٔ تئاتر[2]، غیر از این نمی‌گوید... شاید، در نگاه اول، مورد کریگ حیرت انگیزتر باشد: این که یک اهل تئاتر، که به عنوان یکی از با استعدادترین بازیگران و یکی از نویدبخش‌ترین کارگردانان نسل خود شناخته شده است، چنین نظر قاطعانه و منحصر به فردی داشته باشد در سال‌نامه‌های تئاتر تقریباً بی‌نظیر است، چیزی که با چند سال فاصله در مورد آرتو و برشت نیز بار دیگر روی خواهد داد. تئاتر منحط و خود فروش کارخانه‌ای شده است مخصوص تولید سرگرمی بی‌معنایی که به

---

1. *La Jeune Belgique*, p.331, cité par [نقل شده] Jacques Robichez, in le *symbolisme au théâtre*, p.83.

۲. گردآمده تحت عنوان:

Crayonné au théatre [سرقلمی‌های تماشاخانه] (*Œuvres Complètes*, Gallimard, «Pléiade», pp.293 Sq.).

بهترین شکلی پاسخ‌گوی تماشاگران بورژوایی است که انحصار تماشاخانه‌ها را در دست دارند. آرتو می‌گوید:

> اگر مردم عادتِ رفتن به تئاتر را از دست داده‌اند، اگر همگی ما سرانجام تئاتر را هنری نازل و وسیله‌ای برای تفریح مبتذل دانسته‌ایم و آن را برای تسکین امیال ناشایست خود به کار برده‌ایم، بدان سبب است که همواره و زیاده گفته‌اند که این نمایش است، یعنی دروغ است و توهم.[1]

دست کم سه نظریهٔ اجرای نمایشی بر پایهٔ این نفرت و این نفی کلی بنا می‌شود، نظریه‌های کریگ و آرتو و برشت که، در آن‌ها، هر بار کمال مطلوب از عمل فراتر می‌رود و آن را پویا می‌سازد. هربار، همه چیز چنان روی می‌دهد که گویی نابودسازی نمایش به هنر نمایش امکان می‌دهد تا حیات دوباره یابد...

---

1. *Le Théâtre et son double* [تئاتر و همزادش], en finir avec les chefs-d'œuvre [تعطیل کردن شاهکارها], p.92.

فصل دوم

مسئلهٔ متن

مسئلهٔ مکان و عملکرد متن در بطن اجرای نمایش آن قدر که همه تصور می‌کنند متأخر نیست و گذشته از ملاحظات زیباشناسی، گویای هدف ایدئولوژکی است. در واقع، منظور این است که بدانیم قدرت هنری به دست چه‌کسانی می‌افتد، یعنی چه‌کسانی باید تصمیم‌های بنیادین بگیرند و آنچه در گذشته افتخار می‌نامیدند نصیب چه‌کسانی خواهد شد... از سر اتفاق نیست که، از قرن هفدهم، یک گروه «روشنفکر»[1] قصد می‌کند سلسله مراتبی را در نوع‌ها تحمیل کند و آن‌ها را، با وضع کردن مقرراتی شدید و احکامی که بدان‌ها ارزش می‌بخشد یا بی‌ارزششان می‌کند، از یکدیگر جدا سازد. از سر اتفاق نیست که ارزش‌گذاری عمده در مورد شکل‌های نمایشیی صورت بگیرد که بر سلطهٔ انحصاری متن (تراژدی، کمدی بزرگ و جز آن) پی‌ریزی شده‌اند و در جهت مخالف، بی ارزش کردن دامان شکل‌هایی را بگیرد که سهمی کمابیش مهم برای نمایش (کمدی ـ باله، مضحکه، اوپرای ماشینی) قایل‌اند و همهٔ اینها برخلاف سلیقهٔ تماشاگران و با درهم کردن همهٔ

---

۱. این واژه دارای هم‌خوانی زمانی نیست اما به خوبی گویای کسانی است که در آن زمان «فضلا» و «خبرگان» می‌نامیدند، نویسندگان و بذله گویانی که قدرت ناشی از قابلیت بیان را (از طریق نوشته و در سالون‌ها و در دربار...) در اختیار دارند.

مقوله‌های اجتماعی!

پس می‌توان سنت تقدیس متن را، که تا مدتی دراز بر اجرای نمایش در غرب و خاصه در فرانسه تأثیر می‌گذارد، مربوط به این دوران دانست. سنتی که بر نظریه و تجربهٔ طراحی صحنه اثر می‌گذارد، بدین معنا که صحنه‌آرا خود را صنعتگری می‌شمارد که مأموریتش (مأموریتی فرعی) صرفاً این است که، براساس بازی بازیگری که هنر و یادگیری‌اش بر مسئلهٔ تجسم یک شخصیت و بر مسئلهٔ بیان درست تصورشدهٔ یک متن متمرکز است، به فضای مورد نیاز متن[1] مادیت ببخشد.

بدین ترتیب، هم تخصصی‌سازی حرفه‌های نمایش از نظر می‌گذرد و هم سلسله مراتب سازی آن‌ها: هر کس به «حرفه»ی خود و همگی در خدمت متن (نویسنده)! هر کس صرفاً به تخصص خود می‌پردازد ــ تجسم یک شخصیت و تصور و ساختن یک دکور[2]، سازمان دادن ورود و خروج بازیگران، قرارگرفتنشان در صحنه و جز آن. «پذیرفتن» اجتماعی این فعالیت‌های متنوع وجهه و موضع قدرت و مواجب هر کدام را معین می‌کند. خلاصه این که تئاتر دیگر از سلسله مراتب‌سازی صلاحیت‌هایی که نویسنده و «ستارهٔ نمایش» در رأس آن قرار دارند (کارگردان تنها در قرن بیستم به موقعیت مسلط خود دست خواهد یافت) گریزی ندارد. سپس، به ترتیب نزولی، کسانی قرار دارند که فعالیتشان هنوز «هنری» شمرده می‌شود، یعنی بازیگرانی که می‌توانند به موقعیت ستاره دست یابند (یا استعداد کارگردانی داشته باشند)، «صنعتگران» یعنی صحنه آرایان و مسئولان لباس و سرانجام،

---

۱. خاصه این که، از اواخر قرن هجدهم، نویسنده بر توصیه‌های مربوط به جزئیات می‌افزاید و در نتیجه، جایی برای ابداع دکوراتور باقی نمی‌گذارد (نگاه کنید به بومارشه و هوگو...).

۲. در قرن نوزدهم، «خردسازی» حرفه‌ای به جایی می‌رسد که دکوراتورها در گونهٔ مشخصی از دکور (جنگل، تالارهای بزرگ و جز آن) تخصص می‌یابند و شهرتشان مبنی بر مهارتی دقیق است، به طور مثال، هنر منطبق کردن پلکان با معماری (Carpézat)...

در پایین رده‌بندی، «فن ورزها» یعنی مسئولان نور و مسئولان دستگاه‌ها و مسئولان گریم...

چنین دسته‌بندیی، همان‌طور که بیشتر نظریه‌پردازان بزرگ مدرن همواره می‌گویند، برای شکوفایی یک هنر همگون چندان مناسب نیست، زیرا هر کس در صلاحیت شخصی خود محصور است. و از آنجا که هرکس روزمرگی و سنت را با هم اشتباه می‌کند، ابداع و تجدیدنظر در اجرای نمایش را میسر نمی‌سازد. کارگردانی مدرن، برای آن‌که به صورت اراده‌ای خلاق در آید، باید با همهٔ این فشارها مبارزه کند.

در این اوضاع، کاملاً واضح است که تجربه‌هایی که نمی‌توانستند یا نمی‌خواستند به سلطهٔ متن تن در دهند، هم در حاشیه قرار گیرند و هم تحسین شوند. به طور مثال، تجربهٔ «ایتالیایی‌ها» که هنر کمدیا دل آرته را در تمام اروپا پراکندند و آشکار ساختند. خصومتی که اینان، از جمله در فرانسه، می‌بینند با اقبالی که با آن روبه‌رو می‌شوند برابر است. قدرت‌های دولتی، در سراسر قرن هفدهم و هجدهم تدابیری می‌اندیشند تا از تعداد تماشاگران آن‌ها بکاهند. اما این بازیگران در حرکات بدنی و بازی با صورتک و خواندن و رقصیدن تبحر دارند. به علاوه، پایگاه متن، در این تئاتر، نویسنده را از قدرت، و در نهایت از منطق وجود، خلع می‌کند: طرح اولیه را رئیس گروه یا بازیگری که قابلیت این کار را داشته باشد مشخص می‌کند. این طرح تابع امکانات خاص گروه است، یعنی برای برجسته ساختن قابلیت‌های خاص ستارهٔ وقت طراحی (یا دستکاری) می‌شود و سرانجام این که چیزی جز یک طرح نیست و تنها با بازی بداههٔ بازیگرانْ «متن» می‌گردد. متنی که، می‌توان حدس زد، به تبع سفرها و تکرارهای بازیگران تغییر می‌یابد و پرمایه می‌شود.

می‌توان تذکرهای مشابهی در مورد شکل‌های تئاتریی به دست داد که ویژگی‌شان بی‌اعتباری متن و حتی حذف آن را به دنبال دارد. پانتومیم در قرن

نوزدهم، با وجود موفقیت‌های زیاد، تجربه‌ای حاشیه‌ای باقی ماند و امروزه هم تا حدودی فراموش می‌شود که ورود دلقک‌ها و موزیک هال و باله و اوپرا نیز جزو هنر تئاترند. باری منظور پدیده‌ای ایدئولوژیکی است که هیچ نفعی از سوی تماشاگران آن را تضمین نمی‌کند. این انواع، و تجربه‌ها و شیوه‌هایی که به وجود می‌آورند، همواره با اقبالی روبه‌رو شده‌اند که ممکن است مایهٔ غبطهٔ بسیاری از نویسندگان سنتی نمایش شود. این صرفاً نتیجهٔ درونی‌سازی نظام ارزشیی است که تا قبل از قرن بیستم محل تردید نشده بود.

و اما در مورد کارگردانی مدرن، ساده‌دلانه است که به تحولی خطی قایل باشیم. هیچ واژگونی تدریجی یا ناگهانی در این سنت ارزش گذاری متن صورت نگرفت که، در عوض و دست کم در سطح اجراهای عقیدتی، کم‌اعتبار شدن نمایش را در پی داشته باشد. تضادی میان رویهٔ فرهنگستانیِ تکیه زده بر برتری متن و رویهٔ پیشگامی که در پی از میان برداشتن آن باشد نیز وجود نداشت. در قرن بیستم، به عکس، پژوهش‌های بسیاری در هر دو زمینه صورت گرفته است. در همان دوران، یعنی تقریباً سی سالِ اولِ قرن، کریگ و آرتو توانستند جایگاه اصلیی را که متن مدعی آن در اجرای نمایش بود نفی کنند، در حالی که کوپو و دولن، با درخشش تمام، با متن تجدید میثاق می‌کردند. ژووه و باتی دقیقاً هم عصرند. اما، در حالی که ژووه درخدمت متن قرار می‌گیرد، باتی اعلام می‌دارد که وقت آن رسیده است که «عالی‌جناب واژه رااز مسند به زیر آورند» (واقعیت این است که چنین عبارتی مبهم می‌نماید).

«متن‌محوری» خود تحول می‌یابد و با سلیقه‌ها و شیوه‌ها، و با برداشتی که از انگارهٔ «معنا» می‌شود و نیز با برداشتی که از ارتباط متن با مخاطبان هم عصرِ ظهور آن یا با مخاطبان نسل‌های دیگر به وجود می‌آید، منطبق می‌شود.

تا زمانی متأخر، یعنی تا چرخش سال‌های ۱۹۵۰، انگارهٔ «چند معنایی» تقریباً قابل قبول نبود. تصور می‌کردند که متن نمایشی تنها یک معنا دارد که کلید آن هم در دست نمایش‌نویس است. بدین لحاظ، وظیفهٔ کارگردان و

بازیگران بود که این معنا را برسانند و آن را به بهترین شکل ممکن به تماشاگران منتقل کنند (بفهمانند و به حس در آورند...).

در نتیجه، معیارهایی برای ارزش‌یابی به وجود می‌آمد که هدفش، به طور مثال، عبارت بود از تعیین بازیگر خوب براساس قابلیتش در این یا آن شخصیت «بودن». ژووه می‌گوید:

> سارا [برنار] بی‌هیچ ژستی بازی می‌کرد؛ حیرت‌انگیز بود. «چه سنگین‌اند بر من این آرایه‌های بیهوده و این سربندها!»[1] بفهمی نفهمی گونه‌اش را با دست لمس می‌کرد، همین. تنها تلفظ ابیات شنیده می‌شد، انسان را دگرگون می‌کرد، خصوصاً آدم احساس می‌کرد او شخصیتی است که، به قول مفسران، «قضا و قدر» باستان را در خود دارد. دیدنش اضطراب‌آور بود و انسان به خود می‌گفت: این قهرمان نمایش‌نامه است.[2]

انگارهٔ درست‌آیینی در اجرا، که به موجودیت و تجربه‌های تئاتری مانند کمدی فرانسز و مکتبی مانند کنسرواتوار ملی هنر نمایش مشروعیت بخشیده است از همین ناشی می‌شود. این نهادها خود را صاحبان مجاز سنت اجرا و نمایش در خزانهٔ بزرگ تئاتر می‌دانستند. تصور می‌شد که این سنت اصالت نمایش راتضمین کند، یعنی مطابقت آن را با اهداف نویسنده، زیرا او، به عنوان آفرینندهٔ متن، اولین و آخرین مقام مسئول بود. باری، چنانچه به این حکم توجه کنیم، باید درنظر آوریم که سنتی تابع انتقال شفاهی مدنظر است، یعنی تابع همه گونه افت و خیز، زیرا هر نسل از بازیگران مایل است از نسل قبل متمایز باشد؛ دیگر این‌که چنین سنتی تحت تأثیر جریان‌های مختلف قرار می‌گیرد (در هر حال، بازیگران فرانسوی در جایی بسته زندگی نمی‌کنند). در نتیجه می‌توان به حق تصور کرد که بخش عمدهٔ این سنت

---

1. *Phèdre*, Jean Racine, Acte I, Scène3
2. *Tragédie Classique et théâtre du XIX^e Siècle*, Gallimard, P.82.

معروف بی‌شک به پیش از قرن نوزدهم نمی‌رسد.

در چنین اوضاعی، مشاهدهٔ این نکته حیرت‌انگیز است که نخستین اقدام‌هایی که نشانهٔ پیدایش کارگردانی مدرن است به هیچ روی بر تری متن و رسالت آن را، که هم سرچشمهٔ اجرای نمایشی است و هم غایت آن، محل تردید نمی‌سازد. با این حال، استثناهای چندی به چشم می‌خورد: کریگ، مایرهولت، آرتو و، تا حد کمتری، باتی. اما دست کم در مورد سه تن اول نمی‌توان گفت که تئاتر دورهٔ آن‌ها تحت تأثیر موضع‌گیری‌شان قرار گرفته باشد.

«متن‌محوری» یکی از ارکان نظری کارگردانی نمادگرایانه است. این قابل درک است زیرا، از ابتدا، جنبشی از سوی شاعران (پل‌فور، مترلینک...) یا به حمایت شاعران (مالارمه...) مطرح است که داعیهٔ آن احیای حقوق دنیای خیال است، دنیایی که به اعتقاد آن‌ها، زیباشناسی ناتورالیستی آن را خفه می‌کرد. در این اوضاع، محمل رؤیا در وهلهٔ اول و اساساً نوشتار است.

با این حال، مشاجرهٔ میان ناتورالیسم و سمبولیسم نباید این واقعیت را پنهان دارد که، برای آنتوان هم، اجرای نمایش بر مبنای متن و حول آن سازمان می‌یافت. گواه آن زولا است که نظریهٔ ناتورالیستی تئاتر را ارائه می‌دهد. در نظر او، آشکار است که تئاتر نو باید تئاتر نویسندگان و متن‌ها باقی بماند:

> اگر نمایش ناتورالیستی باید وجود داشته باشد، تنها انسانی نابغه قادر به خلق آن است. کورنی و راسین تراژدی را ساختند. ویکتور هوگو نمایش رمانتیک را ساخت. پس نویسندهٔ هنوز ناشناخته‌ای که باید نمایش ناتورالیستی را بسازد کجاست؟[1]

و هانری بک، در خاطرات یک نویسندهٔ نمایش[2]، آنتوان را به گونه‌ای

---

1. *Le Naturalisme au theâtre, OC*, ed. F.Bernouard, t. 42, p.21.

2. *Souvenir d'un auteur dramatique*, Henri Becque

پرمعنا بزرگ می‌دارد و خاطرنشان می‌سازد که او توانسته است نمایش‌نویسان تازه و اصیلی را معرفی کند و «ما را از وجود شیادان خلاص کرده است». نسل‌های بعدی همهٔ آن نویسندگان را در خاطر نگاه نداشته‌اند. اما، در هر حال، شناساندن تالستوی[1] (قدرت ظلمات، ۱۸۸۸)، تورگنیف[2] (نان دیگری، ۱۸۹۰)، کورتلین[3] (لیدوار، ۱۸۹۱؛ بوبوروش؛ ۱۸۹۳)، استریندبرگ[4] (دوشیزه یولی، ۱۸۹۳)، ژول رنار[5] (زردک، ۱۹۰۰)، ایپسن (اردک وحشی[6]، ۱۹۰۶) و دیگران نتیجهٔ کمی نیست. همین تحلیل در مورد اوتوبرام[7] نیز صادق است که، در برلن و به دنبال آنتوان، طی سه سال ایپسن و هاوپتمان و بک و زولا را می‌شناساند، و البته در مورد استانیسلافسکی نیز صادق است که تئاتر هنر او در مسکو عملاً چخوف و گورکی را به خودشان و به تماشاگران معرفی کرده است.

بدین‌لحاظ باید تناقضی را مطرح کرد: در حالی که زیباشناسی ناتورالیستی صرفاً به سوی پدیدارشناسی رفتارها میل می‌کند، و در حالی که سمبولیست‌ها مدعی بودند که بار دیگر نمایش را بر متن متمرکز می‌کنند، زیباشناسی ناتورالیستی موجد جالب‌ترین نمایش‌نامه‌ها و حتی چندین شاهکارِ صحنه است. یقین نیست که بتوان همین را در مورد سمبولیسم نیز گفت. سه‌گانهٔ ژاری دربارهٔ اوبو امروزه یکی از متن‌های اصلی تئاتر مدرن است، اما نمایش‌نامه‌های مترلینک ناخوانا، یا دست‌کم غیرقابل اجرا شده‌اند[8]. بی‌شک بدان سبب که شاعران سمبولیست به نگارش شاعرانه بیشتر توجه داشتند تا به نگارش نمایشی. تئاتر به ندرت فراموش شدنش را برکسی می‌بخشد...

---

1. Leon Tolstoi, *Vlest't'my*, 1886
2. Ivan Turgeniev, *Nachlebnik*, 1848
3. Courteline, *Lidoire; Boubouroche*
4. Strindberg, *Fröken Julie*
5. Jules Renard, *Poil de Carotte*
6. *Vildanden*
7. Otto Brahm

۸ بی‌شک به یمن موسیقی دبوسی است که پلئاس و ملیزاند از فراموشی رسته است.

در مجموع، در آستانهٔ قرن بیستم، هنر کارگردانی به صورت تکیه‌گاه یک متن خوب در می‌آید. کارگردانی هنر باز نمودن باقی می‌ماند و فنونی را به کارمی بندد و تکامل می‌بخشد و ابداع می‌کند که امکاناتی است برای به تصویر کشیدن و مجسم ساختن کنش و موقعیت‌ها و شخصیت‌هایی که نویسنده پیش‌تر تصور کرده است و واقعیت بخشیدن به همهٔ آن‌ها.

با این حال، ماجرای روابط میان استانیسلافسکی و چخوف شاید افشا کنندهٔ آسیب‌پذیری تازه‌ای در موقعیت مسلط نویسنده (نویسندهٔ متن) و در هر حال، ابهامی است که می‌توان به اهمیت یافتن هنر کارگردان نسبت داد. چخوف، در واقع، پس از تعدادی تجربه‌های مطلوب، شکایت از آن دارد که استانیسلافسکی اثر او را از طریق کارگردانی بی‌ماهیت می‌سازد. در نتیجه مبنا را بر این پیش‌فرض می‌گذارد که نویسنده برترین مقام است. چخوف در نامه‌ای به تاریخ ۲۹ مارس ۱۹۰۴ اعتراض می‌کند که «چیزی که می‌توانم بگویم این است که استانیسلافسکی نمایش‌نامهٔ مرا [باغ آلبالو] کشته است!» اما استانیسلافسکی برای تبرئهٔ خود از حقوق کارگردان در ارائهٔ نگرشی ابتکاری سخن نمی‌گوید. بلکه با اصرار در وفادار بودن به توصیه‌های نمایشی چخوف از خود دفاع می‌کند. خلاصه این که، همهٔ اینها نشان دهندهٔ تغییرِ هنوز نهفته‌ای در پایگاه نویسنده و کارگردان در تئاتر نو است. این کارگردان بی‌شک در خدمت متن است ــ به هر حال این ادعایی است که دارد. اما این ادعا مانع از آن نمی‌شود که نگرشی شخصی به اثر را پیشنهاد کند و گاهی آن را تحمیل کند. به عبارت دیگر، کارگردان دیگر صنعتگر و تصویرگر نیست. بلکه آفریننده است، حتی اگر هنوز به روشنی آن را اعلام نمی‌دارد. منشأ کشمکش نیز در همین است.

یکی ازمهم‌ترین پی‌آمدهای نظریهٔ استانیسلافسکی در مورد بازیگر و البته در مورد کاربست آن نظریه، این است که رابطهٔ بازیگر با شخصیت نمایشی و بنابراین رابطه‌اش با متن کاملاً تغییر می‌کند. استانیسلافسکی، به

سبب توجه بسیار به صحت مطلق و صداقت و موثق بودن اجرا، منِ درون بازیگر و درونی‌ترین تجربهٔ او را به مشارکت می‌خواند. کارگردان اجرای نمایش را به عهده می‌گیرد و مؤلفه‌ای در آن می‌گنجاند که البته قبلاً نیز در کار بود اما بی‌آن‌که به درستی از آن آگاه باشند یا در پی آن باشند که به طور اصولی از آن استفاده کنند، و آن شخصیت خاصِ بازیگر است. بنابراین، هدایت جزمی بازیگر دیگر موردی ندارد. احکام بیرونی و فرمول‌های فنی کارآمد نیستند و بنابراین، تنها اجراهای یک نقش واحد مطرح خواهد بود که به نسبت تفاوت شخصیت و تجربهٔ بازیگران، با هم فرق خواهند داشت.

در واقع، استانیسلافسکی مدام، در رد نظر دیدرو، اعلام داشته است که تناقض واقعی بازیگر در تظاهر به هیجان‌هایی که خود احساس نمی‌کند نیست، بلکه در این امر است که او جز با هیجانات خاص خود قادر نیست به صورت شخص دیگر درآید و با تبدیل زندگی شخصیت نمایش به زندگی خود، همواره خودش باقی می‌ماند. این مسئله، حتی اگر به روشنی مطرح نشده باشد، باز هم با تحولی که استانیسلافسکی در هنرِ اجرا تحمیل می‌کند عجین است: آنجا که مداخلهٔ بازیگر کار تخیل و «باز زیستن» می‌شود و آنجا که بازی نمایشی به صورت آفرینش در می‌آید، پایگاه متن چه می‌شود؟

ژاک کوپو، که منتقد ادبی و بنیان‌گذار [مجلهٔ ادبی] نوول روو فرانسز[1] است و تا سال ۱۹۱۳ مدیر آن بود، در کارش در تئاتر ویو کولومبیه[2]، بر آن می‌شود تا تئاتر عاری از قراردادهای قدیمی را احیا کند. او می‌خواهد «بر پایه‌هایی سالم تئاتری تازه بنا نهد و صحنه را از آنچه سرکوبش می‌کند و آلوده‌اش می‌سازد پاک کند». اما ناب‌گرایی کوپو تفوق متن را در بطن اجرای نمایش به هیچ روی محل تردید نمی‌سازد و هدف آن احیای کارنامهٔ تئاتر با طراوت اولیهٔ آن و «زدودن» آن از هرزه سنگ اضافاتی است که طی تقریباً سه قرن اجرا به

---

1. *Nouvelle Revue Française*
2. Vieux-Colombier

صورت سنت‌های کمابیش مشکوک در آمده‌اند، و یا معرفی متن‌های تازه‌ای که بی‌هیچ خوش‌خدمتیی انتخاب و اجرا می‌شوند. بنابراین، نظریهٔ کوپو بر ملاحظهٔ اختلال ادبیات در اجرای نمایش و سرکوب آن پی‌ریزی نشده است ــ که آرتو در حدود بیست سال بعد مطرح خواهد کرد ــ بلکه، به عکس، مبتنی بر این احساس است که آنچه از ادبیات نمایشی نشأت می‌گیرد، یعنی فن بیانِ درست و ادای گویا و جز آن، جان‌مایهٔ تئاتر است. کوپو، برای حفظ این جان مایه، نمایشِ نمایشی را نفی و افشا می‌کند.

انتخاب‌های زیباشناختیی که معماری صحنهٔ ویو کولومبیه آشکار می‌سازد، عریانی کل صحنه، تصمیم قبلی در استفاده از دستگاهی ثابت که نورپردازی و چند وسیلهٔ صحنه بر مقتضیات هر نمایش‌نامه منطبق می‌کند، به خوبی نشان می‌دهد که متنْ مقتدرانه حاکم است و کارگردانی دقیقاً برجسته‌ساختن مورد ادبیی است که نمایش‌نامه نامیده می‌شود.

وکوپو در برابر ستایش بی‌اندازهٔ ستاره، که شاخص نخستین سال‌های قرن بیستم است، سخت واکنش نشان می‌دهد. آخر، رابطهٔ جذبه‌ای که «غول مقدس» را به تماشاگران پیوند می‌دهد جلوی نگرش دقیق به متن را می‌گیرد و معیارهای دیگری را، به جز آنچه کوپو مشروع می‌داند و عبارت‌اند از وحدت و همگونی کارگردانی و موشکافی آن و وفاداری به متن و جز آن، به اجرا تحمیل می‌کند. بنابراین، به اعتقاد کوپو، کارگردان باید بر بازیگر نظارت دقیق داشته باشد و وادارش کند که کاملاً به خواسته‌های متن تن در دهد. بازیگر از «بازآفرینی نمایش‌نامه به میل خود» منع می‌شود. هدف او باید، به عکس، «حل شدن در کسی باشد که متن را آفریده است». این کیش متن میل به پیراستگی را که شاخص هنر کوپو است توجیه می‌کند. آنچه توجه را از امر اساسی منصرف می‌کند، آنچه آرایهٔ تماشایی است نه تنها بیهوده که مضر است. هیچ چیز بهتر از توصیف او از هنر کارگردان نمایش نشان دهندهٔ برتری مطلقی نیست که برای متن قایل است. کوپو می‌گوید: «کارگردانی دکور

نیست، کارگردانی کلام و ادا و حرکت و سکوت است؛ کارگردانی هم کیفیت رفتار و لحن صداست و هم استفاده از فضا»[۱].

آن چیزی که «یانسنیسم» کوپو نامیده‌اند به منزلهٔ واکنشی از روشن‌بینی در برابر نوعی پروارشدن اجراست که از دکورگرایی سازش‌کارانهٔ قرن نوزدهم ناشی می‌شد و به توجه دست و پاگیر ناتورالیست‌ها به باستان‌شناسی نزدیک بود. کارگردانی، به اعتقاد کوپو، قاعدتاً بایستی هنری چالاک‌تر و ظریف‌تر در آب و تاب دادن به همهٔ رویه‌های یک متن زیبا می‌بود و کاوش در منابع فکری (معنا...) و عاطفی (موسیقی و شعر...) آن. بازیگر، که دکور سازه‌ایِ انتزاعی ویوکولومبیه برجسته‌اش می‌سازد، به کمک چند شیء ذهنی یانمادین، مأموریت داشت که متن را «فرافکنی» کند و آن را به ارتعاش در آورد و بدان زندگی بخشد... پل لئوتو[۲] خاطرنشان می‌ساخت که «هرگز به این خوبی نشان نداده بودند که یک اثر نمایشی می‌تواند به خود بسنده کند و بدون استفاده از همهٔ پژوهش‌های مربوط به کارگردانی و دکورهایی که، اغلب اوقات، با منصرف کردن توجه تماشاگران صرفاً بدان زیان می‌رسانند، تمامی ارزشش وابسته به خود باشد».

در این مورد، لئوتو به بدگمانی قدیمی شاعران و روشنفکران در مورد هنرهای صحنه برمی‌گردد، بدگمانیی که از قرن نوزدهم (موسه[۳] تامترلینک و کلودل)، یعنی دوران سقوط هنری اجرای نمایشی، عقب‌تر نمی‌رود. ارتباط متن و نمایش به صورت ارتباطی متعارضانه تجربه شده است. این تنش

---

۱. کوپو همچنین ابراز می‌داشت: «فکر می‌کنم برای اثری که به درستی برای صحنه ساخته شده باشد، یک کارگردانیِ ضروری، و تنها یک کارگردانی، وجود دارد، همان که در متن ثبت شده است» (آیا تجدید حیات نمایش امکان‌پذیر است؟ *in Revue générale*, Bruxelles, 15 avril 1926, p.421).

۲. Paul Léautaud (۱۸۷۲-۱۹۵۶)، نویسندهٔ فرانسوی و وقایع‌نگار تئاتر ـ م.

۳. Alfred de Musset (۱۸۱۰-۱۸۵۷)، شاعر و نویسنده و نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی. امروزه، تئاتر موسه را نومایه‌ترین و پایدارترین دستاورد رمانتیسم فرانسه در هنرهای نمایشی می‌شمارند ـ م.

بیانگر رقابت نهفته‌ای است که تحول تئاتر میان نویسنده و کارگردان به وجود می‌آورد. در نظر نویسنده، هرگونه مداخلهٔ کارگردان تهدیدی مبهم است. مادی‌سازی نابجای اجرا به غیرمادی بودن نگرش شاعرانه لطمه می‌زند و بدان خیانت می‌کند. پس، از عامل اجرا می‌خواهند که وفاداری‌اش را به متن، یعنی به «اهداف» نویسنده، تجدید کند و مراقب باشد تامتن محور اجرا واقع شود.

در حقیقت، این موقعیت بن‌بست‌هایی را که نوعی از کارگردانی در آن راه گم می‌کند بیشتر آشکار می‌سازد تا ظهور یک قدرقدرت تازه را. نمادگرایان، کلودل و دیگران، در جست و جوی شیوه‌ای از اجرای نمایش‌اند که برای ذهن ارضاکننده‌تر است تا سهل‌کاری‌هایی که مایهٔ اقبال بر صحنه‌های رسمی می‌شوند. وانگهی می‌دانیم که کریگ و آرتو در تنفر آن‌ها شریک‌اند. تفاوت در این است که سمبولیست‌ها خواستار نوسازی هنر صحنه براساس بازگشت به متن‌اند، حال آن که گروه دوم داده‌های مسئله را وارونه می‌کنند و متن را مسئول افول اجرای غربی می‌دانند.

کسی چون پیتوئف[1] مستقیماً از اقدام کوپو پیروی می‌کند. پیتوئف در مورد تبعیت کارگردانی از متن همان قدر سرسخت است که کوپو، و اعتقاد دارد که کارگردانی نمی‌تواند مستقل از متن باشد. کارگردانی باید به درونی‌ترین شکل ممکن از متن نشأت گیرد، با علم به این نکته که متن حامل معنایی است تا حدی پوشیده که از «الهام اولیه» و «قصد» و اهدافی کمابیش ضمنی ناشی می‌شود. کارگردان، در حقیقت، یک خوانندهٔ حرفه‌ای است که ابزارهایی ابتکاری در دست دارد که به او امکان می‌دهد تا از متن «طومار بگشاید» (یعنی زوایای پنهان آن را باز کند و به نمایش بگذارد). سادگی

---

۱. Georges Pitoëff (۱۸۸۴ـ۱۹۳۹)، بازیگر و گردانندهٔ تئاتر فرانسوی (روسی تبار) و پیرو استانیسلافسکی و مایرهولت ـ م.

وسایل و پیراستگی و توسل به نورپردازی و وسایل صحنهٔ القا کننده یا نمادین، و خاصه دوباره متمرکز کردن اجرا حول بازیگر، همه و همه باید به تماشاگر امکان دهد تا به نوعی راز و به رویهٔ پنهان اثر دست یابد. صحنه مکان انتشار متن می‌شود (همان‌گونه که از انتشار عطر سخن می‌گویند...).

سرسختی در بازگشت به متن، که شاخص تحول هنر تئاتر در اوایل قرن بیستم است (و این جنبش تا سال‌های ۱۹۵۰ دوام می‌یابد)، بار دیگر نویسندگانی را به سوی تئاتر سوق می‌دهد که بدان اعتماد نداشتند و به تماشاگران امکان می‌دهد تا با متن‌های قدرناشناخته یا با نویسندگان ناشناخته آشنا شوند. ژید شائول[1] را برای کوپو می‌نویسد؛ و شب دوازدهم[2]، کمدی تقریباً فراموش شدهٔ شکسپیر، در ویو کولومبیه با اقبال روبه‌رو می‌شود و اما ژرژ پیتوئف بیشتر نمایش‌نویسان بیگانهٔ دوران مدرن، مانند چخوف، گورکی، تورگنیف، پیراندلو، سینگ، اُنیل و دیگران را به تماشاگران پاریسی معرفی می‌کند.

یادآوری اعضای دیگر این جمع تکرار مکررات است. گذشته از این، نومایگی گزینه‌های آنان در کارگردانی هرچه باشد، به استثنای گاستون باتی، همگی در تبعیت اجرا از متن وجهی مشترک دارند. ژووه می‌گوید: «تئاتر از طریق اعتبارهای صرف زبان ونگارش یک اثر به بالاترین حد کارآیی می‌رسد... تئاتر بزرگ در وهلهٔ اول زبان زیباست... آثار نمایشی با سبک توصیف می‌شوند نه با ابداع».

می‌بینیم که این بی‌اعتمادی به نمایش ناب را نسل بین دو جنگ درونی کرده است، نسلی که به گونه‌ای میراث‌دار کوپو شد. اصالت اجرا، در نظر این کارگردانان، تنها به کمک یک فرد بیگانه با تئاتر اما کاملاً قادر بر آن تضمین می‌شود که همان نویسندهٔ متن است. تقسیم وظایف، مثل تقسیم مسئولیت‌ها

---

1. *Saül*, André Gide, 1903.

2. *Twelfth Night or What you will*, William Shakespeare, 1600.

دارای حدود کاملاً مشخص است و نه کارگردان در حوزهٔ نمایش‌نویس دخالت می‌کند و نه نمایش‌نویس در کار کارگردانی خطر می‌کند (البته این نکته مانع از آن نمی‌شود که مولیر «رئیس» باشد!)، ژیرودو[۱] می‌گذارد تا ژووه نمایش‌نامه‌های او را به صحنه ببرد، و هنگامی که کوپو کوشیده بود به کار نمایش‌نویسی دست بزند نتیجهٔ کار (خانهٔ زادگاه[۲]، ۱۹۲۳) چندان متقاعد کننده نشد. تا چرخش سال‌های ۱۹۵۰، تخصص و توزیع کارها و تقسیم وظایف با هرگونه تجربهٔ تئاتری عجین می‌نماید. کریگ و مایرهولت صرفاً تماشاگرانی محرم دارند؛ آرتو صدایی است که در بیابان فریاد می‌کند، و برشت هنوز به زبان فرانسوی ترجمه نشده است[۳].

درست پس از جنگ، دو تن از شاگردان دولن، ژان ـ لویی بارو و ژان ویلار، مشعل را به دست می‌گیرند و در سبک کارگردانی‌های ویلار چیزی از «یانسنیسم» کوپو می‌بینیم. ویلار به این سؤال که نقش عامل محرک را برای کدام مؤلفه از اجرا (متن، طراحی، صحنه، بازی...) قایل است پاسخ می‌دهد: «به کدام عناصر به جز متن و بازیگران می‌توان ارجحیت بخشید؟» (در باب سنت تئاتر[۴]، ص ۵۸). ویلار این اندیشه را که کارگردانی بتواند هنر آفرینش باشد قاطعانه رد می‌کند. انسان تئاتری (کارگردان و بازیگر...) صرفاً یک مجری است:

> در تئاتر، آفریننده نویسنده است. زیرا او مایهٔ اساسی را به دست می‌دهد. بدان سبب که خاصیت نمایشی و فلسفی اثر او چنان است

---

۱. jean Giraudoux (۱۸۸۲ـ۱۹۴۴)، رمان نویس و نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی ـ م.

2. *La Maison natale.*

۳. در ۱۹۳۰، باتی اوپرای سه پولی [اثر برشت] را برای تماشاگران پاریسی به صحنه برده بود. اینان، به نقل سیمون دو بووار در خاطرات خود، جز کمدی موزیکالی با رایحهٔ هرج و مرج‌طلبی از آن برداشت دیگری نکرده بودند.

4. *De la tradition théâtrale.*

که هیچ امکانی برای آفرینش شخصی باقی نمی‌گذارد و این که باز هم، پس از هر اجرا، خود را مدیون او می‌دانیم.[۱]

کارگردانی مستقیماً از متن و گفت‌وگوها و توصیه‌های بازیگری در متن نشأت می‌گیرد و هر آنچه منشأ و توجیه آن در متن نیست و «هر آنچه بیرون از این توصیه‌ها آفریده شده است «کارگردانی» شمرده می‌شود و باید به همین دلیل بدان بی‌توجه بود و آن را نفی کرد» (همان کتاب، ص ۶۶). در واقع دو آفرینندهٔ رقیب ممکن نیست. اعلام رسالت خلاق کارگردان، در عین حال خلع ید از نویسنده و حذف متن است. ویلار، به گونه‌ای پرمعنا، دو فضا برای کارگردان قایل است که در آن امکان شکوفایی خلاقیت باشد: فضایی که به سبب ضعف نویسنده آزاد مانده باشد، «زمانی که نمایش‌نامه صفر است» (یعنی، در واقع، زمانی که متن خودبه‌خود نابود می‌شود)، و فضای نمایشِ بدون متن. با این همه، در میان تجربه‌های بازیگری، یک هنر اصیل خلاق هست و آن لال‌بازی است. «طرحی کافی است تا بدن من سخن بگوید» (همان کتاب، ص ۶۷).

بااین حال، اگرچه چنین اظهاراتی درس کوپو و گروه را تداوم می‌بخشد، ویلار بر خود و موقعیتش آگاه است. او حس می‌کند که نظریه‌اش دربارهٔ تئاتر تغییرناپذیر نیست، و دگرگونی در سلسله مراتب، که تصور می‌کنند با جوهر اجرای نمایشی عجین است، ممکن است نهایت تحول در تئاتر معاصر باشد. ویلار، پس از ابراز این نکته که کارگردان نمی‌تواند خلاق باشد، با دلهرهٔ تمام مشاهده می‌کند که «آفرینندگان واقعی نمایش در سی سال اخیر (این سخن در ۱۹۴۶ گفته شد) نویسندگان نیستند، بلکه کارگردانان‌اند» (همان کتاب، ص ۷۷). آیا این تناقص‌گویی است؟ نه. ویلار از دید تاریخ به تئاتر زمان خود می‌نگرد: «پس ما در **دورانی سخت نومایه** از تئاتر زیسته‌ایم، بی‌هیچ قیاسی در گذشته» (ص ۷۹). ویلار «بی‌هیچ شادمانیی» این نکته را ملاحظه می‌کند و این

---

۱. همان کتاب، ص ۶۵.

عبارت بارها از قلمش تراوش کرده است. اما این ملاحظهٔ واقع‌بینانهٔ یک تناقض است: کارگردانانی که در متن همچون کیشی می‌نگرند، نتوانسته‌اند (یا نخواسته‌اند؟) نویسندگانی بیابند که بتوانند محوشدن احترام‌آمیز انسان اهل تئاتر را مشروع سازند. پس نتیجه چیست؟ آیا این دو چهرگی هنرمندان صحنه است که با سخنانی که تنها نیمی از آن را قبول دارند جسارتشان را جبران می‌کنند و متن‌هایی برمی‌گزینند که به دلیل سست بودنْ دستِ آن‌ها را باز می‌گذارد؟ آیا دوران قحطی ادبیات نمایشی است؟ ویلار، این ظهور کارگردانان اجباری را به «شوخی‌های کمی سنگین و رادیکال ـ سوسیالیستی آقای ژول رومن»[۱] و به «خوراک زیاده پخته یا جانیفتادهٔ نویسندگان معاصری که پیتوئف آثارشانْ را به صحنه می‌برد»[۲] نسبت می‌دهد. با این حال، ویلار خوب می‌داند که همان دوران، دوران کشف پیراندلو و سینگ و کلودل و دیگران بوده است. اما همه چیز چنان روی می‌دهد که گویی تاریخ تئاتر دوگانه شده باشد. گویی که، در مورد تئاتر معاصر، به تاریخ سنتی متن‌ها و نویسنده‌ها، تاریخ صورت‌ها و پژوهش‌ها و نوآوری در صحنه نیز افزوده شده است، همان چیزی که ویلار احساس می‌کند که ممکن است جای تاریخ سنتی را بگیرد:

> تاریخ شاید مثلاً نام شا و پیراندلو را فراموش کند، اما دیگر نمی‌تواند اثر نانوشتهٔ کارگردانان را به یاد نیاورد، همان‌طور که نقش کمدیا دل آرته را در قرن شانزدهم و هفدهم و در ابتدای قرن هجدهم فراموش نکرده است.[۳]

---

۱. ژووه، در ۱۹۲۳، نمایش‌نامهٔ ناک *[Knock]* و در ۱۹۳۰، دونوگو را با اقبال روبه‌رو ساخته بود.

۲. فهرست کارهای خانوادهٔ پیتوئف (ژرژ و همسرش لودمیلا) در حقیقت تا حد زیادی ناهمگون بود و، در آن، دانونتزیو و لونورمان با چخوف و ایپسن و کلودل و پیراندلو و از این دست مجاور بودند.

۳. همان کتاب، ص ۷۹.

اظهارنظر ویلار در ابتدای کارش، در این مورد، بسیار آشکارکنندهٔ موقعیت کارگردان فرانسوی سال‌های ۱۹۵۰ است. ویلار به خوبی می‌داند که شاهد یک جهش است و در آن جهش مشارکت دارد و در نقطهٔ عطف تجربهٔ غربی تئاتر به سر می‌برد.

و بسیار پرمعناست که شاگرد دولن این اندیشه را که کارگردان می‌تواند خالق واقعی نمایش بشود «بدعت‌گذاری»، و البته بدعت‌گذاری مجذوب کننده بنامد، در حالی که این اندیشه از مدت‌ها پیش «در هوا» موج می‌زد. او این آینده را بیشتر ناشی از ضعف اوضاع نویسندگان می‌داند که قادر نیستند «خصوصیات جادویی تئاتر را بدان بازگردانند»، نه ناشی از تحول تاریخی هنر صحنه. ویلار، در دوران آرتو، خود را متعلق به تئاتر **وردخوانی**[1] می‌داند. از نظر او، کارگردان قدرت را به دست نمی‌گیرد بلکه خلئی را پر می‌کند. زیرا ممکن است که تئاتر از این خلأ نابود شود. و این عاشق متون بزرگ به دست گرفتن قدرت را بیشتر با تسلیم و رضا در نظر می‌آورد تا با شور و شوق. در هر حال، با مطالبهٔ امپریالیستی کریگ یا آرتو فاصله داریم.

> از آنجا که شاعری وجود ندارد و این همه نویسندهٔ نمایش هست؛ از آنجا که عملکرد نمایش‌نویس، در زمان ما، به درستی پذیرفته نشده است؛ از آنجا که، از سوی دیگر، راز آشنایان و فن‌ورزان، منظورم کارگردانان است، گاهی با اقبال، از مرزهای **اخلاق متعارف** تئاتر که برایشان تعیین شده بود فراتر رفتند، باید نقش نمایش‌نویس را به کارگردانان بدهیم که وظیفه‌ای خردکننده است، و چون این مطلب پذیرفته شد، دیگر مزاحمشان نشویم یا در پی

---

۱. توجه داشته باشیم که ویلار مشخصاً از شیوهٔ رایج پیروی نمی‌کند! در ۱۹۴۶ صحنهٔ فرانسه تحت سلطهٔ تئاتر تفکر (فلسفی یا سیاسی) است که سخت به شکوه و جلال نمایش و همچنین زبان بی‌اعتماد است: مگس‌ها (سارتر) به تاریخ ۱۹۴۳ است، در بسته به تاریخ ۱۹۴۴ و همین‌طور سوءتفاهم (کامو)، و کالیگولا به تاریخ ۱۹۴۵...

آن نباشیم که ذوق امر مطلق را در آن‌ها تضعیف کنیم.[۱]

این تحول صرفاً یک موقعیت واقع نیست، بلکه جریانی از اندیشهٔ تئاتری، اگر نه موجد آن بوده، دست‌کم بدان سرعت بخشیده است، جریانی که از ابتدای قرن بیستم گسترش می‌یابد و از جمله نوشته‌ها و آثار کریگ و مایرهولت در بیرون از فرانسه و آرتو و (تا حدکمتری) باتی در فرانسه بیانگر آن بوده‌اند[۲]. اگرچه اینان به زیباشناسی متفاوتی از یکدیگر راه می‌برند اما مقدمات کارشان مشابه است.

ارزش‌گذاری متن به تقدیسی واقعی رهنمون شده است. از یک سو، ملاحظه‌کاری در کارگردانی موجب می‌شود که این کارگردانی در خور ادعاهایش نباشد و با گرامی‌داشت متنِ بت‌گونه نیز مناسبتی نداشته باشد. از سوی دیگر، «متن‌محوری» اجرای نمایشیِ غربی را به روال همیشگی تقلیدگری و توهم‌آفرینی می‌کشاند. در واقع، گویی نه از امکانات خاص صحنه و تئاتر بهره‌برداری شده و نه حتی در آن کاوش شده است مگر به طور نامنظم. کارگردان، به عوض آن که امکان و آزادی عمل داشته باشد تا صورت‌های نو و مبتکرانه‌ای ابداع کند که مستقیماً از تجربه‌اش نشأت می‌گیرد، مجبور شده است به مقتضیات بازآفرینیِ الگوهای بیرون از تئاتر، که کمابیش تصنیع شده‌اند، تن در دهد. خلاصه این که صحنهٔ غربی دیگر صرفاً جایگاه تئاترِ فاقد تئاتروار می‌شود!

آنچه آرمانشهر کریگ نامیده‌اند خلع ید از متن نمایشی نیست بلکه خلع ید از نویسنده و برتری و استقلالی است که نویسنده خواستار امتیاز برای آن است، چیزی که باید صرفاً مؤلفه‌ای از نمایش به شمار آید. زیرا اگر متن

---

۱. همان کتاب، ص ۸۵

۲. نظریهٔ برشت در مورد اجرای نمایشی، از برخی جهات تقدس زدایی متن را می‌ستاید و نه ارزش‌زدایی آن را. این نظریه، به شهادت تجربهٔ برلینر انسمبله، استفاده‌ای دیگر از متن را توصیه می‌کند که بدان خواهیم پرداخت.

شاهکار نباشد، چنین ادعایی خودپسندی است و اگر شاهکار باشد این ایراد را دارد که خود بسنده باشد. دراین صورت، امکانات نمایش، در برابر متن، ساختگی و بی‌ارزش می‌نماید و چون به صحنه برده شود نوعی پیکرهٔ ناآشنا خواهد بود که تئاتر قادر نیست آن را در خود جذب کند.

صحنه‌چینی زمانی هنر می‌شود که بتواند آثاری به وجود آورد. صحنه‌چینی باید، با استفاده از کلام (چرا که نه؟) در میان ابزارهای دیگر، سراسر به دست «مدیر صحنه» (همان کارگردان در اصطلاح کریگ) ساخته و محقق شود؛ صحنه‌چینی تنها در مکان و زمانِ اجرا موجودیت می‌یابد:

> دوست دار تئاتر ـ آیا این یعنی که هیچ وقت نباید هملت را اجرا کرد؟
>
> مدیر صحنه ـ چنین اظهارنظری چه فایده‌ای دارد! باز هم چند صباحی آن را اجرا می‌کنند و وظیفهٔ بازیگران این خواهد بود که کارشان را به بهترین شکلی انجام دهند. اما روزی خواهد رسید که تئاتر دیگر نمایش‌نامه‌ای برای اجرا نخواهد داشت و آن وقت آثاری خاص هنر خود خلق خواهد کرد.
>
> دوست دار تئاتر ـ آن وقت این آثار موقع روخوانی یا از برخوانی ناقص به نظر خواهند آمد؟
>
> مدیر صحنه ـ بی‌شک این آثار در همه جا به جز روی صحنه ناقص خواهند بود و هرجایی که بازی و رنگ و خط و هماهنگی حرکت و دکور نباشد کفایت نخواهند کرد.[1]

این متن، که نوشتهٔ سال ۱۹۰۵ است، جسارت اندیشهٔ کریگ را در مورد ویژگی هنر تئاتر نشان می‌دهد. در همان دوره، مایرهولت در مسکو از استادش استانیسلافسکی جدا می‌شود تا مؤسسهٔ درام نو را تأسیس کند (۱۹۰۲) و کاملاً در تضاد با زیباشناسی ناتورالیستیی به کار بپردازد که دیدیم

---

1. *De l'art du théâtre*, premier dialogue, Lientier, p.118.

چه گونه، با عینیت بخشیدن به بالقوگی‌های یک متن، گسترش می‌یافت. اما مایرهولت می‌خواهد منابع خاص تئاتر را بکاود و بر همهٔ امکانات تئاترواری در حالت ناب آن تسلط یابد. او بی‌شک «متن‌ها»یی را به صحنه می‌برد (مترلینک، کالدرون[۱]، ودکینت[۲]، ایپسن...)، اما از هرگونه وابستگی اجرای نمایشی به تقلیدگرایی روان شناختی یا واقع‌گرایی جامعه شناختیِ باب طبع استانیسلافسکی سرباز می‌زند.

ارتباط بدن بازیگر و اداهایش با فضا، بازی متباین حرکت و سکون، افراد و گروه‌ها، استفادهٔ پرطنین از صدای انسان (فریادهای موزون، نجواها...)، همهٔ این‌ها مصالح ممتاز تئاتر مایرهولت می‌شود که کارگردانیی طراحی شده برای خواهر بئاتریس، اثر مترلینک، گویای آن است. پژوهش‌های تصویری و موسیقایی جای محتوای «انسانی» متن را می‌گیرد. این فورمالیسم را به مایرهولت سخت ایراد گرفته‌اند (از جمله استانیسلافسکی). و بی‌شک این «تئاترِ منحصراً تئاتری» به سمت گونه‌ای نمایش کشیده می‌شود که به صورت‌های غیرنمایشیِ تئاتر نزدیک است. این تئاتر، با استناد به هنرهای تجسمی و نقاشی و موسیقی و رقص، در پی آن است که قوانین بنیادی تئاترواری را آشکار سازد. این تئاتر به سنت‌های بیگانه با «متن‌محوری» غربی، مانند سنت‌های باله و سیرک و کمدیا دل آرته و نمایش نو یا اوپرای چینی و جز آن، توجه زیادی نشان می‌دهد.

در سال‌های بعد از انقلاب ۱۹۱۷، مایرهولت این سمت‌گیری را حفظ می‌کند و در راه تکوین شکل‌های خاص تئاتری، برای موسیقی و نور و بدن انسان عملکردی اساسی قایل می‌شود و تمامی صحنهٔ نمایش، تحت تأثیر مایرهولت، عرصه‌ای ساخته و تعبیه شده برای بازی می‌شود به گونه‌ای که

---

۱. Pedro Calderon de la Barca (۱۶۰۰ـ۱۶۸۱)، شاعر و نمایش‌نویس اسپانیایی ـ م.

۲. Frank Wedekind (۱۸۶۴ ـ ۱۹۱۸)، نمایش‌نامه نویس آلمانی و سردم‌دار اکسپرسیونیسم که کارش آمیزه‌ای از تأثیر ایپسن و نیچه و هاوپتمان و خاصه استریندبرگ بود ـ م.

همهٔ قابلیت‌های تئاتر واری ناب درآن گسترش یابد.

در موردمتن، مایرهولت در جابه‌جا کردن آن تردید نمی‌کند تا هم آن را با پژوهش‌های خود در زمینهٔ شکل‌ها منطبق کند و هم معنای تاریخی یا سیاسی آن را روشن سازد. دراین مورد، باید گفت که اتهام فورمالیسم، که غالباً در رد تئاتر مایرهولت مطرح کرده‌اند، در واقع چندان صحت ندارد. موضوع فقط این است که، به اعتقاد مایرهولت، معنای متن ممکن است در دوره‌های مختلف و برای تماشاگران مختلف فرق کند، و «اهداف» نویسنده قادر نیست استنادات دیگر را در تعبیر یک نمایش‌نامه و در اجرای آن مانع شود. مایرهولت، در ۱۹۱۸، نمایش مذهبی فکاهی[1] را با همکاری نویسندهٔ آن مایاکوفسکی به صحنه می‌برد. این مشارکت با شاعر فوتوریست به منظور اجرای «نمایشی پهلوانی و حماسی و هجوآمیز از دوران ما» به روشنی نشان می‌دهد که مایرهولت قصد نداشت متن را طرد کند، بلکه خواهان بیان دیگری از متن و نمایش بود. دنبالهٔ دوران کاری او مؤید این مطلب است: کلام دیگر بر فضای اجراحاکم نیست؛ دکور توهم‌آفرین جایش را به سازمانی کاربردی می‌دهد که در خدمت مهارت بدنی بازیگر است؛ به جای تعبیر روان‌شناختیِ عجین با ناتورالیسمِ استانیسلافسکی، شیوهٔ بازی صورتک‌گونه قرار می‌گیرد که مستلزم سنخ‌شناسیی است که، اگر نگوییم بدون ظرافت، دست‌کم بدون فردیت‌بخشی است و نیز مستلزم توسل به «پیش‌بازی»ای که هدف آن شکستن همسانی تماشاگر و بازیگر با شخصیت نمایش است[2].

اینها همه مانع از آن نمی‌شود که مایرهولت، با تکیه بر آثار معیاریِ

---

1. *Misterija Buff,* Majakovski Vladimir, 1918

۲. می‌توان این شیوه را یکی از نحوه‌های ممکنِ آن چیزی دانست که برشت «فاصله گیری» می‌نامد. منظور شیوه‌های (پانتومیم) الهام گرفته از نمایش‌های خاور دور است که به بازیگر امکان می‌دهد از شخصیت نمایشی خود به درآید و تعبیر خود را بیان کند....

رپـــرتوار روس (ســـوخووو ـ کـــابیلین[1]، اوســـتروفسکی[2]، گـــوگول[3]، گریبویدوف[4] و دیگران)، البته بدون احترام بیش از حد، «تـولید مـعنا» کـند. نمایش‌نامه‌های مدرنی که مـایرهولت بـه اجـرا در مـی‌آورد از مسـائلی کـه مستقیماً مورد توجه تماشاگران هم‌عصر اوست نیز سخن می‌گوید: از ارتباط اتحاد جماهیر شوروی بـا غـرب کـاپیتالیست، از مـبارزهٔ انـقلابی چـین، از گسترش دیوان سالاری و سازشکاری خرده بورژوایی در جامعهٔ تازه...[5]. و از سر اتفاق نیست که افرادی اهل تئاتر، مانند پیسکاتور و برشت، که خواهـان ایجاد شکل‌های تازه‌ای منطبق با محتوای تازه و ابداع اجرای نمایشیِ انتقادی و سیاسی‌اند، برای پژوهش مایرهولت اهمیت زیادی قایل شده‌اند. در واقع، همهٔ آثار مایرهولت ثابت می‌کرد که با مقابل‌ساختن معنا و صورت، و تـئاترِ متن و تئاتر بی‌متن، مسئلهٔ مهمِ روابط مـتن و اجـرای نـمایشی را تـحریف و خلاصه می‌کنند.

گاستون باتی نیز، در فرانسه، در برابر تبعیت کارگردانی از مـتن واکـنش نشان می‌دهد و اندیشه‌های کریگ را دربارهٔ برتری کارگردان از سر می‌گیرد یا با آن همراه می‌شود: مقصودِ تـئاتر هـرآیـنه اجـرای نـمایش است و اجـرای نمایش زمانی به کمال و همگونیی که نشانهٔ اثر هنری است دست می‌یابد که کارگردان به حق مؤلف و ابداع کنندهٔ آن باشد. در این چهارچوب، نویسنده فن‌ورزی است در میان فن‌ورزان دیگر و اهداف و تمایلاتش بـر اهـداف و تمایلات کارگردان ارجح نیست. باتی، در ۱۹۱۷، بـه لونـیه ـ پـو مـی‌نویسد:

---

1. Sukhovo-Kobylin 2.Ostrovski 3.Gogol

4. Gribojedov

۵. هنر مایرهولت، که نخست باحمایت دولت شوروی همراه بود، از سال‌های ۱۹۳۰ بـا انتقادهایی مبنی بر مغایرت با «رئالیسم سوسیالیستی» روبه‌رو شد. تماشاخانهٔ او را بستند و سال بعد دستگیر شد. مایرهولت، بنا به ظواهر امر، در ۱۹۴۰ در یک اردوگاه از دنیا رفت. در ۱۹۵۶، از او اعادهٔ حیثیت شد.

«ادیب و نقاش و آهنگ‌ساز و بازیگر تحت مدیریت کارگردان همکاری می‌کنند و کارگردان برای آن‌ها مانند رهبر ارکستر برای نوازندگان است». این استعاره هم قدرت مطلق آن یک نفر را بیان می‌دارد و هم انضباط بی‌چون و چرای آن دیگران را و در عین حال بیانگر تلفیق در طرحی تعبیری است که باید آن را به درجه‌ای از کمال رساند که مسلم شود. زیرا متنی هست و آنچه بیان می‌دارد و آنچه القا می‌کند؛ اما فراسوی متن نیز هست. به اعتقاد باتی، رسالت کارگردان کاویدن و پدیدار ساختن این چهرهٔ پنهان است. این اندیشه تجربهٔ او را در صحنه روشن می‌سازد و، در عین حال، امکان می‌دهد تا عدالت در مورد تناقص ظاهریی که گاهی به سبب آن بر او خرده گرفته‌اند اجرا شود؛ برخی افراد شوخ طبع گمان کردند که باتی در واقع خواهان خلع ید از «عالی‌جناب واژه» است، در عین حال که، با اجراهایش، ادبی‌ترین تئاتر ممکن را تداوم می‌بخشد ــ شاهکارهای رپرتوار (راسین، موسه ...)، اقتباس نمایشی رمان‌ها (فلوبر ـ داستایفسکی ...) و از این دست.

> متن قادر نیست همه چیز را بگوید. متن تا جایی پیش می‌رود که هر کلامی می‌رود. فراسوی آن، ناحیهٔ دیگری آغاز می‌شود، ناحیهٔ رمز و راز و سکوت، آن چیزی که جوّ و حال و هوا و فضا، هر کدام که دلتان بخواهد، می‌نامند. کار کارگردان است که این را بیان کند. ما تمامی متن را ایفا می‌کنیم، تمامی آنچه را متن قادر به بیان است، امامی خواهیم آن را در حاشیه‌ای که واژه‌ها به تنهایی قادر به ادایش نیستند نیز تداوم بخشیم.

در واقع، آنچه باتی می‌جوید، بیش ازآن که رها شدن از متن باشد، خلاصی از قید و بندهایی است که نوعی از سنت، به نام حقوق قلابی متن، بر ابداع کارگردان تحمیل می‌کند. این مطلب انتخاب باتی را توجیه می‌کند: نویسندگان و آثار مدرن درجهٔ دو (زندگی خصوصی[1] پلرن، در ۱۹۲۱؛

---

1. *Intimité*, Pellerin

مایا[1]، اثر گانتیون، در ۱۹۲۴؛ پروسپر[2]، اثر لوسین فاور، در ۱۹۳۴...) که دستش را باز می‌گذارند تا درک خارق‌العادهٔ خود را از جادوی تئاتر بسط دهد؛ اقتباس‌هایی از رمان‌های معروف (مانون لسکو[3]، مادام بوواری، جنایت و مکافات...) که تصویرگرایی خیره کننده‌ای را در آثار او امکان‌پذیر می‌سازد ــ مانند شب شورای کشاورزی در یونویل، با بازتاب‌هایی از آتش بازی که چهره‌های اِما بوواری و شارل و رودولف را روشن می‌سازد؛ و سرانجام، آثار رایج، که به سنت تعبیریی ارجاع می‌دهد که باتی با نوعی شعف آن را خرد می‌کند. کارگردانی‌های او در مورد لورنزاتچو (۱۹۴۵)، که آن را درون ویترین اجرا کرد، و برنیس (۱۹۴۶)، که آن را در مقابل ویرانه‌های آتی رم به اجرا در آورد، به لحاظ برداشت آزاد، گویای مدرنیسمی است که، به طور مثال، «قرائت‌ها»ی پرداخت کنندهٔ کسانی چون پلانشون یاشرو را اعلام می‌دارد.

نظریهٔ آرتو، که تقریباً هم زمان است، در عمل بسیار قاطعانه‌تر است در حدی که بیشتر آن را آرمان شاعرانه‌ای دانسته‌اند تا ابزار مفهومیی که «تصور» اجرای نمایشیِ «دیگر»ی را امکان‌پذیر سازد. از سال‌های ۱۹۲۰، آرتو نیز، مانند باتی، در رد یوغ کلام قد علم می‌کند. منظور این نیست که، از ابتدای امر، هرگونه توسل به متن را نفی می‌کند. او فقط خواستار آن است که کارگردان، به نسبت متن، آزادی عمل کامل داشته باشد. او با برداشت معمولاً «تک معنایی» مخالف است و اعلام می‌دارد که متن نمایش دارای پرمایگی چندمعنایی است که ارتباط با کارگردان تقویتش می‌کند. آرتو در ۱۹۲۴ می‌نویسد: «تبعیت از نویسنده و اطاعت از متن چه سفینهٔ ماتم‌زده‌ای است! اما هر متن امکانات بی‌پایانی دارد. مهم ذهن متن است نه حروف متن» (مجموعهٔ آثار، کتاب اول،

---

1. *Maya*, Gantillon
2. *Prosper*, Lucienne Favre
3. *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, abbé Prévost, 1731.

ص ۲۱۳). و از زمان تئاترِ آلفرد ـ ژاری، که آرتو آن را به کمک روژه ویتراک[1]، در ۱۹۲۷، تأسیس می‌کند، برداشت او از برداشت باتی، که تا آن زمان کاملاً آن را دنبال می‌کرد، فاصله می‌گیرد. متن، در نظر آرتو، نخست ابزار و محمل و نردبان ترقی مادیتی پرطنین و نیرویی فیزیکی می‌شود. به عبارت دیگر، آرتو هر آنچه را توصیف‌کنندهٔ کیفیات ادبی و شاعرانه‌ای است که متداولاً در اثری نمایشی بدان ارزش می‌بخشیم رد می‌کند ــ و تئاتر و همزادش این امتناع را به شدت تأیید می‌کند:

> تنها یک چیز به نظرمان آسیب‌ناپذیر است و تنها یک چیز حقیقی می‌نماید و آن، متن است. اما متن به منزلهٔ واقعیت متمایز، که موجودیتش بر خود متکی است، متنی که نه به لحاظ روحِ آن که چندان آمادگی رعایتش را نداریم، بلکه صرفاً به لحاظ جابه‌جایی هوایی که بیانِ آن ایجاد می‌کند خود بسنده است. همین و بس.[2]

واقعیت این است که اجرا به شیوهٔ آرتو وارونگی قاطعانه‌ای در ارزش‌ها و سلسله مراتب به وجود می‌آورد. تئاتر باید بیان دارد که هنری خاص و مستقل است. تئاتر باید تنها به صورت‌های خاص خود و امکانات و شیوه‌های خود تکیه کند. تئاتر باید به هر چیزی غیر از خود تغییرناپذیر باشد و، در وهلهٔ اول از زیر قیمومیت مدلول به در آید. به اعتقاد آرتو، رسالت تئاتر آن نیست که محمل معنایی عقلانی باشد، بلکه باید محل و امکان ایجاد تکانی پالاینده در تماشاگر شود. تعقلی‌ساختن تئاتر غربی نیروی حیات را از آن گرفته و مانند سرطان آن را تضعیف کرده است:

> چه گونه است که در تئاتر، در تئاتر بدان گونه که دست کم در اروپا یا بهتر است بگوییم در غرب می‌شناسیم، هر چیزی که مشخصاً

---

۱. Roger Vitrac (۱۸۹۹ـ۱۹۵۲)، شاعر و نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی ـ م.

2. Théâtre Alfred-Jarry, première année, saison 1926-1927, OEuvres *Completes*, t.2, p.18.

> تئاتری است، یعنی هر چیزی که از بیان به توسط کلام و واژه‌ها اطاعت نمی‌کند، یا می‌توان گفت هر چیزی که دیالوگ نیست (و دیالوگ خود به نسبت امکانات صداسازی در صحنه، و **مقتضیات** این صداسازی در نظر گرفته می‌شود) در پس زمینه باقی می‌ماند؟[1]

متن ادبی، در بهترین شرایط، هیجانی خوشایند ایجاد می‌کند. اجرا به سبک آرتو بایستی، در وضعی مطلوب، نفس تماشاگر را ببرد و، برای رسیدن به این مقصود، باید زبانی وردگونه ابداع کند که شدت آن بتواند از پوستهٔ مستحکم و مرده‌ای که واژه‌ها انسان‌ها را در زیر آن محبوس می‌دارند عبور کند. انسان‌هایی که، به اعتقاد آرتو، بایستی «مانند شکنجه‌شدگانی که سوزانده می‌شوند و بر چوبهٔ مرگ علامت‌هایی ترسیم می‌کنند» باشند (همان کتاب، ص ۱۸).

می‌بینیم که اگر نمایش‌نویسی به سبک آرتو ساختارهای عقلانی‌شدهٔ متن را کنار می‌گذارد، صرفاً برای آن نیست که آزادی خلاق بیگانه‌مانده را به کارگردان تفویض کند، بلکه اساساً برای آن است که اقدام تئاتری مأموریت دیگری برای خود قایل است که در آن انگارهٔ اثر هنری کاملاً بی‌ارزش می‌شود. تئاتر آرتویی داعیهٔ آن دارد که جایگزین دنیایی شود که در آن مرگ حاکم است، و مکان زندگی واقعی گردد حتی اگر دگرگونیِ آن فریاد تماشاگر را در بیاورد ... «به نظر من فوری‌ترین کار معیّن کردن این نکته است که آن زبان فیزیکی، آن زبان مادی و محکمی که تئاتر می‌تواند به کمک آن از کلام متمایز شود بر چه مبتنی است؟» (همان کتاب، ص ۴۶).

آرتو اگرچه متن را حذف می‌کند اما واژه‌ها را نگاه می‌دارد. زیرا واژه‌ها می‌توانند تجربه‌ای فراموش شده در تئاتر معاصر اما بسیار قدیمی را پی‌ریزی کنند. تجربهٔ مورد استفاده در آیین‌ها و مراسم جادویی، در یک کلام، تجربهٔ **وردخوانی** را که زبان شاعرانهٔ آن گاهی تلاش می‌کند تا قدرت گذشته را باز

---

1. *Le Théâtre et son double*, La mise en scène et la métaphysique, p.44.

یابد: «واژه‌ها در معنایی وردگونه و به راستی جادویی به کار می‌روند ـ به سبب شکلشان و تراوشات محسوسشان، و نه صرفاً به سبب معنایشان»[1].

پس منظور از میدان به در کردن متن برای بازیافتن شکل‌های معمول تئاتر واری نیست. آنچه در این مقطع حذف می‌شود، همهٔ آن چیزی است که «معنا» و «پیام» می‌آفریند یعنی، بی‌شک، نویسنده و البته کارگردان. زیرا، از این پس، معنا فقط از رویداد تئاتری سربر می‌آورد. یعنی معنا هم از سلطهٔ نویسنده می‌رهد و هم از سلطهٔ کارگردان. معنا از همان چیزی سر بر می‌آورد که بعدها گروتوفسکی «برخورد» می‌نامد. از مواجههٔ تماشاگر به توسط نمایش. از یک تکان و یک دگرگونی و از تغییر تماشاگر با نمایش.

این که تئاتر آرتویی هرگز امکان تحقق نیافته باشد[2]، این که طرح‌های آرتو، به نتیجه رسیده یا نرسیده، اگر نه همان تضاد که دست کم عدم توازنی میان نظریه‌پرداز و متخصص کارآزموده نشان دهد، سرانجام، در نظر تئاتر معاصر، چیزی از اهمیت آثار او نمی‌کاهد. افراط گرایی آرمانشهر او بی‌شک به تئاتر معاصر امکان داده است که دگرگونی کامل نظام ارزش‌ها و شکل‌هایی را که هنر کارگردانی بر پایهٔ آن پی‌ریزی شده بود «بیندیشد».

استفاده از متن در تجربهٔ معاصر در چه موقعیتی است؟

یکی از معروف‌ترین اقدامات پس از جنگ یقیناً اقدام برشت است، و می‌توان اهمیت این اقدام را با توجه به بازتابی که بر تئاتر بین‌المللی در بیست

---

1. *Op.cit.*, le Théâtre de la Cruauté, Seconde manifeste [تئاتر شقاوت، بیانیهٔ دوم], p. 149.

۲. آرتو نخستین کسی بود که به این مطلب واقف شد: او هیچ وقت موفق نشد که «تئاتر شقاوت» را تحقق بخشد. و پس از آن، متقاعد کننده‌ترین اقدامات در تئاتر معاصر، یعنی اقدامات لیوینگ تیاتر یا گروتوفسکی، که به صورت اقداماتی شبیه یا به صورت مراحلی انگاشته شده‌اند، خاصه امکان دادند تا رؤیای آرتو را تماشاگران هرچه وسیع‌تری رؤیای خود بدانند.

سال اخیر داشت[1] سنجید.

نظریهٔ برشت در مورد تئاتر مسئلهٔ متن را از دیدگاه تازه‌ای مطرح می‌کند. در واقع، دیگر منظور این نیست که بدانیم برای متن، در مقایسه با مؤلفه‌های دیگر اجرا، چه اهمیتی باید قایل شد، یا ارتباط وابستگیِ کمابیش تثبیت شده‌ای میان آن مؤلفه‌ها و متن مشخص کنیم. برشت مسئلهٔ عملکرد متن را در دل اجرای نمایش مطرح می‌کند، و نیز امکانات استفاده از معانی متعدد را که متن در خود پنهان دارد و خواه در تضاد با آنچه متن می‌نمایاند عملی می‌شود و خواه با مطابقت (یا عدم مطابقت) با تماشاگرانی خاص.

یکی از نومایگی‌های تجربهٔ برشتی این است که شیوه‌های مختلف تئاتری‌سازی متن را با هم به کار می‌گیرد که البته عبارت‌اند از دیالوگ‌ها، و همچنین ترانه‌ها و مصالح گرافیکی (تابلوها، فیلم‌ها، نوشته‌ها، نمودارها، شعارها و جز آن). می‌دانیم که ترانه‌ها به منزلهٔ ابزارهای **فاصله گیری** (در این مورد، نگاه کنید به فصل چهارم، ص ۲۰۷) در کار دخالت دارند، بدین لحاظ که قطع رابطه‌ای را وارد کار می‌کنند که وظیفه‌اش شکستن تداوم عمل و «طبیعی بودن» بازی و همسانی با شخصیت نمایش است. نخست قطع رابطه میان شخصیت نمایشی و بازیگر: ترانه را بازیگر «برای تماشاگران» می‌خواند و شخصیتی که بازیگر تجسم می‌بخشد موقتاً به پس زمینه رانده می‌شود. شخصیت نمایشی حذف نمی‌شود زیرا بازیگر هنوز به او شبیه است، اما گویی «معلق» می‌ماند... تأثیر آن یادآوری این نکته است که شخصیت نمایشی تقلید از امر واقع نیست بلکه «وانمود» است و یک شیء خیالی. این نخستین قطع رابطه به دو انفصال دیگر مستحکم می‌شود: انفصالی که گذار «امر گفته شده» به «امر خوانده شده» تحمیل می‌کند، و انفصالی که دو مدلول را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد، زیرا «گفتمان» ترانه گفتمان شخصیت نمایشی و رفتار را، به گونه‌ای تعمداً ریشخندآمیز یا

---

۱. فراموش نکنیم که این کتاب در سال ۱۹۸۰ نوشته شده است ـ م.

انتقادی، تفسیر می‌کند. باید به همهٔ اینها کار موسیقی را نیز افزود که می‌تواند معناهای نهفته‌ای متضاد با معناهایی که کلام ترانه محمل آن‌هاست در نمایش وارد کند. سرانجام این که، تأثیر فاصله گیری، به سبب جدا افتادگی صحنهٔ ترانه‌خوانی (تغییر نور، که اصولاً ثابت است، همراهی متن نوشته شده که عنوان ترانه را بر پرده‌ای یا تابلویی نشان می‌دهد) در درون اجرا، باز هم تشدید می‌شود. می‌بینیم که تازگی تجربهٔ برشتی از ابداع یک متن «چندگانه» ناشی می‌شود که ناهمگونی‌اش، به کمک نوعی دیالکتیک نشانه‌شناختیی که در آن داخل می‌کند، امکانات دلالت کننده را مستحکم می‌سازد.

و اما مؤلفه‌های گرافیکی اجرای نمایش حیرت‌انگیزترین تناقص‌ها را تحقق می‌بخشد، یعنی تلفیقِ منتهای متن‌بنیادی ــ نوشتار ــ با تجربه‌ای هنری که قبل از هر چیز به نظر می‌آید که آن را حذف کند. ارجاع به «پلاکاردها»ی دوران الیزابت بی‌شک اجتناب‌ناپذیر است. البته باید فرقی اساسی را خاطرنشان ساخت: «پلاکارد» ابزاری صرفاً کاربردی است، امکانی برازنده برای حل مسئلهٔ پر دردسر سامان دادن عمل نمایشی.

شاید بایستی سینمای صامت را نیز خاطر نشان ساخت. اما ظهور سینمای ناطق نشان می‌دهد که، در این زمینه نیز گنجاندن متن نوشته در تدوام نمایش تنها چارهٔ ابزاریی است که به محض ایجاد شرایط برای گنجاندن گفت و گوی ناطق واقعی در فیلم، بی‌درنگ از بین می‌رود. در آثار برشت، متن **خواندنی** دنیای واقع را، به منزلهٔ داده‌ای نه بیگانه که بیرونی، مجدداً در اجرای نمایشی داخل می‌کند. اجرای نمایشی دیگر دنیایی در به روی خود بسته نیست. نصب اعلان، «تابلوها» را جدا می‌سازد و عمل نمایشی را می‌شکند. در نتیجه، دیگر نمی‌توان نمایش را به شکل آفرینشی تقلیدی (توهم آفرین و فریبنده) از واقعیتی در نظر آورد که مدعی ارائهٔ تمامیت آن است. اما، به عکس، نمی‌توان نمایش را به داستانی تخیلی نیز فروکاست که چیزی جز افسانه‌پردازی خاص

خود را باز نمی‌نمایاند[۱].

و اما دیالوگ به معنی واقعی کلمه با وضعیتی مواجه می‌شود که همیشه، یا به طور مداوم، وضعیت تئاتر واقع‌گرا نیست. باز هم، خصوصیت اساسی نگارش برشتی ناهمگونی است. به طور مثال، در آرتورو اویی، استنادهای فرهنگی (ترجمهٔ آلمانی اشلگل[۲] از آثار شکسپیر که دارای اصالتی فرهنگستانی است) و زبان مبتذلی که از گانگسترهای حقیر ایتالیایی-آمریکایی انتظار می‌رود، و نثر و نظم و جز آن را با ظرافت درهم می‌آمیزد، که و این آمیزه به گفت و گوها رنگی تا حدی مصنوعی می‌بخشد. این ناهمگونیِ نگارش بازیگر را در وضعیتی ناجور قرار می‌دهد و او را هم از بازی قهرمانانه («سبک پرطمطراق») باز می‌دارد و هم از تقلیدگری ناتورالیستی. بدین‌گونه، متن نیز، مانند هر ابزار اجرای نمایشی، به منزلهٔ متن تئاتری به نمایش در می‌آید و به صورت یک مصنوع نشان داده می‌شود، مانند ترکیبی از استنادهایی که عناصری مغایر با حقیقت‌مانندی را بیان می‌کنند.

اگر این را نیز بیفزاییم که شیوه‌های کارگردانی «روایی» امکانات معنادار فضا (طراحی صحنه، اشیاء و جز آن) و بازی بازیگر و موسیقی و جز آن را افزایش می‌دهد، قبول خواهیم کرد که نمایش‌نویسی برشتی خصوصیت مغلطه‌آمیز مباحثه‌ای راکه مدعی است متن و اجرای نمایشی و تئاتر مدلول و تئاتر دال، را در تضاد با هم قرار می‌دهد به درستی ثابت می‌کند. در واقع، برشت نشان می‌دهد که نمایش تماشایی الزاماً بی‌معنا نیست[۳] و میان اندیشه و

---

۱. به طور مثال، به صعود مقاومت‌پذیرآرتورو اویی توجه می‌کنیم. در این «داستان پندآمیز» هر تابلو با ظهور یک متنِ نوشته شده پایان می‌گیرد که «دلقک بازیِ» بر صحنه اجرا شده را بیان می‌کند و واقعیتی تاریخی را (به قدرت رسیدن نازی‌ها) که تقلیدی مضحک و در عین حال نیش‌دار از آن به دست می‌دهد.

۲. August Wilhelm von Schlegel (۱۷۶۷-۱۸۴۵)، منتقد ادبی آلمانی ـ م.

۳. اگرچه واقعیت دارد که تئاتر روایی، به عوض «نشان دادن»، «نقل می‌کند»، اما اشتباه است اگر بیندیشیم که گفتمان را ارتقا می‌بخشد و به نمایش لطمه می‌زند. هیچ چیز سریع‌تر و بصری‌تر از اجرای برشتی نیست.

تصویرِ صحنه‌ای مغایرت حل ناشدنیی وجود ندارد. در نظر برشت، حتی یک اندیشه از زمانی دارای مشروعیت تئاتری می‌شود که بتواند قابل رؤیت شود. یکی از مثال‌هایی که بیش از همه برای توصیف چنین برداشتی نقل می‌کنند، بی‌شک، تابلویی است به نام «لباس پوشی» پاپ، در «زندگی گالیله»[1] (تابلو دوازدهم): کاردینال باربرینی[2] که، با نام اوربان[3] هشتم، به مقام پاپ برگزیده شده، ریاضی‌دانی اومانیست است و نیاز به آزادی را که برای پژوهش عالمانه ضروری است درک می‌کند. پس بدان تمایل دارد که از گالیله دفاع کند. برشت متذکر می‌شود که «به تدریج که صحنه جریان می‌یابد، پاپ بیش از پیش در زیر لباس‌های باشکوه ناپدید می‌شود». بدین ترتیب، تغییر شکل فرد، که عملکرد اجتماعی‌اش تغییر می‌کند، «به عین» صورت می‌گیرد. کاردینال محو می‌شود و جایش را به اوربان هشتم می‌دهد، به رهبر کلیسای کاتولیک که تداوم سیاست آن را به عهده دارد. پاپ جدید، سراپا پوشیده از آرایه‌های پاپی، به پافشاری‌های کاردینالِ مفتش تن در می‌دهد و دانشمند را تسلیم تفتیش عقاید می‌کنند.

تجربهٔ برشت در کارگردانی، از برخی جهات، صحت خواسته‌های کسی چون کریگ یا آرتو را تأیید می‌کند. اجرای نمایشی باید یک تن صاحب‌اختیار داشته باشد تا کارایی‌اش به اوج برسد. از سر اتفاق نیست که برشت هم نظریه‌پرداز است و هم نمایش‌نامه‌نویس و کارگردان، و از سر اتفاق نیست که آثار سوفوکلس یا شکسپیر را صاحب می‌شود و در صورت لزوم، آن‌ها را کاملاً از معنای اولیه‌شان منحرف می‌کند.

برشت، در عین حال، ابراز می‌دارد که، چون برخی شرایط رعایت شود، قدرقدرتیِ متن (نویسنده) موجب انقیاد قدرت خلاق کارگردان و بی‌مایگی اجرا نمی‌شود. رفتار شخصی برشت، که متنش را با تمرین‌های متعدد همراه

---

1. *Leben des Galilei*, Bertolt Brecht, 1938
2. Barberini
3. Urban

می‌کند و در طول کار با بازیگران مدام آن را تغییر می‌دهد، به خوبی نشان می‌دهدکه استفادهٔ تازه از متن می‌تواند و باید با رویّهٔ تازهٔ نویسنده در برابر خواسته‌های خلاق اجرا منطبق باشد. اما آیا در حقیقت این مطلب تازه‌ای است؟ جداسازی وظایف و رد گستاخانه یا بردبارانهٔ اندیشهٔ دخالت در کار صحنه پدیده‌ای تاریخی است: پیش از دورهٔ رمانتیک (موسه ...)، نمایش‌نامه‌نویس معمولاً بازیگر و «کارگردان» است (سوفوکلس، شکسپیر، مولیر ...) یا، در هر حال، به بیان صحنه‌ایِ آثارش بسیار توجه دارد: راسین بازی شانمله[1] و ماریوو[2] بازی سیلویا را به دقت هدایت می‌کنند[3].

با وجود تنوع برداشت‌ها و تجربه‌هایی که در طول قرن بیستم پا گرفته است، دست کم یک پاسخ مشترک برای این سؤال که چه کسی متن را می‌آفریند وجود دارد. **نویسنده** است که متن را می‌آفریند، حتی وقتی اعلام برتری بازیگر یا کارگردان مدنظر باشد. آرتو خود، وقتی از کارگردانی آثار «بدون در نظر گرفتن متن» سخن می‌گفت (تئاتر و همزادش، ص ۱۱۸)، مدنظرش توسل به نویسندهٔ نامطلوب بود. مثلاً، نمایش‌نامهٔ دوران الیزابت، ملودرامِ رمانتیک، قصهٔ مارکی دوساد، داستان ریش آبی، و حتی «وویتسک[4] اثر بوخنر، از سر واکنش در برابر اصولمان و به منزلهٔ نمونهٔ چیزی که می‌توان، برای صحنه، از متنی مشخص برگرفت» (همان کتاب، ص ۱۱۹). وقتی هم که تصمیم می‌گیرد متنی چون خانوادهٔ چنچی[5] را برای صحنه آماده کند، نه تنهانویسنده را حذف نمی‌کند بلکه خواسته‌های او را افزایش می‌دهد زیرا، در نهایت تعجب می‌بینیم «موضوعی» را بر می‌گزیند که بارها به صورت

---

1. Champmeslé 2. Marivaux

۳. در عوض، می‌توان تصور کرد که تجربه‌های صحنه‌ایی که این نویسندگان شاهد آن‌اند بر نمایش‌نویسی و نگارش متن‌هایشان خود تأثیر دارد ــ اما چه گونه می‌توان این نکته را دقیقاً ارزیابی کرد؟

4. *Woyzeck*, Büchner, 1836 5. *Les Cenci*

«متن» در آمده است (استاندال، شلی[1] و دیگران). خلاصه این که کار آرتو با کار باتی در مورد فلوبر چندان فرقی نمی‌کند. در عین حال، ارتباط گستاخانه‌ای که آرتو با متن‌ها برقرار می‌کند (یا ادعای آن را دارد) شاخص کاربرد تازه‌ای است که هم در کار برشت می‌بینیم، وقتی آثار مارلو[2] و شکسپیر یا لنتس[3] را صاحب می‌شود، و هم در کار یژی گروتوفسکی.

گروتوفسکی بی‌شک یکی از حیرت‌انگیزترین کشف‌های تئاتر در سال‌های اخیر است و اقدام او را غالباً به کار آرتو نزدیک دانسته‌اند. گروتوفسکی، با گروه خود (چند تن) از تئاتر ـ آزمایشگاه وروتسلاف، بار دیگر مسائل اجرای نمایش را حول بازیگر متمرکز می‌کند. بازیگر به شخصیت خاص خود تبدیل می‌شود و در برابر تماشاگران (اما نه به قصد آن‌ها) چیزی را انجام می‌دهد که گروتوفسکی «عمل افشاسازی» می‌نامد. در چنین اوضاعی، شخصیت سنتی دلیلی برای بودن ندارد. با این حال کار قالب را انجام می‌دهد و شکل‌بندی خوانایی از اقدام بازیگر را امکان‌پذیر می‌سازد. می‌بینیم همین نکته است که مسئلهٔ جایگاه و ماهیت متن را در تئاتر گروتوفسکی مطرح می‌کند.

انتظار می‌رود که این گونه تئاتر، مستقل از هرگونه ملاحظهٔ «ادبی» یا «هنری»، متن‌های خاص خود را به وجود آورد و بازیگر موردنظر کاملاً بر گفتمانی که از طریق آن در پی «افشا»ی خود است مسلط باشد. با این همه، کافی است برنامه‌های تئاتر ـ آزمایشگاه را مرور کنیم تا ببینیم که ظاهراً چنین چیزی نیست. در کارنامهٔ این تئاتر هم بزرگ‌ترین نام‌های رپرتوار بین‌المللی دیده می‌شود: بایرن[4] (قابیل، ۱۹۶۰)، مارلو (فاوستوس[5]، ۱۹۶۳)، کالدرون (شاه زادهٔ ثابت قدم[6]، ۱۹۶۵) ... و نام‌های بزرگ ادبیات لهستان:

---

1. Shelley 2.Marlowe 3.Lenz

4. George Byron, *Caïn*, 1821

5. *Tragical History of Doctor Faustus*, Christopher Marlowe, 1601.

6. *El principe constante*, Calderon de la Barca, 1629

میتسکیویچ[1] و اسلوواتسکی[2] و ویسپیانسکی[3]. آخرین نمایشی که گروتوفسکی به صحنه می‌برد، مکاشفات با تصویرهایش[4]، به صورت تدوینی است از متن‌های متعددِ برگرفته از کتاب مقدس و از داستایفسکی و تی.اس.الیوت و دیگران. به علاوه، «پردازش» متن عملیاتی اساسی در تجربهٔ تئاتری گروتوفسکی است. گروتوفسکی، در کتاب خود به سوی تئاتر فقیر، بیش از سه فصل را به این مسئله اختصاص می‌دهد. در واقع، معلوم است که متن‌های بزرگ، در این کتاب، موزه نگارانه معرفی نشده‌اند و «وفاداری به اهداف نویسنده» چندان مورد توجه این نوع تئاتر نیست.

در تجربهٔ گروتوفسکی، چنانچه تصریح کنیم که خودافشاسازی بازیگر نباید فرآیندی خودشیفته‌وار باشد، توسل به متن توجیه می‌شود. هدف و عملکرد توسل به متن آن است که چیزی را در عمق وجود تماشاگر طنین‌انداز کند و در سطحی به درون تماشاگر راه یابد که تئاتر سنتی بدان دسترسی ندارد. باری این «برخورد» ــ باز هم اصطلاحی از گروتوفسکی ــ منحصراً بر تجربهٔ حیاتیِ فردیِ بازیگر پی‌ریزی نمی‌شود. چنین تجربه‌ای ماهیتاً غیرقابل انتقال است. پس باید بتوان عرصه‌ای مشترک برای تماشاگر و بازیگر تعریف کرد، مکانی که دو واقعیت وجودی بتوانند درآن با هم «برخورد» کنند. سرانجام محدودهٔ این مکان، به اعتقاد گروتوفسکی، با شبکه‌ای از ارزش‌ها و محرّماتی [تابوها] تعیین می‌شود که، از نسل‌ها پیش، جماعتی بدان پیوسته‌اند و توانسته‌اند، به مدد آن، مشخصاً خود را به منزلهٔ جماعتی خاص تعریف کنند. بنابراین، میراث یا تجربهٔ مشترکی مدنظر است که از ورای اسطوره‌های بنیان‌گذار یا قوام بخش متبلور یا شکل‌بندی می‌شوند. از این منظر، بهتر درک می‌کنیم که چرا «قالب» نمایش گروتوفسکی باید یک «متن» سرشار از بُعد اساطیری باشد و شخصیت‌هایی مثالی در آن عمل کنند. این مطلب هشدار

---

1. Mickiewicz 2. Slowacki 3. Wyspianski
4. *Apocalysis cum figuris*

گروتوفسکی را نیز توجیه می‌کند مبنی بر این که چنین تجربه‌ای شاید قابل جابه‌جایی باشد، اما قابل انتقال نیست، بدین معنا که از زیرنهاد فرهنگی مشخصاً لهستانی، که مسیحیت و سنت یونانی ـ لاتینی در آن تلاقی می‌کنند، جدایی‌ناپذیر است[۱].

پس این تجربهٔ جمعی در وهلهٔ اول بعدی زمان سپار دارد و از حافظهٔ فرهنگی ناشی می‌شود. اما، در عین حال، باید بعدی هم‌زمان نیز داشته باشد، وگرنه به تئاتر سنتیِ مبتنی بر ستایش فرهنگ برمی‌گردد. این تجربه باید به حافظهٔ شخصی بازیگر و تماشاگر تعلق داشته باشد. حاصل آن حرکت دوگانه‌ای است که به تکاپوی بازیگر گروتوفسکی جان می‌بخشد و دیالکتیک واقعی **پرستش و بی‌حرمتی** (این واژه‌ها از گروتوفسکی است) را بنیان می‌نهد: اسطوره‌های بنیان‌گذارِ حافظهٔ جمعی بار دیگر مطرح و «دوباره فعال» می‌شوند ــ و این **پرستش** است. اسطوره‌ها، در عین حال، با واقعیت وجودی معاصر مواجه می‌شوند که قادر است آن‌ها را محل تردید سازد و خردشان کند ــ و این **بی‌حرمتی** است. گروتوفسکی می‌گوید:

> این آثار مجذوبم می‌کنند زیرا به ما امکان مواجهه‌ای صادقانه می‌دهند ــ مواجهه‌ای خشن و ناگهانی میان اعتقادات و تجربه‌های زندگی نسل‌های پیشین، از یک سو، و تجربه‌ها و پیش داوری‌های شخصی‌مان، از سوی دیگر.[۲]

این فرآیندِ «مواجهه» **پردازش** متن را توجیه می‌کند. متن، به تبع مقتضیات درون‌نگری و خودافشاسازی بازیگر خرد می‌شود و دوباره شکل می‌گیرد، یعنی از مبنای مرتبط سازیِ اسطوره (تجربهٔ جمعی) و «امر زیسته»ی شخصی.

---

۱. باید توجه داشت که چهره‌های بزرگ سنت مسیحی غالباً در اجراهای گروتوفسکی به چشم می‌خورند: قابیل، مسیح (ابله، شاه‌زادهٔ ثابت قدم)، خدا و شیطان (فاوستوس)، چهره‌های گوناگون انجیلی، (آکروپولیس، آخر زمان با تصویرهایش).

2. *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Age d'homme, p.57.

مثالی عینی بی‌شک امکان خواهد داد تا روند گروتوفسکی را بهتر درک کنیم: مبنای آکروپولیس درامی سیاسی از ویسپیانسکی است که با تئاتر سمبولیستی قرابت دارد. در شب رستاخیز، تصویرهای دیوارپوش‌ها و تابلوها و مجسمه‌های کلیسای جامع کراکوف زنده می‌شوند. صحنه‌های عمدهٔ اساطیر یونان و دوران عتیق درجلو چشم تماشاگران (مجدداً) اجرا می‌شوند. در مجموع، مراسمی است در ستایش سنت فرهنگی چندگانه‌ای که آن چیزی که می‌شود انسان لهستانی نامید در آن ریشه گرفته است. اما این سنتِ بنیان‌گذارِ هماهنگی و وحدت و ویژگی، در آثار گروتوفسکی، با تجربهٔ دیگری مواجه می‌شود که معاصر و کاملاً خلاف آمد تجربهٔ پیشین است. تأیید ارزش‌های انسانی (اومانیستی) به شدت با نفی آن‌ها برخورد می‌کند. حافظهٔ فرهنگی یک ملت و اسطوره‌هایش و آنچه این اسطوره‌ها اظهار می‌دارند از مکان دیگر حافظه، که مکان تجربهٔ اردوگاه کار اجباری است نگریسته می‌شود.

پس آکروپولیس گروتوفسکی دیگر در کلیسای جامع کراکوف واقع نمی‌شود بلکه در اردوگاه مرگ سامان می‌یابد. بنابراین، دو تحقق متضاد اندیشه و «تمدن» غرب با هم برخورد می‌کنند. اسرا، در دنیایی کابوس‌گونه، اسطوره‌های بزرگ مورد ستایش ویسپیانسکی را (مجدداً) اجرا می‌کنند. بدین‌گونه، ارزش‌های اومانیستی و مسیحیی که این اسطوره‌ها بنا می‌نهادند (عشق، احسان، ایثار ...)، هم زمان، طبق فرآیند انسان‌زدایی در اردوگاه کار اجباری تأیید می‌شوند و محل تردید قرار می‌گیرند، مورد پرستش واقع می‌شوند و بی‌حرمتی می‌بینند:

> تجسم غایی امیدواری با زهرخندی کفرآمیز مفتضح می‌شود. نمایش‌نامه را، آن طور که به اجرا در می‌آید، می‌توان توسلی به حافظهٔ قومی تماشاگر و ناخودآگاه معنوی او دانست. او چه خواهد شد اگر تحت آزمون عالی قرار گیرد؟ آیا به صورت پوستهٔ بشری

خالیی در خواهد آمد؟ آیا قربانی اسطوره‌های جمعیی خواهد شد
که انسان‌ها برای تسلای خود می‌آفرینند؟ (همان کتاب، ص ۶۱).

بااین حال، منظور تئاتری کفرآمیز نیست، یا صرفاً چنین تئاتری مدنظر نیست. این تئاتر تأیید فروپاشی نظام ارزش‌هایی اغفال کننده در بطن واقعیتی نیست که این ارزش‌ها را فرو می‌ریزد. این تئاتر تئاتر پرسش است و تماشاگر را با تجربهٔ محدوده‌ها روبه‌رو می‌سازد. تماشاگر عملکرد به یادآوری جمعی را در عمق وجود خود در می‌یابد و این فرآیندِ بیرون کردن و از خود بیگانگی یا آخرین راه حل در رد دنیایی است که او را نفی می‌کند، و مقاومت نهایی در برابر حیوانیتی است که او را فرو می‌برد.

با پاسخ گروتوفسکی به این سؤال، می‌بینیم که چه کسی متن را به وجود می‌آورد. بی‌شک آفرینندهٔ متن نویسنده است اما فقط او نیست. بازیگر و جماعتی که بازیگر با آن یکی می‌شود در آفرینش متن سهیم‌اند. بر این مبنا، تصور تجربه‌ای دیگر، که توسل به یک متن ـ پیش‌متن و متنی از پیش ایجاد شده را رد می‌کند، دشوار نیست. بنابراین، مجموعهٔ کسانی که متن را ایفا می‌کنند نویسندهٔ جمعی‌اند.

نگارش جمعی شاخص نوآورترین پژوهش‌ها در سال‌های ۱۹۷۰ است. و تئاتر دوسولی[1] و گردانندهٔ آن، آریان منوشکین، از سال ۱۹۶۹ در همین راه قدم بر می‌دارند. تا آن زمان، این گروه متن‌هایی، از جمله آشپزخانه[2]ی آرنولد وسکر و رؤیای شبی در نیمهٔ تابستان[3]، را از منظری سنتی‌تر اجرا کرده بود.

نگارش جمعی ابداع روشی را ایجاب می‌کند. روشن است که هر بازیگر در گوشه‌ای به «نوشتن» نقش خود یا یک صحنه نمی‌پردازد. تئاتر دوسولی کار وسیع **بداهه‌سازی** را، با تکیه بر مضمون‌ها و زمینه‌ها یا بر استنادهایی فنی

1.Théâtre du Soleil 2. *The Kichen*, Arnold Wesker, 1961

3. *A Midsummer Night's Dream*, William Shakespeare, 1595.

و سبکی که به عنوان شاخص به کار می‌روند، پرورش می‌دهد. مثل دلقک‌ها و شخصیت‌های سنتی کمدیادل آرته. از سر اتفاق نیست که از شکل‌های ثابت و تجربه‌های معمول اجرای بدون نویسنده و آفرینش متن به کمک بازی بازیگر استفاده می‌شود. دلقک‌ها (۱۹۶۹)، نخستین نمایشی که بدین ترتیب ساخته شد، به نوعی، نخستین نبردی بود که ضرورت فراتر رفتن از ساختار زیاده سست صحنه‌های متوالی و ادغام آن‌ها را در مجموعه‌ای سازوار آشکار می‌ساخت. نمایش ۱۷۸۹ بدین‌ترتیب تکوین یافت. آریان منوشکین فرضیهٔ زایشی نمایشی را ارائه داد:

> تئاتر دوسولی نمایشی را اجرا می‌کند که بندبازان سال ۱۷۸۹ ارائه می‌دهند و در هر لحظه، باید بتوانند، دربارهٔ شخصیتی که تجسم می‌بخشند، قضاوتی منتقدانه به دست دهند.

بنابراین، آنچه به کار بداهه سازی سمت و سو می‌دهد رویدادهای بزرگ است که حافظهٔ جمعی گرد آورده و به افسانه تبدیل کرده است، مثل فتح زندان باستیل، فراخوان مجلس عمومی طبقاتی ... یا دانشی تاریخی دربارهٔ سه «طبقه» [روحانیون، نجبا و عامهٔ مردم]، قحطی، بازپس گرفتن انقلاب به دست طبقهٔ بورژوا که بانی حقیقی آن بود.

در سال ۱۹۷۲، نمایش ۱۷۹۳ نمایش نخست را تداوم می‌بخشد. باز هم کار نگارش جمعی مدنظراست که هدفش نشان دادن تاریخ از دید ملت است. دادهٔ مولّدِ اجرا دیگرکاملاً همان نیست که بود: این بار، بازیگران به ایفای «نقش انشعاب کنندگان و سان کولوت‌ها[1] که انقلاب را برای هم نقل می‌کنند» می‌پردازند (۱۷۹۳، ص ۱۳۸). در این چهارچوب، متن، و در عین حال نمایش، از بدن و صدای بازیگر زاده می‌شود که غالباً با احتیاط شخصیت

---

۱. Sans-culottes، نام انقلابیان فرانسوی که در دوران کنوانسیون (۱۷۹۲) شلوار بلند راه‌راه به پا کردند زیرا شلوار کوتاه تنگ را نشانهٔ نظام پیشین می‌دانستند ـ م.

نمایشی «خود» را جست و جو می‌کند. باید خاطرنشان کرد که بداهه‌سازی منحصراً بر حافظه و خودجوشی فردی متکی نیست. بداهه‌سازی از نردبان تفکر جمعی و قرائت متن (مستند و تاریخی و جز آن) و همهٔ آنچه قادر است جست و جوی شخص بداهه‌ساز را غنی سازد نیز بهره می‌جوید. به طور مثال، حکایت روز ۱۴ ژوئیه را از زبان یک ساعت‌ساز هم‌عصر وقایع می‌خوانیم ... بازیگران در دسته‌های قابل تعویض میان خود کار می‌کنند. مداخلهٔ کارگردان (در این مورد، آریان منوشکین) برای آن است که اندیشه‌هایی را ارائه کند و مانع از آن شود که بداهه‌سازی از شکل‌های بنیادینی که باید یکپارچگی و انسجام نمایش را تضمین کنند دور بیفتد. کارگردان بیشتر راهنماست تا «مدیر صحنه» (به معنایی که کریگ از آن استفاده می‌کند)، بدین معنا که از تحمیل جزمی نگرشی شخصی که بازیگران مجبور به تحقق آن باشند پرهیز می‌کند[۱].

تئاتر دوسولی، با عصر طلایی (نخستین طرح)، در ۱۹۷۵، پژوهش خود را پی می‌گیرد و آن را تعمیق می‌کند. در عصر طلایی، هدف ابداعِ شکلی از اجراست که آن نیز بر پایهٔ نگارش جمعی پی‌ریزی شده باشد و در عین اجتناب از دام‌های تقلیدِ واقع‌گرایانه، توصیف واقعیت عصر باشد. بازیگران استفاده از شیوه‌های دلقک‌ها را برمی‌گزینند که قبلاً بر آن تسلط یافته‌اند، و تصمیم می‌گیرند شیوه‌های کمدیا دل آرته را بار دیگر تجربه کنند و سنخ‌هایی را که این تئاتر آفریده و مشهور ساخته است (آرلکن[۲]، پانتالون[۳]، بریگلا[۴] ...) تجسم بخشند و، در ضمن، با الهام از زندگی مدرن، سنخ‌های تازه‌ای ابداع کنند. دلقک‌های کمدیا دل آرته خصوصیات ساختاری عمده‌ای را که به وجود آورندهٔ آن‌هاست حفظ خواهند کرد: آرلکن ساده دل و شکمباره است

---

۱. ارتباط تازه‌ای که میان کارگردان و بازیگرانش برقرار می‌شود، با ارتباطی قابل قیاس است که گروتوفسکی را به بازیگرانش در تئاتر ـ آزمایشگاه درورو تسلاف پیوند می‌دهد.

2. Arlequin 3. Pantalon 4. Brighella

و پانتالون، مانند همیشه، حریص و شهوت‌پرست ... با این حال، موضع اجتماعی‌شان جابه‌جا می‌شود و با واقعیت دنیای معاصر هماهنگ می‌گردد. آرلکن به هیأت عبدالله، کارگر مهاجر، در می‌آید؛ و پانتالون تهیه کنندهٔ مسکن می‌شود.

بنابراین، متن بر مبنای مجموعه‌ای از قواعدی ابداع می‌شود که آگاهانه بدان گردن می‌نهند و عبارت‌اند از قواعد سنت، مثلاً بیان گویای بازی با صورتک، و نیز قیودی که خاص‌بودن موقعیت‌های دوران اخیر تحمیل می‌کند، مثل سقط جنین، مواد مخدر، کار ساختمانی و جز آن که نیاز به نوآوری دارد. کار گروه، مثل نمایش‌های قبلی، بر تفکر و تجزیه و تحلیل و نقد جمعی، و همچنین بر ارتباط با تماشاگرانی متکی است که به لحاظ اجتماعی همگون‌اند (مهاجران، معدنچیان سِوِن، کارگران کارخانهٔ کُداک ...)، و از آن‌ها خواسته می‌شود که مضمون‌های بداهه‌سازی را القا کنند و به انتقاد آن‌ها بپردازند و توضیحاتی فنی و روان شناختی دربارهٔ زندگی حرفه‌ای و شکل پیوند اجتماعی‌شان به دست دهند.

موفقیت عصر طلایی، در صورت لزوم، ثابت می‌کند که تجربهٔ پیش‌رو ماهیتاً با سلیقهٔ تماشاگر عام مغایر نیست. در هر حال، تئاتر دوسولی ثابت کرده است که شیوهٔ دیگری از تولید متن امکان‌پذیر و دیرپاست. این تجربهٔ جدید تمامی یک جماعت را درگیر می‌کند. این تجربه شکاف میان متخصصان فعال و تماشاگران منفعل در تئاتر سنتی را که بارها و بارها بر آن افسوس خورده‌اند از میان بر می‌دارد، یا دست کم آن را کم‌رنگ می‌سازد. این تجربه صلاحیت‌ها را از حصار به در می‌آورد.

در بدو کار، پایگاه متن چه گونه است؟ متن، بی‌شک، آن «تقدس» را که معمولاً از خصوصیات ادبی‌اش ناشی می‌شد از دست می‌دهد ــ ولی آیا این بد است؟ اجرای نمایش دیگر، نسبت به متن، نوعی تداوم جلوه نمی‌کند که البته فریبنده اما، در مجموع، غیراساسی است. زیرا متنِ نویسنده همیشه به

صورت موضوع خوانشِ مستقل از هرگونه تحقق تئاتری، و خود بسنده است. اما متن‌هایی که جمعی آفریده می‌شوند، به عکس، صرفاً ابزارهای اجرای نمایش به شمار می‌آیند. زیرا خود به تنهایی دیگر دقیقاً کلیت‌های مستقل و بسته‌ای نیستند که «آثار نمایشی» نامیده می‌شد.

بدین لحاظ، این که تئاتر دوسولی از انتشار متن عصر طلایی سر باز زده باشد، برخلاف کاری که در مورد ۱۷۸۹و ۱۷۹۳کرده بود، نکته‌ای پرمعناست. تئاتر دوسولی دو دلیل بر این تصمیم ارائه می‌دهد. نخست این که، در عصر طلایی، بُعد کلام از بعد ژست تفکیک‌ناپذیر است و بعد ژست بیشتر اوقات قالب بعد کلام است. صرفاً چاپ دیالوگ، حتی همراه با توضیحات تفصیلی صحنه، در واقع ضایع کردن و مثله کردن متن حقیقی است. از سوی دیگر، سنگوار کردن آن در «حالت به اصطلاح نهایی» است حال آن که، در ذهن گروه، «طرح اولیه» مد نظر بوده است.

این نشان می‌دهد که برداشتی نو از متن نمایش مدنظر است که دیگر اثر نیست بلکه چیزی است که آنگلو ساکسون‌ها *Work in progress* [کارِ پیش رونده] می‌نامند و مصالح باز و تغییر پذیرند ... چیز تازه‌ای که شاید صرفاً احیای سنت فراموش شده‌ای باشد: زمینه‌هایی از کمدیا دل آرته را در نظر آوریم که گروه‌ها، در سفرهایشان، با آزادی کامل به کار می‌بردند و آن‌ها را با امکانات و قابلیت‌های بازیگران منطبق می‌ساختند. و آن‌ها را با محتوای سیاسی و اجتماعی زمان و مکان اجرا نیز منطبق می‌ساختند. بنابراین متنی چندگانه و بی‌نهایت قابل تغییر مدنظر است که از اجرا جدایی‌پذیر نیست. و به همین دلیل قابل انتشار نیست.

امروزه کارگردان بی‌چون و چرا توانسته است از قیمومیت نویسنده به درآید. به‌جز تنی چند انسان ملول، تماشاگران پذیرفته‌اند که کارگردانیِ نمایش را با توجه به دقت و پرمایگی و نومایگی آن، در یک کلام، با توجه به

کیفیات درونی آن، بسنجند و نه براساس وفاداری فرضیی که غالباً بیانگر تصور کمابیش شخصی و کمابیش حاصل شده‌ای است که هر تماشاگر دربارهٔ متن موردنظر در ذهن دارد.

با این همه، برخلاف آنچه برخی از آن واهمه داشتند، و برخلاف آنچه برخی دیگر آرزو می‌کردند، جسورانه‌ترین پژوهش‌های معاصر نیز به تئاتر بدون متن منجر نشد. مهم‌ترین رویدادهای سی سال اخیر [۱۹۵۰ـ۱۹۸۰]، به لحاظ کارگردانی، آشکارا به تئاتری مربوط می‌شود که متن در آن بسیار اساسی است، خواه آثاری از رپرتوار معمول که به شیوه‌ای کاملاً نو اجرا شده است مدنظر باشد، مثل آثار مولیر به کارگردانی پلانشون یا ویتز، لورنزاتچو[1] در تئاتر زا برانو[2] درپراگ، به کارگردانی اوتمار کریتسا[3] (۱۹۶۹)، آثار شکسپیر به کارگردانی پیتر بروک، از جمله شاه‌لیر و رؤیای شبی در نیمهٔ تابستان، آثار گولدونی[4] به کارگردانی اشترلر و جز آن، خواه متن‌های نویی که کارگردانی‌های متنوعی را بر می‌انگیزند، مثل کلفت‌های ژنه به کارگردانی ژووه در ۱۹۴۷ که ویکتورگارسیا[5] و ژان ماری پات[6] بار دیگر از منظری کاملاً نو بدان پرداختند؛ یا صعود مقاومت‌پذیر آرتورو اویی که، طی چند سال، در برلینر انسمبله (مانفرد وکورت[7] و پتر پالیتش[8])، در تئاتر ملی پاریس (ویلار)، در تورینو (دِبوزیو[9])، در ورشو (آکسر[10]) و جز آن به اجرا درآمد.

در همان دوره، شیوه‌های دیگری در پردازش و آفرینش متن پدید آمد و تجربه شد. از جمله هنر اقتباس و تدوین و توسل به بداهه سازی و تفکر جمعی و جز آن. با همهٔ این‌ها، تماشاگر در بدو امر با متنی روبه‌رو می‌شود که اغلب پرمحتوا و محکم است و در هر حال، به لحاظ معنایی همیشه بسیار مهم. موفقیت‌های چشم‌گیر تئاتر دوسولی و تئاتر دولاکواریوم[11] و تئاترهای دیگری که متأسفانه امکان نام بردن همه‌شان نیست گواه بر این نکته‌اند.

---

1. *Lorenzaccio*, Alfred de Musset, 1834
2. Za Branou
3. Otmar Krejca
4. Goldoni
5. Victor Garcia
6. Jean-Marie Patte
7. Manfred Wekwerth
8. Peter Palitszch
9. De Bosio
10. Axer
11. Théâtre de l' Aquarium

همهٔ اینها ثابت می‌کند که واکنش‌های مبنی بر نفی، که در نیمهٔ نخست قرن بیستم صورت گرفت، تأثیر مخربی راکه می‌شد بدان امید بست یا از آن واهمه داشت بر جای نگذاشت. هیچ کارگردانی موفق نشد متن را حذف کند، و حتی در پی آن نیز نبود. در عوض، این جنبش گونهٔ دیگری از متن به وجود آورد که کاملاً با اجرای نمایش تلفیق می‌شود، تا جایی که از آن قابل تفکیک نیست، حتی اگر پای یک اثر ادبی بزرگ و جاافتاده در میان باشد: به طور مثال، اورلاندوی خشمگین[1] که متن آن را ادواردو سانگینتی[2] [منظومهٔ قهرمانی ـ فکاهی] از آریوستو اقتباس کرد و نمی‌توان تصور کرد که از نمایش خارق‌العاده‌ای که لوکا رونکونی از آن آفرید (۱۹۶۹) تفکیک‌پذیر باشد.

در خاتمه، شاید مهم‌ترین نوآوری هم‌زیستی دو گونه متنِ تا حدی متفاوت از یکدیگر باشد: متن‌هایی که می‌توان با خواندن صرف آن‌ها و بدون توجه به حضور صحنه‌ای‌شان به ارزششان پی برد، یعنی همان چیزی که سنّت بدان آموخته‌مان کرده بود. لازم به گفتن نیست که می‌توان از خواندن نمایش‌نامه‌های برشت و ژنه و بکت لذت و استفاده برد. و دیگر، متن‌هایی که بیرون از تئاتر چندان موجودیت ندارند و در پی آن نیز نیستند. زیرا باید پذیرفت که خواندن ۱۷۸۹، اورلاندوی خشمگین، فرانکنشتین یا پارادایز ناو[3] [اینک بهشت] (لیوینگ تئاتر)، خواندن شاهزادهٔ ثابت قدم (گروتوفسکی) یا اینشتین در ساحل[4] (باب ویلسن)، که به ذکر همین چند رویداد بزرگ از تئاتر اخیر بسنده می‌کنیم، این نوع خواندن، به‌جز وجه اِسنادی آن، امتیاز چندانی ندارد. اماهمهٔ این متن‌ها، در کارتجربه، ابزارهای فوق‌العاده‌ای در تئاتر بوده‌اند، متن‌هایی سخت «کاربردی» که، به گونه‌ای مطلوب، با هدف اجرای نمایش که محرک آن‌ها بود منطبق‌اند. این متن‌ها، همچنین، دارای معنای غنی و کارآییِ بسیار شاعرانه‌اند، یا بهتر است بگوییم نردیان و تکیه‌گاه

---

1. *Orlando Furioso*, Ludovico Ariosto , 1532.

2. Edoardo Sanghinetti

3. *Paradise now*

4. *Enstein on the Beach*, Bob Wilson

نمایش‌هایی‌اند که معنا و شعر از آن فوران می‌کند ــ و این هالهٔ معنایی بی‌شک اساس را توجیه می‌کند. پس، در این مورد آخر، با متن‌هایی سروکار داریم که یکی از اصول بنیادی‌شان تفکیک‌ناپذیر بودن از اجرایی است که برای آن و از طریق آن آفریده شده‌اند. تا حدی که نمی‌توان به درستی تصور کرد که مستعد تجربه‌های چند گانهٔ کارگردانی باشند[1]. ادعای برقرار کردن سلسله مراتب میان این دو مقوله از متن کار بیهوده‌ای است. این احتمال نیز وجود دارد که در این میان متن‌های بزرگ نمایشی وجود داشته باشد، اما به دلایلی متفاوت با دلایلی که موجب تحسین متن‌های نویسندگان می‌شود.

وانگهی، در این تحولِ تجربهٔ تئاتری، نویسنده به حال خود رها نمی‌شود. عملکرد کاملاً سنتی از میان نرفته است و هنوز نویسندگان برجسته‌ای را می‌بینیم که متن‌هایشان را به کارگردانانی برجسته می‌سپارند که موظف می‌شوند اجرای نمایشی متن‌ها را در توافقی کامل به لحاظ زیباشناسی و ایدئولوژی تضمین کنند. شاید آنچه در دوران معاصر شاخص‌تر است، نفی دسته‌بندی‌های نفوذناپذیر است: بهترین نویسندگان در کارگردانی نمایش‌نامه‌های خود (ساموئل بکت، مارگریت دوراس ...) و کارگردانان در نوشتن نمایش‌نامه‌های خاص خود (روژه پلانشون ...) تردید نمی‌کنند. این هم شیوه‌ای برای حق دادن به آن دسته از اهل تئاتر که، از کریگ گرفته تا آرتو، خواهان وحدت مراحل خلاق در تئاترند.

به علاوه، نویسندهٔ حرفه‌ای را به هیچ روی از شکل‌های تازهٔ نگارش که تحمیل شده است کنار نگذاشته‌اند. او می‌تواند در کار جمعی شرکت کند و وظیفهٔ «نمایش‌نویس» را به عهده بگیرد و مشاور در نمایش‌نویسی شود، همان کاری که در برلینر انسمبله و در گروه‌هایی که به شیوهٔ برشت فعالیت

---

۱. قابل تأمل است که هیچ کارگردانی به فکر نیفتاده باشد ــ همان طور که تارتوف را مکرر به صحنه می‌برند ــ اورلاندوی خشمگین، ۱۷۸۹، اینک بهشت، آکروپولیس یا نگاه مرد ناشنوا و امثال آن را به صحنه ببرد. بی‌شک این بدان سبب است که مؤلف واقعی اکنون کارگردان است. و هیچ کس به این فکر نمی‌افتد که تارتوف را دوباره بنویسد!

می‌کنند صورت می‌گیرد. بدین‌ترتیب، نویسنده بیش از آن که متن‌هایی پیشنهاد کند، «راه‌حل‌هایی متنی» برای مسائلی که پیش می‌آید پیدا می‌کند؛ آنچه در کار بداهه‌سازی یا در تمرین طرح می‌شود به قالب می‌کشد؛ یا متنی را که پایهٔ کار قرار گرفته است، با نیازهای دقیق کارگردان و بازیگرانش، و نه به تبع قریحهٔ خود، منطبق می‌سازد یا بنا به آن تغییر می‌دهد.

پس سخن گفتن از عجز نویسندگان نمایش و بحران رسالت آن‌ها، آن‌گونه که ویلار درست پس از جنگ معتقد بود و امروزه نیز گاهی با آن مواجهیم، امری نادرست است. آنچه امروزه شاهدیم، بیشتر به جهش شبیه است. جایگاه و عملکرد نویسندهٔ تئاتر ازبنیاد توصیفِ مجدد شده است. اما آیا می‌شود این جهش را با ضعف یا زوال یکی دانست؟

فصل سوم

به هم ریختن فضا

اگر بایستی مسئلهٔ فضای اجرا در قرن بیستم را تحت فرمولی موجز گرد می‌آوردند، گزینهٔ کمی خشکی از نوع «تئاتر به شیوهٔ ایتالیایی یا نه؟» به دست می‌آمد. در واقع، به نظر می‌رسد که قرن بیستم نخستین قرنی است که به خصوصیت **تاریخی** اجرای نمایشی موسوم به «شیوهٔ ایتالیایی» واقف شده است. بی‌شک، تاکنون می‌دانستند که این شیوهٔ اجرا در امیرنشین‌های ایتالیا در قرن شانزدهم رشد کرده است؛ بی‌شک می‌دانستند که پیش ازآن تجربه‌های دیگری وجود داشته است (تئاتر باستان که نخستین «اومانیست‌ها» رؤیای احیای آن را در سر می‌پروراندند؛ اجراهای قرون وسطایی نمایش‌های مربوط به زندگی[1] پیامبران و قدیسان و نمایش‌های مربوط به معجزات[2] آن‌ها...). اما سرانجام، از قرن هفدهم، رویدادها چنان است که گویی تئاتر به شیوهٔ ایتالیایی نوعی کمال‌یابی است و قاعده‌ای بی‌شک مستعد بهبودهای فنی، اما در اصل بی‌نقص و گویی عجین باماهیت تئاتر. یادآوری این نکته که تئاتر به شیوهٔ ایتالیایی پدیده‌ای تاریخی است، تلویحاً این است که بگوییم این تئاتر نسبی و فسخ شدنی است.

---

1. Mystère 2. Miracle

بی‌شک تجربه‌های دیگری همواره با اجرا به شیوهٔ ایتالیایی هم‌زیستی داشته‌اند، از جمله کمدیا دل آرته و تخت‌های آن، سیرک و غیره. اما تئاتر به شیوهٔ ایتالیایی، در زندگی تئاتری قرن نوزدهم و به‌جز چند استثنا، در نیمهٔ اول قرن بیستم دارای موضعی مسلط است. این تئاتر، با اصلاح‌های فنی‌اش ــ حتی بی‌آن‌که از رفاه و ظریف‌کاری‌های متعددی که به تماشاگران ارائه می‌دهد سخنی بگوییم ــ به منزلهٔ اوج معماری تئاتری است و آن چیزی که، در عین حال، بهترین شرایط بصری و صوتی را به دست می‌دهد. آن چیزی که همهٔ تغییرات صحنه‌ایی را که ممکن است مورد نیاز بازی باشد امکان‌پذیر می‌سازد. آن چیزی که کامل‌ترین جلوه‌های توهم (از تقلید ناتورالیستی تا سحرو خیال) را فراهم می‌آورد. قاعده‌های دیگر، در مواجهه با تئاتر به شیوهٔ ایتالیایی، یا به صورت جست و جوهای محتاطانه و برآوردهایی به چشم می‌آیند که اندک‌اندک به موفقیت یگانه‌ای راه می‌برند که همان تئاتر به شیوهٔ ایتالیایی باز می‌نمایاند، یا به صورت تنها راه حل‌هایی که نتیجهٔ بی‌ثباتیِ منابع اقتصادیی است که فعالیت‌های نمایشی بدان وابسته است.

روی هم رفته، شکی نیست که مکان به شیوهٔ ایتالیایی بهتر از هر مکانی برای به کار انداختن برداشت‌هایی که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم غالب‌اند مناسب است. و این نیز درست است که این برداشت‌ها فقط بدان دلیل ضابطه‌بندی شده و بسط یافته‌اند که این شیوهٔ اجرا وجود داشته است. آنتوان قطعاً نمی‌توانست نظریهٔ «دیوار چهارم»[1] خود را در چارچوبی غیر از صحنه به شیوهٔ ایتالیایی تکوین کند و ثابت بودن تماشاگر، رو در روی نمایش، تا حد زیادی مانند ارتباط همان کسی است که یک تابلوی نقاشی را تماشا می‌کند و همین شیوه نوسازی طراحی صحنه را به دست نقاشان بوم میسر ساخته است[2]. خلاصه این که، رابطه‌ای آشکار میان برداشت‌های

---

۱. نگاه کنید به پیش ازاین، فصل اول، ص ۳۷.

۲. نگاه کنید به پیش ازاین، فصل اول، ص ۴۱ و بعد. یادآوری نکته‌ای، بدون پرداختن به ←

زیباشناختیی که با هم در کشمکش یا همراه‌اند و معماریی که آن‌ها را پی می‌ریزد وجود دارد. به علاوه، غنایی که برداشت‌های نو به اجرای نمایش می‌بخشند معماری به شیوهٔ ایتالیایی را، درشکل انحصاری آن، تقویت می‌کند[1].

این موقعیت را می‌توان به اوضاع سیاسی ـ اقتصادیی مربوط دانست که بر سرنوشت تئاتر حاکم است. ساختار تئاتری که انگاشت آن انقلابی باشد مدنظر نیست، زیرا می‌دانیم که چنین خواستی، با توجه به امکاناتی که اقتضا می‌کند، در شمار آرمانشهر است. بیشتر سالن‌های نمایش در قرن هجدهم و نوزدهم ساخته شده‌اند و همگی تابع معیارهای اجرای نمایش به شیوهٔ ایتالیایی‌اند، که این مجموع تماشاگران علاقه‌مند (اشراف و بورژواها)، و ظاهراً ۹۹ درصد حرفه‌ای‌های تئاتر را ارضا می‌کند. اگر فرض کنیم که دولت یا مؤسسه‌ای خصوصی ساخت یک تئاتر تازه را به عهده بگیرد، می‌توان مطمئن بود که با رعایت سنتی صورت خواهد گرفت که همه به اتفاق به آن حرمت می‌گذارند، اگر چه به کمک آخرین فنون آن را مدرن کنند! دو تئاتر شانزلیزه (خودِ تئاتر و کمدی) که برادران پره[2] در ۱۹۱۱ـ۱۹۱۳ ساخته‌اند گواه بر این مدعاست.

درهرحال، ویژگی تحول در این رمینهٔ خاص کندی آن است. البته منظور این نیست که معماری به شیوهٔ ایتالیایی محل تردید قرار نمی‌گیرد. در مهٔ

← جزئیات، بی‌فایده نیست، این که توسعهٔ شیوه‌های طراحی صحنه با تحول نقاشی رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. در این باره، نگاه کنید به تحقیقی استوار بر مدارک از هلن لوکلر : صحنهٔ تو هم و سلطهٔ تئاتر به شیوهٔ ایتالیایی در :

Histoire des spectacles, Gallimard, "Encyclopédie de la Piéiade", pp. 581 - 624.

۱. به طورمثال، تغییرمایه‌های گشایش چارچوب صحنه، که کارگردانی ناتورالیستی باب می‌کند، یا پژوهش‌های اختصاص یافته به نورپردازی و به نوآوری در هنر طراحی صحنه (آپیا، کریگ ...).

2. Perret

۱۸۹۰، آنتوان، در تئاتر آزاد، غیر عقلانی بودن اجرای نمایش به سبک ایتالیایی را افشا می‌کند. زیرا گرد بودن سالون دید تماشاگران رامختل می‌سازد؛ آنتوان می‌افزاید: «یک سوم سالون نمی‌شنود». آنتوان از راحت نبودن جای نشستن نیز گله می‌کند و خواهان عقلانی شدن ساختار سالون می‌شود و الهام گرفتن از تئاتری که لویی دوم باویرا، در ۱۸۷۶، بنا به برداشت‌های واگنر، برای او در بایرویت ساخته بود. توصیهٔ آنتوان چیست؟

> قرار دادن همهٔ تماشاگران در روبه‌رو و در طبقات معقول، به طوری که آخرین نفر نیز در موقعیتی منطقی قرار گیرد و شعاع دیدش کاملاً کل صحنه را دربر بگیرد.[۱]

اما خاصه اقداماتی برای دموکرات‌سازی تئاتر بدان منجر می‌شود که تئاتر به شیوهٔ ایتالیایی محل تردید قرار گیرد. در واقع، بر همه آشکار است که سالون نمایش به شیوهٔ ایتالیایی آینهٔ سلسله مراتب اجتماعی است. روشن است که کیفیت نابرابر جای تماشاگران به ناتوانی فن‌آوری مربوط نمی‌شود بلکه بازنمایندهٔ ترتیبی است که، براساس آن، شایسته نیست که مغازه‌دار از تسهیلات شاه‌زادگان بهره گیرد. و شایسته آن است که توانگر امتیاز بیشتری داشته باشد... و بنا به این که شما را در لژ رو به رو یا در سومین لژ جانبی ببینند، دقیقاً در ردهٔ اجتماعی مشابهی قرارتان نمی‌دهند!

پس دموکرات‌سازی تئاتر، در وهلهٔ اول، دموکرات‌سازی ارتباط تماشاگران با یکدیگر و ارتباطشان با صحنه است. از ۱۹۰۳، رومن رولان[۲] راهی پیشنهاد می‌کند که در واقع کمی بعد در پیش می‌گیرند: نمایش را ازسالون به شیوهٔ ایتالیایی، که امکانات آماده‌سازی و انطباق آن محدود است، خارج کنند و آن را در مکان‌های مناسب‌تری به اجرا در آورند. تجربهٔ تازه

---

۱. همان کتاب. ۲. Romain Rolland (۱۸۶۶-۱۹۴۴)، نویسندهٔ فرانسوی ـ م.

بی‌شک به معماری تازه نیاز دارد:

> برای تئاتر تنها به یک سالون وسیع نیاز دارم، یا به سالون مانژی مثل تالار نمایش هوییگنس[1]، یا به سالون گردهم‌آیی عمومی، مثل تالار نمایش واگرام[2] ــ که ترجیحاً سالونی شیب‌دار باشد تا همه بتوانند ببینند ــ و در ته آن (یا اگر سالون سیرک است، در وسط آن) یک سکوی بلند و وسیعِ خالی باشد.
> در مجموع، به اعتقاد من، برای تئاتر نو تنها یک شرط ضروری است، این که صحنه، و همین‌طور سالون، جمعیت را بپذیرد و مردم و اعمال مردم را در خود جا دهد.[3]

با این همه، توجه داشته باشیم که این توصیه‌ها، اگرچه در تغییر دادن پاره‌ای از سنت‌های ناشی از ساختار ایتالیایی (مثلاً، ساختار دکور ثابت، یا ترفندهای روان شناختی) دخیل است اما رابطهٔ تماشاگر با نمایش را به واقع تغییر نمی‌دهد. آنچه مطرح است همواره ارتباطی ثابت است و نوعی رو در رویی ...

آپولینر به درستی دغدغه‌ای در مورد اجرای صحنه نداشت و به همین دلیل با آزادی کامل آن را در تصور خود می‌ساخت. و تئاتری که آپولینر آرزویش را دارد با جسارتی غریب همراه است که از اخیرترین پژوهش‌ها در زمینهٔ فضای تئاتری خبر می‌دهد. وقتی معماری به سبک ایتالیایی نباشد، رو در رویِ ایستا نیز از میان می‌رود. در مقدمهٔ پستان‌های تیرزیاس[4] چنین می‌خوانیم:

---

1. Huygens 2. Wagram
3. *Le théâtre du peuple* [تئاتر مردمی], Albin Michel, p. 121.
4. *Les Mamelles de Tirésias*, Guillaume Apollinaire, 1918.

نمایش‌نامه مناسب صحنهٔ قدیمی بود
چون برایمان تئاتر تازه نمی‌ساختند
یعنی تئاتری گرد با دو صحنه
یکی در وسط و دیگری به شکل حلقه
دور تماشاگران، تا این راهی باشد
برای گسترش تئاتر مدرن.[۱]

آرتو، هنگامی که در حدود بیست سال بعد، در تئاتر و همزادش، خواستار آن می‌شود که معماری تئاتر به کنش نمایشی امکان دهد تا تماشاگرانِ نشسته بر صندلی‌های چرخان در وسط مکان تئاتری را دربر بگیرد، چیزی بیش از آپولینر نگفته است: کنش نمایشی، به مدد شبکه‌ای پیچیده از پلکان و نردبان و نماهای بازی، در سطوح مختلف در چهار جهت اصلی پراکنده می‌شود[۲]. وانگهی، آرتو از ۱۹۲۴ می‌خواست خود را از قید و بندهای ساختار ایتالیایی رها سازد، و آرزو داشت ارتباط ثابت میان تماشاگران و نمایش را از میان بردارد و آن را چندگانه و سیال سازد. آرتو می‌نویسد: «باید ترکیب سالون را تغییر داد و صحنه باید بنا به نیازهای بازی جابه‌جا شود»[۳].

آنچه در دیدگاه آرتو چشم‌گیر است و اغلب بدان توجه کرده‌اند، ناهم‌خوانی دایمی میان سرسختی او در درخواست‌های اصولی‌اش و انعطاف او در گردن نهادن به قید و بندهایی است که واقعیت تئاتر آن زمان بر او تحمیل می‌کند. چندان که تعداد اندک اجراهای تئاتری آرتو همیشه در چهارچوبی به شیوهٔ ایتالیایی صورت گرفته است، از جمله، خانوادهٔ چنچی که، در سال

---

1. *Œuvres Complètes* [مجموعه آثار] , Gallimard, "Pléiade"t. I, p. 881.

۲. «ارتباطی مستقیم میان تماشاگران و نمایش ایجاد می‌شود، زیرا تماشاگران، که در وسط کنش نمایشی قرار دارند، در آن احاطه می‌شوند و رد آن بر آن‌ها می‌ماند. این دربرگیری از شکل سالون ناشی می‌شود». آنتونن آرتو، مجموعه آثار، گالیمار، کتاب ۴، ص ۱۱۵.

۳. مجموعهٔ آثار، گالیمار، کتاب ۲، ص ۲۱۶.

۱۹۳۵، اقدام غایی آرتو برای بیان اندیشه‌هایش در صحنه بوده است که، به گفتهٔ خود او، «مرحله‌ای به سمت تئاتر شقاوت» است.

آیا باید این بی‌ثباتی را به شخصیت متلاطم آرتو نسبت داد که مدام بر قید و بندهای اجتماعی ـ اقتصادی تئاتر پافشاری می‌کند؟ آیا بیمِ آن داشته است که اگر، آن طورکه به روی کاغذ در نظر می‌گرفت، به انباری در حومه‌پناه ببرد، تماشاگران به دنبالش نروند؟ آرتو، در نامه‌ای به ژان پولان[1]، به تاریخ ۲۴ سپتامبر ۱۹۳۲، بر «مشکل بزرگ [...] پیدا کردن انبار، کارخانه یا کلیسای کوچک متروکی، در پاریس (تأکید از آرتو است)، و در محله‌ای مناسب برای تماشاگران» واقف است (مجموعهٔ آثار، کتاب ۵، ص ۱۷۳).

پس باید اعتراف کرد که، اگرچه در نیمهٔ اول قرن بیستم، دست‌کم در فرانسه[2]، معماری به شیوهٔ ایتالیایی محل تردید قرار گرفته و تا حدی یا تماماً محکوم شده است، اما این طرد هرگز از فضای گفتمان نظری تجاوز نکرده است تا با ابداع مکانی «دیگر» و اجرایی «دیگر» «تحقق یابد». در نتیجه، شاید بازتاب اقدام ویلار در آوینیون، به سال ۱۹۴۷ از همین ناشی می‌شود ــ بعداً به این مطلب خواهیم پرداخت[3]. و همین‌طور، بازتاب تجربه‌های اخیرتر و

---

۱. Jean Paulhan (۱۸۸۴ ـ ۱۹۶۸)، نویسندهٔ فرانسوی که همواره نقش «مغز متفکر ادبیات فرانسه» را ایفا کرده است و، در عین حال، همواره به عنوان نظریه‌پرداز زبان و ادبیات و به عنوان منتقد هنر جایگاه مهمی داشته است ـ م.

۲. در انگلستان، اعتبار حفظ شدهٔ تئاتر الیزابت موجب شده است تا صحنهٔ بستهٔ خاص تئاتر ایتالیایی با حدت بیشتری محل تردید شود. از سال‌های ۱۹۲۰، اقدامات زیادی صورت گرفت تا برخی معماری‌های موجود را تغییر دهند، به طور مثال، حذف چهارچوب صحنه یا تغییر شکلِ قرار گرفتن تماشاگران. این حرکت مطلوب در جهت احیای صحنهٔ «باز» بعد از ۱۹۴۵ ادامه می‌یابد. در این باره، نگاه کنید به تحقیق
Richard Southern, Scène ouverte et scène fermée, dans *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, CNRS, 1969, p. 91 sq.

۳. نگاه کنید به بعد از این، ص ۱۲۴.

قـاطعانه‌تری کـه طـی سـال‌های ۱۹۶۰ـ۱۹۷۰ صـورت مـی‌گیرد، از جـمله تجربه‌های یرژی گروتوفسکی، لوکا رونکونی و آریان منوشکین ...

اما بازگردیم به ابتدای قرن بیستم ... در ۱۹۱۳، ژاک کوپو در سالونی مستقر می‌شود که بسیار زود به تئاتر ویو کولومبیه تبدیل می‌شود. او ارتباط رو در روی ایستا را، که تماشاگران منحصراً بدان عادت داشته‌اند، حفظ می‌کند. اما صحنه دیگر از تالار جدا نیست (این دو با پلکانی به هم وصل مـی‌شوند) و کوپو، به شیوهٔ کریگ که عمیقاً تحسینش می‌کند، نورپردازی قابل تغییری به کار می‌برد که منبع آن در پشت تماشاگران است و بدین ترتیب، از جداسازیِ نـاشی ازوجـود چـراغ‌هـای پـای صـحنه، کـه مـعمولاً مـیان تـماشاگـران و چهارچوب صحنه صورت می‌گیرد، اجتناب می‌ورزد.

کوپو به زیباشناسی پیراستهٔ خود وفادار است و دکور ثابت را از صـحنه حذف می‌کند. در ویو کولومبیه، معماری صحنه از ساختار ثابتی در نماهای طبقه‌طبقه تشکیل شـده است. کـوپو، بـرای خـاص‌سازی ایـن فـضا و جـان بخشیدن بدان، از نورپردازی و شیء القا کننده استفاده می‌کند، همان کاری که ویلار بعداً خواهد کرد. اما کوپو رو در رویی سـنتی را کـمتر از پـیش مـحل تردید قرار می‌دهد، زیرا نمایش‌نامه‌هایی که برای اجرا برمی‌گزیند، قبل از هر چیز، عبارت‌اند از متن‌های «زیبا». آثـاری ادبی کـه بـرای لذت شـنیداری و دیداری و فکری تماشاگرانی اهل تأمل است.

ملاحظاتی مشابه در مورد اعضای کارتل[1] نیز صـدق مـی‌کند کـه مـوفق نمی‌شوند مدتی طولانی در یک تئاتر مستقر باشند و، به تبع اوضاع و احوال، از تـالاری بـه تـالار دیگـر سـرگردان‌انـد. در واقـع، زیـباشناسی آن‌هـا بـا مـعماری‌های سـنتی سـخت مـنطبق است، خـاصه بـا مـعماری بـاتی کـه تصویرگرایی و «جادو»ی آن قاطعانه مستلزم وجود صحنهٔ بسته از نوع فضای ایتالیایی بود.

---

1. Baty, Dullin, Jouvet, Pitoëff.

شاید بی‌فایده نباشد که، پیش از ادامهٔ بحث، اعتراض‌هایی را که به معماری به شیوهٔ ایتالیایی شده است جمع‌بندی کنیم. بانیان دموکرات‌سازی تئاتر با نابرابری‌گری، که با نوع سامان‌دهی تالارهای نمایش تداوم می‌یابد، مقابله می‌کنند. کسانی که خواهان زیباشناسی نویی برای صحنه‌اند وضعیتی را که صحنه بر تماشاگران تحمیل می‌کند محل تردید می‌سازند، یعنی ارتباطی با نمایش را که بر **سکون‌گرایی** تکیه دارد (تماشاگر از ابتدا تا انتهای اجرا در جای خود می‌ماند؛ بنابراین، نمایش را از زاویه‌ای ثابت و فاصله‌ای تغییرناپذیر می‌بیند) و بر **انفعال** (تماشاگر در هیچ لحظه‌ای نمی‌تواند در جریان نمایش دخالت کند). سرانجام این که، صحنهٔ بسته به جعبهٔ توهّم تبدیل می‌شود. بیش از سه قرن سنت توهم‌آفرین تماشاگر را شرطی ساخته و به او عادت داده است این شیوهٔ اجرا را تجسم جوهرهٔ تئاتر بداند.

تصریح می‌کنیم که این نقدهای متفاوت هم‌زمان در گفتمان نظری دربارهٔ تئاتر پدید نیامده‌اند. به طور مثال، اگر آنتوان «بی‌منطقی» ساختار ایتالیایی را نقد می‌کند، زیباشناسی‌اش به سمت تحکیم سکون‌گرایی و انفعال تماشاگر میل می‌کند؛ و تأثیر نظریهٔ دیوار چهارم، و شاید هم کاربرد آن، از بین بردن وقوف تماشاگر حتی بر موقعیتش در مقام تماشاگر است. به علاوه، تقلیدگرایی ناتورالیستی نیازی مبرم به صحنهٔ توهم آفرین دارد زیرا هدف همهٔ انگیزه‌هایش تحکیم یا تکثیر «جلوه‌های امر واقع» است.

و اما نکتهٔ شایان توجه دربارهٔ نمادگرایان این است که آن‌ها، در مورد دخالت تماشاگر، جز آنچه پرواز در عالم رؤیا و خیال مجاز می‌داشت و رو در رویی توهم‌انگیز با اجرا به شیوهٔ ایتالیایی آن را میسر می‌ساخت، هرگز چیز دیگری مدنظر نداشتند. آرتو بی‌شک یکی از نخستین کسانی است که، در سال‌های ۱۹۲۰، دریافت که ابداع نوع دیگری از تئاتر مستلزم تغییر رابطهٔ تالار با اجرای نمایش، و در نهایت به هم ریختن صحنه است.

در این حال، تقسیم دنیای تئاتر به گروه سنت‌گرایان که مدافع ساخت و کار به شیوهٔ ایتالیایی‌اند و دسته‌های نوطلب که طرفدار برچیدن شیوهٔ ایتالیایی‌اند بسیار ساده نگرانه است. مسائل یقیناً پیچیده‌تر از این است و، اگر اکثریت اهل تئاتر، در ابتدای قرن بیستم، به اعتراض به ساختار ایتالیایی فکر نمی‌کنند زیرا قادر نیستند به معماری دیگری «بیندیشند»، کسانی هم که تغییرات، و حتی دگرگونی‌هایی را در کارگردانی توصیه می‌کنند، لزوماً به پناه بردن به انبارها و کارخانه‌ها یا کلیساهای تعطیل شده، به شیوهٔ آرتو، فرا نمی‌خوانند. اما مایهٔ شگفتی است که حفظ تئاتر به شیوهٔ ایتالیایی کاری بسیار سنجیده و مستدل است. این نوع تئاتر دیگر ساختاری «طبیعی» و عجین با جوهرهٔ هنر نمایش و خود به همین دلیل غیرقابل عبور یا اجتناب‌ناپذیر به شمار نمی‌آید، بلکه نتیجهٔ تاریخی یک تحول جاری است و به منزلهٔ نظامی باز و مستعد تغییرات و تکامل‌ها، و به همین شکل است که با نظریه‌ها، و حتی تجربه‌هایی که هدفشان دگرگونی قطعی در تئاتر است تلفیق می‌شود. دو مثال در این مورد خاصه گویاست. مثال کریگ و برشت.

اگر کریگ با صحنه به شیوهٔ ایتالیایی سازگار می‌شود بدان سبب است که زیباشناسی‌اش رو در رویی سنتی و بی‌حرکتی تماشاگر را ایجاب می‌کند. زیرا کارگردانی کاری هنری است. یعنی با آیینی از زیبایی قرابت دارد که جایگاه تماشاگران، در بطن آن، همان جایگاه پیروان و پرستندگان است. تماشاگر، جز تماشا کردن و ستایش کردن آفرینشی که امکانات و «جادو»ی آن باید در نظرش رمزآمیز باقی بماند، عملکرد دیگری ندارد.

کریگ غالباً بر مداخله‌های بی‌شمار اتفاق یا بی‌ثباتی انسان که به بی‌نقصی نمایش بی‌نهایت آسیب می‌رساند، افسوس خورده است. و اگر چه منظور اصلی او بازیگر است ــ به حدی که رؤیای تئاتر بی‌بازیگر را درسر می‌پروراند! ــ چه‌طور می‌توان تصور کرد که او بتواند مشارکت تماشاگران را

در اجرایی مجسم سازد که به منزلهٔ دنیایی است محصور در کمال صوری خود؟ ملامت‌هایی که کریگ به سبب بی‌انضباطی و سبکسری و روزمرگی به مجرب‌ترین بازیگران روا می‌دارد، بی‌شک به تحریک تماشاگران است. و این سرزنش‌ها بدان سبب پرحرارت است که مداخلهٔ تماشاگر در نمایش تا حدی از ردهٔ خودجوشی و بداهه‌سازی است، یعنی همهٔ چیزهایی که کریگ مایل بود قاطعانه از میان بردارد.

به همهٔ اینها تصویرگراییِ نوعی برداشت از تصویر صحنه[1] افزوده می‌شود که شیوهٔ دیگری از پذیرش اثر نمایشی به‌جز ارتباط رودررو را در نظر نمی‌گیرد و مجاز نمی‌دارد.

بنابراین، اگر تفکر کریگ و سازش ناپذیری برداشت زیبا شناختی‌اش و دل‌سردی‌های تجربه او را بر آن می‌دارد که تالارهای به شیوهٔ ایتالیایی را محل تردید سازد، اما ساختار معماری و وضعیتی را که این ساختار، در نتیجه، برای تماشاگر به وجود می‌آورد مقصر نمی‌شمارد بلکه با وسایل فنیی مخالف است که پاسخگوی همهٔ مقتضیات اجرای مطلوب نیستند. به بیان دیگر، حذف رو در رویی ضروری تماشاگر و نمایش مدنظر نیست، بلکه نکتهٔ مهم رسیدن به این نتیجه است که یک انقلاب فنی داخلی صحنه به شیوهٔ ایتالیایی را به ابزاری مناسب برای دگرگونی زیباشناسی موردنظر کریگ تبدیل کند.

در نتیجه، باید پذیرفت که میان اجرای نمایش به سبک کریگ و ساختار به شیوهٔ ایتالیایی انطباق خاصی وجود داشت. این زیباشناسی، به سبب سترگ‌گرایی پیراسته و میل به این که هرچه هست بازی شکل‌ها و حجم‌ها باشد که نور و سایه بدان جان می‌بخشد، مستلزم رو در رو بودن تماشاگر است و حتی شاید کریگ، به سبب میل به تشدید عمق تصویر صحنه و اعطای قدرت القایی به فضای نمایش که تا آن وقت فاقد آن بود، نمی‌توانست از

---

۱. متذکر می‌شویم که کریگ مدتی طولانی تحت تأثیر پژوهش‌های گرافیکی و تصویری نقاشان زمان خود بود، از جمله اعضای نیو اینگلیش آرت کلوب [New English Art Club].

صحنهٔ توهم آفرین و چشم‌انداز سنتیی که به کار می‌اندازد چشم بپوشد[۱].

هدف جست و جوهای کریگ پویاسازی همواره پیچیده‌تر و پرمایه‌تر امکانات گویا و فضای صحنه بود. کار او در مورد نور که موجب حیرت هم‌عصرانش شد از همین ناشی می‌شود. و نیز ابداع معروف لته‌های تغییرپذیر[۲]، همان «پردینه‌ها» [پاراوان‌ها]یی که باید بتوان آن‌ها را به میل خود دستکاری کرد و شکل‌ها و حجم‌های سیال به وجود آورد، به طوری که نور، با شکستن خطوط راست و با تلطیف حجم‌ها و انحنا بخشیدن به زوایا یا، به عکس، با برجسته ساختن آن‌ها، این سیال بودن را مطلق سازد. کریگ این نوآوری فنی را، که امکان می‌دهد صحنه‌ای **ایستا** به صحنه‌ای **جنبشی** تبدیل شود، چنان اساسی می‌شمارد که فکر می‌کند، با وجود آن، فضای تازه‌ای در اجرا به وجود آورد که همان **صحنهٔ پنجم** است (چهار صحنهٔ پیشین عبارت بودند از آمفی تئاتر یونانی، فضای قرون وسطایی، تخت‌های کمدیا دل آرته و سرانجام صحنه به شیوهٔ ایتالیایی). می‌بینیم که اگرچه کریگ با ساختار ایتالیایی سازگار می‌شود، اما در خالی کردن آن از هر آنچه با زیباشناسی او منطبق نیست تردید نمی‌کند و آن را به سلیقهٔ خود بازسازی می‌کند. در پایان، تنها ساخت و کار فنی (ماشین‌ها و نورپردازی...) و ارتباط رو در روی تالار و صحنه و نامرئی بودن منابع تولید نمایش حفظ می‌شود.

و اما برشت، اگرچه نابرابری‌گری اجتماعیی را که تالار به شیوهٔ ایتالیایی باز می‌نمایاند و تداوم می‌بخشد به شدت رد می‌کند و اگر چه توهم آفرینی و

---

۱. هم عصران کریگ بی‌درنگ به تعمیق شاعرانهٔ فضای صحنه توجه کردند. گواه آن توصیف Isadora Duncan دربارهٔ دکور روسمرسهولم، اثر ایپسن است که کریگ، در ۱۹۰۶، برای کارگردانی آن، به همراه آپیا، در فلورانس به وجود آورد:

«روح، از طریق فضاهای گستردهٔ آبی و هماهنگی‌های آسمانی و خطوط بالا رونده و حجم‌های عظیم، به سوی روشنایی دهانه‌ای به پرواز در می‌آید که در آن سویش معبری کوچک نبود، بلکه نامتناهی جهان گسترده بود» (*My Life*, New york, Boni and Liveright, , 1927, p. 216.)

2. Screen

ارتباط و هم انگیزی را محکوم می‌کند که اجرای سنتی به مدد امکانات فنی صحنهٔ بسته بنا می‌نهد اما، در عمل، هم امکانات فنی و هم رابطهٔ رو در روی ایستایی را حفظ می‌کند که شاخص ساختار ایتالیایی است.

با این حال چند نکتهٔ ظریف را باید مدنظر داشت: نخست این که برشت مانند کریگ عمل می‌کند، دست کم به لحاظ نظری. او بی‌هیچ تردیدی تئاتر به شیوهٔ ایتالیایی را در اختیار می‌گیرد و آن را از هر چه به نظرش بیهوده یا خطرناک می‌آید خالی می‌کند، تا آن را از هر چه در نظرش ضروری یا سودمند است پر کند.

در واقع، دل‌بستگی برشت به معماری سنتی چندان اندک است که آماده است تا صحنه به شیوهٔ ایتالیایی را به مفهوم واقعی کلمه منفجر سازد.

> صحنه‌ساز مکلف است، بسته به مورد، مثلاً به جای کف صحنه، نوار متحرک، به جای زمینهٔ صحنه، پردهٔ سینما، و به جای دورنماهای کناری [آویزهای کناری]، صحنهٔ عریان مدور را به کار گیرد. یا سقف صحنه را به وسیله‌ای مبدل کند برای بالا و پایین بردن قطعات دکور، حتی تصمیم در مورد این که صحنهٔ بازی را باید به میان تالار نمایش انتقال داد یا نه، با صحنه ساز است. صحنه ساز مکلف است جهان را به ما نشان دهد.[۱]

از سوی دیگر، برشت به **تصویرگرایی** اعتراض می‌کند که بیانگر تازه‌ترین تحول‌های نمایش به شیوهٔ ایتالیایی چه در کارگردانی ناتورالیستی و چه در پژوهش‌های نمادگرایانه و اکسپرسیونیستی است. برشت مایل است که صحنه «محوطهٔ بازی» گردد، مانند رینگ، یعنی فضایی ساخته شده براساس نیازهای بازی بازیگران:

---

۱. دربارهٔ ساختمان صحنه، *Ecrits*, L'Arche, t.I, p. 424 [دربارهٔ تئاتر، برتولت برشت، ترجمهٔ فرامرز بهزاد، انتشارات خوارزمی، ص ۲۵۴].

> باید بدانیم که وقتی میدان بازی به شکل یک «تصویر» ارائه می‌شود، نه ویژگی یک اثر تجسمی را خواهد داشت و نه ویژگی‌های یک محوطهٔ باز را، آن هم در حالی که وانمود می‌کند که هم این است و هم آن؛ بگذریم از این که در تالار نمایش فقط معدودی صندلی هست که به تماشاگر امکان می‌دهند از «تصویر صحنه» تأثیر کاملی بردارد، و تماشاگرانِ همهٔ صندلی‌های دیگر تصویر کم و بیش از شکل افتادهٔ آن را می‌بینند. میدان بازی به معنای درست کلمه، فقط وقتی تمام و کمال است که از حرکت نقش‌ها شکل گرفته باشد و در حین تمرین‌ها ساخته شود.[۱]

می‌توان گفت که برشت، در نهایت، ساختار به شیوهٔ ایتالیایی را حفظ می‌کند تا ماهیت آن را از درون قلب کند و امکانات فنی آن را بر ضد خودش به کار برد. در مورد تماشاگران، به سادگی می‌توان دریافت که چرا برشت رابطهٔ سنتی آن‌ها را با اجرای نمایشی، یعنی فاصله و سکون و ارتباط رو در رو، حفظ می‌کند. تحقیق دربارهٔ سه قرن تئاتر ارسطویی (این عبارت، در اصطلاح‌شناسی برشت، مجموعهٔ سنت‌هایی است که در تجربهٔ تئاتر در غرب نقش اساسی دارد)، نشان می‌دهد که اجرا به شیوهٔ ایتالیایی نتیجهٔ مبارزه‌ای مداوم برای کمال بخشیدن به توهمی است که در اولین قدم حاصل نمی‌شد و به لحاظ فنی همیشه متزلزل و به لحاظ نمادین زوال یافتنی بود. کمترین چیز غیر منتظره (به طور مثال، قرچهٔ قرقره در به کار انداختن دریچه‌ای که بانکوِ شبح از آن بیرون می‌آید) ممکن است مانع از «توهم» تماشاگر شود و «افسون» نمایش را نابود سازد و آگاهی از موقعیت و فعالیت نمایش را به تماشاگر بازگرداند. تحول دریافت و سلیقه نیز به همین روال است: دکلمهٔ آوازگونهٔ سارابرنار[۲] که هم عصرانش را دگرگون می‌ساخت و به

---

۱. همان کتاب، ص ۴۲۶ [همان ترجمه، ص ۲۵۷].

۲. Sarah Bernhardt (۱۸۴۴ـ۱۹۲۳)، بانوی فرانسوی؛ بازیگر تراژدی، بازی او در نقش فدر خاصه مشهوراست ـ م.

قهرمانی که او مجسم می‌کرد «حضور» می‌بخشید، امروزه بی‌شک تحمل‌ناپذیر یا خنده‌آور جلوه خواهد کرد. به عبارت دیگر، بر خلاف آنچه تاریخچهٔ اجرا به شیوهٔ ایتالیایی بیان می‌دارد، باید این اندیشه را، که صحنهٔ بسته دستگاهی است برای تولید توهمی که مدام تکامل می‌یابد، تعدیل کرد: در واقع چنین می‌نماید که تئاتروازی، در درون چنین ساختاری، همواره به نوعی سربر می‌آورد و هیچ چیز، خاصه در عصر سینما، سخت‌تر از آن نیست که بتوانیم حس حضور در اجرایی نمایشی را از میان ببریم، حسی که سنت ارسطویی آن را دشمن ویرانگر توهم تئاتری می‌شمرد.

در نتیجه، برشت نفی ساختمان به شیوهٔ ایتالیایی را ضروری نمی‌یابد. کافی است که از آن «وارونه» استفاده کرد و به عوض پس راندن تئاتروازی، به آن کمک کرد تا نمایان‌تر شود. به عوض تلاش پرزحمت در نامرئی ساختن وسایل تولید نمایش و دستگاه‌های برقی و سازها و جز آن، به نشان دادن آن همت گمارد! خلاصه این که، رابطهٔ رو در رو و فاصله و بی‌حرکتی تماشاگر در مقابل صحنه، که در چشم‌انداز هنر مشارکت و توهم موانعی است که باید از سر راه برداشت (و حاصل آن همان دغدغهٔ اساسی است که وقوف به موقعیت موجود را از تماشاگر بگیرند)، همه و همه شالودهٔ تئاتر «روایی» می‌شود، بدین معنا که تماشاگر برشت باید **فاصله** را ببیند. تماشاگر باید، در برابر نمایشی که دیگر قصد ندارد به جای واقعیت بنشیند، خونسرد بماند و باید در موضعی باشد که قابلیت حیرت و قضاوت انتقادی خود را محقق سازد. برای رسیدن به این هدف، چه چیز مناسب‌تر از موقعیت نشسته و سکون و نگاه رو در رو که تمامی فضا را آزادانه دربر می‌گیرد، فضایی که همه چیزش گویای آن است که عرصهٔ اجرای نمایشی است؟

در این حال، تغییراتی که برشت در استفاده از صحنه به شیوهٔ ایتالیایی پیشنهاد می‌کند توجیهی است بر سخنان او، مانند کریگ، در مورد گشایش «صحنهٔ پنجم»! در واقع، برشت خواهان آن است که ساختمان صحنه، براساس هر نمایش جدیدی، کاملاً از نو سنجیده شود. و اصطلاح **صحنه‌ساز**،

که آن را به اصطلاح صحنه آرا یا طراح صحنه ترجیح می‌دهد، نشان دهندهٔ این نکته است که، نه تنها کل صحنه، بلکه تمامی تئاتر را باید بتوان تغییر داد. او می‌نویسد: «صحنه‌ساز هیچ چیزی را نباید تثبیت شده بداند، نه محل بازی را و نه استفاده‌ای را که به طور معمول از صحنه می‌برد. فقط در این صورت است که معنای واقعی اصطلاح صحنه‌ساز به او می‌برازد[۱].

ساختاری که برشت طالب آن است، در شکل مطلوبش ساختمانی چندکاره و بی‌نهایت قابل تنظیم و قابل تغییر است، که تجربهٔ شیوهٔ ایتالیایی، در دل آن، یکی از راه‌حل‌های ممکن است. در این نکته، تأثیر پژوهش‌های پیسکاتور را بر برشت می‌بینیم که مدتی با او همکار بود. تفکرات برشت دربارهٔ ساختمان صحنه در حدود سال‌های ۱۹۳۵ بیان شده است. باری، اندکی قبل از آن، پیسکاتور امکان ساختن تئاتری نو را مدنظر داشت. برداشت نظری آن از پیسکاتور بود و طرح‌ها از معمار معروف، گروپیوس[۲]، و ساخت آن را باید باوهاوس[۳] تضمین می‌کرد. متأسفانه این طرح به انجام نرسید. اما نومایگی این «تئاتر ترکیبی» آن بود که راه‌حل‌های متفاوت بی‌شماری بر مسئلهٔ ساختمان صحنه ارائه می‌داد، یعنی مسئلهٔ ساختار ایتالیایی، و نیز صحنهٔ گرد و هم‌زمانی محوطه‌های بازی و «عمود سازی» اجرا به مدد پلکان‌های متحرک و داربست‌ها و جز آن.

بی‌شک نظریهٔ پیسکاتور دربارهٔ تئاتر با نظریهٔ برشت فرق دارد زیرا بر انگارهٔ **مشارکت** متکی است. با این همه، دو کارگردان، از راه‌های متضاد به برداشت‌های مشابهی در ساختمان صحنه می‌رسند که مشخصهٔ آن یافتن انعطافی مطلق در ابزار تئاتر است.

فقط توجه داشته باشیم که، اگرچه در هر دو مورد اصل تئاتر به شیوهٔ ایتالیایی کنار گذاشته شده و در نظامی «ترکیبی» ادغام شده است، اما برشت

---

۱. همان کتاب، ص ۴۳۰ [همان ترجمه، ص ۲۶۱].

2. Gropius 3. Bauhaus

می‌خواهد از امکاناتی بهره گیرد تا از توهم‌آفرینی عجین با سنت ارسطویی پرهیز کند، حال آن که هدف پیسکاتور و گروپیوس آن است که تا حد امکان قدرت توهم را در تئاتر افزایش دهند. به طور مثال، ایراد گروپیوس به صحنه به شیوهٔ ایتالیایی «عیبی بزرگ مبنی بر سهیم نکردن تماشاگر در عملی جدا از او» بوده است[۱].

سرانجام این که برشت، که در ۱۹۱۷ فعالانه سمینار آرتور کوتشر[۲]، متخصص نامی تئاتر و دوست ودکینت، را دنبال می‌کرد، یقیناً از پژوهش‌های اکسپرسیونیستی بین سال‌های ۱۹۱۸ و ۱۹۲۲ در زمینه‌ای که مورد توجه ماست خبر داشت؛ پژوهش هایی که به کنار گذاشتن صحنهٔ بسته و به تغییر کل صحنه به صورت محوطهٔ بازی، و به حذف موانعی که، در ساختار ایتالیایی، تماشاگران را از نمایش جدا می‌کرد، منتهی شد. در یکی از بیانیه‌های اکسپرسیونیستی چنین می‌خوانیم: «انقلاب تئاتر باید از تغییر صحنه آغاز شود! ... ما خواهان تماشاگر نیستیم، بلکه به جماعتی در یک فضای یکپارچه نیازمندیم ... صحنه نمی‌خواهیم، جایگاه می‌خواهیم!».

برشت، به همین ترتیب، در ۱۹۱۹ با اقدام ماکس راینهارت آشنا شد، کارگردان مشهوری که سیرک برلن را به تئاتر عظیمی تبدیل کرده بود که سه‌هزار تماشاگر را در خود جا می‌داد. تماشاگران سه چهارم دایره را اشغال می‌کردند و یک چهارم باقی مانده و میدان سیرک به اجرای نمایش اختصاص داشت. نه جلو صحنه‌ای در کار بود و نه پرده‌ای. آمیزش سالون و صحنه بالقوه تحقق‌پذیر بود. راینهارت، در این مکان که تجسم‌بخش آن چیزی بود که رومن رولان آرزویش را داشت (نگاه کنید به قبل از این، ص ۱۱۰ ـ ۱۱۱)، نمایش‌های عظیم و پرده‌های وسیعی از رپرتوار کلاسیک (اورستیا[۳]، یولیوس

---

۱. در باب ساختمان مدرن تئاتر، در زمینهٔ ساخت تئاتر نوِ پیسکاتور، نقل از پیسکاتور در: *Le théâtre politique*, L'Arche, p. 130.

2. Arthur Kutscher

۳. *Orestia* یگانه نمایش‌نامهٔ سه بخشی که به طور کامل از آیسخولوس (۵۲۵ـ۴۵۶ ق.م)، نمایش‌نامه نویس یونانی، موجود است ـ م.

قیصر[1]، راهزنان[2]...)، یا آثار مدرنی مانند فلوریا گیر[3] هاوپتمان را که شورش دهقانان آلمانی را در قرن شانزدهم تصویر می‌کند، به اجرا در می‌آورد. در اجرای دانتون[4]، اثر رومن رولان، فضای صحنه به دادگاهی تبدیل شده بود، در حالی که جماعت انقلابی با تماشاگران در آمیخته بودند...

می‌بینیم که، در ابتدای قرن بیستم، پژوهش‌های نظری، و گاهی هم تجربه‌های عینی، فراسوی تنوعشان، گاه تا حدی و گاه به‌طور کامل، نمایش به‌شیوهٔ ایتالیایی را محل تردید ساخت؛ بدین معنا که یا کوشیدند فضای داخلی نمایش‌خانه‌هایی را که بنا به الگوی ایتالیایی ساخته شده بود تغییر دهند و یا کوشیدند تا ماهیت کار سنتی را عوض کنند به گونه‌ای که از برخی مؤلفه‌های شیوهٔ ایتالیایی بهره گیرند بی‌آن که بندهٔ قیدوبندهای آن باشند.

واقعیت این است که نوآورترین تجربه‌ها رویدادهای استثنایی و بدون آینده‌ای در روند جاری تئاتر غرب بوده‌اند. پیش‌تر خاطرنشان کرده‌ایم که روند جاری کاری به این نوآوری‌ها نداشت و این، نه تنها به دلایل اقتصادی، بلکه بدان سبب بود که جماعت حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای تئاتر به راستی نیازی نمی‌دید که از آسایش نمایش به شیوهٔ ایتالیایی چشم پوشد. در این مورد، آرتو، در فرانسهٔ سال‌های ۱۹۳۰، استثنای شایان توجهی بود و تنها در ۱۹۴۷ بود که ویلار موفق شد، به مفهوم واقعی، از چهارچوب نمایش به شیوهٔ ایتالیایی خارج شود و این قطع رابطه، در میان تماشاگران، بازتابی واقعی بیابد.

هنگامی که ژان‌ویلار، در ۱۹۴۷، نخستین جشنوارهٔ هنر نمایشی را در آوینیون افتتاح می‌کند، می‌کوشد تا مسائل متعددی را حل کند که، در مجموع، از قید و بندهای عجین با ساختار ایتالیایی ناشی می‌شوند.

قبل از هر چیز، نابرابری‌گری اجتماعی که از مدت‌ها پیش افشا شده بود:

---

1. *Julius Caesar*, William Shakespeare, 1599
2. *Die Räuber*, Friedrich Schiller, 1781
3. *Floria Geyer*
4. *Danton*

تالار به شیوهٔ ایتالیایی، نه تنها عمل اجتماعی تعیین هویت (خود را در مجاورانم در لژ پایین و بالکون باز می‌شناسم) و طرد کردن (تنها طبقهٔ بورژوا امکانات مادی و فرهنگی ورود به تئاتر را در اختیار دارد) را پی‌ریزی می‌کرد، بلکه سه قرن مرکزمداری موجب شده بود تا بخش اساسی زندگی نمایشی فرانسه در چند محلهٔ پاریس گرد آید، به طوری که نابرابری جغرافیایی نیز به شکاف اجتماعی معمول اضافه می‌شد. این تئاتر، تئاتر طبقهٔ بورژوا، و بورژواهای پاریسی بود!

بنابراین، از نظر ویلار، انتخاب آوینیون امکانی بود برای فرار از انحصار پاریسی. مکانی دور از پاریس، مکانی در فضای باز، بایستی هم تماشاگران دیگری را برمی‌انگیخت و هم تجربه‌ای دیگر در تئاتر به وجود می‌آورد.

به علاوه، ویلار به خوبی می‌دانست که، درست پس از جنگ و در فرانسه‌ای درگیر با همه گونه فوریت‌های اقتصادی، نمی‌تواند چندان امیدوار باشد که تئاتری تازه و به کنار از هنجارهای معمول برایش بسازند. در این مورد، محوطهٔ کاخ پاپ‌ها در آوینیون قطع رابطهٔ مطلوب را میسر می‌ساخت. فضایی باز و عظیم بود که امکانات فراوانی برای شکستن پوستهٔ سنت به دست می‌داد. یا می‌توان گفت که این امکانات را ایجاب می‌کرد! در برابر دیوار تحسین برانگیز آن بایستی راه‌حل‌های تازه‌ای ابداع می‌شد. به طور مثال، تداوم بخشیدن به زیباشناسی توهم آفرین و دکور ثابت تقریباً ناممکن بود. از یک سو، ابزار فنی موردنظر (رسن خانه و جراثقال) در اختیار نبود، از سوی دیگر، میان دیوار و دکوری متناسب با قد بازیگران عدم تناسب تصورناپذیری وجود داشت. مگر آن که دیوار را محو می‌کردند و آن را در سیاهی فرو می‌بردند. در آن صورت، اگر قرار بود صحنه به شیوهٔ ایتالیایی را احیا می‌کردند، چه نیازی به آمدن به آوینیون بود؟

پس ویلار شرط‌بندی وارونه‌ای می‌کند. او دیوار را برجا می‌گذارد و مسئولیت عظمت آن را به عهده می‌گیرد. ویژگی این مکان نو مقتضیات تازه و

قیدهای تازه‌ای را تعیین می‌کند. اگرچه نوعی تئاتر احساسی در فضایی که ممکن بود آن را له کند جایی نداشت. اما در عوض، نمایش‌نامه‌هایی که سزاوار بودند توانستند، در آن چهارچوب خارق‌العاده، قریحه و گستردگی و عظمتی را بازیابند که ابعاد محدودتر تالارهای معمول به فراموشی سپرده بود. بدین‌ترتیب، این امکان پیش آمد که بسیاری از نمایش‌نامه‌ها به راستی «کشف» شوند، از جمله، ال سید، امیر هومبورگ، لورنزاتچو، مرگ دانتون[1]، ریچارد دوم[2]، و نیز آثاری که کمتر در آوینیون انتظارشان می‌رفت، مانند ننه دلاور[3] (برشت)، دون ژوان[4] [مولیر]، پیروزی عشق[5] (ماریوو)، این پلاتونوف دیوانه[6] (چخوف) ...

در فصل بعدی، بار دیگر به استفادهٔ ویلارِ کارگردان از این فضای نو خواهیم پرداخت. در این مقطع، به بیان مشخصه‌های آوینیون در مقایسه با ساختار ایتالیایی می‌پردازیم.

ویلار همیشه اجرای نمایش را پشت به دیوار طراحی کرده است. در نتیجه، ارتباط با نمایش، همان رابطهٔ رو در روی سنتی است. اما ابعاد و عمودیت پرشکوه دیوار، پهنا و عمق صحنه، فاصلهٔ میان تماشاگران (از جمله تماشاگران ردیف‌های آخر) و جلو صحنه، همهٔ اینها رو در رویی موردنظر را کاملاً تغییر می‌داد و اگر بنا باشد حتماً به مرجعی در تاریخ اجرای نمایشی استناد کنیم، بی‌شک باید به قالب‌های باب طبع ویلار اندیشید، یعنی آمفی‌تئاتر باستان یا طراحی صحنهٔ با عظمتِ قرون وسطا... زیرا تنها تغییر مقیاس منظور نیست. این تغییر مقیاس تجربهٔ خودِ تئاتر را از دیدگاه تماشاگر

---

1. *Dantons Tod*, Georg Büchner, 1835
2. *The Tragedy of King Richard the Second*, William Shakespeare, 1597
3. *Die Mutter* Courage, Bertolt Brecht, 1943
4. *Dom Juan*, Molière, 1665
5. *Le Triomphe de l'amour*, Marivaux, 1732
6. *Piesa bez nazvania*, Anton Tchekhov, 1923.

دگرگون می‌کند. چهارچوب اجرا، آب و هوای مدیترانه‌ای و زمان انتخاب شده (ماه ژوییه) زمینه‌ای مساعد برای تغییر دادن رفتارها و برای گردهمایی جشن گونه‌ای بسیار متفاوت با آداب پاریسی فراهم می‌آورد. ویلار رؤیای تئاتری را در سر می‌پروراند که تماشاگران را یک دست سازد و موقتاً شکاف‌های اجتماعی را از میان بردارد. حاصل آن کنار گذاشتن هرگونه اجبار در نوع لباس پوشیدن[1]، و نیز یکدست شدن صندلی‌های تماشاگران است که، جز به لحاظ دوری یا نزدیکی صحنه، چندان فرقی با هم ندارند.

توفیق این شیوه به تدریج حاصل می‌شود و دیگر از میان نخواهد رفت، خاصه از سال ۱۹۵۱، هنگامی که ویلار مدیر تئاتر ملی پاریس می‌شود. امروزه، به لحاظ تاریخی روشن است که تجربهٔ آوینیون در تغییر شکل تجربه و عادات تئاتر فرانسه اهمیتی تعیین کننده داشته است. بی‌شک، نخستین بار است که رها کردن ساختار ایتالیایی با اقبال چشم‌گیر و پایدار تماشاگران رو به رو می‌شود. اقبالی که تقلیدهای بسیاری را در سراسر فرانسه دامن می‌زند، که نه تنها بر اثر رسم رایج شده بلکه به سبب رهایی از قیدهای نمایش نیز هست. طی دههٔ ۱۹۵۰ـ۱۹۶۰، در هر منطقه‌ای از فرانسه که مکانی برای گرد آمدن تماشاگر و گروه نمایش در فضای آزاد فراهم است، جشنواره‌های تابستانی برگزار می‌شود. اما باید پذیرفت که هیچ یک از این اقدامات تأثیری مشابه آوینیون نخواهد داشت. این اقدامات، بیشتر اوقات، مشابه‌های کم‌رنگی به نظر می‌آیند، یا بدان اکتفا می‌کنند که نوع کارگردانیِ آفریده شده برای تئاتر به شیوهٔ ایتالیایی را، با همهٔ مشکلاتی که ممکن است ایجاد کند، به فضای باز منتقل کنند.

---

۱. اجبار در پوشیدن لباس «رسمی» در تئاتر امروزه منسوخ شده است. اما، در سال‌های ۱۹۵۰، به طور آشکار یا ضمنی، اجباری بود و به واقع نقش بیرون راندن عده‌ای و همگون سازی تماشاگران را به عهده داشت، بدین معنا که هیچ کس نمی‌توانست، یا جرأت نمی‌کرد، بدون به رخ کشیدن لباس رسمی (کت و شلوار و کراوات یا پیراهن شب) که مظهر طبقهٔ بورژوا بود، به تئاتر پا گذارد.

آوینیون در تحول بعدی ویلار نیز نقشی تعیین کننده دارد و بازتاب همین تجربه در آوینیون منشأ منسوب شدن او، در ۱۹۵۱، به مدیریت ت. اِن. پ (تئاتر ملی مردمی) می‌شود.

تئاتر شایو، که به ویلار سپرده می‌شود، به سبب عظمت سالون و صحنه هم که باشد، نمایش‌خانهٔ سنتی نیست. این ابعاد نامتداول تغییر شکلی در تجربهٔ تئاتری ایجاب می‌کند که شاید ویلار، بدون تجربهٔ آوینیون، قادر نمی‌بود طرح‌ریزی و تحمیل کند. البته ویلار، در مورد پیراستگی فضا و طراحی صحنه با تکیه بر چهار رکن نورپردازی و آویز عقب صحنه و پرده‌های سیاه جانبی و رنگ القاکنندهٔ عناصر صحنه، تا حدی مدیون پژوهش‌های آپیا و کریگ و خاصه کوپو است. اما باید به یاد داشت که، در سال‌های ۱۹۵۰، تنها تماشاگرانی محرم (حرفه‌ای‌های تئاتر و دوست‌داران بسیار متخصص) با این اقدامات آشنا بودند. تصور غالب همان دکور ثابت بود ــ فقط یک هوا تصنیع بیانگر نوطلبی آفرینندهٔ آن بود ــ که موردپسندترین تصویر آن همان است که لویی ژووه و صحنه‌آرای او، کریستیان بِرار[1] توصیه می‌کنند. اگرچه چیزی که بعداً، و گاهی به ریشخند، سبک ت. ان. پ نامیدند، به دست مقلدانی کم قریحه بی‌ارزش شد و کهنه شد، تا حدی که به صورت خشک‌اندیشیِ نمایشیِ سال‌های ۱۹۶۰ درآمد، اما نباید تأثیر شوک‌گونه و حس دگرگونیی را که در ابتدای کار ایجاد کرد بی‌ارزش ساخت.

تئاتر شایو، با معماری‌اش و با ابعاد بیش از اندازه‌اش در قیاس با هنجارهای معمول و با شرایط تازه‌ای که به اجرای نمایش تحمیل می‌کرد، بیشتر به تئاتر باستان شباهت داشت تا به فضای ایتالیایی. خاصه این که ویلار تلاش می‌کند تا هر آنچه را هنوز هم در تبدیل صحنه به جعبهٔ جادو سهیم بود از میان بردارد. ویلار پردهٔ صحنه را حذف می‌کند، به طوری که قبل از شروع اجرا، تماشاگران می‌توانند صحنهٔ خالی را که نورش مثل نور تالار است

---

1. Christian Bérard

ببینند. در این حال، مکان جادویی حالتی آشنا و ملموس می‌یابد و به صورت میدان و محوطهٔ بازی و چهارچوب کاربردی کاری جلوه می‌کند که نمایش در آن زاده می‌شود. تغییرات فضای صحنه نیز، با همان برداشت، «آشکارا» صورت می‌گیرد. «خدمهٔ صحنه»، مسئولان وسایل فنی، با لباسی که آن‌ها را با دنیای نمایش همسان می‌کند، جلو چشم تماشاگران مداخله می‌کنند (تا یکی از عناصر صحنه را، یک پراتیکابل را بردارند یا بیاورند...) و، بدین‌ترتیب، سربسته یادآوری می‌کنند که کار تئاتر در پشت صحنه و در صحنه هم زمان روی می‌دهد. ویلار قاب چراغ‌های پا صحنه را نیز که نوعی مرز درخشان بین صحنه و سالون ایجاد می‌کرد حذف می‌کند و بدین منظور، مادیت صحنه را، درست در محلی که صحنه بیشترین اقبال را دارد تا دیده شود، می‌زداید، یعنی در نقطهٔ اتصال امر واقعی و غیرواقعی. زان پس، مادیت، عریان و نزدیک، به نمایش گذاشته می‌شود، خاصه این که جایگاه سنتی ارکستر نیز که فضایی ضربه‌گیر بین تماشاگر و صحنه برقرار می‌کرد و جدایی صحنهٔ جعبه‌ای را شدت می‌بخشید از میان می‌رود. ویلار از این کار استفاده می‌کند تا صحنه را، با ادامه دادن آن در جهت تماشاگران به آن‌ها نزدیک سازد، به این ترتیب که با استفاده از یک تختهٔ متحرک چالهٔ ارکستر را می‌پوشانند و تا جایی که ممکن است از فاصلهٔ زیاده از حد بازیگران از تماشاگران می‌کاهند.

بررسی ساختار خاص شایو، برای آن که کامل باشد، نباید به فضای متشکل از صحنه و تالار محدود شود بلکه باید پشت صحنه را نیز در نظر بگیرد. می‌دانیم که یکی از ویژگی‌های ساختمان صحنه به شیوهٔ ایتالیایی آن بود که برخی شکل‌های کاربست‌های اجتماعی (ارائه‌ها و ملاقات‌ها و هر نوع مذاکرات ...) را که با هنر نمایش ارتباط کمی داشتند امکان‌پذیر سازد یا حتی به وجود آورد. اهمیت «کاشانه»ها و پلکان‌ها و آینه‌ها در حاشیه‌های تالار به همین منظور بوده است و همین‌طور طبقه‌بندی نیم دایرهٔ لژها و ردیف دور طبقهٔ همکف (که برخی از آن‌ها اتاق کوچکی در اختیار داشتند) و

جز آن. دیداری ساده از کاخ گارنیه[1]، در این مورد، گویاتر از هر توصیفی است. بیشتر نمایش‌خانه‌ها، حتی اگر در دورهٔ اخیر ساخته شده باشند، در این ساخت و کار حاشیه‌ای تردید نکرده‌اند زیرا عقیده‌ای که آن را بنا می‌نهد نیز محل تردید نشده است.

البته ویلار مسئول سازمان‌دهی ساختمان شایو نیست. او از آن استفاده کرده است تا مردم‌آمیزی متفاوتی برقرار سازد: کافه تریاهایی که بیشتر کاربردی‌اند تا مصرفی؛ محل ملاقات میان تماشاگران و مسئولان نمایش (کارگردان، بازیگران، طراحان صحنه ...)، نمایشگاه‌هایی که محل تداوم نمایش باشد و جز آن.

و اما در آوینیون، از آنجا که محوطهٔ کاخ پاپ‌ها نمایش‌خانه نیست و در قلب شهر و درست در کنار محل برخورد معمول و میدان‌های عمومی و کافه‌ها قرار دارد، ارتباط میان تئاتر و مردم و شهر، در قدم اول، بر آشنایی و صمیمیتی کاملاً متفاوت با عادات پاریس تکیه دارد و، تا جایی که می‌توان تجسم کرد، به «روابط دوستانه»ی خاص شهرهای باستانی یا شهرهای قرون وسطایی در زمان فعالیت‌های نمایشی شبیه است.

می‌بینیم که ویلار، با آماده‌سازی‌های دقیق متوالی، و بااستفاده از ساختارهایی که برای اجرای نمایشی ساخته نشده بود[2]، تا چه اندازه توانسته است، در ابداع فضایی متفاوت که تا حد شایان توجهی رابطهٔ ما را با هنر نمایش تجدید می‌کرد، موفق باشد.

با این حال، پیوندی با اجرا به شیوهٔ ایتالیایی باقی بود، اما مسلم نیست که ویلار خواستار قطع آن پیوند بوده باشد که عبارت است از رو در رویی تماشاگر و نمایش و رابطهٔ رو در روی ایستا که پیش‌تر توصیف شده است. علاوه بر قیدهای فنی، از جمله آنچه در تئاتر شایو وجود دارد، برداشت‌های

---

1. Garnier

۲. حتی شایو، در ابتدا به صورت تالار کنگره ساخته شده بود. وانگهی، وقتی ویلار مدیریت ت.ان.پ را به عهده گرفت، شایو هنوز در اختیار سازمان ملل متحد بود.

ویلار خود برای توجیه آن کفایت می‌کند: به اعتقاد ویلار، تئاتر باید به تفکر و به درک تماشاگران رجوع کند. تئاتر یقیناً محل مشارکت و هیجان است اما، در عین حال، محل تأمل و پرسش نیز هست. به علاوه ویلار، که وارث کوپو و شاگرد دولن است، همواره بر این عقیده بوده است که متن بایستی قلب سازوار اجرای نمایشی باشد، و باقی هر چه هست باید ازآن تبعیت کند[1]. در نتیجه، رو در رویی سنتی، در نظر ویلار، مناسب‌ترین ارتباط برای گرد آوردن بود بی آن که توهمی ایجاد کند.

در هر صورت، دو تجربهٔ ویلار در آوینیون و شایو، نوآورترین و موفق‌ترین اقدام در زمینهٔ نوسازی فضای تئاتر در سال‌های ۱۹۵۰ در فرانسه بود.

پیش‌تر دربارهٔ قاطعیت قطع رابطه بافضای سنتی، که آرتو توصیه کرده بود (نگاه کنید به پیش از این، ص ۱۱۲) سخن گفته‌ایم. پیشنهادهای آرتو، از آنجا که مدتی دراز در حد نظری باقی ماند، تنها سی سال بعد تأثیری واقعی بر تحول اجرای نمایش گذاشت[2].

میل به تغییر و خستگی از تجربه‌های موجود، و شاید نیز محل تردید قرار گرفتن نوعی «برشتیسم» که اندک اندک در خشک اندیشی فرهنگستانی فرو می‌رفت، تا حدی در سراسر دنیا، حال و هوایی مساعد برای کشف (دوبارهٔ) تئاتر شقاوت آفرید. در هر حال، این دوران شاهد شکوفایی تجربه‌های الهام‌یافته از نظریه‌های آرتو، یا نظریه‌هایی کاملاً همگرا با آن است. اقدامات لیوینگ تیاتر در ایالات متحده و سپس در اروپا، پژوهش‌های پیتر بروک در انگلستان و پژوهش‌های یرژی گروتوفسکی در لهستان بی‌شک موشکافانه‌ترین و موفق‌ترین اقدامات در این زمینه است.

جولیان بک و جودیت مالینا، گردانندگان لیوینگ تیاتر، در ۱۹۵۸ با تئاتر و

---

۱. نگاه کنید به پیش از این، فصل دوم، ص ۷۴ و بعد.

۲. یادآوری می‌کنیم که آرتو در ۱۹۴۸ از دنیا رفت.

همزادش آشنا می‌شوند. ده سالی بود که آنان برای انقلابی در بازی بازیگران و مسئلهٔ مشارکت تماشاگران تلاش می‌کردند. بااین حال، زمانی به درازا می‌کشد تا نمایش‌های دیرزادی چون فرانکشتین، به سال ۱۹۶۵ در ونیز، و اینک بهشت (آوینیون، ۱۹۶۸) دگرگونی‌های مهم در فضای سنتی ایجاد کنند[۱].

دکور سازه‌ای فرانکشتین ساختاری استوانه‌ای با ۶ متر ارتفاع و ۱۰ متر پهناست که به پانزده خانهٔ عمود در سه سطح تقسیم شده است و این سه سطح با نردبان‌هایی به هم متصل‌اند. این دکور سازه‌ای، به علاوه، کل صحنه و، در صورت لزوم، تالار را نیز دربر می‌گیرد. پس با ساختمانی سروکار داریم که، اگرچه به سادگی با فضای سنتی سازگار می‌شود، تعدادی از تغییراتی را که آرتو توصیه کرده است نیز امکان‌پذیر می‌سازد. از جمله طبقه‌سازی و هم‌زمانی بازی و نیز محاصرهٔ تماشاگران با نمایش[۲].

و اما در اینک بهشت، آیینی که بازیگران شخصیت خودشان را در آن ایفا می‌کردند، رابطهٔ تماشاگر و نمایش با ایستایی و انفعال معمول فاصله داشت، خواه این که بازیگری تماشاگر را مخاطب می‌ساخت و با او صحبت می‌کرد، خواه این که، مانند پایان نمایش، او را به بیرون از فضای اجرای نمایش می‌کشاند ... در اینک بهشت، اصلِ محوطهٔ بازیِ مرکزی را اختیار می‌کنند که تماشاگران دور تا دور آن بر پله‌ها یا سکوهایی نشسته‌اند. اما برداشت تماشاگران خود به رد این ترتیب منجر می‌شد: در واقع، تماشاگران می‌توانستند، به دعوت بازیگران، تمامی صحنه را اشغال کنند و به

---

۱. با این حال، زندان کشتی (۱۹۶۳)، که بازیگران را در حصاری از سیم خاردار محبوس می‌کرد، جدایی سنتی بازیگران از تماشاگران را تشدید می‌کرد و هدفش این بود که، با تحمیل ناراحتی ناشی از حس تجاوز به تماشاگران، بی‌طرفی آسودهٔ آن‌ها را تغییر دهد: من چیزی می‌بینم که حق دیدن آن را ندارم...

۲. لوکا رونکونی برای XX [بیست] ساخت و کاری خانه خانه در نظر می‌گیرد که به ساخت و کار فرانکشتین بی‌شباهت نیست. بااین حال، فرقی اساسی هست بدین معنا که تماشاگران در خانه‌های مختلف تقسیم شده‌اند (نگاه کنیدبه بعد از این، ص ۱۴۲، ۱۴۳).

بداهه‌سازی دست بزنند، و نمایش نیز خود می‌توانست از سکوی مرکزی به تالار گسترش یابد[۱].

در اواخر سال‌های ۱۹۵۰، هنگامی که یرژی گروتوفسکی پژوهش‌هایی را دربارهٔ بازی بازیگران آغاز کرد که دیری نگذشته موجب شهرتش شد، با نظریه‌های آرتو آشنا نبود. با این حال، او به سمت تئاتر ـ رویداد پیش می‌رفت، به سوی تئاتری که قادر باشد، همان‌طور که آرتو می‌خواست، «فریاد تماشاگر را در بیاورد». چنین داعیه‌ای در فضای سنتی امکان تحقق نداشت. در نتیجه، تجربه‌های تئاتر ـ آزمایشگاه وروتسلاف به دگرگونیِ سنت طراحی صحنه در غرب انجامید که، در واقع، تا حد زیادی با آنچه آرتو توصیه می‌کرد فرق دارد.

نخست این که، از منظر گروتوفسکی، عمل تئاتری کاهش قابل ملاحظهٔ فاصله‌ها را ایجاب می‌کند زیرا بازیگر باید مستقیماً بر افرادی چند تأثیر بگذارد. عمل تئاتری، به گفتهٔ گروتوفسکی، مستلزم «نزدیکی موجوداتی زنده» است. زیرا ارتباط بازیگر و تماشاگر، در عمل تئاتری، ارتباطی فیزیکی، یا بهتر است بگوییم فیزیولوژیکی، می‌شود که برخورد نگاه‌ها و نفس و عرق و غیره، در آن، ذی‌نفع‌اند. منزوی کردن نمایش در جعبه‌ای به شیوهٔ ایتالیایی و قرار دادن آن دور از تماشاگران موانعی است در راه موفقیت اقدام گروتوفسکی و، بدین سبب، باید حذف شود. به همین دلیل، گروتوفسکی، در ابتدای کار، ساختمان‌ها و دکورهای سازه‌ای را که معمولاً در خدمت تئاتر است رد می‌کند و از تقسیم‌بندی به دو فضای اختصاص یافته

---

۱. لیوینگ تیاتر، که گروهی دوره گرد است، مجبور است خود را با مکان‌هایی که در اختیارش می‌گذارند وفق دهد. به نظر می‌آید که کاخ ورزش ژنو بهترین نتایج را برای گروه ممکن ساخته است. دربارهٔ همهٔ این مسائل، خواندن بررسی عمیقی که ژان‌ژاکو در CNRS و در راه آفرینش نمایشی (*Voies de la création théâtrale* Vol. I, 1970, p. 173 sq.)، به لیوینگ تیاتر اختصاص داده بسیار مفید است.

و جدا شده به مرزی غیرقابل عبور، یعنی تالار وصحنه، چشم می‌پوشد.

واقعیت این است که گروتوفسکی بیرون از نظام سنتیی قرار دارد که هجوم تماشاگر را سنگ محک موفقیت و دغدغهٔ خاطر اهل تئاتر می‌داند[۱]. اجرای یک «نمایش» ــ واژه‌ای که در نهایت نامناسب می‌شود ــ از نظر گروتوفسکی، در وهلهٔ اول برای آن است که فرضیه‌هایی را به اثبات برساند، یا این که پژوهش‌هایی را با بازیگر تداوم بخشد[۲]. گروتوفسکی آنچه را در تئاتر غرب سند موفقیت است، یعنی هجوم تماشاگر و افزایش تعداد اجرا، همه را رد می‌کند، نه به سبب نخبه گرایی، بلکه بدان سبب که موانعی است در کار خاص بازیگر بدان‌گونه که او هدایتش کرده است. بازیگر گروتوفسکی از جمله باید هرگونه نشانهٔ نمایشگری و روزمرگی را، که ناشی از تماس مکرر با تماشاگران و بازسازی همان اداها و همان متن است، با دقت محض کنار بگذارد.

همهٔ این‌ها انتخاب فضایی را که نخستین ویژگی آن ابعاد کاملاً کوچک‌تر در مقایسه با معیارهای تئاتر سنتی است توجیه می‌کند. فضایی ثابت نیز مدنظر نیست. پژوهش گروتوفسکی، که بر تعمیق ارتباط بازیگر و تماشاگر متمرکز است، به منزلهٔ «تئاتر فقیر» تعریف شده است و یاری هرگونه وسایل فنی را رد می‌کند. در عوض، دکور سازه‌ای را می‌شود، براساس شیوهٔ ارتباطی که می‌خواهند میان بازیگرو تماشاگر بیازمایند، در هر نمایش کاملاً تغییر داد. گروتوفسکی، به عوض فضای خشک سنت، بالقوگی صرف را جایگزین می‌کند که بازیگر تسلط کامل بر آن خواهد داشت.

در واقع، گروتوفسکی از قدم اول به قطع رابطه‌ای چنین قاطعانه با عادات غربی دست نمی‌یابد. به طور مثال، در نخستین نمایش‌هایش، قابیل و شکونتالا، به سال ۱۹۶۰، محوطهٔ بازی اگرچه عمیقاً به میان تماشاگران نفوذ

---

۱. به نظر می‌رسد که آرتو خود اندیشیده است که تئاتر پرجمعیت مقتضی پدیدار شدن «شقاوت» معروف خواهد بود.

۲. در این مورد، نام **تئاتر ـ آزمایشگاه** را باید به معنای خاص کلمه در نظر گرفت.

می‌کند، اما همان فضای مجزا و اختصاص یافته‌ای باقی می‌ماند که تماشاگران رو به روی آن قرار دارند. ادغام در ۱۹۶۱، با جادی (جشن مردگان)[1]، کامل می‌شود. تماشاگران در محوطهٔ بازی پراکنده می‌شوند. گروتوفسکی تقسیم و دوگانگی فضا را، که حتی نوآورترین اقدامات تا آن زمان حفظش کرده بودند، از میان بر می‌دارد و یکپارچگی تئاتر را محقق می‌سازد. سال بعد کوردیان[2] را به اجرا در می‌آورد. چهارچوب آن یک آسایشگاه روانی است. فضا به لاشه‌های تخت‌های فلزی تقسیم شده است. تماشاگران بر روی همین لاشه‌ها نشسته‌اند و بازیگران در میانشان حرکت می‌کنند. نورهای موضعی تماشاگران را روشن می‌کند و اینان یکدیگر را به گونهٔ چهره‌هایی متعلق به دنیای آسایشگاه می‌بینند. گروتوفسکی، به سال ۱۹۶۳، در اجرای فاوستوس نیز که الهام گرفته از مارلو است، به همین ترتیب عمل می‌کند: محوطهٔ بازی متشکل از سه میز است که به شکل U چیده شده‌اند. تماشاگران، مانند میهمانانی که به ضیافت فاوستوس دعوت شده‌اند، در دو طرف میزها، بر نیمکت‌هایی نشسته‌اند و بازیگران بر روی میزها حرکت می‌کنند. در هر دو مورد، صمیمیت مکانی و فیزیکیِ ارتباطی که میان تماشاگران و بازیگران برقرار می‌شود با ادغام تماشاگران، نه تنها در مکان، بلکه در دنیای نمایش تقویت می‌شود. در سال‌نامه‌های تئاتر، بی‌شک هرگز ادغامی چنین کامل صورت نگرفته بود.

این جست و جوی ادغام ممکن است به صورت واژگونهٔ اصل طرد در آید. از جمله چنین بود مورد شاهزادهٔ ثابت قدم (۱۹۶۵ـ۱۹۶۸) و آکروپولیس (۱۹۶۲ـ۱۹۶۴ـ۱۹۶۷). اما به هیچ روی برگشت به سنت و به آن نابودگی مرفهِ قراردادیِ تماشاگر، و برگشت به خیال حضور ـ عدم حضور او که توهم‌آفرینی غربی بر آن بنا شده است مدنظر نیست. گروتوفسکی بر آن است تا وجدان (راحت) تماشاگر را در مورد خود تغییر دهد و اضطراب ناشی از

---

1. *Dziady*, Adam Mickiewicz
2. *Kordian*, Juliusz Slowacki, 1834.

مرزشکنی را در او برانگیزد. او تماشاگران را مجبور می‌کند تا عمل نگاه کردن را به صورت رفتاری غیرمجاز دریافت کنند. به طور مثال، در شاهزادهٔ ثابت قدم، محل نشستن تماشاگران به نسبت محوطهٔ بازی پس نشسته است. محوطهٔ بازی نوعی گود مستطیل شکل بسته است که با پرچینی جدا می‌شود. تماشاگران بر نیمکت‌هایی در بیرون پرچین نشسته‌اند، و فاصلهٔ محوطهٔ بازی با جایگاه تماشاگران طوری محاسبه شده است که آن‌ها باید به شکلی ناراحت از فراز پرچین خم شوند تا نمایشی را ببینند که همه چیز دال بر «ممنوع» بودن آن است ...

سخن گفتن از پژوهش‌های گروتوفسکی در محدودهٔ شیوه‌های به کار گرفته، و جدا کردن دگرگونیی که در فضای تئاتری ایجاد می‌کند از محتوای نظری و عقیدتی آن، ممکن است نگرشی فروکاهنده در مورد یکی از نومایه‌ترین و موفق‌ترین تلاش‌هایی به دست دهد که در تئاتر معاصر صورت گرفته است. در هر حال، گروتوفسکی اجرای نمایش را کاملاً از قید و بندهایی که ساختمان به شیوهٔ ایتالیایی (و عادات مربوط به آن) بر آن تحمیل می‌کرد رها ساخت. گروتوفسکی، با چشم پوشیدن از هرگونه وسایل فنی و هرگونه فن‌آوریی که بازیگر صاحب اختیار و استفاده کنندهٔ آن نیست، دیگر صرفاً به فضایی عریان نیاز دارد که آزادانه قابل چیدن باشد، مثل انبار و محوطهٔ سرپوشیده و جز آن. در حقیقت، آرتو و برشت طالب همین رهایی بودند اما نتوانسته بودند به درستی آن را محقق سازند و این رهایی با گروتوفسکی به انجام می‌رسد. گاهی گفته‌اند که این نتیجه به زیان همه‌فهم‌سازیِ نمایش است. اما لازم به تکرار است که **کارایی** «اجرای نمایشی» گروتوفسکی، و در نتیجه دلیل وجودی آن به این بها حاصل می‌شود[1].

---

۱. بهترین مدخل بر پژوهش‌های گروتوفسکی، دست‌کم پژوهش‌های سال‌های ۱۹۶۰، ←

دو رویداد دیگر، که تقریباً هم عصرند، خواستی دوگانه راهماهنگ و عینی می‌سازند که عبارت است از ساختمان تئاتری کاملاً رها از سنت نمایش به شیوهٔ ایتالیایی و مستعد پذیرفتن تماشاگرانی هر چه فراوان‌تر. یکی ازاین رویدادها اولاندوی خشمگین است که لوکا رونکونی، در ۱۹۶۹، به اجرا در آورد و دیگری نمایش فرانسوی ۱۷۸۹ که تئاتر دوسولی (آریان منوشکین) در ۱۹۷۱، به صحنه برد.

اورلاندو، که در اسپولتو[1] [ایتالیا] و برای جشنوارهٔ دو دنیا آفریده شد، طی دو سالِ بعد از آن در اروپا و ایالات متحده با اقبال رو به رو شد. باید خاطرنشان ساخت که رونکونی، پیش از این اجرا، با نمایش‌هایی که متأسفانه محرمانه باقی ماند ــ از جمله، ریچارد سوم[2]، فایدرا[3]، اثر سنکا، کاندلایو[4]، اثر جوردانو برونو ــ قراردادهای ساختمانی و فنی و عقیدتیی راکه بر تئاتر غرب و خاصه بر ایتالیا، مهد سنت معروف، حاکم بود به گونه‌ای اصولی محل تردید ساخته بود. واقعیت این است که این تردید، تا آن زمان، در مورد ارتباط رو در روی تماشاگران و نمایش نبود بلکه به استفاده از فضای صحنه مربوط می‌شد. رونکونی طراحی‌های صحنهٔ (عناصر صحنه و لباس) غیرتصویری و غیر القاکننده و «ماشین‌های بازی واقعی» و دستگاه‌هایی مختص قرار دادن بازیگران در موقعیتی از قید و بند خاص را می‌آزمود: به طور مثال، محبوس شدن در دکور سازه‌ای (فایدرا) یا در بند لباس‌های غیر قابل پوشیدن (ریچارد سوم). این‌ها نمایش‌هایی بودند یقیناً پیشتازانه اما می‌توانستند با تالارهای

← بی‌شک مجموعهٔ مقاله‌ها و تحقیق‌هایی است که او با عنوان به سوی تئاتری فقیر منتشر کرده است، ترجمهٔ فرانسوی: *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Age d'homme, 1971.

1. Spoleto

2. *The Tragedy of King Richard the Third*, William Shakespeare, 1597.

3. *Phaedra*, Seneca

4. *Candeiao*, Giordlaio Bruno

سنتی سازگار شوند و، در هر حال، ایستایی ارتباط «به شیوهٔ ایتالیایی» را تغییر نمی‌دادند[۱].

رونکونی، با اورلاندو، تصمیم می‌گیرد که مسائل نهادی را رها کند و بیشتر در مورد ارتباط تماشاگر و نمایش کار کند ــ و این شاید ناشی از حال و هوای کلی اعتراضی است که به عمل تئاتر در آن دوره می‌شود. رونکونی مایل است تئاتر را از روزمرگی و ابتذالی بیرون بکشد که آن را به تدریج سنگوار می‌کند و دیگر همه از آن آگاه‌اند.

طرح اولیهٔ رونکونی آن است که سهمی از ابتکار عمل به تماشاگر بدهد. بدین‌منظور، نمایش **هم زمان** در چند جا جریان می‌یابد ــ و این یکی از فکرهای آرتو است. تماشاگران صندلی‌های متحرک در اختیار دارند و بدین‌ترتیب می‌توانند، حتی شده به طور اتفاقی، تا حدی آزادانه ترکیب نمایشی **خودشان** را انتخاب کنند (رونکونی قدرت تعیین از پیش و هدایت این انتخاب «آزادانه» را برای خود حفظ می‌کرد). بدین‌ترتیب، می‌شد با سنخ نویی از اجرای نمایش سر و کار داشت مبتنی برآنچه می‌توان تئاتر اتفاقی[۲] نامید، بدین معنا که نمایش هرگز مانند اجرای قبلی نخواهد بود. نه در مقایسهٔ تماشاگری با تماشاگر دیگر، نه در مورد تماشاگر واحدی در شب‌های مختلف!

موضوع اورلاندو خصوصاً برای چنین کاری مناسب بود: در واقع، این کار اقتباس ادواردو سانگینتی از شعر آریوستو است که تکاپوی شهسوارانه و عشق با نزاکت و هیولاها و افسونگران و شارلمانی و پهلوانانش را وارد

---

۱. دربارهٔ تجربه‌های لوکا رونکونی، می‌توان تحقیق جالب توجه Franco Quadri, *Ronconi*, Paris, UGE, 1974, coll. "10/18" را خواند. این تحقیق متأسفانه کارگردانی‌های اوپرا را که، در پژوهش رونکونی، از جایگاه بیش از پیش مهمی برخوردار است در نظر نمی‌گیرد.

۲. توجه داشته باشیم که در این دوره طراحان رقص و آهنگ سازان همسو با هم کار می‌کنند (مرسه کانینگهام، جان کیج، کارلهاینز، اشتوکهاوزن...).

معرکه می‌کند... متنی که، علاوه بر اینها، یکی از پایه‌های فرهنگ اومانیستی تماشاگران ایتالیایی است و بدین لحاظ هم آشناست و هم قدرناشناخته. رونکونی، با تکیه بر شیوهٔ روایی آریوستو که پیرنگ‌های به نهایت پیچیده را در هم می‌تابد، تصمیم می‌گیرد که درک خطی اثر را کنار بگذارد و نگرشی تجزیه شده و جزء به جزء را پیشنهاد کند. بازسازی کل اثر، به صورت منطقی و بر پایهٔ رویدادها، به ابتکار هر کس صورت می‌گیرد. در این حال، رونکونی، با توزیع صحنه‌های مختلف به صورت «واحد»های مشابه، این ابتکار عمل را «هدایت می‌کند». بدین ترتیب، انتخاب تماشاگر هر چه باشد، او در هر کجا، شاهد صحنه‌ای از همان‌گونه خواهد بود که در جای دیگری هم می‌توانست بیابد. و توالی زمانی این «واحد»ها بر هر تماشاگر مسیر زمانی قابل قیاسی تحمیل می‌کند که از ورای آن یک «داستان» خوانا باقی می‌ماند.

سپس رونکونی طرحش را تغییر می‌دهد: تماشاگران، به عوض نشستن، می‌ایستند. آن‌ها، به همان گونه که در قرون وسطا، خواهند توانست آزادانه تغییر مکان دهند و صحنه‌های هم زمان، به عوض آن که ثابت باشند، بر روی ارابه‌های متحرکی بازی می‌شوند که مدام از میان جمعیت می‌گذرند[1]. این تحرک دوگانه‌ای است که «شکل ترکیبی» بی‌نهایت پرمایه‌ای ایجاد می‌کند. زیرا اگر تماشاگر بتواند آزادانه در درون نمایش حرکت کند و بخش‌هایی را برگزیند که جذبش می‌کنند، نمایش نیز مدام تماشاگر را غافل‌گیر می‌کند، زیرا هر ارابه در حین حرکت در میان گروهی قرار می‌گیرد که انتظار آن ارابه را نمی‌کشد.

رونکونی به این امر آگاه بود و دکور سازه‌ایی که طرح‌ریزی کرده بود به تماشاگران امکان می‌داد تا از میان دو حالت یکی را برگزینند: یا نمایش را تجربه کنند و با آن مشارکت کنند گویی که در نوعی بازی بزرگ شرکت

---

۱. رونکونی دو صحنهٔ ثابت را حفظ می‌کند که، با دکورهای توهم آفرین و پرده‌های سرخ، به گونه‌ای ریشخندآمیز یادآور صحنه به شیوهٔ ایتالیایی است.

کرده‌اند واستفاده‌ای تفریحی از آن ببرند، یا این که از بیرون و به شیوهٔ سنتی آن را تماشا کنند. یعنی، در مورد دوم، خطر ملال را بپذیرند، درست مانند کسی که در بازیی شرکت می‌کند که قواعد آن را نمی‌داند.

در روایت نهایی، فضا در تمامی ابعادش به کار می‌رود. رونکونی، به کاربرد افقی فضا، که توصیف شد، گسترش عمودی آن رانیز می‌افزاید که نوعی درود (یا خداحافظی؟) احساساتی به تئاتر «مکانیزه» در سنت ایتالیایی است: اسب‌های ورق فلزی، اسکلت حیوان ماقبل تاریخ (گاوماهی) واسب بال‌دار با بال‌های گسترده مدام بر تماشاگران مشرف‌اند یا بر بالای سرشان پرواز می‌کنند و به دقت «گره‌ها»یی در کنش به وجود می‌آورند که همه نگاه می‌کنند و نوعی ذهن کودکانه و افسونی صادقانه ایجاد می‌کنند که در پی توهم نیست بلکه نمادسازی می‌کند.

این را نیز اضافه کنیم که مداخلهٔ ارابه‌ها، که به دست انسان حرکت می‌کنند و به سرعت از میان جمعیت می‌گذرند، تماشاگران را در موقعیتی ناامن قرار می‌دهد ــ خطر (مهار شده) برخورد و تصادف ــ که آن‌ها را وامی‌دارد تا هشیار باشند و واکنش‌های نامنتظری مانند عقب رفتن و به جلو پریدن و جز آن را تحمل کنند. خلاصه این که، تماشاگر باید با موقعیت کاملاً تازه‌ای مقابله کند. موقعیتی که مانع از انفعالی می‌شود که تئاتر به شیوهٔ ایتالیایی به آن عادتش داده بود. اگر در اجرای سنتی، خونین‌ترین رویدادها وانمودی بود که رفاه و آرامش تماشاگر را بر هم نمی‌زد، به عکس، در این نوع اجرا، وانمودِ ناچیزترین کنش ممکن است، در هر لحظه، با قدرت یک رویداد وجود او را به بازی بگیرد.

سرانجام این که تماشاگر با نمایش در می‌آمیزد زیرا به مشارکت در نمایش فراخوانده می‌شود: به طور مثال، او جنگلی خواهد بود که شهسواران سرگردان بر اسب‌های ورقه فلزی از آن عبور می‌کنند؛ یا دریایی که امواج آن بر جزیره‌ای می‌کوبد که اولمپیا در آن رها شده است و اورلاندو شناکنان به

آنجا می‌رسد... پس از آن، ساراسَن‌ها [نامی که در جنگ‌های صلیبی به اعراب و مسلمانان به طور کلی اطلاق شد] و فرانسویانی که طی محاصرهٔ پاریس با هم می‌جنگند کاملاً تماشاگران را محاصره می‌کنند و از میانشان می‌گذرند و به آن‌ها تنه می‌زنند و تماشاگران دردل نبرد فرو می‌روند و، به رغم خود، در مبارزه‌ای شرکت می‌جویند که ــ به گونهٔ فابریس در جنگ واترلو[1]! ــ در آن درگیر می‌شوند، خاصه این که رزمندگان از ارابه‌ها پایین می‌آیند و به روی زمین و هم سطح تماشاگران و در پای آن‌ها می‌جنگند! در پایان نبرد، زخمیان و کشته‌شدگان بر زمین افتاده‌اند و خس‌خس و ناله می‌کنند. دیده شده است که برخی از تماشاگران، از سر ترحم، به کمک آن‌ها شتافته‌اند! در حقیقت، این نمایش روایی پیروزی توهم در تئاتر بود.

در مورد ارتباط تماشاگر با نمایش، می‌توان تازگی کار رونکونی را چنین بیان کرد: در وهلهٔ اول **سرگشتگی**. فضای رونکونی دیگر ناحیه‌ای تخصصی ارائه نمی‌دهد. تماشاگر، در بدو ورود، جای خاص خود را نمی‌یابد. و دو صحنه‌ای که، به نام صحنه، با پرده‌های بسته رو در روی هم قرار دارند، مانع از آن می‌شود تا جایی را برای خود برگزیند که، بنا به واکنش معمول، بتواند «از آنجا خوب ببیند». سپس مرحلهٔ **غافل‌گیری** است. نمایش هرگز در آن جایی رخ نمی‌دهد که انتظار می‌رود، بلکه همیشه در بی‌مناسب‌ترین جاها، در دور دست، مشرف به تماشاگران، هم سطح آن‌ها، در کف زمین، در «آسمان» و در عین حال در همه جا پدیدار می‌شود. و دیگر، **راحت نبودن** به هر شکلی. نمایش مدام تماشاگر را به هول می‌اندازد، باارابه‌هایی که با او تماس پیدا می‌کنند. با تعرض صوتی دکلمه‌ای در نهایت شدت. با نقش فیزیکی بازیگرانی که تماشاگران را به جابه‌جایی وا می‌دارند یا به آن‌ها جهت

---

۱. Fabrice قهرمان رمان صومعهٔ پارم، اثر استاندال، طی یکی از ماجراهای رمان، خود را در میدان نبرد واترلو می‌یابد و بی‌آن که چیزی از آن نبرد درک کند، وادار به عقب‌نشینی می‌شود ـ م.

می‌دهند. همچنین ناراحتی فکری، زیرا تماشاگر بایدمیان دو کنش هم زمان، که در نقطهٔ مقابل روی می‌دهد، یکی را برگزیند بی‌آن‌که هیچ عامل منطقیی به او امکان تصمیم‌گیری بدهد: تماشاگر به سمت بازیی می‌رود که به نظرش پرتحرک‌تراست و با آن نزدیکی بیشتری احساس می‌کند. ارتباطی که رونکونی به تماشاگرانش پیشنهاد می‌کند، در واقع به **بازار مکاره** شبیه است که، در آن، ازامری نامنتظر به امر نامنتظر دیگری، به جست و جوی بازی و افسون یک لحظه می‌رویم وهمین «بازی‌طلبی» تعمیم یافته و سازمان گرفته است که مشارکت تماشاگر را بر می‌انگیزد. تماشاگرقادر نیست که مقاومت کند و بیرون از بازی و بیگانه با جشنی بماند که در آن هر کس، نه یک عملکرد و یک جا بلکه عملاً همهٔ عملکردها و همهٔ جاها را در اختیار دارد. جشن باروکی تحت تأثیر سیالیت و حرکت مداوم! حالت ابتدایی «دستگاه‌ها» و «صداقتی» که آن‌ها را هم به صورت دکورهای سازه‌ای ساده‌دلانه و هم به صورت ابزارهای نمادین به نمایش می‌گذارد، همه بازی کودکانه را تداعی می‌کند که، در آن، تنها بنا به قرارداد، هر چیزی می‌تواند تصویرگر هر چیز باشد[1]. حاصل آن، بی‌شک، حمایتی است که این نمایش، نه تنها در ایتالیا و در میان تماشاگرانی واقعاً مردمی، بلکه در خارج از ایتالیا نیز به دست می‌آورد، با وجود سد دوگانه‌ای که ندانستن زبان و شعر آریوستو، در بدو امر، در ذهن تماشاگر ایجاد می‌کرد. واقعیت این است که ترتیب و تنظیم خارق‌العاده‌ای که رونکونی و گروهش ارائه می‌دهند امکان می‌دهد تا نه تنها تماشاگران ببینند و بشنوند، بلکه نمایش را تجربه کنند و آن را بسازند.

با *XX*، که در آوریل ۱۹۷۱ و در پاریس و در چهارچوب «تئاتر ملت‌ها» به اجرا در آمد، رونکونی خواسته است از موفقیت اورلاندو بگریزد و در عین

---

۱. این نکته یادآور نامه به ژان ـ ژاک پوور *[Lettre à Jean-Jacques Pauvert]*است که ژان‌ژنه در ۱۹۵۴ نوشته است. ژنه در این نامه آرزویش را مبنی بر این که خود یا دیگری تئاتری ابداع کند که، به لحاظ نمادین، همان آزادیی را داشته باشد که بازی کودکان، ابراز می‌دارد.

حال به تعمیق پژوهش‌هایش در مورد فضای تئاتریِ کاملاً رها از قید و بندهای اجرا به شیوهٔ ایتالیایی ادامه دهد. بااین حال، اصل نمایش سلسله‌وار را از سر می‌گیرد. فرق دراین است که، در بیست، هر مجموعه از صحنه‌ها به انتخاب تماشاگر نیست. هر کس اجباراً به گروهی تعلق دارد و تنها یک صحنه از هر مجموعه را می‌بیند. اما بخش پایانی برای همهٔ تماشاگران مشترک خواهد بود. بدین ترتیب، اگر همه همان پیشرفت نمایشی را دنبال کنند و کمابیش با ضربه‌های هیجانی مشابه و مسیرهای فکری مشابهی رو به رو شوند، باز هم همگی دقیقاً نمایشی مشابه را ندیده‌اند!

چنین انگاشتی شکل ساختمانی خاصی ایجاب کرده است متشکل از بیست و چهار[1] خانهٔ کوچک مجاور که با تیغه‌های نازکی از هم جدا شده‌اند. در هر خانه، بازیگری رو به روی بیست و چهار تماشاگر قرار می‌گیرد. تیغه‌ها به تدریج فرو می‌افتند و این به بازی‌های چند شخصیتی در برابر تماشاگرانی امکان می‌دهد که تعدادشان مدام افزایش می‌یابد. عاقبتِ منطقی ماجرا فرو افتادن همهٔ تیغه‌هاست. آن‌گاه، همهٔ بازیگران در برابر همهٔ تماشاگران بازی می‌کنند و تنها در این وقت است که تماشاگران می‌توانند به مجموعهٔ بازی‌های ناقصی که دیده‌اند معنایی ببخشند[2].

این کار چه گونه عملی شد؟ «خانه»ی دو طبقه‌ای در داخل تئاتر اودئون (یا در انباری در زوریخ) ساخته می‌شود. دو پلکان به طبقهٔ بالایی راه می‌برد. تماشاگران، که به گروه بیست و چهارتایی تقسیم شده‌اند، به راهنمایی یک بازیگر، به سمت خانه برده می‌شوند و در یک اتاق انتظار رها می‌شوند.

---

۱. به دلایل فنی، این تعداد سرانجام به بیست می‌رسد که عنوان *XX [بیست]* از همین ناشی می‌شود، یا شاید به قرن بیستم استناد می‌کند و شاید هم *2X* است (دو ناشناخته، یعنی رفتار تماشاگران و واکنش بازیگران در برابر نظام اجباریی که به هر دوگروه تحمیل شده است).

۲. خلاصهٔ مطلب توصیف‌کنندهٔ نفوذ عقیده‌ای از نوع فاشیستی از طریق رفتارهای فردی است. بافت ماجرا آماده‌سازی یک کودتاست.

بازیگر دیگری به دنبالشان می‌آید و به اتاقی هدایتشان می‌کند که مخصوص آن‌هاست. می‌بینیم که به عوض آزادی بازی‌گونه‌ای که برای تماشاگران اورلاندوی خشمگین قایل شده بودند، نوعی الزام و «اسارت» بر تماشاگران تحمیل می‌شود که شاید «ظالمانه»تر از چیزی است که درنمایش به شیوهٔ ایتالیایی حاکم بود. همهٔ این‌ها بر زمینهٔ صوتی نگران‌کننده‌ای (صدای پا و فریاد و قرچهٔ در...)[1] روی می‌دهد که از اتاق‌های مجاور، که تماشاگران دیگر در آن مستقرند، به گوش می‌رسد.

سپس نمایش واقعی آغاز می‌شود. هر گروه از تماشاگران در سلولی که برایش در نظر گرفته‌اند می‌ماند. بازیگران از سلولی به سلول دیگر می‌روند و ارتباطی برمبنای مجاورت و نگرانی ایجاد می‌کنند، یا اقدام به ایجاد آن می‌کنند. پس ازچندی، تیغه‌های جداکننده از میان می‌روند، به طوری که دو اتاق به یک اتاق تبدیل شود. به همین ترتیب، گروه تماشاگران در گروه مجاور ادغام می‌شود. سرانجام، جای تک گویی‌های مرحلهٔ نخست را بازی‌های دو نفره می‌گیرد که بر خشونت بدنی و رابطهٔ جلاد / قربانی متمرکز است. رونکونی اصل رفت و آمد بازیگران (به صورت زوج) و تکرار صحنه‌ها از خانه‌ای به خانهٔ دیگر را حفظ می‌کند. بدین ترتیب، می‌توان اصل عملکرد ساخت و کار و نمایش را تا بخش پایانی تعمیم داد، تا این که، چون همهٔ تیغه‌ها برداشته شد و همهٔ تماشاگران گرد آمدند، کودتای فاشیستی اعلام شود.

ناراحتی تماشاگر بدان سبب افزایش می‌یابد که بازیی که شاهد آن است با همهمه‌ها و فریادها و صداهایی که از اتاق‌های مجاور به گوش می‌رسد مختل می‌شود. تماشاگر با نوعی افزایش امر فهم‌ناپذیر برخورد می‌کند: او آنچه را در برابرش روی می‌دهد به روشنی در نمی‌یابد و درکش از معنای رویدادهایی که دور از نگاهش روی می‌دهد و تنها پاره صداهایی از آن به

---

۱. این استفاده از صداهای بیرونی تا حدی یادآور کاری است که آرتو برای خانوادهٔ چنچی در نظر گرفته بود.

گوشش می‌رسد از آن هم کمتر است.

ارتباط تماشاگر با نمایش، چون این گونه ایجاد شد دو وجهی می‌شود. از یک سو، بر مجاورت و حتی بر مشارکت تکیه دارد (برخی از تماشاگران ممکن است دعوت شوند تا در بازی شرکت کنند؛ بازیگران مستقیماً تماشاگران را مخاطب می‌سازند...). از سوی دیگر، این رابطه صرفاً به توهم بدل می‌شود: بازیگران به واکنش‌هایی که بر می‌انگیزند توجه نمی‌کنند و برای روشن شدن معنای رویداد توضیحی نمی‌دهند و بازی «طبیعی» ارائه نمی‌دهند. بلکه، به عکس، بازی‌شان «تئاتری» است. در نتیجه، قرار گرفتن در سطح بازیگر، و گویی در دنیای خصوصی او، نه تنها تماشاگر را در دنیای اجرای نمایش ادغام نمی‌کند بلکه ساخت و کار طرد او را دامن می‌زند. نزدیکی حس بیگانگی او را دو چندان می‌کند. او دیگر قادر نیست هویت خود را به عنوان تماشاگر تئاتر کاملاً بازیابد، اما موفق هم نمی‌شود که خود را داخل «بازی بزرگ» احساس کند. حس می‌کند که زیادی است و به عنوان چشم چران شاهد نمایشی روانی است که تنها حضور او ممکن است برهمش زند.

در پایان، می‌خواهیم از طرحی سخن بگوییم که همه گونه مشکلی رونکونی را از تحقق آن بازداشت. این طرح در واقع بیانگر پرمایگی این کارگردان ایتالیایی در ابداع است اما، بیش از آن، نشان می‌دهد که نمایش تئاتری، همین که تصمیم بگیرد قاطعانه از ساختار ایتالیایی دست بکشد، به چه آزادی حیرت انگیزی دست می‌یابد.

رونکونی می‌خواست کاترین کوچولوی هایلبرون[1] (کلایست) را بر دریاچهٔ زوریخ اجرا کند. بر روی دریاچه و نه در ساحل آن! بازیگران می‌بایستی بر روی سکوی متحرکی ساخته شده بر پایه‌های بلند و در نوسان، بازی کنند. بازیگران، در طول اجرا، بر زورق‌هایی حرکت می‌کردند. می‌شود

---

1. *Kätchen von Heilbronn*, Heinrich von Kleist, 1810

تصور کرد که حاصل این اقدام، که به مکان تئاتری سیالیتی مطلق می‌بخشید، چه می‌بود. بی‌شک همه چیز دست به دست هم می‌داد تا حال و هوایی از رؤیاپروری ایجاد کند: محوطهٔ متحرک بازی، قایق‌های جمعی یا انفرادی، ماشین‌هایی که رونکونی آرزو داشت به کار گیرد، زیرا فضای هوایی نمایش بایستی آکنده از هلیکوپتر و چتر نجات و تمامی آن چیزهایی می‌شد که فن‌آوری مدرن قادر است به صورت امکان افسون سازی به دست دهد.

متأسفانه همه چیز دست به دست هم داد تا رونکونی را از تحقق این رؤیای کمی دیوانه‌وار، یا کمی زودرس به لحاظ تحول تجربه‌ها و عادات تئاتر، باز دارد: مناسب نبودن آب و هوا، محدودیت‌های تحمیل شده از سوی شهرداری که دل‌مشغول امنیت تماشاگران بود و موانع متعدد فنی ... باید، به خاطر تاریخ تئاتر مدرن، امیدوار بود که رونکونی کاملاً از این طرح خارق العاده دست نکشیده باشد.

در همان دوره، در فرانسه، آریان منوشکین و گروهش در تئاتر دوسولی درهمان جهت کار می‌کنند. برای آن‌ها نیز هدف پایان دادن به نرمش ناپذیری سنت ایتالیایی است.

۱۷۸۹، که در کاخ ورزش میلان به اجرا در آمد، تعدادی نکات همگرا با اورلاندوی خشمگین دارد. در هر دو مورد، با تئاتر جشن و بازی رو به روییم که مشارکت تماشاگر شدیداً با اجرای نمایش در می‌آمیزد؛ و با آثاری رو به روییم که، هر یک در زمینهٔ خود، حافظهٔ جمعی تماشاگران را فرا می‌خواند، و نیز آن دانش انتشار یافته‌ای را که چیزی مانند سیمان عقیدتی، مانند عاملی برای تشخیص و بازشناسی یک جماعت از طریق خود، است.

۱۷۸۹: سال آغازین انقلاب، یعنی زمانی که تمامی یک ملت ظهور محتمل خوشبختی را باور کرده است. رویدادهایی تاریخی ـ نمادین که به صورت اسطوره‌های وجدان جمعی در آمده‌اند زیرا مدرسه و رسانه‌ها مدام آن‌ها را بازگو کرده است. فتح زندان باستیل، شب چهارم اوت، فرار شاه و

دستگیری او در وارِن و جز آن.

اجرای نمایش ایفای تئاتروار است و مستقیماً رویدادهای تاریخی را نشان نمی‌دهد. بندبازانِ دوره گردندند که، با بازی تئاتر در تئاتر، باز نمودی از آن رویدادها برای مردم پاریس به دست می‌دهند[۱].

تماشاگران، به همان‌گونه که در اورلاندوی خشمگین، ایستاده‌اند. هیچ جای ثابتی برای آن‌ها در نظر نگرفته‌اند، هر بازیگر می‌تواند و باید آزادانه در فضای اجرای نمایش حرکت کند[۲]. البته توزیع فضا و دید و صدای نمایش به حرکت‌ها سمت و سو می‌دهد.

دکور سازه‌ای اصلی، که در محل وسیع فشنگ‌سازی ونسن (باز هم همان‌گونه انباری که آرتو خواستارش بود!) قرار دارد، متشکل از پنج محوطهٔ بازی است که پل‌هایی آن‌ها را به هم متصل می‌کند. مجموعه به صورت مستطیلی باز است که تماشاگران در داخل آن قرار می‌گیرند. خاطرنشان می‌کنیم که این فضای درونی منحصراً به تماشاگران اختصاص ندارد. بازیگران ممکن است از آن عبور کنند و بازی‌هایی در آن صورت گیرد. ساختار چوبیِ آن (پل‌ها و محوطه‌های بازی) در سطح نگاه تماشاگرِ ایستاده است، اما مجزا سازی غیر قابل عبوری وجود ندارد بدین معنا که بازیگران به سادگی می‌توانند از محوطه‌های بازی به کف زمین، و بالعکس، گذر کنند. از سوی دیگر، این ساختار چوبیِ دراز اما تنگ مسبب یا میسرکنندهٔ بازی بسیار پر تحرکی می‌شود که باسوابق تاریخی تئاتر دوسولی (بند بازان دوره گرد و

---

۱. به همین ترتیب، اصل راهنما برای بازیگران اورلاندوی خشمگین این بود که شخصیت‌های نمایش، اعم از شهسواران سرگردان یا زنان افسونگر، را بازی نمی‌کردند، بلکه نقش بندبازان دوره گردی را ایفا می‌کردند که بازیگر آن شخصیت‌ها بودند. و این تنوعِ بسیاردربازیگری را موجب می‌شد که شامل طنز و کاریکاتور و غیرواقع‌گرایی بود.

۲. پله‌هایی، بیرون از سازه‌های دکور، در اختیار کسانی قرار گرفته بود که می‌خواستند رابطه‌ای سنتی‌تر (یا راحت‌تر) با نمایش داشته باشند. اما کافی بود در دو اجرا حضور یابند تا بفهمند که در موقعیت ایستای بیرونی چه چیزهایی از دست می‌دهند.

دلقک‌ها ...) منطبق است. بازی، که بسیار سیال است، از طریق پل‌ها، از تخت‌هایی به تخت‌های دیگر جابه‌جا می‌شود و تماشاگران ناحیهٔ مرکزی را به تحرکی مشابه وا می‌دارد. به علاوه، محوطه‌های مختلف بازی اعمال هم‌زمانی را امکان‌پذیر می‌سازند که ممکن است یا متفاوت و مکمل باشند، یا مشابهِ یکدیگر. به طور مثال، رویداد فوق‌العادهٔ قحطی دهقانان: چهار زوج مشابه، بر روی تخت، سیه‌روزی‌شان را نقل می‌کنند. سپس هر یک از چهار مرد، به حرکتی مشابه، فرزندش را، که قادر به تغذیه‌اش نیست، از چنگ همسرش بیرون می‌کشد. تابکشدش. روشن است که تکرار صحنه‌ای مشابه در چندین نقطهٔ دکور سازه‌ای صرفاً به این منظور نیست که به تماشاگران پراکنده در ناحیهٔ مرکزی کمک کنند. از این صحنه‌آرایی تأثیر بسیار با شکوه جمعیی حاصل می‌شود که ارتباط میان نمایش خاص و رنج عمومی را به گونه‌ای مؤثر تحقق می‌بخشد. زیرا، حتی اگر تماشاگر به بازی مشخصی که بر یکی از تخت‌ها ایفا می‌شود دل ببندد، دور و بر خود نیز، با جابه‌جایی اندکی که در چنین تجربه‌ای هست، پژواک هیاهوی همان نمایش را می‌شنود که «در چهارگوشهٔ فرانسه» ایفا می‌شود. تأثیر حکایت فتح زندان باستیل کم ازاین نیست. این حکایت که اپیک[1] به معنای معمول [حماسی] و به معنای برشتی کلمه [روایی] است، هم‌دستی واقعیی میان بازیگران ـ راویان و تماشاگران برقرار می‌سازد. بازیگران، حتی بی‌آن که متوجه شوند، همان ملت پاریس در سال ۱۷۸۹ می‌گردند... اما به توضیح صحنهٔ جزوهٔ نمایش توجه کنیم:

> سکوت در تالار نمایش برقرار می‌شود؛ بندبازان دوره گرد در تمامی پراتیکابل‌ها و پله‌ها تقسیم شده‌اند؛ به تماشاگران اشاره می‌کنند که نزدیک شوند و آن‌ها را به سوی خود می‌کشند؛ اندک اندک گروه‌هایی تشکیل می‌شود که از میانشان نقل فتح باستیل،

---

1. épique

نخست با صدای آهسته، به گوش می‌رسد؛ راویان تردید می‌کنند، واژه‌ها را می‌جویند، درحافظه‌شان جست و جو می‌کنند، سپس حرکت تندتر می‌شود و تصاویر از پی هم می‌آیند، نجوایی و سپس غرشی در تالار گسترش می‌یابد که کوبش منظم و افزون شوندهٔ تمبال [نوعی سازکوبه‌ای] بدان وزن می‌بخشد. واژه‌هایی واحد و رویدادهایی واحد به گوش تماشاگران می‌رسد و بندبازان، که در ابتدا نشسته‌اند، اندک اندک بر می‌خیزند و تعداد بیش از پیش زیادتری از افراد را مخاطب می‌سازند و فریاد می‌کشند و سپس آخرین رویدادها را به نعره بیان می‌کنند [...] و سرانجام ازهر سو می‌شنویم:
باستیل فتح شد! فتح شد![1]

این مشارکت تماشاگران، در وسط نمایش، با جشن در جشنی که گسترش می‌یابد، به اوج می‌رسد و از این رویداد، با حدت فراوان، بر روی همهٔ تخت‌ها و در فضای مرکزی تجلیل می‌شود. تماشاگران، این بار، همان تماشاگران جشن‌اند، یعنی مردم پاریس، همان‌طور که، کمی بعد نیز، باز هم مردم پاریس‌اند که شاهد بازگشت شاه و ملکه‌اند (عروسک‌های بسیار بزرگ) که مردم (بازیگرانی که در ناحیهٔ مرکزی در حرکت‌اند)[2] آن‌ها را بازگردانده‌اند. مثال‌ها و توصیف‌ها فراوان است و همهٔ آن‌ها نه تنها گواه بر قدرت ابداع تئاتر دوسولی، بلکه گواه بر غنای نمایشِ خارق‌العاده‌ای‌اند که دکور سازه‌ایی بسیار ساده به دست می‌دهد.

---

1. *1789*, p. 47

۲. به همان گونه که رونکونی، در اورلاندو، از «دستگاه‌ها»یی استفاده می‌کرد که جشن روستایی و بازار مکاره رانشان می‌داد و به توهم تئاتری از دست رفته‌ای اشاره داشت به عوض آن که بیهوده سعی در احیای آن کند، ۱۷۸۹هم عروسک‌های خیمه شب بازی را به میان می‌آورد ــ و یاد آرتو دراینجا نیز حضور دارد ــ که بازیگران ـ گردانندگان آن‌ها دیده می‌شوند.

تئاتر دوسولی، با عصر طلایی، که در ۱۹۷۶ اجرا شد، به نفی ساختار ایتالیایی و به اصلی که بر جدیدترین طراحی‌های صحنهٔ آن حاکم بود وفادار می‌ماند، که هدفش آفریدن دکور در داخل ساختمانی ثابت نیست، بلکه ابداع دکور سازه‌ای است که خود، همان‌طور که برشت از سال‌های ۱۹۳۰ توصیه می‌کرد، «ساختار ساز» باشد؛ بدین معنا که دیگر باز نمود تصویری یا نمادینِ چهارچوب یک کنش مدنظر نباشد بلکه نوعی شیوهٔ ارتباط میان بازیگران و تماشاگران را میسر سازد.

انبار فشنگ‌سازی به چهار ناحیه[1] تقسیم می‌شود که در داخل آن‌ها چهار محوطهٔ بازیِ در ظاهر مستقل و در واقع به هم پیوسته ایجاد شده است. این چهار ناحیه به شکل دهانهٔ آتش‌فشان‌اند و از تماشاگران دعوت می‌شود تا بر دامنه‌های آن جای گیرند. بازی در ته دهانه‌های آتش‌فشان صورت می‌گیرد و کنش‌های هم زمان وجود ندارد. بازیگران به مدد نوعی راهِ دهانه، که بر دکور سازه‌ای مشرف است، تماشاگران را از ناحیه‌ای به ناحیهٔ دیگر می‌کشانند.

دهانهٔ آتش‌فشان، به سبب شکلش، نوعی صمیمیت در رو در رویی بازیگر و تماشاگر ایجاد می‌کند. فاصلهٔ این دو از فاصله‌شان در اجرا به شیوهٔ ایتالیایی بسیار کمتر است. فاصلهٔ تماشاگر با شخصیت‌های نمایش هرگز بیش از ۱۵ متر نیست. نزدیکی و صمیمیت به کمک بازی با صورتک حاصل می‌شود که بخش اعظم نمایش بر آن مبتنی است. از سوی دیگر، این حال و هوا، با فرشی به رنگ قهوه‌ای گرم که شیب‌ها و گودی‌ها و معبرهای میانی را همسان می‌پوشاند، شدت می‌یابد.

شیوهٔ نورپردازی نیز با مقتضیاتی که هم لازمهٔ بازی با صورتک و هم طراحی صحنهٔ چهاربخشی است منطبق است. محل چراغ‌های پای صحنه

---

۱. برای سهولت کار، از طراحی صحنهٔ پیش گفتار که در فضای مجاور اجرا می‌شد سخن نمی‌گوییم...

متحرک است و مناسب با نمایشی که متناوباً از دهانهٔ دیگر جابه‌جا می‌شود. از پنجره‌های انبار، نوری با رنگ‌مایهٔ سفید و آبی از لوله‌های مهتابی متصاعد می‌شود. این نور با نورپردازی ملایم و گرمی که از چراغ‌های پای صحنه و از تعداد زیادی لامپ قرار گرفته بر سراسر سقف و بر تیرهای فلزی انبار پخش می‌شود در تضاد است.

چراغ‌های متحرک پای صحنه، که گاهی نورافکن‌های موضعی بسیار خوش‌دستی به آن افزوده می‌شود، باید به بازیگر کمک کند تا به صورتکش زندگی ببخشد و از برجستگی و برآمدگی‌ها و گودی‌های آن بهره‌برداری کند. به علاوه، این‌گونه دکور سازه‌ای امکان می‌دهد که جایگاه تماشاگران را روشن کنند و در نتیجه تماشاگر را از موقعیت جمعی‌اش آگاه سازند و در عین حال، او را در حال و هوای صمیمی رو در رویی‌اش با بازیگران حفظ کند.

اهمیت نور، در این مورد، بدان سبب زیاد است که اصل حاکم بر بازی بازیگران ایجاب می‌کند تا آن‌ها محیطی را که بدان نیاز دارند، تنها با توسل به بدن و حرکت بدنی و ایما و اشاره، بیافرینند. محوطهٔ بازیی که بازیگران در آن حرکت می‌کنند در واقع فضایی کاملاً عریان است و هر کس فقط وسایل صحنه‌ای را در اختیار دارد که صرفاً برای خوانایی بازی‌اش ضروری است.

اگر عصر طلایی شاید به قدر نمایش‌هایی مانند اورلاندوی خمشگین یا ۱۷۸۹ خیره کننده و بشارت‌دهنده نیست، به احتمال قوی به سبب تأثیر عادت است. آنچه، در ۱۹۶۹ـ۱۹۷۱، کاوش در ناشناخته و ظهور تئاتر واری تازه به شمار می‌آمد، دیری نگذشته به صورت معیار اجرای نمایشی تحمیل می‌شود که با خواسته‌های تماشاگرانِ بیش از پیش بی‌اعتنا به روزمرگی و خشک اندیشیِ فرهنگستانیِ کارگردانی به شیوهٔ ایتالیایی منطبق است. اگر بشود «صحنه‌ها» را مانند جمهوری‌ها، شماره گذاری کرد و اگر گوردون کریگ را ابداع کنندهٔ «صحنهٔ پنجم» بدانیم (که هرگز واقعاً جزو عادات نشد)، پس می‌توان ابراز داشت که سال‌های ۱۹۷۰ شاهد ظهور پردهٔ «ششم» بوده است!

با گذشت زمان بهتر متوجه می‌شویم که سال‌های ۱۹۶۰ـ۱۹۷۰ نقطهٔ اوجی در تحول تجربهٔ تئاتری معاصر است. در این سال‌ها، از نظر فضای اجرا، به درستی شاهد درهم ریختن ساختار ایتالیایی هستیم. به علاوه، نخستین بار است که این همه تجربه صورت می‌گیرد که قاطعیتشان حمایت تماشاگران را برمی‌انگیزد. به نظر می‌آید آن دوران سپری شده است که نظریهٔ تئاتر، خطاب به خوانندگانی چند، رؤیای فضای دیگری را در سر می‌پروراند که دقیقاً خیال پردازانه بود، در حالی که تجربهٔ آن تابع روزمرگی‌هایی بود که همان سنت را ادامه می‌داد. آن زمان نیز سپری شده است که به چند آماده‌سازی خو می‌گرفتند و تحت تأثیر کسی چون ویلار، تالار به شیوهٔ ایتالیایی (بار دیگر) آمفی‌تئاتری به شیوهٔ باستان می‌شد که، اگرچه نابرابری‌گری اجتماعی خاص تالار ایتالیایی را از میان برمی‌داشت اما ارتباط یک سویه و خشک و ایستا و انفعالی تماشاگر و نمایش را حفظ می‌کرد.

تئاتر، با گروتوفسکی و رونکونی و منوشکین و بسیاری دیگر که متأسفانه امکان نام بردنشان نیست، مهارش را پاره می‌کند. فضای تئاتری ساختار کاملاً آمایش‌پذیری می‌گردد و، بنا به هر اجرا ساختار آن، هم به لحاظ محوطهٔ بازی و هم به لحاظ مناطق اختصاص یافته به تماشاگران، قابل تغییر است. اکنون تئاتر در همه‌جا قابل اجراست، یعنی ترجیحاً با اجتناب از همهٔ ساختمان‌هایی که تئاتر نامیده می‌شود! ساختاربخشی این فضای تازه می‌تواند بی‌نهایت متنوع باشد و محدوده‌ای جز خلاقیت طراحان صحنه و تخیل کارگردانان و دستگاه فنی و مصالح در اختیارشان نمی‌شناسد.

برمبنای این درهم ریختن مکان تئاتری، تغییرات دیگری ضرورت می‌یابد که باید در نظر داشت و به طراحی صحنه (واژهٔ «دکور» کاملاً نامناسب شده است) و بازی بازیگران و جز آن مربوط می‌شود.

اما خاصه موقعیت تماشاگر دگرگون می‌شود. در واقع، تاکنون تنها کاری که از تماشاگر می‌خواستند این بود که، به مدت دو یا سه ساعت، متواضعانه

وانمود کند وجود ندارد و مجذوب و متأثر از خیالی شود که متواضعانه تظاهر به واقعی پنداشتن آن می‌کند. حالا تئاتر، گاهی در دل نمایشی واحد، امکانات تازهٔ بی‌شماری به تماشاگر عرضه می‌کند که از مشارکت کمابیش فعالانه در بازی تا درآمیختن با دنیای خیال را دربرمی‌گیرد؛ و از آزادی حرکت و انتخاب در استفاده از اجرای نمایش تا متابعت توافق شده از قدرتی حاضر و در عین حال نامرئی را شامل می‌شود، یعنی قدرت آن ساختاری که او را اداره می‌کند؛ از سرخوشیِ ناشی از بازی و احساس تعلق داشتن به یک جماعت تا ناراحتی ایجاد شده از سردرگم شدن و حس فراگیرندهٔ تخطی از ممنوعیتی مرموز ... در هر حال، کار تئاتر ممکن است، برای این تماشاگر، تجربه‌ای و ماجرایی (دوباره) شود، چیز تازه و پرقدرتی که، آن طور که آرتو می‌خواست، تماشاگر را کاملاً دست نخورده نمی‌گذارد ...

با این حال، دگردیسی‌های فضای تئاتری هر قدر پرمایه و قطعی به نظر آید، نباید توهم بصری ایجاد کند. چنانچه چند نام یاد شده‌ای را که غالباً پژوهش‌هایشان را در اوضاع سختی پی گرفته‌اند کنار بگذاریم، باید توجه داشته باشیم که بیشتر دست‌اندرکاران تئاتر هنوز چندان قصد ندارند که این راه‌ها را ادامه دهند و تالارهای به شیوهٔ ایتالیایی بی‌شک هنوز هم روزهای خوشی در پیش دارند!

این نکته در خور توجه است که، در آستانهٔ سال‌های ۱۹۸۰، نمایش فرانسوی همچنان نوآوری‌های ویلار را از سر می‌گیرد (و از لطف آن می‌کاهد) و شکل‌های قالبی نظریهٔ برشت را باز می‌سازد، حال آن که برشت خود همواره تغییر و تئاتر به منزلهٔ work in progress [کار پیش رونده] را توصیه کرده است. و اگر حقیقت داشته باشد که برخی از کارگردانان، برای تثبیت ویژگی نبوغشان به فضای ایتالیایی نیاز دارند (اشترلر، پلانشون، شرو...)، دست کم می‌توان امیدوار بود که دیگران آزادیی را که تئاتر به این دشواری به دست آورده است، و امروزه دیگر به‌طور جدی بدان اعتراض نمی‌کنند، بدون استفاده نگذارند.

فصل چهارم

ابزارهای اجرای نمایش

راه‌های کارگردان و گزینه‌های زیباشناسی و فنی او مستلزم آن است که در مورد آنچه می‌خواهد به نمایش در آورد و شیوه‌ای که مایل است آن نمایش دریافت شود سؤال‌هایی را در نظر آورده باشد.

تا اواخر قرن نوزدهم، چنین سؤال‌هایی به هیچ روی مهم نبود زیرا تنها به یک پاسخ می‌شد «اندیشید»، این که همه چیز باید به کار باشد تا قدرت توهم‌آفرین اجرای نمایش به حداکثر کارایی برسد. به بیان دیگر، هدف کارگردان سازمان‌دهی سردرگمیِ تماشاگران بود! این گفته چندان متناقص نیست: کمال مطلوبی که هرگز به دست نمی‌آمد اما همواره مدنظر بود این بود که تماشاگران توهم اجرای نمایش را واقعیت تصور کنند.

این هدف، که مدت‌ها آن را با جوهر تئاتر عجین می‌دانستند، بر تمامی تحول نمایش به شیوهٔ ایتالیایی، و خاصه بر تحول شیوه‌های حاکم بر تحرک بخشیدن به فضای صحنه تأثیر گذاشته است. به طور مثال، هرچه ابزار تولید توهم تئاتری بود باید پوشیده می‌ماند و در چشم تماشاگر نامرئی می‌بود، وگرنه به یادش می‌آمد که شاهد عملی اغفال کننده است که به میل خود قربانی آن شده است. به همین دلیل، در سنت غربی، صحنهٔ بسته جای صحنهٔ باز را می‌گیرد: صحنهٔ بسته امروزه هم، با وجود همهٔ تجربه‌ها برای خلاص شدن از

آن، از همه متداول‌تر است. دهنهٔ صحنه را با قابی غیرشفاف (پردهٔ جلو، آویزهای جانبی) که عملکردشان دقیقاً این است که هر چه را تولید کنندهٔ توهم است (جراثقال و رسن‌خانه در مورد دکور، چراغ‌های پا صحنه و چراغ‌ها و قاب نور افقی در مورد نورپردازی...) از چشم تماشاگران مخفی دارد. به عکس، صحنهٔ باز (تئاتر قرون وسطا، صحنهٔ دوران الیزابت، تخت‌های کمدیا دل آرته...) که امروزه بار دیگر آن را کشف می‌کنند، چشم‌انداز وسیع‌تر و امکانات تئاتری متنوع‌تری به دست می‌دهد، بی‌آن که توجه بیش از حدی به پنهان کردن ابزار اجرای نمایش داشته باشد[1]. در مقابل، صحنهٔ بسته مانند جعبه‌ای در برابر تماشاگران قرار می‌گیرد که نزدیک به نیمی از جدارهٔ آن سوراخ است و بدین‌ترتیب امکان می‌دهد تا نگاهی بیرونی در فضای اجرا نفوذ کند.

از قرن شانزدهم تا به امروز، فضای صحنه به دست فن‌ورزانی سپرده شده بود که مهارت غالباً حیرت‌انگیزی داشتند و دکورهای صحنه تابع تمامی قوانین وهم‌آفرینیِ دیداری و شنیداری بود. هر نسل همواره فن دیدفریبی را اندکی بهبود می‌بخشید و در صدد برمی‌آمد که هرچه را ممکن است «تئاتر» را پدیدار سازد محدود کند.

آنتوان، در فرانسه و استانیسلافسکی، در روسیه، بی‌شک شایان‌ترین نمایندگان این سنت‌اند. آن‌ها با پژوهش‌هایشان، تا آن‌جا که ممکن است، شیوه‌های حقیقت مانندی تصویر صحنه را کامل می‌کنند.

دنی بابله، در کتاب زیبایش دربارهٔ دکور تئاتر[2]، دربارهٔ ذوق تماشاگران اواخر قرن نوزدهم به فراوانی تزیینات و پیامد آن و شلوغی صحنه، اطلاعات

---

۱. به طور مثال، شکل فعلی تئاتر دِبوف دو نور [Théâtre des Boüffes du Nord] آن‌طور که پیتر بروک از آن استفاده کرده است.

2. *Le décor de théâtre de 1870 â 1914*, Paris, CNRS, 1975.

ارزشمندی به دست می‌دهد. ناتورالیست‌ها به این ذوق تکیه می‌کنند و آن را با میل به دقت باستان‌شناسانه یا جامعه‌شناسانه پیوند می‌دهند. اما تنها تأثیر این واقع‌گرایی تشدید لذت ناشی از تغییر فضا و متنوع سازی آن است.

از نظر زیباشناسی اجرا، تنها تفاوت میان اتاق زیر شیروانی راسکولنیکوف[1] (استانیسلافسکی) و اتاق کار فاوستوس آن‌طور که اوپرای پاریس در ۱۸۹۲ نشان می‌دهد، میان دکورهای رومی یولیوس قیصر (استانیسلافکسی، ۱۹۰۳) و شکوه و جلال مصریِ آیدا[2] (اوپرا، ۱۹۰۱)، میزان صحت آن‌هاست. شاید بهتر باشد که به طعنه‌های مشاجره‌انگیز ناتورالیست‌ها زیاد اعتماد نکنیم: توهم‌آفرینی فرهنگستانی، با وجود دوری از حقیقت که بدان واقف می‌شویم، سنتی است که بی‌شک هنوز به گونه‌ای مؤثر عمل می‌کند[3].

در هر حال، می‌توان گفت که از سه بعدی بودنِ فضای صحنه در اواخر قرن نوزدهم حداکثر استفاده به عمل آمد: اگرچه شلوغی کل صحنه به کم شدن عرصهٔ صحنه و بنابراین امکانات حرکت بازیگران می‌انجامد، اما هدف جبران این مشکل است با تغییردادن کف صحنه به کمک پراتیکابل[4] که اختلاف سطوح طبیعی (شیب، تل خاک ...) یا ساختمان (سکو، ایوان، پلکان ...) را باز می‌نمایاند و امکان می‌دهد تا صحنه‌چینی در سطوح مختلف گسترش یابد. تحولی که از خواست «نمایش پرعظمت»، با افراد بی‌شمار و

---

۱. قهرمان جنایت و مکافات، اثر داستایفسکی. م.

۲. اثر وردی، آهنگ‌ساز ایتالیایی. م.

۳. برخی داستان‌ها گواه بر این کارایی است: درامی از ویکتور سژور، بانوی گل سرخ [Victor Séjour, *la Madone des roses*] با آتش گرفتن کاخ دوک دِست پایان می‌گرفت. در اولین شب نمایش، تعداد زیادی از تماشاگران وحشت‌زده به کوچه هجوم بردند! (نقل از د. بابله، همان کتاب، ص ۴۱).

۴. دکورسازه‌ای به هر عنصری از صحنه (تخت‌خواب، بالکون، پنجره، پلکان ...) گفته می‌شود که بازیگر از آن استفاده می‌کند. این ابزار با عنصر مجازی فرق دارد که همان شیء را در دو بعد نشان می‌دهد. طبیعتاً عنصر مجازی قابل استفادهٔ بازیگر نیست.

وسایل فنی چشم‌گیر، جدایی‌ناپذیر است. این همان لحظه‌های نفس‌گیر معروف است که تماشاگران آن دوره را بسیار مجذوب می‌کند[۱].

در ریشخند این تکلف خودنمایانه عجله نکنیم! بی‌شک میان این برداشت از چهارچوب اجرا و اندیشهٔ خاص ما در مورد تئاتر شکاف شایان توجهی هست. اما جست و جوها و نویافته‌های صحنه‌آراها و زبردستی‌شان در استفاده از آینه و دریچه‌های دامنهٔ نور که تغییرات فوری را در طراحی صحنه امکان‌پذیر می‌سازد، و خاصه نورپردازی، که به اهمیت ظهور آن در تئاتر اشاره کرده‌ایم، همه و همه را می‌توان حفظ کرد و در چهارچوب برداشت متفاوتی از آن بهره جست.

و اما میل به ناآشنایی و شگفت‌آفرینی و افسون‌سازی بی‌شک مورد توجه تماشاگران امروزی نیز هست. کافی است موفقیت نمایش‌هایی چون اورلاندوی خشمگین یا ۱۷۸۹ را به یاد آوریم. فقط می‌توان گفت که پدید آمدن سینما تماشاگران را متوقع کرده است. منظور این نیست که تماشاگران چیزی را از تئاتر می‌خواهند که قادر به آن نیست، تماشاگران از تئاتر انتظار ندارند که ناشیانه از سینما تقلید کند، بلکه می‌خواهند تئاتر امکانات و شکل‌هایی از شعف بیافریند که سینما نتواند قبضه کند. چیزی که البته تئاتر پس از مدتی دراز دریافت.

از این گذشته، واقعیت این است که تئاتر توهم‌آفرین اواخر قرن نوزدهم خود بیشتر به صورت فن‌آوری عرضه می‌شود تا به صورت هنر، و با مسائل تصنیع و نمادسازی تا حدی بیگانه است.

این برداشت از تصویر صحنه را ناتورالیست‌ها بار دیگر بر عهده می‌گیرند. دغدغهٔ آن‌ها تغییر دادن ماهیت تجربهٔ تئاتری نیست، بلکه

---

۱. منظور دورهٔ «تابلو»های بزرگ است که هیچ اوپرایی، از مایربر [Meyerbeer] تا وردی از آن در نمی‌گذرد (نگاه کنید به «پیروزی» معروف آیدا، ۱۸۷۱). همچنین دورهٔ باله‌های بزرگ داستانی که در آن سحر و خیال با صحنه‌های دربار از پی هم می‌آیند (نگاه کنید به باله‌های چایکوفسکی: زیبای جنگل خفته، ۱۸۸۹؛ دریاچهٔ قو، ۱۸۹۵).

می‌خواهند ارتباط صحیح‌تری میان آن و واقعیت ایجاد کنند. هنگامی که استانیسلافسکی یولیوس قیصر اثر شکسپیر را به اجرا در می‌آورد، بی‌شک در کار او دقت باستان‌شناسانهٔ جدی‌تر و دقیق‌تری دیده می‌شود (او بهترین متخصصان زمان خود را به کار می‌گیرد) تا در کار سازندگان نمایش‌های الّابختگی؛ اما برداشتی که چنین کارگردانیی را بنا می‌دهد متفاوت نیست: منظور، در هر حال، بردن تماشاگران به مکان دیگر و زمان دیگر است و این که تماشاگران بدان باور داشته باشند! منتقدی بدخواه اما روشن بین ادعا می‌کرد که، با توجه به صحنه‌چینی، این نمایش‌نامهٔ شکسپیر بایستی عنوانش تغییر می‌کرد و «رم در عصر قیصرها» نامیده می‌شد!

اما، با کار ناتورالیست‌ها، اساطیر «حقیقت» جای اساطیر «حقیقت مانند» را، که فرهنگستان تا آن زمان بدان راضی بود، می‌گیرد. این تغییر بر شیوه‌های اجرا نیز تأثیر می‌گذارد. قبلاً (فصل اول، ص ۳۵ و بعد) به نفی دست کم محدود دید فریبی اشاره کرده‌ایم و این که ورود مصالح و اشیاء واقعی را بدان ترجیح داده‌اند؛ وزن این اشیاء، ساییدگی‌شان، «حضور»شان، گویای کار و زندگی و گذر روزها و موقعیت اجتماعی و جز آن است. این اشیاء در دستگاهی دلالت‌گر ادغام می‌شوند که همان تصویر صحنه است.

بنابراین، آیا می‌شود تصور کرد که **لباس** نیز، به همان ترتیب و بنا به زیباشناسی ناتورالیستی، تعریف مجدد نشود؟ لباس صحنه به **پوشاک** تبدیل می‌شود، یعنی گواه بر شخصیتی می‌شود که آن را به تن دارد و، غیر مستقیم، گواه بر چهارچوبی می‌شود که در آن پدیدار می‌شود. این لباس به واقع به تن کسی رفته است. پس می‌تواند و باید ساییدگی و چرکش به نمایش در آید؛ می‌تواند و باید گویای وضع اجتماعی و موقعیت شخصیت نمایش باشد و سرانجام این که عملکردی دارد که آن را به صورت شیء صحنه در می‌آورد: فضا شخصیت نمایش را احاطه می‌کند، درست مانند محیط آشنای او، و لباس، به منزلهٔ عنصری بصری، پیوندی از دلالت اساسی میان شخصیت

نمایش و فضایی که در آن حرکت می‌کند به وجود می‌آورد. اما به نظر می‌آید که، در تجربهٔ متداول قرن نوزدهم، با وجود بیانیه‌ها و ادعاهای نویسندگان رمانتیک که رؤیای بازسازی‌های تاریخی در سر می‌پروراندند، گستاخی بیشتری به چشم می‌خورد؛ مادموازل مارس که، در ۱۸۳۰، نقش دونیاسول را در هرنانی[1] خلق می‌کند، مطلقاً اعتنایی به صحت اسپانیایی ندارد و اصرار می‌ورزد که کاکوشنیک[2] بر سر داشته باشد و در تصویری که ژرار از او کشیده است آن را به رخ می‌کشد، زیرا خود می‌گفت که این کاکوشنیک «او را خیلی جوان می‌کند»!

نورپردازی نیز از سرند صحت عبور کرده است. ناتورالیست‌ها هرگونه نورپردازی صحنه را محکوم می‌کنند زیرا ترفندها را لو می‌دهد و تئاتروازی آن را آشکار می‌سازد. به طور مثال، چراغ‌های پای صحنه که نوری می‌فرستند که با طبیعت جور نیست زیرا بازیگر را از پایین روشن می‌کند؛ یا نور تخت، یعنی نور تند و یکسان توزیع شدهٔ آن هیچ مصداقی در دنیای واقع ندارد[3]. تئاتر مدرن سنت نورپردازی «جوّی» را که در پی تقلید از کمترین هاله‌های نور طبیعی براساس زمان و مکان و فصل و جز آن است و بدان دست می‌یابد، به ناتورالیست‌ها مدیون است. حقیقت نور چیزی است که هست و وظیفهٔ کارگردان است که، با مشخص کردن دقیق منابع مفروض آن و با توزیع بازتاب‌ها و تعیین شدت آن، این حقیقت را بیابد. بدین ترتیب، نور دیگر صرفاً به گونهٔ کاربردی مداخله نمی‌کند تا مکان عمل نمایش را روشن سازد، بلکه برای آن است که این فضا را در حال و هوای مقتضی فرو برد تا دوباره آن را بسازد و به تدریج تغییرش دهد، و برای آن که مادیتی صحنه‌ای به زمان ببخشد. اگر می‌بایستی الزاماً فهرستی از دستاورد ناتورالیست‌ها برای تئاتر

---

1. *Hernani*, Victor Hugo, 1830

۲. Kakochnik، نیم تاجی که زنان روس بر سر می‌گذاشتند ـ م.

۳. برشت، به عکس، بدان حق حضور می‌دهد، دقیقاً به همان دلیلی که آن را محکوم می‌کردند، این که تئاتروازی را نمایش می‌دهد.

مدرن به دست دهند، شاید بایستی متذکر می‌شدند که تفکرشان دربارهٔ نور و عملشان در این زمینه از همه بارورتر بوده است، زیرا این نوع نورپردازی بدان دلیل اهمیت بیشتری می‌یافت که، در قرن بیستم، از شلوغی صحنه کاسته می‌شد و صحنه از تودهٔ تزیینیی که در قرن نوزدهم آن را آکنده می‌ساخت خالی می‌شد. از این نظر نمادگرایان و سپس آپیا و کریگ، و کمی بعد کوپو و باتی گذر به این مرحله را عملی می‌کنند و به شیوه‌ای غنا می‌بخشند که، در نیمهٔ دوم قرن بیستم، برای کارگردانانی چون ویلار و شرو در فرانسه، اشترلر در ایتالیا، ویلانت واگنر در آلمان غربی و دیگران بسیار مهم بوده است.

به اجمال اضافه می‌کنیم که کارگردانیِ ناتورالیستی **سر و صدا** را با تقلید بی‌نقص در می‌آمیزد. در واقع، روشن است که توهم دیداری با توهم شنیداریِ هم ارزِ آن تشدید می‌شود. استانیسلافسکی، به کمک متن‌هایی مانند متن‌های چخوف که مستلزم تنظیم حال و هوایی است که عناصر بی‌نهایت متعددی با ظرافت در آن وارد می‌شوند، متخصص این نوع کارگردانی می‌شود. باز هم به این مقوله خواهیم پرداخت (نگاه کنید به بعد از این، ص ۲۰۹، ۲۱۰).

از این سخت‌گیری در زیباشناسی توهم‌آفرینی، تحول مهمی در رسوم ناشی می‌شود. گفته‌ایم که برتری کارگردانی با آنتوان و استانیسلافسکی تثبیت می‌شود. همه چیز باید مبتنی بر کارگردانی باشد. بنابراین، وضع طراح صحنه، یا به عبارتی صحنه آرا، کاملاً تغییر می‌کند. او دیگر نمی‌تواند (صرفاً) پیمانکاری باشد که، براساس تخصصش (جنگل، کاخ باستانی، سالون‌های بورژوایی ...)، فلان‌گونه دکور را به او سفارش می‌دهند و تنها فهرستی از محدودیت‌هایی که نمایش‌نامه ایجاب می‌کند (دوران، تعداد «خروج»های لازم، پراتیکابل اجباری ...) در اختیارش می‌گذارند و در مورد باقی کار به او اعتماد می‌کنند. نیازی به یادآوری نیست که به کاربستن آن اصلی راکه امروزه به نظرمان بدیهی است مدیون ناتورالیست‌هاییم. اصلی که می‌گوید، برای هر

نمایش‌نامه، باید دکوری (یا مجموعه‌ای از دکورهای) خاص آن در نظر گرفت. زیرا، در قرن نوزدهم، استفادهٔ مجدد از دکورها برای نمایش‌نامه‌های مختلف کاری رایج بود و تنها حداقل انطباقی با مقتضیات نمایش تازه صورت می‌گرفت.

صحنه آرا، با وجود کارگردان ناتورالیست، آن استقلال را از دست می‌دهد. صحنه‌آرا به کارورزی تبدیل می‌شود که مأموریتش محقق کردن برداشت‌هایی است که کارگردان بیان می‌کند و بنا بر رهنمودهای کارگردان کار می‌کند. در نتیجه، نمایش یقیناً یکپارچگی سازمند و زیباشناسانه‌ای به دست می‌آورد که هرگز به خود ندیده بود. خلاصه این که ناتورالیست‌ها، به جای توهم‌آفرینیِ تزیینیِ سنت پسارمانتیک، توهم‌آفرینی دلالت‌گر را می‌نشانند و همهٔ قید و بندهایی را که از این انتخاب ناشی می‌شود به عهده می‌گیرند.

نمادگرایان داده‌های تازه‌ای به کاربرد فضای صحنه می‌افزایند. شروع این حرکت بی‌شک مدیون سمت‌گیری معنویت‌گرا و نظریه‌های «القاگر» آن‌هاست.

آن‌ها فضای صحنه را اندک اندک از آکندگی تزیینی که موجب محدودیت و خفگی آن می‌شد خالی می‌کنند. نمادگرایان، با نفی تقلیدگری اکید ناتورالیست‌ها، خود را از همین طریق از همهٔ سنگینی فنیی که در پی داشت خلاص می‌کنند. آن‌ها به برداشتی پرانعطاف‌تر و سبک‌تر از فضای اجرای نمایش دست می‌یابند و «تمرکز مجدد» بر بازیگر و بر نور را باب می‌کنند که در هر دو از چند شیء دلالتگر یا القاکننده استفاده می‌شود.

گفته‌ایم (نگاه کنید به پیش از این ص ۴۱ و ۴۲) که دستاورد اساسی نمادگرایان برای صحنهٔ مدرن توسل به نقاشان بوم است. این اندیشه به خودی خود تازه نیست. نویسندگان رمانتیک پیش‌تر با نقاشان همکاری کرده بودند و مانند آن‌ها می‌خواستند از فرهنگستان‌گرایی حاکم دور شوند:

دلاکروا[1] لباس‌های آمی روبسار[2] (هوگو، ۱۸۲۸)، تونی ژوانو[3] لباس‌های مغربی ونیز[4] (وینیی، ۱۸۲۹) و غیر از آن را ترسیم کرده بود. اما مداخلهٔ نقاشان در صحنه‌چینی نمادگرایانه منجر بدان می‌شود که مسئلهٔ نظریهٔ اجرای نمایش محل تردید قرار گیرد، نظریه‌ای که تا آن زمان انگاشت و ساخت دکورها بر آن مبتنی بود، اگرچه زیباشناسی حاکم بر آن‌ها ممکن بود بسیار متفاوت باشد.

دیده‌ایم که دکور سنتی اساساً از منظر توهم‌آفرینی و انباشت اشیاء پی‌ریزی شده بود. با حضور سروزیه و بونار و وویار و موریس دنی و همهٔ نقاشانی که پل فور از آن‌ها کمک خواست، الویت با **آویز عقب صحنه** شد. اما آویز عقب صحنه دیگر واقعیت را باز نمی‌نماید. آویز عقب صحنه چهارچوبی نادقیق و نوعی حال و هوا را القا می‌کند. نقاش به همان‌گونه که در برابر تابلو خود قرار گرفته باشد، خیالش را به پرواز در می‌آورد، و آن‌گاه، دیگر معیارهای شبیه‌سازی بر کاربستِ شکل‌ها و رنگ‌ها حاکم نیست. آویزی که وویار و ایبل[5] برای برتِ بزرگ‌پا[6] در نظر می‌گیرند بنفش است با صخره‌های بنفش و بارانی طلایی، آویز عقب صحنهٔ اورلاندو (سروزیه و ایبل) سبز است با جنگجویانی طلاکوب. آویز عقب صحنهٔ تئودا (موریس دنی) طلایی است با نشان‌هایی سرخ رنگ به شکل شیر ... طراحی صحنهٔ پلئاس و ملیزاند حذف هرگونه وسیلهٔ صحنه و هرگونه اثاث است. این طراحی صرفاً بازی رنگ و نور است که هدفش ایجاد پیوندی بصری با مایه‌های معنویِ درام مترلینک است.

حتی زمانی که کارگردان راه ساختارسازی سه بعدی محوطهٔ بازی را برمی‌گزیند و زمانی که صحنه‌ساز جای نقاش را می‌گیرد، دیگر تعریف فضای صحنه با عبارات تجسمی محل تردید قرار نمی‌گیرد. بهترین گواه بر این تغییر

---

1. Delacroix 2. *Amy Robsart* 3. Tony Johannot
4. *Le More de Venise*, Alfred de vigny 5. Ibels
6. *Berthe au grand pied*

بنیادین آثار آپیا و کریگ است. خاصه کریگ، تحت تأثیر پژوهش‌های تصویری و گرافیکی دوران خود، موفق می‌شود هم‌عصرانش را با زیبایی تصویری طراحی‌های صحنه‌اش به حیرت بیندازد (نگاه کنید به پیش از این، ص ۱۲۱ و بعد) و، در عین حال، بنیان‌گذار فضایی ساخته شده به شمار آید که ترتیب و تنظیمِ صرفِ سطح‌ها و حجم‌ها و پرها و خالی‌های ساخته از نورپردازی است.

در آلمان سال‌های ۱۹۲۰ نیز صحنهٔ اکسپرسیونیستی تماماً به آزادی تجسمی دکور نقاشان سپرده می‌شود؛ حاصل آن عناصر صحنهٔ بدریخت و داخلی‌هایی است که در بیرونی‌ها ادغام می‌شود، مانند دکورهای رایکبرت[1] برای پسر[2] (هازنکلور، ۱۹۱۹) یا دکورهای زیورت[3] برای طبل‌های شبانه[4] (برشت، ۱۹۲۳) که همه خطوط قلم‌مویی آشکار و منظرهای از ریخت افتاده است. باید خاطرنشان کرد که، در همان دوره، نقاشی چون شاگال[5] جهان‌بینی و بازنمودش را از فضا مستقیماً به صحنه منتقل می‌کند (نگاه کنید به دکورهای او برای ماتزلتوف[6]، اثر شولم آلایخم در تئاتر کامرنی[7] یهودیان مسکو در ۱۹۲۱).

بازگردیم به فرانسه. نیازی نیست که بازتاب کشف گروه بالهٔ روس سرگئی دیاگیلف را در دنیای تئاتری پاریسِ سال‌های ۱۹۲۰ یادآوری کنیم. اما شاید بد نباشد یادآوری کنیم که خیره کنندگی آن بیش از آن که ناشی از نوآوری در طراحی رقص یا مدرنیسم آهنگ‌سازان باشد زادهٔ «شوک» بصری واقعیی بود که از دکورها حاصل می‌شد[8]. از اواخر قرن نوزدهم، دیاگیلف توجه زیادی به جنبش‌هایی داشت که در نقاشی دورهٔ او به وجود آمده بود.

---

1. Reigbert 2. *Der Sohn*, Hasenclaver 3. Sievert
4. *Trommeln in der Nacht* 5. Chagall
6. *Mazeltov*, Cholem Aleikhem 7. Kamerny

۸. دنی بابله این نکته را به گونه‌ای مناسب در کتابش دربارهٔ تئاتر یادآوری می‌کند (همان کتاب، ص ۱۸۶).

پس تعجبی ندارد که فضای صحنه را به دست تخیل تجسمی نقاشانی که دوست می‌داشت سپرده باشد. در این مورد، باید گفت که طراحی صحنهٔ باله خاصه با ابداعی مشخصاً تصویری منطبق می‌شود، زیرا طراحی رقص فضای صحنه‌ایِ همواری را ایجاب می‌کند که تا حد ممکن آزاد باشد. در چنین اوضاعی، کار دکوراتور تنها چهارچوب و ته صحنه و لباس‌ها را دربر می‌گیرد[۱].

نوآوری دیاگیلف خاصه در این است که بعد تصویری نمایش هم‌سطح مؤلفه‌های موسیقی و طراحی رقص می‌شود. در نتیجه، احساس می‌شد که سرانجام یکپارچگی سازوار اجرا، که آرمان شاخص آن دوران بود تحقق یافته است. هانری گئون[۲] آفرینش پرندهٔ آتش را چنین توصیف می‌کند:

> پرندهٔ آتش، اثری حاصل همکاری نزدیک طراح رقص و آهنگ‌ساز و نقاش[۳]، اعجاز دل انگیزترین شکل تعادل میان صداها و حرکت‌ها و قالب‌ها را ارائه می‌دهد. به نظر می‌آید که نقشِ درهم‌لولِ پردهٔ زمینهٔ وهم‌انگیز به رنگ طلای کهنه به همان شیوه‌هایی آفریده شده است که بافت متغیر ارکستر. در ارکستر، به راستی افسونگر است که فریاد می‌کند و جادوگران و کوتوله‌ها می‌لولند و تقلا می‌کنند. وقتی پرنده می‌گذرد، موسیقی است که آن را می‌برد. من استراوینسکی و فوکین و گولووین را یک مؤلف واحد می‌بینم.[۴]

---

۱. در همین دوره است که دغدغهٔ قابل درک وحدت بصری و وحدت سبک موجب می‌شود تا مسئولیت لباس‌ها به نقاشِ دکوراتور سپرده شود. در سراسر قرن نوزدهم، معمولاً گمان می‌رفت که کار لباس از مقولهٔ دیگری است.

2. Henri Guéon

۳. پرنده آتش در ۱۹۱۰ براساس آهنگی ساختهٔ استراوینسکی آفریده شد. طراحی رقص آن از میخائیل فوکین [Fokin] و دکورها و لباس‌ها از الکساندر گولووین [Golovin] بود.

۴. نقل شده از دنی بابله، همان کتاب، ص ۱۹۲.

بنابراین، نقاش که صاحب اختیار مطلق شکل‌ها و رنگ‌ها، و نور و سایه‌ها، شده است، دارای قدرتی بی‌نظیر می‌شود، تا حدی که حتی در کار طراح رقص نیز دخالت می‌کند با این استدلال که طراح رقص نیز، به کمک بدن‌ها و حرکت، به فضای صحنه جان می‌بخشد، به طوری که هرگونه اقدامی که نقاش ضامن آن نباشد ممکن است به تعادل تجسمی مجموعه لطمه بزند.

دکور تصویری این دوره ــ دیگر صرفاً کارهای دیاگیلف مدنظر نیست ــ دارای تضاد حیرت‌انگیزی است میان پرمایگی ابداع آن در زمینهٔ شکل‌ها و رنگ‌ها، ابداعی آزاد که هیچ‌گونه دغدغهٔ تقلیدی محدودش نمی‌کند، و از سویی دیگر، بی‌اعتنایی تقریباً کامل به سامان دادن ساختمانیِ فضای صحنه. بدین‌ترتیب، عنصری که، در این گونه دکور، مکان عمل را تعیین می‌کند، **آویز عقب صحنه** است. این پرده، در پس‌زمینه، صحنهٔ جعبه‌ای را می‌بندد بی‌آن که توجه زیادی به استفاده از قواعد چشم‌انداز توهم‌آفرین شود. به عبارت دیگر، آویز عقب صحنه، در مقایسه با شیوهٔ ایتالیایی، به جای فضای تصویریِ دو بعدی است و این دکورها به درستی به منزلهٔ آثاری آفریدهٔ نقاشان دریافت می‌شوند. در این صورت، لباس‌ها با برداشت کلی منطبق می‌شوند و غالباً نقاش است که مسئولیت آن را به عهده می‌گیرد، یا دست‌کم نقاش بر آن‌ها نظارت می‌کند، درست مانند عناصر تجسمی دیگری که باید در ترکیب تصویر صحنه وارد شوند. می‌بینیم که، در مقایسه با نظریهٔ ناتورالیستی لباس، سلسله مسائلی اساساً متفاوت مدنظر است.

از سوی دیگر، صحنه آرا حتی زمانی که به هنر تصویری می‌پردازد، مثلاً آن‌طور که در طول نخستین دورهٔ باله‌های روس اتفاق می‌افتد که طی آن دیاگیلف از نقاشان سرزمینش بهره می‌جوید، دیگر در پی پنهان داشتن مداخلهٔ خود از طریق شیوهٔ متداول چشم فریبی بر نمی‌آید. حالا تصویر صحنه سبک و رد پای مؤلف را آشکار می‌سازد، خاصه این که مؤلف براساس

دو «مصداق» کار می‌کند: نه تنها **امر واقع** که ماجرای نمایش‌نامه یا باله تحمیل می‌کند و به نوعی «تصویر شده» و القا شده است، بلکه همچنین **هنر**، بدین معنا که دکور آشکارا **نقل قول** شکل تجسمیِ پیشین خواهد بود؛ مثلاً، نقاشی چینی در مورد **بلبل** یا هنر مردمی روس در مورد پتروشکا[۱].

وقتی دیاگیلف به پیش‌گامان پاریسی متوسل می‌شود که، در همان دوره، هرگونه قید و بندِ اگر نه همان تصویری که تقلیدگرانه را نفی می‌کنند، همهٔ این‌ها حقیقی‌تر می‌شود. شاهد آن، به طور مثال، دکورها و لباس‌های پیکاسو برای خودنمایی، در ۱۹۱۷ و برای کلاه سه‌شاخ[۲]، در ۱۹۱۹ و دکورها و لباس‌های فرنان لژه[۳] برای آفرینش جهان[۴] در ۱۹۲۳ یا کارهای پیکابیا[۵] برای وقفه در ۱۹۲۴ است[۶].

باز گردیم به تئاتر درامی. از ۱۹۰۱ تا ۱۹۱۱، ژاک روشه نیز، که از پژوهش‌های انجام شده در کشورهای بیگانه کاملاً آگاه است، قصد می‌کند که تصویر صحنهٔ سنتی را با کمک‌خواستن از نقاشان تغییر دهد. بی‌شک مشکل است دربارهٔ روشه، که اساساً تجربه‌گرا و التقاطی است، از زیباشناسی دقیقاً تعریف‌شده‌ای سخن گفت. با این همه، برخی خطوط قوت را در نظر می‌گیریم. نخست، دغدغهٔ یکپارچگی صوری و سازواری اجرای نمایش ــ که البته می‌دانیم امری دایمی در آن دوره است. بنابراین پردازش فضا، در برداشتی کلی، از کار تجزیه و تحلیل نمایش‌نامه و توصیف تصمیم‌گیری مسلطی که بر تمامی اجرا حاکم است ناشی می‌شود، که البته این کار با توافق

---

۱. باله‌های فوکین براساس موسیقی استراوینسکی. دکورها و لباس‌ها از الکساندر بنوا [Benois] بود. *Petruška* در ۱۹۱۱ و بلبل در ۱۹۱۴ اجرا شد.

2. *El sombrero de tres picos*, Pedro Alarcon

3. Fernand Léger

4. *La creación del mundo, Lope* de Vega Carpio

5. Picabia

۶. خودنمایی را گروه باله‌های روس به صحنه برد، با اوپرانامهٔ کوکتو [Cocteau]، موسیقی ساتی و طراحی رقص ماسین. کلاه سه‌شاخ نیز به همین ترتیب اجرا شد (فالا، ماسین). آفرینش دنیاکار گروه باله‌های سوئدیِ رولف دو ماره [Rolf de Maré] (اصل داستان از ساندرار [Cendrars] و موسیقی از میلو [Milhaud]) و همین طور وقفه (ساتی).

کارگردان صورت می‌گیرد. شمّ روشه[1] این است که طراحی صحنه باید هم شامل مجموعه‌ای تجسمی باشد که خواستی تصویری آن را سامان داده باشد و هم شامل نظامی دلالتگر که از یک‌سو با اثر پیوند داشته باشد و از سوی دیگر، با مخاطب و تماشاگر. به بیان دیگر، حتی اگر از تقلید واقع‌گرایانه چشم بپوشیم و حتی اگر قصد کنیم که، به شیوهٔ سمبولیست‌ها، «حال و هوا» و «جو» را ارجح داریم، باز هم مهم این است که امکانات به کارگرفته کارایی داشته باشند، یعنی این که با حساسیتِ ــ به لحاظ تاریخی معین شدهٔ ــ تماشاگر منطبق باشند. روشه می‌کوشد راه سومی را توصیف کند که هم از پرباری و آکندگی صحنهٔ ناتورالیستی و هم از فراوانی تزیینات رایج شده با باله‌های روس اجتناب ورزد. روشه فضا را حول چند شیء نشانه سازمان می‌دهد که عریانی قابْ آن را برجسته می‌سازد و «قرائت» تماشاگران را سمت و سو می‌دهد. به طور مثال، سماور یا تمثال کافی است تا روسیهٔ برادران کارامازوف را به تماشاگران فرانسوی سال ۱۹۱۱ القا کند. این سادگی امکانات و این پیراستگی با «صداقت» شیوه همراه می‌شود. تصنیع تصویری مداخلهٔ نقاش و شیوهٔ او را آشکار می‌سازد، خواه این که سبکی و تقریبی بودن طرح بارز باشد و خواه این که نقاش به زیباشناسی «تزیین‌طلبانه» متوسل شود. درزا[2]، صحنه‌آرای شب ایرانی ژان ـ لویی وودوایه[3] (۱۹۱۱)، این گزینه را به روشنی عبارت و تأیید می‌کند: «من کاخی بر پردهٔ نقاشی در ذهن ساختم و آن را اجرا کردم تا در مورد نیت من اشتباه نکنند و به درستی روشن باشد که آن کاخ از پرده و نقاشی است»[4].

---

۱. Jacques Rouché (۱۸۶۲ـ۱۹۵۷)، کارگردان تئاتر فرانسوی؛ در آلمان و روسیه طراحی صحنه آموخت و تحت تأثیر دیاگیلف، در پاریس نمایش‌هایی تغزلی به صحنه برد. در ۱۹۱۴ مدیر اوپرای پاریس شد و آثار بسیاری به اجرا در آورد؛ در ۱۹۱۰، هنر تئاتر مدرن *[L´Art théâtral moderne]* را منتشر کرد ـ م.

2. Drésa

3. Jean - Louis Vaudoyer

۴. متن نقل شده از دنی بابله، همان کتاب، ص ۲۲۳.

گزینه‌های روشه، به احتمال زیاد، بیش از نوآوری‌های دیدنی گروه باله‌های روس بر تحول کارگردانیِ فرانسه تأثیر گذاشته است. حیرتی که گروه باله‌های روس در مورد پردازش فضای صحنه ایجاد کرد بی شک بازتاب بی‌چون و چرایی داشته است. اگرچه کوپو و گروه کارتل و سپس، نسل سال‌های ۱۹۵۰ به کار توسل به نقاش ادامه می‌دهند، اما میلشان را به احتراز از زیاده‌روی‌ها و عواقب تصویرگراییِ بی‌رویه نشان می‌دهند و نیز به نفی این نکته که صحنه ضمیمه‌ای از نمایشگاه هنر گردد و نمایش نقش‌نمایی [کالئید وسکوپ] از تابلوهای زنده شود، حتی اگر بسیار جذاب باشند.

در هر حال، این سنت همکاری با نقاشان حرفه‌ای، که نمادگرایان باب آن را گشودند و دیاگیلف بدان اعتبار بخشید، در نیمهٔ اول قرن بیستم، مدتی دراز با اقبال روبه‌رو می‌شود و خاصه در طراحی صحنهٔ رقص بسیار پایدار می‌ماند، که این بی‌شک ناشی از انطباق میان این دو شکل هنر است که بدان اشاره کرده‌ایم.

دولن برای دکورها و لباس‌های پرندگان اثر آریستوفانس[۱] (۱۹۲۸) و ده سال بعد برای پلوتوس[۲] به کوتو[۳] متوسل می‌شود. آرتو از بالتوس[۴] می‌خواهد تا طراحی صحنهٔ خانوادهٔ چنچی را در ۱۹۳۵ بر عهده گیرد. در همان دوره، گرایش اندک متفاوتی آغاز می‌شود. برخی کارگردانان، بنا به توصیه‌های کریگ، توضیح و تدقیق طراحی صحنه را به عهده می‌گیرند ــ به طور مثال، پیتوئف برای مکبث، لیلیوم[۵]، یا هانری چهارم اثر پیراندلو، ژووه برای ناک[۶] (ژول رومن) یا مالبرو به جنگ می‌رود[۷] (آشار)[۸]. کارگردانانی دیگر بر

---

۱. Aristophanes (۴۴۷ـ۳۸۰ق‌م)، نویسندهٔ یونانی ـ م.

۲. *Ploutos*، نوشتهٔ آریستوفانس.

3. Coutaud 4. Balthus

5. *Liliom*, Ferenc Molnar (نویسندهٔ مجار), 1909

6. *Knock*, Jules Romain, 1923

7. *Malbrough s´en va - t - en guerre*, Marcel Achard

۸. تصور دکورسازه‌ای ثابت در ویوکولومبیه برای کوپو، در ۱۹۱۹، نیز مدیون ژووه است.

صلاحیت صحنه‌آراهای حرفه‌ای تکیه می‌کنند که دیگر پیشه‌ورانی فاقد تخیل قرن نوزدهم نیستند، اما فردگرایی دست و پاگیر آفرینندگان سطح اول را نیز به کارگردان تحمیل نمی‌کنند. این صحنه‌آراها همکارانی مؤثرند که قبل از هر چیز می‌خواهند نگرش کارگردان را هرچه دقیق‌تر عملی کنند: ژان هوگو، کاساندر[1]، آندره بارساک[2] (که خود بعداً کارگردان می‌شود) و خاصه کریستیان برار[3]، صحنه‌آرای مورد توجه ژووه[4]، ویژگی‌های خاص طراحی صحنهٔ فرانسه را در آن دوره می‌آفرینند: سبکی که با گذر زمان برازندگی اندک بی‌مزه‌ای پیدا می‌کند؛ «تزیین‌گرایی»ای که آزادی نظر را از نقاشی وام می‌گیرد اما هیچ جسارت صوری واقعیی ندارد.

نسل بعد همان راه را دنبال می‌کند. خاصه ویلار که باید به وسعت آوینیون یا صحنهٔ عریان شایو جان ببخشد. ویلار به نقاشان درجهٔ یک (عمدتاً گیشیا[5] و همچنین پینیون[6] و پراسینوس[7] و سنژیه[8] ...) مراجعه می‌کند و از آن‌ها می‌خواهد که ترکیبی از رنگ‌های درخشان و شکل‌های ساده و گویا بیافرینند و از قشنگی مرسوم و موردنظر صحنه‌آراهای حرفه‌ای بپرهیزند[9].

در طول این دوره، زیباشناسی دکور با تعدادی نکتهٔ ثابت مشخص می‌شود: حضور نقاش از ورای شیوه‌های تصنیع به کار رفته، خاصه این که پردهٔ صحنه و آویز عقبْ صحنهٔ تکیه‌گاه‌هایی دو بعدی است که نقاش آن را فضایی آشنا می‌یابد. خلاصه این که نشانه‌های گرافیکی و مجموعه رنگ‌های ملایم و شیوهٔ رنگ‌گذاری و گاهی درون‌مایه‌های تصویری و جز آن، همه و

---

1. Cassandre 2. André Barsacq 3. Christian Bérard

۴. به نظر نمی‌آید که ژووه آموزهٔ دقیقی داشته باشد: او برای صحنه‌آرایی و لباس مکتب زنان [مولیر] و دون ژوان [مولیر] و دیوانهٔ شایو (ژیرودو) و کلفت‌ها (ژنه) به برار مراجعه کرد اما صحنه‌آرایی تارتوف [مولیر] را به براک (Braque) سپرد.

5. Gischia 6. Pignon 7. Prassinos 8. Singier

۹. در این مورد باید مصاحبهٔ شایان توجه لئون گیشیا را خواند که هلن پارملن [Parmelin] در کتاب خود پنج نقاش و تئاتر گردآورده است:

Cinq peintres et le théatre, Paris, Ed. Cercle d'Art, 1956.

همه در جابه‌جایی و جایگزینی دنیای تجسمی آشنای تماشاگران در سطح تئاتر سهیم‌اند. از سوی دیگر، این تصویرگرایی تداوم تجربهٔ سنتی و ساختمان سنتی را امکان‌پذیر ساخت: نقاش با صحنه به شیوهٔ ایتالیایی سخت سازگار می‌شود، صحنه‌ای که، با چهارچوب و دهانهٔ مستطیل و ارتباط یک‌سویه‌ای که ایجاب می‌کند، به فضای دو بعدی نقاش بسیار نزدیک است. در واقع، پردهٔ نقاشی شده‌ای که، در قرن نوزدهم، پایهٔ دکوراسیون توهم‌آفرین بود، مصالحی بنیادی باقی می‌ماند. زیرا دقیقاً همان **پرده** است، یعنی پایهٔ معمول نقاش بوم.

در دکور تصویری، از صحنهٔ جعبه‌ای به منزلهٔ فضا آشکارا کم استفاده می‌شود. زیرا محوطهٔ بازی، جز در مواردی که مقتضیات دقیق نمایش‌نامه یا خواسته‌های کارگردان ایجاب می‌کند، در سطحی یگانه گسترش می‌یابد و تنها حجم هایی‌که نقاش در ترکیب تصویر صحنه وارد می‌کند لباس‌ها و وسایل صحنه است. وانگهی، معلوم نیست که به راستی باید نقاش را تنها مسئول این وضع دانست یا نه: چنین برداشتی با داعیهٔ تمامی آن نسل از کارگردانانی که، تحت تأثیر لونیه ـ پو و کوپو، درصددند تا نمایش تئاتری را بر بازیگر و متن متمرکز کنند زیاده منطبق است.

در نتیجه، طی همان دوره، برداشتی کاملاً متفاوت در مورد طراحی صحنه رشد می‌یابد، برداشتی که مدعی است در سه بُعد به فضای صحنه بپردازد. عملکرد این طراحی صحنه ساختار بخشیدن به فضای نمایش است، نه تزیین آن. در واقع، منظور تکوین نظام منسجمی از حجم‌ها و سطح‌هاست که صرفاً رابطه‌ای تلویحی یا نمادین با واقعیت دارند و، در وهلهٔ نخست، فضای اجرا را به پایه‌ای مؤثر برای حرکت بازیگر تبدیل می‌کنند. به عکسِ دکور نقاش که از تلألو رنگ‌ها و بُعد دو گانه استفاده می‌کند، در طراحی صحنهٔ تازه، با مبانی نظریهٔ تازه‌ای رو به روییم که **دکور صحنه‌ساز** را پی می‌ریزد.

منشأ آنچه شاید امروزه دگرگونی عمده در طراحی صحنهٔ قرن بیستم به شمار آید دو تن‌اند که تقریباً هم عصرند و بیش از آن که کار آزموده باشند متفکر تئاترند: آدولف آپیا (۱۸۶۲ ـ ۱۹۲۸) و ادوارد گوردن کریگ (۱۸۷۲ ـ ۱۹۶۶).

اگرچه کارگردانانی مانند کوپو یا ژمیه آپیا را به عنوان یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان تئاتر مدرن بزرگ داشته‌اند واگرچه کریگ او را بسیار ارج می‌نهاد، اما می‌توان گفت که شهرت او از محدودهٔ محافل تخصصی (حرفه‌ای‌ها و مورخان تئاتر) فراتر نرفت. شاید بدان دلیل که اندیشهٔ او در طراحی صحنه، اگر نگوییم منحصراً، دست کم اساساً به نمایش‌نویسی واگنری استناد می‌کند که، چنانچه می‌دانیم، برای تماشاگران فرانسوی، از تئاتر شکسپیر هم که یکی از قطب‌های مهم اندیشهٔ کریگ است، بیگانه‌تر می‌نماید. (آیا امروزه مسائل به راستی تغییر کرده‌اند؟) اگرچه آپیا درام موزیکال را منبع نوآوریی می‌داند که هنر کارگردانی بدان نیازی فوری دارد، اما از تئاترِ گفتاری روی گردان نیست و بخش عمدهٔ آثار او گواه بر این مدعاست. آثار آپیا از مجموعه‌ای نسبتاً محدود تشکیل می‌شود: کتاب‌ها[1] و مقالات و برنامه‌هایی برای طراحی صحنهٔ آثار تغزلی (گلوک[2]، و خاصه واگنر) یا درامی (آیسخولوس و شکسپیر وگوته ...).

آپیا تعداد کمی نمایش به اجرا در آورد و کارش در حدی پایین‌تر از داعیه‌های نظری او باقی ماند، خاصه این که بی‌تجربگی عملی‌اش به موانع مادی و فنی و انسانی اضافه می‌شد که کاربست‌های سنتی و روزمره ایجاد می‌کرد[3].

---

۱. سه کتاب مهم او عبارت‌اند از کارگردانی درام واگنری [*La Mise en Scène du drame wagnérien*] (۱۸۹۵)، موسیقی و کارگردانی. تئاتر [*La Musique et la mise en scène*] (۱۸۹۷) و اثر هنری زنده [*l'OEuvre d'art vivant*] (۱۹۲۱).

۲. Glück (۱۷۱۴ـ۱۷۸۷)؛ آهنگ‌ساز آلمانی ـ م.

۳. مهم‌ترینشان عبارت‌اند از اورفئوس و ائورودیکه (گلوک) در الرو (۱۹۱۲ـ۱۹۱۳)، ←

اندیشهٔ تئاتری آپیا از تحسین و عدم رضایت ناشی می‌شود: تحسین آثار واگنر، که آپیا، به لحاظ شاعرانگی و موسیقایی، آیندهٔ تئاتر را بدان منوط می‌کند؛ و عدم رضایت از کم شهامتی و سنت گرایی برداشت‌های واگنر در طراحی صحنه، و اجراهایی که به عمل آورد، حال آن که این اجراها صرفاً به انطباق همان عادت‌های اجرای تقلیدی رایج در کارگردانی اوپرا در قرن نوزدهم با فضای تازه محدود می‌شدند.

آپیا نخست ساختمان به شیوهٔ ایتالیایی را در دورانی رد می‌کند که محل تردید ساختن آن امری رایج بوده است. او ارتباط یک سویهٔ ایستا میان تالار نمایش و صحنه را محل تردید نمی‌سازد ــ وانگهی، تئاتر موزیکال مانع آن می‌شود ــ اما مرجع او، به گواه انستیتو دلرو[1] که در ۱۹۱۱ براساس برداشت‌های معماری او ساخته شد، فضای باستان است.

موضوع این است که ساختار ایتالیایی، در نظر آپیا، مسئول روال همیشگی توهم‌آفرینی است که اجرای غربی در آن راه گم کرده است. توهم‌آفرینی که، به محض مطرح شدن دنیایی اساطیری مانند دنیای واگنر، نامناسب بودنش آشکار می‌شود. معلوم نیست در وهلهٔ اول کدام وجه از شبه واقع‌گرایی که به کارگردانی اوپراهای واگنر نسبت می‌دهند باید افشا شود: ساده دلی یا ناکارآمدی آن؟ از همه مهم‌تر این که نبود تخیل در طراحی صحنه عادت‌ها و سلیقه‌های مخربی به تماشاگران داد که برای تحرک اجرای نمایش مضر است:

> توقع متوسط تماشاگر نازل بودن آن را ثابت کرده است؛ او که به فدا کردن بیان هنری در پای دید فریبی زنده راضی نبود، این دیدفریبی را نیز فدای طبیعت بی‌جان و تابلو بی‌روح کرد. این توهمِ مورد

← نریستان و ایزولده در اسکالای میلان (۱۹۲۳) طلای راین (۱۹۲۴) و والکوری (۱۹۲۵) و نیز پرومته در زنجیر آیسخولوس (۱۹۲۵) در اشتاد تئاتر شهر بال.

1. Institut d'Hellerau

> توجه با چشم‌پوشی از نمایش زنده به دست می‌آید و چشمان به حدی به اشتباه می‌افتد که، اگر فعالیت شخصیت‌ها یا نور دیدفریبی دکور را بر هم نزند، توهم را سخت در خطر می‌بیند؛ حال آن که اگر دید فریبی لطمه‌ای نبیند از احمقانه‌ترین نکات دور از حقیقت در مورد عوامل دیگر صرف‌نظر می‌کنیم.[1]

زیرا توهم‌آفرینی خود توهم است. شیوه‌های به کار گرفته هر قدر پیچیده و دقیق باشد، نگاه اندکی هشیار، در صحنه، به ناهماهنگی‌های بی‌شماری میان واقعیت و آنچه مدعی «باز نمودن» آن واقعیت است پی می‌برد. مثلاً از میان رفتن توهم که ناشی از ورود بازیگر است که حرکتش به فضای صحنه بُعدی سه گانه می‌بخشد در حالی که طراحی صحنهٔ سنتی نتیجهٔ ناخالصی است زادهٔ پردازش تصویریِ فضایی سه بعدی (بر اساس دو بعد) به کمک توهم‌آفرینی بصری.

آپیا همچنین یکی از نخستین کسانی است که به منابع خارق‌العاده‌ای که نورپردازی برق در اختیار کارگردان می‌گذارد وقوف یافته است. آپیا سخت افسوس می‌خورد که از این نورپردازی تنها برای روشن کردن پرده‌های نقاشی شده و تشدید قابلیت توهمیِ آن استفاده می‌شود.

آپیا بار اضافی تزیینات و دست و پاگیریِ مصالحی را که به طراحی صحنه با تکیه بر «جزئیات واقعی» منجر می‌شود نیز افشا می‌کند. ناگوارترین پیامد آن است که فضای بازیِ بازیگر کاهش می‌یابد و به حداقل لازم می‌رسد. بدین لحاظ، امکانات بیان بازیگر بی‌استفاده می‌ماند زیرا ایستایی و فن بیان، به ضرورت، نقطهٔ آغاز و نقطهٔ پایان هنر بازیگر غربی شده است.

آپیا بر ضد ناهمگونی زیباشناختی اجراهای زمان خود قد راست می‌کند، ناهمگونیی که می‌توان به کثرت «مراکز تصمیم‌گیری» در مورد کارگردانی تئاتر نسبت داد، یعنی نویسنده و بازیگر اصلی و صحنه‌آرا و دیگران، که هر

---

1. *Le Musique et la mise en scène* [موسیقی و کارگردانی تئاتر]; p.22.

یک با مداخلهٔ خود خواسته‌های مختلفی را در ردهٔ اول قرار می‌دهند. آپیا توصیه می‌کند که در برابر اینها، همهٔ قدرت‌ها به کارگردان واگذار شود که «صلاحیت قضاوت» او باید بر همهٔ موارد دیگر فایق آید. در واقع، تنها یک ارادهٔ هنری انفرادی، با در اختیار داشتن امکان تأثیر بر مجموعهٔ مؤلفه‌های اجرای نمایش، قادر خواهد بود بدان **نظم ببخشد** و همهٔ عناصر سهیم را با آن تلفیق کند و آن‌ها را به یکدیگر پیوند دهد و کارگردانی را به **اثر هنری** واقعی تبدیل کند.

این یکپارچه‌سازی اجرا، که آپیا مدام بر آن تأکید می‌کند، تنها در صورتی به دست می‌آید که عنصر ساختاربخش کارگردانی به روشنی تعریف و معین شود و این عنصر به جز **بازیگر** نیست. طراحی صحنه هم باید براساس بازیگر تکوین شود.

آپیا، مانند همهٔ نوآوران دوران خود، می‌کوشد تا القا را، به منزلهٔ بنیان نظری هرگونه تجربه‌ای در طراحی صحنه، جانشین تقلید کند. اما نگرش تماشاگران روابط شخصیت‌های نمایش را با محیط اطراف خود بهتر درمی‌یابد تا فضایی مستقل را که به گونه‌ای مبهم توصیف شده است:

> هنگامی که نگاه زیگفرید متوجه جنگلی می‌شود که نسیم ملایمی تکانش می‌دهد، ما تماشاگران زیگفرید را غرق در نور و سایه‌های متحرک می‌بینیم و دیگر به تکه‌های بریده شده‌ای که به کمک تعدادی نخ تکان می‌خورند توجهی نمی‌کنیم.[1]

مسلم است که استفاده از فضای صحنه و جان بخشیدن بدان دیگر «طرح زدن» یک دکور زیبا نیست بلکه باید کاری کرد که تماشاگر نگرش شخصیت‌های نمایش را در مورد آنچه احاطه‌شان می‌کند و در مورد فضای

---

1. Comment réformer notre mise en scène? , in *la Mise en scène du drame wagnérien*, p.348.

«تخیلی»ای که در آن حرکت می‌کنند دریابد.

همهٔ این‌ها آپیا را بر آن می‌دارد که پایه‌های برداشتی **ساختمانی** از طراحی صحنه را بنا نهد. او در واقع دو بعدی بودن واقعی عناصر سازندهٔ دکور سنتی را نفی می‌کند، زیرا این دو بعدی بودن موجب می‌شود که بازیگر نتواند از آن عناصر استفاده کند. آپیا خواستار آن است که **کارایندی** بر سازمان‌دهی فضای تئاتری حاکم باشد. کار کارگردان باید به بازیگر امکان دهد تا همهٔ عناصر صحنه را با بازی ادغام کند و از آن‌ها بهره گیرد و آن‌ها را به عوامل بیان تئاتری تبدیل کند:

> قالب نمایشی هرچه بیشتر به بیان دقیق نقش بازیگر قادر باشد، بازیگر نیز بیشتر حق خواهد داشت که شرایط نصب دکور را از راه کارایندی آن تحمیل کند و در نتیجه، تضاد نصب دکور با نقاشی بیشتر خواهد شد، زیرا نقاشی ماهیتاً در تضاد با بازیگر است و قادر نیست هر شرطی را که مستقیماً بازیگر به میان می‌کشد بر آورده سازد.[1]

یکی از پرثمرترین شمّ‌های آپیا این است که طراحی صحنه باید دستگاهی از شکل‌ها و حجم‌های واقعی باشد، دستگاهی که مدام بدن بازیگر را وامی‌دارد تا راه‌حل‌های تجسمی گویایی پیدا کند. پس بازیگر باید با محیط اطراف خود ارتباط پیچیده داشته باشد. در واقع، تناسب روان‌شناختی، در این ارتباط، همراه با تنش فیزیکی عمل می‌کند؛ و این تنش فیزیکی را شبکه‌ای از سطوح شیب‌دار و پلکان‌ها و همهٔ عناصر معماریی ایجاد می‌کنند که قادرند بدن بازیگر را وادارند تا بر مشکلات ناشی از این عناصر فایق آید و آن تنش فیزیکی را وسیله‌ای برای بیان سازد. این نکته نشان می‌دهد که ساخت و کارهایی که آپیا در نظر گرفته است به صورت معماری‌های انتزاعی

---

1. *La Musique et la mise en scène*, p.15.

تحسین برانگیزی در می‌آیند. وانگهی آپیا نامی بس گویا بر آن می‌نهد: **فضاهای موزون.**

این مقدمات آپیا را بر آن می‌دارد تا **جنبندگی**، یعنی **سیالیت** طراحی صحنه را توصیه کند. این ویژگی‌ها را پیوندی موجب می‌شود که آپیا می‌کوشد تا میان ذهنیت (متغیر) شخصیت‌ها و محیط اطراف آن‌ها ایجاد کند. در این مورد، **سیالیت** میزان مطلوب تحرکی را باز می‌نمایاند که اجتناب از گسسته شدن آهنگ کار و کاهش تنش را امکان‌پذیر می‌سازد، یعنی کاهش مسائلی که معمولاً نحوه‌های «تغییر دکور» (پایین کشیدن پرده، «تاریکی»، انتظار، صداهای پشت صحنه و جز آن) به وجود می‌آورند. آپیا از راه نورپردازی به هدف سیالیت دست می‌یابد. در این چهارچوب نور صرفاً ابزار کاربردیی نیست که فقط قابل رؤیت شدن فضای صحنه را تضمین می‌کند یا، در بهترین موارد، «حال و هوا»یی می‌آفریند. نور امکان می‌دهد تا شکل‌ها و حجم‌های دکورسازه‌ایِ صحنه ساخته شوند و تغییر یابند، به این طریق که موجب پدیدار شدن و ناپدید شدن سایه‌های کمابیش ضخیم و پراکنده و بازتاب‌ها و جز آن می‌شود؛ یعنی همهٔ چیزهایی که با عمل استفاده از نور، به منزلهٔ ابزار سامان‌دهی و القا یا ایجاد حال و هوا، منافات ندارد.

> صحنه در داخل جنگل می‌گذرد[1]. زمین ناهموار و تأسیسات کارایند فعالیت نور را ایجاب می‌کنند. مقتضیات مثبت نقش بازیگر رضایتمندانه است اما باید جنگل را نیز القا کرد، یعنی تنهٔ درختان و شاخ و برگ را. پس در عوض آن باید بخشی از بیان خاک و نور را فدا کرد تا بر پرده‌هایی تقطیع شده حضور درختان را مشخص کرد، یا از وجود درختان تنها قسمت‌هایی را بیان کرد که با کارایندی زمین منطبق باشند و **باقی کار را به عهدهٔ کیفیت خاص نورپردازی گذاشت.**[2]

---

۱. باز هم مورد زیگفرید اثر واگنر است.

2. *Le Musique et la mise en scène*, p.50.

شرط بندی آپیا در مورد **نوراندازی** در زمان خود کاری گستاخانه‌تر است. در حالی که نوراندازی جز برای به دست آوردن برخی جلوه‌های ویژه چندان کاربرد دیگری ندارد، آپیا آن را یکی از ابزارهای اساسی برای تحرک بخشیدن به فضای صحنه می‌شمارد. به همین دلیل آپیا سرمنشأ پژوهش‌هایی است که با کارگردانی پیسکاتور و برشت، و خاصه با تجربه‌هایی اخیرتر از طراح صحنه‌ای چون یوزف اسووبودا چشم‌گیر شده است. لازم به ذکر نیست که نوراندازی‌های تصویری مدنظر نیست بلکه منظور وسیله‌ای است برای افزایش امکانات بیانی نور با استفاده از نورهای موضعی و رنگ‌های متنوع و متغیر و بی‌نهایت قابل توسع.

این نظریهٔ طراحی صحنه، که اساساً بر اصول معماری (ساختاربخشی سه بعدی فضای صحنه، تغییر شکل‌ها و حجم‌ها، پرها و خالی‌ها، بهره‌برداری از امکانات بالقوه گویای عمودیت و افقیت همراه یا در تضاد با سطوح شیب‌دار ...) مبتنی است، آپیا را بر آن داشته است تا سهم رنگ را، در تصویر صحنه، اگر نگوییم که فدا سازد، دست کم بکاهد. بی‌شک این پیامد، یعنی نفی طراحی تصویری صحنه و تزیین‌گرایی، معمولاً ناشی از آن است که آپیا سخت در آن پافشاری کرده است. تزیین‌گرایی که می‌دانیم عموماً بر استفاده از رنگ مبتنی است. از این گذشته، اشتباه است اگر فکر کنیم که آپیا از امکانات القاکنندهٔ رنگ آگاه نیست یا به آن توجهی ندارد. اما آپیا کاربردهای تازه‌ای برای آن قایل می‌شود که با نظریهٔ او در مورد اجرا منطبق است. آپیا تلألوِ در نهایت بی‌معنا را، حتی اگر هیجانات زیباشناختیِ چندی ایجاد کند، نادیده می‌گیرد و استفادهٔ «یکپارچه» از رنگ و حتی تک‌رنگی دکور سازه‌ای را ترجیح می‌دهد، حتی اگر لازم باشد این تک‌رنگی را با نورپردازی تغییر دهد.

شرح نظریهٔ کریگ در مورد طراحی صحنه ممکن است به مکررگویی‌هایی بینجامد زیرا به راستی از بسیاری جهات با آپیا همراه است.

کریگ، در تحقیق بسیار دقیقی دربارهٔ فن گراوور امکانات بیانی دنیای تجسمیی را کشف می‌کند که هیچ نیازی به رنگ ندارد و تماماً بر بازی متضاد **سیاه و سفید** مبتنی است. به همین دلیل، کریگ، مانند آپیا، توسل به دکور تصویری را واهی و خطرناک می‌شمارد.

کریگ بسیار تحت تأثیر نظریهٔ واگنر دربارهٔ «درام موزیکال آینده» قرار گرفت که معماری تئاتری جدیدی را، به منزلهٔ مکان و ابزاری برای درآمیختن عناصر مختلفِ سهیم در اجرای نمایش، توصیه می‌کند؛ عناصری چون شعر و موسیقی و نقاشی و هنر بازیگر و جز آن. اما، به اعتقاد کریگ، این درآمیزی نه تنها مستلزم فضایی مناسب است بلکه به کارفرمایی نیاز دارد که قادر به تحقق آن باشد: **مدیر صحنه‌ای** که بتواند در همهٔ سطوح و در همهٔ لحظه‌های اجرا مداخله کند. کریگ، از این نظر، آماده‌سازی‌هایی فنی پیشنهاد می‌کند، مثل ایجاد یک اتاقک مدیریت و دستگاهی ارتباطی با صحنه که امکان دهند «مدیر صحنه» در طول اجرا نیز آن را هدایت کند.

اما پژوهش‌های کریگ خاصه هنر طراحی صحنه را نو می‌سازد. پژوهش‌هایی که در عین حال شامل تفکرات نظری و طرح‌ها و ماکت‌ها و تحقق‌های عملی می‌شود. طرح‌های اولیهٔ کریگ نشان دهندهٔ فضای عریان و نفی هرگونه تزیین‌گرایی و وجود سایه روشن است. هیچ‌گونه واقع‌گرایی و هیچ‌گونه دغدغهٔ تقلید باستان‌شناختی (غالباً نمایش‌نامه‌های شکسپیر مدنظر اوست) به چشم نمی‌خورد. رنگ‌ها اندک است و به صورت توده‌های یک شکل استفاده شده است ... خلاصه این که می‌بینیم کریگ، از ابتدای این طرح‌ها، به گونه‌ای از طراحی صحنه رو می‌کند که سامان‌دهی معمارانهٔ فضا را ممتاز می‌دارد.

از ۱۹۰۰، کریگ با چند کارگردانیِ اوپرا، که در آن زمان تقریباً به فراموشی سپرده شده بود، اندیشه‌هایش را در بوتهٔ اجرا می‌آزماید. نخستین اجرا، دیدو و آینیاس اثر پرسل (۱۹۰۰)، شور و شوق بسیار ایجاد می‌کند. کریگ اصول

پیراستگی و بازنمایی تلمیحی یا نمادین امر واقع را در آن عملی می‌سازد. هیچ جزئیات تزیینی و هیچ دیدفریبیی به چشم نمی‌خورد. همهٔ تلاش کریگ این است که تصویر صحنه متحرک باشد و تنها عناصر تجسمی آن نیز حجم‌ها و شکل‌هاست. نورپردازی هم برای پویاسازی صحنه به کار می‌رود و هم برای یکپارچه ساختن آن. شیوهٔ به کار رفته، که انگاشت آن کاملاً نو است، امکان می‌دهد که شخصیت‌ها را از رو به رو یا به طور عمود نشان دهند، زیرا نور را دیگر از قاب چراغ‌های پا صحنه یا از راه‌های پشت صحنه نمی‌فرستند، بلکه از ته سالون و از رسن‌خانه می‌فرستند. سرانجام این که کریگ، با استفاده از قیدی مادی (ساختار طبقه طبقهٔ صحنه که در اختیار دارد)، بر تعداد نماهای بازی می‌افزاید.

کارگردانی‌های دیگری، که آن‌ها نیز با اقبال فراوان روبه‌رو شدند، به کریگ امکان می‌دهند تا کارایی نظریه‌ای دربارهٔ طراحی صحنه را، که همسو با نظریهٔ آپیا است، بیازماید: کار طراح صحنه، یا بهتر است بگوییم مدیر صحنه، بازنمایاندن امر واقع، یا تزیین کردن صحنه نیست، بلکه او باید ساختاری ابداع کند که سه بعد صحنه را به کار برد و موفق شود، در عوض تنش‌ها و پویایی خاص اثری که اجرا می‌شود، چیزی بصری ارائه دهد. در این مورد نیز، هدفِ کار طراحی صحنهٔ معمارانهٔ غیر تصویری است که باید بتواند خصوصیت اساطیری و بی‌زمانی را آشکار سازد، یعنی، سرانجام، معنای جهانی اثر را.

دیدیم که (نگاه کنید به قبل از این ص ۱۱۶) هدف کریگ خارج شدن از چهارچوب اجرا به شیوه ایتالیایی نیست. در هر حال، او همواره با فرضیهٔ ارتباط یک‌سویه با تماشاگران کار می‌کند. اما، به یاری هنرش، بر قدرت گویایی فضای سنتی می‌افزاید و حس عمق و عظمتی که از طراحی صحنهٔ او بروز می‌کند موجب شگفتی هم‌عصرانش می‌شود.

تحول تفکر کریگ، که بی‌شک به سبب دلسردی‌های ناشی از برخورد

مداوم با روزمرگی و عدم تفاهم و سبکسری و جز آن شتابزده است، او را بر آن می‌دارد که رؤیای تئاتر فارغ از قید و بندهای چندگانه‌ای را که نویسنده و بازیگر و دیگر عوامل در مقابل قدرت خلاق مدیر صحنه تحمیل می‌کنند در سر بپروراند. در این تئاتر آرمانی، طراحی صحنه مرکز اجرای نمایش خواهد بود و فضایی ارائه خواهد داد که، به یمن بازی توأمان نورپردازی و حجم‌های متحرک، مدام در حال تغییر است. شخصیت‌های نمایش به سایه‌هایی بدل خواهند شد، یعنی صرفاً حجم‌های زنده‌ای که موظف‌اند، با چند حرکتِ دقیقاً تکوین یافته و مهارشده، به فضای صحنه جان ببخشند. این همان گزینه‌ای است که در تنظیم و تدقیق طرح معروف متمرکز بر تغییرمایه‌های بی‌شمارِ تجسمی و درامیی که می‌توان از یک پلکان به دست آورد نقش اساسی دارد، قدم‌ها(۱۹۰۵.)

کریگ همیشه واقف بوده است که تفکر تئاتری باید در عین حال اندیشه‌ای نظری و فنی باشد. از سوی دیگر، متوجه شده است که شیوهٔ به کاررفته در تئاترهای زمان او امکانات بهره‌برداری از قدرت‌های موجود در صحنه را محدود می‌کند. به همین دلیل، می‌کوشد ابزاری به وجود آورد که پاسخ‌گوی نیاز او برای به دست آوردن همان سیالیت شکل‌های صحنه باشد که خود، مانند آپیا، آرزومند آن است. منظور ابداع شیوه‌ای در طراحی صحنه است که هم تداوم اجرا را حفظ کند و هم به مدیر صحنه امکان دهد تا، در هر لحظه و بدون محدودیت مادی، ساختار تصویر صحنه را تغییر دهد. این ابزار همان اسکرین [لتهٔ تغییرپذیر] است که معادل فرانسوی «پرده» و «پردینه» به درستی گویای واقعیت آن نیست.

کل صحنه، مانند صفحه‌ای شطرنجی، به مجموعهٔ عناصر مستقل از یکدیگر تقسیم می‌شود که می‌توانند در یک سطح قرار گیرند یا در ارتفاع‌های مختلف به سمت رسن‌خانه بالا روند. اسکرین‌های دیگری می‌توانند، در جهت عکس، از رسن‌خانه به سمت صحنه پایین بیایند؛ اسکرین‌های دیگری

نیز می‌توانند عرضی حرکت کنند. بدین ترتیب، همان‌طور که کریگ مایل بود، طراحی صحنهٔ تشکیل شده از دستگاهی از شکل‌ها و حجم‌های غیرتصویری، یا دست کم غیرتقلیدی، بی‌نهایت الگوپذیر و تغییرپذیر خواهند بود، خاصه این که نورپردازی بر امکانات تغییر تصویر صحنه خواهد افزود و خاصه امکان خواهد داد تا به خشکیِ بیش از حدِ شکل اسکرین‌ها یا زاویه‌دار بودن آن‌ها انحنا و نرمش ببخشد.

کریگ به ییتس[1] اجازه می‌دهد که این شیوه را، به سال ۱۹۱۱، در آبئی‌تیاتر[2] دوبلن به کار برد. شیوه‌ای که با اقبال فراوان رو به رو می‌شود و کریگ خود، سال بعد، این موفقیت را با اجرای هملت در تئاتر هنر مسکو به دعوت استانیسلافسکی، تجدید می‌کند. منتقدان معاصر واقف‌اند که این رویدادی تاریخی است. فرستادهٔ روزنامهٔ تایمز خاطرنشان می‌سازد که «ممکن نیست بتوان پیش‌بینی کرد که کاری چنین بی‌نقص و چنین موفق در عملی ساختن نظریه‌های موردنظر چه تأثیری بر تئاتر اروپا خواهد داشت». کریگ تقریباً تنها کسی است که احساس رضایت نمی‌کند.

اقدام دیگری را می‌توان الگوی بسیاری از تجربه‌های بعدی به شمار آورد: کریگ، که در فلورانس مستقر است و آنجا، فارغ از قیدهای زمان و پول و تماشاگر، که معمولاً کار صحنه را سنگین می‌کند، مرکزی برای پژوهش‌های تئاتری ایجاد کرده است، در ۱۹۱۴ نوعی طراحی صحنه می‌آفریند که امکان می‌دهد مصائب مسیح به روایت قدیس متی، اوراتوریوی باخ، را به صحنه بیاورند که اصولاً با اندیشهٔ اجرای تئاتری مغایر است. کریگ نوعی معماری عمود و ساخته شده از سطوح روی هم قرار گرفته و پلکان‌ها و غیره مجسم می‌کند. آن‌گاه، به یمن بازی نور و سایه، و با استفاده از قواعد توهم‌آفرینی بصری، بدان برجستگی و عمق می‌بخشد. دکور سازه‌ایِ ثابت

---

۱. شاعر بزرگ ایرلندی که در پی آن بود تا، در مسیر نمادگرایان، تجربهٔ تئاتری دوران خود را نو کند و پژوهش‌ها و اجراهای کریگ را عمیقاً تحسین می‌کرد.

2. Abbey Theatre

است که در عین حال چندگانگی مکان‌ها و کنش را میسر می‌سازد. این طرح هرگز به عمل در نیامد، اما به نظر می‌آید که الهام‌بخش معماری صحنهٔ ویو ـ کولومبیه بوده است، یعنی آن طوری که کوپو آن را، در ۱۹۱۹، و بر مبنای اصولی مشابه خواهد ساخت: فضایی ثابت و «مجرد» که، به کمک یک رشته سطوح طبقه‌طبقه که به توسط پلکان‌ها به هم متصل‌اند، هم به طور افقی قابل استفاده است و هم به طور عمودی، و هر عنصری حاکی از جدایی تالار و صحنه (قاب چراغ‌های پاصحنه، پرده ...) در آن حذف شده است. چنین معماریی را می‌شد به تبع خواسته‌های کاربردی و شاعرانهٔ هر نمایش‌نامه آزادانه «مرتب» کرد[1].

جسارت و موشکافی اندیشهٔ آپیا و کریگ، و نیز خواسته‌ها و سازش‌ناپذیری و «کمال‌گرایی» شان ...، همه عواملی است که کم شمار بودن کارهایشان را توجیه می‌کند. با این همه، نفوذشان بی‌شک یکی از مواردی است که بیش از همه بر تئاتر مدرن و معاصر اثر گذاشته است. یقین است که ویلانت واگنر، بدون پژوهش‌های آپیا که ویلانت او را استاد خود می‌داند، نمی‌توانست در مدت زمان چنان کوتاهی (۱۹۵۱ـ۱۹۶۶) به چنان کمالی در نوسازی کارگردانیِ واگنری دست یابد[2]. به همین ترتیب، یوسف اسووبودا، یکی از جسورترین طراحان صحنهٔ دوران ما، برخی از چشم‌گیرترین موفقیت‌هایش را آشکارا به کریگ مدیون است، از جمله: پلکان عظیمی که طراحی صحنهٔ هملت (تئاتر ملی پراگ، ۱۹۵۹) را روی آن ساخت، یا شاه

---

۱. کوپو، که از سویی در مورد تصویرگرایی خاص طراحی صحنهٔ زمان خود تردید دارد، بی‌شک یکی از کسانی است که، از ابتدا، بهتر از هر کسی خصوصیت انقلابی پژوهش‌های آپیا و کریگ را ارزیابی و تحسین کرد.

۲. تأسف بر مرگ زودرس ویلانت واگنر که کارش را متوقف کرد تمام ناشدنی است. این نیز شاید نگران کننده باشد که کارگردانی فعلی آثار واگنر، به سبب برخی گرایش‌های واپس نگرانه یا ارتجاعی، در مهجور کردن و ناپدید ساختن این کارگردان شتاب‌زده عمل کرده باشد.

اودیپوس (تئاتر ملی پراگ، ۱۹۶۳)، یا شبانگاه سیسیل (اوپرای هامبورگ، ۱۹۶۹ و اوپرای پاریس، ۱۹۷۴). همین مطلب در مورد شکل «کوبیستی»ای که برای چهارگانهٔ واگنر (کوونت ـ گاردن[1]، ۱۹۷۴ـ۱۹۷۶) در نظر می‌گیرد، یا برای فلوت سحرآمیز، اثر موتسارت (مونیخ ۱۹۷۰) و بسیاری دیگر صادق است.

بر شمردن مثال‌هایی که گواه بر عمق و استمرار تأثیر آپیا و کریگ بر پژوهش‌های کنونی باشد طولانی است، از پلکان عظیمی که با «پردهٔ آبی بزرگ» (سیکلوراما) امتداد می‌یابد و ویلار بی‌هیچ تردیدی آن را دکور سازه‌ای صحنهٔ سینا[2] (شایو، ۱۹۵۴) قرار می‌دهد گرفته تا طراحی صحنهٔ انتزاعی اما بسیار گویای یورگه لاولی برای اودیپوس رکس[3]، اوپرا ـ اوراتوریوی استراونیسکی (اوپرای پاریس، ۱۹۷۹)، با محوطهٔ بازی‌اش که به تدریج «عمودی» می‌شود و تک‌رنگ خاکستری‌اش که از رنگ سفید تا سیاه را دربر می‌گیرد و دنبالهٔ عظیم لباس یوکاسته با رنگ سرخش آن را به فورانی خونین روشن می‌کند.

وانگهی آشکار است که اگرچه دکور تصویری تا سال‌های ۱۹۵۰ بر صحنه حاکم بوده است، از آن پس گرایش چنان دگرگون شده است که دکور معمارانه را می‌توان یکی از عوامل تعیین کنندهٔ نوسازی طراحی صحنه و، در سطحی گسترده‌تر، نوسازی تجربهٔ تئاتر به شیوهٔ ایتالیایی به شمار آورد. به علاوه، برداشت معمارانهٔ طراحی صحنه تنها برداشتی بود که می‌توانست با تئاتری مصمم بر کنارگذاشتن همهٔ هنجارهای اجرا به شیوهٔ ایتالیایی سازگار شود: فضای چند بعدی برای سامان‌دهی معمارانه مناسب بود؛ در عوض، تقریباً به طور کامل از صحنه‌آرایی تصویری فارغ بود.

گذشته از این، رها کردن دیدگاه یک‌سویه تعریف مجدد طراحی صحنهٔ ساختمانی را ایجاب می‌کرد، حتی صرفاً به این دلیل که «ژرفانمایی»، که آپیا و

---

1. Covent - Garden
2. *Cinna*, Pierre Corneille, 1642
3. *Œdipus Rex*

کریگ بسیار هنرمندانه از آن بهره‌برداری می‌کردند، غیر عملی شده بود.

از سال‌های ۱۹۳۰، همان وقت که نشانه‌هایی از برداشت آپیا و خاصه کریگ (نفی تقلیدگری واقع گرایانه، تکوین تئاتری که محمل اساطیری منطبق با حساسیت دوران باشد، یکپارچه‌سازی اجرای نمایش به یمن کارگردانی دارای اختیارات کامل و غیره) در نوشته‌های آرتو آشکار می‌شود، ساختار آرتویی به صورت فضایی معماری شده در می‌آید، با نماهای بازیی که بر روی هم قرار دارند و با پلکان‌ها یا نردبان‌ها به هم وصل می‌شوند، و با ناحیه‌های خاص عمل نمایشی که پراکنده‌اند و پل‌هایی آن را به هم پیوند می‌دهند. اما این ساختار آرتویی دیگر نمی‌تواند (و در پی آن هم نیست) از بازی حجم‌ها و نور استفاده کند، یا نوعی جنبش صحنه را تکوین بخشد که قدرت القای آن مستلزم دیدگاه یک‌سویه است و قطب‌کانون سازی آن نقطهٔ فرار ژرفانمایی سنتی است. کارگردانان معاصر، که به واقع از ساختار ایتالیایی دست کشیده‌اند (گروتوفسکی، رونکونی، منوشکین و دیگران)، نیز با همین مورد مواجه‌اند. خاصه در کار رونکونی و منوشکین، همان‌طور که آرتو توصیه می‌کرد، طراح صحنه فضایی به‌هم‌ریخته را سازمان می‌دهد که به نفسه چیزی جز ساختار بازی القا نمی‌کند. با همهٔ اینها، آیا به راستی، مثلاً با آپیا فاصلهٔ زیادی داریم؟ یو یا ساختنِ این گونه دستگاه بازیی که باید به حرکت در آورد، و تغییر شکلش در مکان‌های مختلفی که کنش نمایش ایجاب می‌کند، تابع مداخلهٔ بازیگر است، زیرا این معماریِ چند قطبی، به علاوه، مستلزم تحرک بدن‌هاست، چیزی که آپیا همواره در مرکز دغدغه‌هایش قرار می‌داد. به عکس، این نیز واقعیت دارد که کریگ چندان اعتبار و قدرتی برای بازیگر قایل نبوده است...

این سامان‌دهی تازهٔ فضای تئاتری پیامدهای دیگری خواهد داشت. خاصه توسل به ابزارهایی که سخت‌گیری آپیا و کریگ از میدان به درشان کرده بود. زیرا تصور می‌شد که این ابزارها «انگل‌وارگی» تزیینی باشد. زیرا که سازگارساختنشان با طراحی صحنه مسئله‌ساز بود.

مورد **اشیاء** نیز همین است. تعدد وسایل صحنه، در طراحی ناتورالیستی، و بیهودگی نمایشی آشکارشان شیء صحنه را بی‌اعتبار کرده بود. به بی‌معنابودن تئاتری شیء و توهم‌آفرینی کم‌مقدارش اعتراض می‌کردند. نمادگرایان، هنوز هیچ نشده، آن را تقریباً کنار گذاشته بودند؛ آپیا و کریگ نیز همان راه را در پیش گرفتند. حضور یک شیء در صحنه تابع ضرورت نمایشی مسلم بود. قدرت دلالتگر آن بایستی بی‌چون و چرا می‌بود، خاصه این که، در فضایی ساخته از حجم‌ها و نورها، تنها بود و همهٔ نگاه‌ها را به خود می‌کشید. چنین است مشعلی که، در دکور سازه‌ای آپیا، در ۱۸۹۶، برای پردهٔ دوم تریستان و ایزولده، وسط صحنه را روشن می‌کند. یا تخت شاهی، یا پرچم‌های سفیدی که کریگ در کارگردانی هملت، به سال ۱۹۱۲، در مسکو به کار می‌برد.

آرتو در این حد خوددار نیست اما همان دغدغهٔ **قدرت** را در مورد شیء دارد. یقیناً قدرتی گویا اما بیش از آن، قدرتی جادویی بدین معنا که شیء، تنها با حضور خود، باید تأثیری تکان دهنده و لرزاننده بر روان تماشاگر بگذارد و در نتیجه، باید چیزی را در اعماق وجود او به حرکت در آورد ... این کاری است که آرتو در پردهٔ آخر خانوادهٔ چنچی با تصویر **چرخ** صورت می‌دهد که ابزار شکنجهٔ بئاتریچه است، اما نشانهٔ مجموعه نمادهایی نیز هست که تا درون حرکات صحنه‌ایی که آرتو توصیه کرده است بازتاب می‌یابد. توسل به **مانکن** نیز از همین مقوله است که آرتو از دورهٔ «تئاتر آلفرد ژاری» توصیه می‌کند و هنوز هم در طراحی صحنهٔ «تئاتر شقاوت» جا دارد:

> مانکن‌ها و صورتک‌های عظیم و اشیائی با ابعاد غریب هم ارز با تصاویر کلامی نمودار می‌شوند و بر وجه عینی هر تصویر و هر بیانی تأکید می‌کنند ــ در عوض، چیزهایی که معمولاً خواستارِ شکل نمایی عینی آن‌ها هستند ناپدید یا پنهان می‌شوند.[1]

---

1. *Le théâtre et son double*, p.116.

از ریخت‌افتادگی و بزرگ‌سازی کافی است تا شیء از واقعیت به درآید و بعدی افسانه‌ای و اساطیری بیابد، به طوری که آرتو این امر را یکی از محورهای جان‌بخشی فضای تئاتری، یعنی محور طراحی صحنه، قرار می‌دهد؛ برخلاف آپیا یا کریگ که «دکورها»یی طرح‌ریزی می‌کنند، حتی اگر این دکورها ترکیب‌های ساخته شده باشند و از آنجا که ساخته‌هایی تکوین‌یافته برای توزیع تصویرهایی از فضاها هستند، چنانچه تغییر یابند نیز همسازند.

> دکوری وجود نخواهد داشت. برای این کار شخصیت‌های معمایی، لباس‌های آیینی و مانکن‌های ده‌متری که ریش شاه‌لیر را در طوفان باز می‌نمایانند، سازهایی به قد انسان و اشیایی با شکل و هدف ناشناس کافی است.[1]

تصمیم قطعی کارگردانان در مورد طراحی صحنه نیز، که با دیدگاه یک‌سویه قطع رابطه کرده‌اند، همان‌گونه آرام و به تدریج است. فضاهای خاص رونکونی، خواه مربوط به اورلاندوی خشمگین باشد یا اوتوپیا[2]، با شیء ـ ماشین‌هایی تحرک می‌یابند که تا حد زیادی به اشیائی که آرتو تجسم می‌بخشید نزدیک‌اند: موجود بال‌دار افسانه‌ای و گاوماهی و اسبِ میدانِ شهسواران سرگردان، در عین حال، هم جانورانی را تصویر می‌کنند که باید در عالم تخیل باشند و هم «ماشین‌ها»ی تئاتریی که به واقع هستند. به همین دلیل غیرواقعیت مسحورکننده‌ای را در هیبت اسباب‌بازی‌های بی‌اندازه بزرگ القا می‌کنند.

---

۱. همان کتاب، همان‌جا.

۲. نمایشی که در سال ۱۹۷۵، براساس تدوینی از نمایش‌های آریستوفانس ساخته شد.

یکی از تماشایی‌ترین لحظات نمایش ۱۷۸۹ تجسم روزهای اکتبر است که طی آن ملت لویی شانزدهم و ماری آنتوانت را به پاریس باز می‌گردانند. لویی شانزدهم و ماری آنتوانت... عروسک‌هایی عظیم، هوایی و کاریکاتورگونه که در نوک چوب‌ها علم شده‌اند! باید گفت که در همان دوران (سال‌های ۱۹۶۰) یک گروه آمریکایی به نام **برید اند پاپت تیاتر**[1] آیین‌های بسیار قدرتمندی را به ایالات متحده و اروپا تحمیل می‌کند که پیام آن هم سیاسی است و هم دینی. پیتر شومان[2]، بانی آن، دنیایی از وهم و خیال (سحرآمیز یا کابوس‌گونه) می‌آفریند که در آن مانکن‌های غول‌آسا و عروسک‌ها و صورت‌های نقاب‌دار و جز آن قهرمانان ماجراهای بسیار ساده و کند و حکایت‌هایی دربارهٔ اوضاع روزند. این مانکن‌ها و عروسک‌ها ممکن است ۵ تا ۶ متر ارتفاع داشته باشند و گاهی چندین عروسک‌گردان دارند. عروسک‌های دیگری را مردی در داخل می‌گرداند. «عروسک‌ها» گویی «فضا»یشان را با خود حمل می‌کنند، به طوری که این تئاتر مطلقاً می‌تواند در هر جایی ارائه شود. تئاتری است دوره گرد و دقیق که سناریوها و شخصیت‌ها و حکایت‌ها و شکل‌هایش را به تبع زمان و فعلیت و مکان ابداع می‌کند و صحنه‌اش کلیسا و کارخانه و کوچه و از این دست است.

سرانجام این که، اگرچه نظریهٔ «تئاتر فقیر» که گروتوفسکی توسعه داده و به اجرا در آورده است، این ریاضت را به او تحمیل می‌کند که به جز اشیاء ـ ابزارهایی که بازیگر نیاز مبرمی بدان‌ها دارد از چیز دیگری استفاده نکند، اما گروتوفسکی در صدد است تا قدرت تئاتری خاصی به آن‌ها ببخشد که بی‌شک ناشی از ادغام آن با فضا اما، بیش از آن، نتیجهٔ ادغام آن با کنش نمایش است. این انعکاس بر روی تماشاگران هم از بار نمادین و اساطیری ناشی است که اشیاء ـ ابزارها دربر دارند و هم از به کارگیری آن‌ها به منزلهٔ عناصر ساختاربخشی (یا ساخت‌زدایی) فضا، بدنه‌های تخت ـ قفس‌هایی که حدود

---

1. Bread and Puppet Theatre
2. Peter Schumann

آسایشگاه زندانِ کوردیان (۱۹۶۲) را مشخص می‌کرد یا جابه‌جا کردن خارق‌العادهٔ لوله‌های بخاری به دست اسیران آکروپولیس (۱۹۶۷)[۱]، که خود کافی بود تا به فضای اردوگاه اسرا حضور ببخشد، تا مدت‌ها به خاطر می‌ماند.

لباس نیز باید به صورت گونهٔ خاصی از شیء صحنه باشد، زیرا اگرچه عملکردی مشخص دارد که عبارت است از مشارکت در تکوین شخصیت نمایش به توسط بازیگر، اما مجموعه‌ای از شکل‌ها و رنگ‌ها نیز ایجاد می‌کند که در فضای اجرا دخالت دارند و در نتیجه باید با آن ادغام شوند.

در حقیقت، به نظر نمی‌آید که کارگردانیِ قرن نوزدهم زیاده از حد به ادغام لباس‌ها در نگرش کلی تصویر صحنه توجه کرده باشد. کافی بود که لباس‌ها، در چهارچوب یک قرارداد، نماینده یا تجسم‌بخش گونه‌ای طبقه‌بندی شده باشد ــ امپراتور روم، یکی از بلند مرتبگان اسپانیا، روستایی مولیری یا بورژوای بالزاکی ... ــ که شخصیت نمایش، در مجموع، به او ربط داده شود، تا همه راضی باشند.

دغدغهٔ انطباق نزدیک‌تر با یک شخصیت، به لحاظ ویژگی روان‌شناختی و اجتماعی، با صحنهٔ ناتورالیستی پدیدار می‌شود و اما نمادگرایان تلاش خواهند کرد تا لباس را در یکپارچگی تصویر صحنه ادغام کنند (نگاه کنید به قبل از این، ص ۱۶۱)

از وقتی تکوین تصویر صحنه به یک نقاش سپرده شد تا تغییرات و تغییرمایه‌هایی را که خواستِ اجرا بود هدایت کند، یقین بود که عنصری به این مهمی و به لحاظ بصری گویا، یعنی لباس، را فراموش نخواهد کرد. در نتیجه، طراحی صحنهٔ تصویری معمولاً طراحی لباس‌ها را دربر می‌گیرد. نقاش همان اصول تصنیع و بهره‌گیری از همان طیف‌ها و همان تضادهای رنگ را در لباس به کار می‌برد که در دکور(ها) از آن بهره می‌گیرد، تا انسجام

---

۱. در واقع، سه روایت از این نمایش در سال‌های ۱۹۶۲، ۱۹۶۴ و ۱۹۶۷ به اجرا در آمد.

بصری تصویر صحنه را تضمین کند.

این برداشت امروزه برای بیشتر کارگردانانی که در چهارچوب ساختار ایتالیایی کار می‌کنند حکم قانون دارد. تحولی که در مورد دکور بدان اشاره شد البته به لباس نیز مربوط می‌شود. کارگردان، به عوض کار کردن با نقاش بوم، که شخصت خلاقش همیشه با قید و بندهای تئاتر و توقع‌های کارگردان سازگار نیست، ترجیح می‌دهد با یک نقاش ـ صحنه‌آراکارِ گروهی کند، کسی که قادر باشد مسائلی را که برای تحقق دقیق خواست کارگردان و نگرش او لازم است حل کند. به همین دلیل، اجتناب از همکاری‌های مقطعی ضرورت دارد: گفته‌اند که مشارکت ژووه و کریستیان برار دوست‌داران تئاتر را درست قبل از جنگ به تکاپو واداشت، و همکاری ویلار و لئون گیشیا شب‌هایی به یادماندنی در ت.ان.پ.و در آوینیون ایجادکرد. در دورانی اخیرتر، می‌توان از همکاری جورجو اشترلر و لوچیانو دامیانی[1] و همکاری لاولی و ماکس بیگننس[2] یادکرد.

لازم به ذکر است که طراحی صحنهٔ ساختمانی، شاید بیش از دکور تصویری، مستلزم ادغام کامل لباس‌ها در فضای صحنه است. به اعتقاد آپیا یا کریگ، لباس، مانند فضای صحنه، باید از هرگونه واقع‌گرایی و هرگونه تزیین‌گرایی رها می‌بود. لباس بایستی، مانند هر عنصر صحنهٔ دیگری، پایگاهی معنایی در چهارچوب زیباشناسی نمادگرایانه، می‌شد. این نکته را هالدین مک فال[3] وقتی، به طور مثال، صحنهٔ پایانی دیدو و آینیاس را به کارگردانی کریگ، که قبلاً از آن نام برده‌ایم، توصیف می‌کند، به روشنی نشان می‌دهد:

> دیدو، فرسوده از درد و رنج، با جامه‌ای سیاه و در میان ندیمه‌هایش
> که به دور او زانو زده‌اند، بر روی بالشک‌های سیاهِ تختش افتاده

---

1. Luciano Damiani 2. Max Bignens 3. Haldane Macfall

> است [...]. نور ملایمی بر چهرهٔ دیدو می‌تابد [...] و پایین صورتش در تاریکی فرو رفته است که با رنگ سیاه جامه‌اش در می‌آمیزد، و در همان حال، شهبانو آواز تحسین برانگیز مرگ را می‌خواند.[۱]

و ویلانت واگنر، که باید او را یکی از با تدبیرترین وارثان آپیا یا کریگ به شمار آورد، چنان به ادغام شخصیت نمایش با فضای صحنه و به معنایی که این ادغام دربر دارد اهمیت می‌دهد که خود، بنا به توصیهٔ کریگ، کلیت کارگردانی، یعنی طراحی صحنه و لباس‌ها، را طرح‌ریزی می‌کند. آخر، بازی بازیگر ـ خواننده، به اعتقاد ویلانت، بیشتر بر رویّه ـ نشانه و بر ژست یگانهٔ سرشار از حداکثر کارایی گویا مبتنی است تا بر حرکتی که جنبش آن موفق به پنهان داشتن سنخ‌های قالبی نیست. پس لباس باید در این بازیِ با صلابت مشارکت داشته باشد و هم به بیان اوصاف شخصیت نمایش کمک کند و هم به حالت‌نمایی بدن. لباس نه به هیچ واقعیت باستان شناختی ارجاع می‌دهد، نه هیچ‌گونه سهولت تزیینی را می‌پذیرد. لباس نظام صرف شکل‌ها و موادی است که نورپردازی و بازی بازیگر آن را تابع مقتضیات موقعیت نمایشی خواهند ساخت.

در برابر این نتیجه و این ادغام مطلق لباس در نگرش کلی طراحی صحنه، گزینهٔ متفاوتی وجود دارد. در این گزینه، لباس یکی از قطب‌های بصری طراحی صحنه می‌شود. در این صورت، کارگردان، نه بر اصل یکپارچه‌سازی، که بر اصل تضاد و تنش تکیه می‌کند. کنارگذاشتن دیدگاه یک‌سویه و برگزیدن فضایی چندگانه از این مقوله است. نگاه تماشاگر دیگر بر هماهنگی و تعادل در ساختاری که بنا به قوانین ژرفانمایی معمول ساخته

---

۱. تفکری دربارهٔ هنر گوردن کریگ در مناسباتش با کارگردانی، در مجلهٔ استودیو، سپتامبر ۱۹۰۱، مجلد بیست و سوم، شماره ۱۰۲، ضمیمهٔ شمارهٔ ۳۶، ص ۸۳.

شده است تکیه نمی‌کند. بنابراین، نگاه تماشاگر به تکیه گاه‌های دیگری نیاز دارد که، چنان که دیده‌ایم، عبارت اند از اشیاء و نیز لباس‌ها که آن نیز مانند اشیاء است. آرتو بدین امر کاملاً واقف بود و می‌خواست که لباس به صورت لباس مراسم باشد و به گونهٔ نشانی مقدس که بازیگر بایستی قدرت‌های حالت نمایی یا بهتر است بگوییم «جادویی» آن را افزایش می‌داد و هنوز هم به نظر می‌رسد که حسرت بر همین «لباس‌های هزاران ساله، با هدفی آیینی» (تئاتر و همزادش، ص ۱۱۴) و سرشار از قدرتی نامعلوم راهنمای برخی از پژوهشگران معاصری است که می‌توان در طیف جنبش آرتویی قرارشان داد. به طور مثال، ویکتورگارسیا با کارگردانی کلفت‌های ژنه (۱۹۷۱). در این کار، لباس‌ها، که با رنگ‌های تندشان (سفید، قرمز، سیاه ...) بر زمینهٔ خاکستری درخشان پلاکاردهای وسایل صحنه سخت برجسته می‌نمودند، صرفاً شکوه غریب مراسمی را مجسم می‌ساختند که فقط برپا کنندگان مراسم رمز آن را می‌دانستند ... کاربست‌های دیگری گواه بر نفوذ نظریهٔ آرتو در تجربهٔ معاصر است: به طور مثال، لباس‌های آندره آکار[1] برای سیاهان ژنه به کارگردانی روژه بلن (یکی از نزدیک‌ترین دوستان آرتو)، در ۱۹۵۹، یا لباس‌های پاراوان‌ها (باز هم ژنه، آکار، بلن) در ۱۹۶۶. جای تعجب نیست که، وقتی صحبت از اقدام‌هایی برای آیینی ساختن اجراست، نام ژنه مدام به میان آید. در واقع، ژنه تقریباً تنها نمایش‌نویس معاصری است که آثاری براساس نمایش‌نویسی آیینی محقق ساخته است. ژنه می‌نویسد: «حتی زیباترین نمایش‌نامه‌های غربی حالتی از بالماسکه و نقاب‌پوشی دارد، نه حالت آیینی»[2].

مرزهای چنین برداشتی و دشواری‌هایی که ممکن است با آن برخورد کند قابل رؤیت است. این برداشت در واقع مستلزم تملک کامل اثری است که برداشت در آن عملی می‌شود. از نظر آرتو، این امری خود به خودی بود، زیرا

---

1. André Acquart

۲. نامه به ژان‌ژاک پوور [Jean-Jaques Pauvert] در مجلهٔ *Obliques*، شمارهٔ ۲، ص ۳.

ابداع تئاتر تازه‌ای مدنظرش بود که از هر گونه سنت روانی‌ساز و تقلیدی نمایش غربی رها باشد. در مورد ژنه گفته‌ایم که نظریه‌اش دربارهٔ اجرا و آثارش طبیعتاً آیین‌سازی کارگردانی را ایجاب می‌کرد، اما از سر اتفاق نیست که توصیف لباس نیاز دارد که بر تئاتری به نفسه سخت اساطیری تکیه کند، خواه تراژدی باستان (مدئای سنکا به اقتباس و کارگردانی یورگه لاولّی در ۱۹۶۷) مدنظر باشد، خواه دنیای شکسپیری (ریچارد سوم به کارگردانی رونکونی در ۱۹۶۸، شاه‌لیر به کارگردانی اشترلر در ۱۹۷۲) یا اوپرای واگنر (کارگردانی‌های ویلانت واگنر). این برداشت، در مورد تئاتری که روابط دیگری با امر واقع دارد، بسیار مسئله آفرین‌تر می‌شود. لباس‌هایی از این دست برای تارتوف یا لورنزاتچو و برای عروسی فیگارو یا باغ آلبالو قابل تصور نیست. وانگهی، این که آرتو به هیچ یک از این نمایش‌نامه‌ها یا هیچ نمایش‌نامه‌ای از این دست نپرداخته باشد امری پرمعناست.

در واقع، بی‌شک با **لباس** است که اجرای مدرن عمیق‌ترین ارتباط را با واقعیت برقرار می‌کند. هر قدر طراحی صحنه جسورانه‌تر باشد، فضای صحنه به نمادین‌تر شدن و انتزاعی شدن میل می‌کند یا صرفاً به صورت محوطهٔ بازی تثبیت می‌شود. بنابراین، بر عهدهٔ لباس و چند وسیلهٔ صحنه خواهد بود که نگرش و تعبیر و در یک کلام، «خوانش» تماشاگران را هدایت کند. تجربهٔ ویلار در این مورد آشکار کننده بود. عملکرد لباس، در تجربهٔ او، عبارت بود از جان بخشیدن به فضای عظیم عریان شایو یا آوینیون با رنگ‌های زنده یا با حرکت پارچه‌ها؛ اما عملکرد آن، در عین حال، گفتن هویت شخصیت‌ها و پایگاه اجتماعی، یعنی عمق درونشان، نیز بود. از اتفاق نیست که ژرار فیلیپ[1]، در امیر هومبورگ لباسی به نمایش می‌گذاشت که

---

۱. Gérard Philippe (۱۹۲۲ـ۱۹۵۹)، بازیگر فرانسوی که در نقش‌هایی چون کالیگولا و ال سید و امیر هومبورگ سخت درخشید و بازیگر مطلوب ریوبلاس و لورنزاتچو بود. گفته می‌شود که مرگ ناگهانی او بی‌شک کشور فرانسه را از یکی از بزرگ‌ترین بازیگرانش محروم ساخت ـ م.

سفیدی خیره کننده‌اش تنها گویای دوران و ردهٔ اجتماعی او نبود و لباس‌های مرگ دانتون، از طریق تصنیع که گیشیا بر آن تحمیل کرده بود، دوران انقلابی را به روشنی به رخ می‌کشید. لباس‌های لورنزاتچو نمایانگر رنسانس دوران مدیچی و لباس‌های مرگ در کلیسای جامع (تی.اس.الیوت)[1] نشان دهندهٔ قرون وسطای شیشه‌بندی‌های رنگی بود.

توسعاً می‌توان مشاهده کرد که هر تئاتر شهر، هر تئاتری که رسالتی سیاسی برای خود قایل است ــ بنا به وسیع‌ترین و اصیل‌ترین معنای این اصطلاح ــ نیاز دارد که، در جایی، واقعیت و تئاتروازی را به هم پیوند دهد. به همین دلیل است که، بیرون از گزینه‌های زیباشناختی ناهمگرا، متداول‌ترین گرایش چنین تئاتری قایل شدنِ عملکردی مشابه با عملکردی است که ناتورالیست‌ها تعریف کرده بودند، یعنی گفتن واقعیت و «تجربهٔ زیسته»ی یک شخصیت نمایشی و نشان دادن جایگاه اجتماعی او و، در صورت لزوم، تعیین تغییرات آن.

در این مورد، تجربهٔ برشت از راهی که آنتوان و استانیسلافسکی ترسیم کرده‌اند فاصله نمی‌گیرد. به استثنای برخی نمایش‌نامه‌ها (دایرهٔ گچی قفقازی، روح نیک سه ـ چوان، صعود مقاومت‌پذیر آرتور و اویی و جز آن) که روند تمثیلی‌شان تا حدی آزادی عمل را در ابداع مجاز می‌شمارد و حتی ایجاب می‌کند، بیشترِ آثار او زمینهٔ اجتماعی ـ تاریخی بی‌نهایت شاخصی را به نمایش در می‌آورند که لباس باید تصویر کنندهٔ آن باشد: به طور مثال، ننه دلاور، با فراز و نشیب‌های جنگ سی ساله؛ زندگی گالیله و ایتالیای قرن شانزدهم و ایتالیای دربار پاپ و ایتالیای مردم شهرهای کوچک جنوب و جز آن. حتی تمثیل‌ها ارجاع‌های دقیقی را تحمیل می‌کنند که طراح لباس نمی‌تواند چندان از آن رها شود: به طور مثال، «دلقک‌ها»ی آرتور و اویی که، آرایششان هر قدر هم «دلقک‌وار» باشد (کارگردانی مانفرد وکورث و پتر

1.*Murther in the cathedral,* T.S. Eliot, 1935.

پالیتش در برلینر انسمبله)، باید گویای ارتباطی دوگانه باشد: ارتباط با مافیای شیکاگو بعد از تجدیدنظر سینمای سال‌های ۱۹۳۰ و ارتباط با نازی‌ها. می‌توان گفت که این‌ها همه جزو عرصهٔ باز نمود لباس است.

هلن پارملن، همسر ادوار پسونِ نقاش، که لباس‌های ننه دلاور را برای کارگردانی ویلار طراحی کرده بود، آنچه را، فراسوی دو کارگردانیِ بی‌شک متفاوت، دو برداشت از عملکرد تئاتریِ لباس را در تضاد با هم قرار می‌دهد به روشنی نشان می‌دهد. آلمان‌ها، به نام واقع‌گرایی حماسی، از «لباس‌های ژندهٔ پر از رنگی» که حاصل تخته‌رنگ پینیون بود به سختی انتقاد کردند. در عوض، در اجرای برشت «هیچ رنگی نبود. نوعی رنگ خاکستری در همه جا گسترده بود و بازیگران و اشیاء را می‌پوشاند. برشت جنگ و بدبختی را تماماً خاکستری می‌دید» ...

> یک آلمانی به من می‌گفت که «رنگ‌گذاری برای جنگ سی ساله غیر واقع‌گرایانه است، خاکستری مناسب جنگ و بدبختی است. رنگ زندگی می‌بخشد که در این میان جایی ندارد» و پینیون در رد این نظریه می‌گفت که «واقعیتِ بیش از اندازه واقعیت را می‌زداید ...». «من به رنگ ـ نماد اعتقادی ندارم. یکپارچگی رنگ خاکستری تیرگی و فاجعه را از میان می‌برد. جنگ سی ساله برای به‌درازا کشیدن نیازی به زمینهٔ خنثا ندارد».[1]

این مباحثه، هر چه باشد، زمان بسیار دقیقی از تاریخ کارگردانی معاصر را توصیف می‌کند، زمانی که طراحی صحنهٔ تصویری، که هنوز هم بر تئاتر فرانسه حاکم است، در مورد عقیده‌ای که بیان می‌دارد اندک‌اندک محل تردید قرار گرفته است.

دو نمایش «تاریخی» تئاتر دوسولی، ۱۷۸۹ و ۱۷۹۳، بر همین واقع‌گرایی

---

1. *Cinq peintres et le théâtre* [پنج نقاش و تئاتر], pp.144 - 146.

حماسی مبتنی بود: لباس‌ها موظف بودند که نه تنها تاریخ‌مندی اجرای نمایش، بلکه گذر ایام و «خستگی» اجتماعی و در عین حال تعلق داشتن به هر طبقه را بیان کنند. با این حال، به هیچ روی کارگردانی ناتورالیستی در کار نبود. فقط وظیفهٔ لباس‌ها بود که نوعی ارتباط با واقعیت را به لحاظ بصری تحقق بخشند. در این مورد، هیچ چیز آشکار کننده‌تر از آخرین تابلو (حراج) نبود که به مؤثرترین شکلی انحراف انقلاب مردمی به دست طبقهٔ بورژوا و دردست گرفتن آن در قرن نوزدهم را، به کمک جلوهٔ تئاتر در تئاتر، نشان می‌داد: بورژواها با لباس «بالزاکی» شاهد اجرای انقلاب «خود» به شکل (تقریباً) بی‌آزار لودگی‌اند. دو دوران و دو گونه لباس و دو طیف رنگی و دو طبقهٔ اجتماعی و جز آن در برابر هم قرار دارند.

و اما سخن از مسئلهٔ لباس در مورد نمایش‌نویسی گروتوفسکی ممکن است در وهلهٔ اول متناقض به نظر آید زیرا گروتوفسکی لباس را به منزلهٔ چیزی زاید و خاص تئاتر «ثروتمند» رد می‌کند. اما، در نمایش‌های تئاتر ـ لابوراتوارِ وروتسلاف، لباس پوشیدن بازیگران مطلقاً از سر اتفاق نیست.

در واقع، در لباس‌های گروتوفسکی، می‌توان دست کم دو عملکرد اساسی یافت:

۱ـ امکان دادن به بدن بازیگر تا به دقت یا بهتر است بگوییم به صحت و شدتِ بیان دست یابد؛

۲ـ امکان دادن به تماشاگر تا رابطهٔ خود با بازیگر و بازی را سامان دهد و نشانه‌هایی را که لباس دربر دارد، حتی به گونه‌ای ناخودآگاه، ضبط و رمزگشایی کند.

بی‌شک لباس‌های شاهزادهٔ ثابت قدم هیچ وجه واقع‌گرایانه‌ای دربر ندارد. با این حال بی‌دلیل نیست که گروه ستمگران (دربار شاه مغربی) لباس یکپارچه سیاه با برشی نظامی به تن داشته باشد، در حالی که ریچارد کیژلاک

(شاه‌زاده) تنها لنگ مسیح گونهٔ سفید پوشیده باشد. به همین ترتیب، در آکروپولیس، دنیای زندان به گونه‌ای ناتورالیستی نشان داده نشده است، اما واقعیت را به کمک برخی وسایل صحنه و بازی بازیگران و لباس‌های سوراخ سوراخ و وصله‌داری به تصویر می‌کشد که با گونی دوخته شده‌اند و بدن را محو می‌کنند و تفاوت جنسیت را پنهان می‌دارند، و نیز به کمک کلاه بره‌ای که جای موی سر را می‌گیرد و گالش‌های بی‌بند و غیره، که همه نشانه‌هایی است مبنی بر این که رمزگشایی برای ناآگاه‌ترین تماشاگران نیز مشکل‌ساز نیست. تذکر این نکته که نظریه‌ای که مبنای تکوین لباس در کار گروتوفسکی است با نظریهٔ بنیان‌گذاران طراحی صحنهٔ معمارانه فرق اساسی ندارد از شایستگی اقدام گروتوفسکی نمی‌کاهد: نظریه‌ای مبنی بر رد اجرای واقع‌گرایانه و رد هرگونه تزیین‌گرایی و جست‌وجوی ابزاری که به بدن بازیگر امکان دهد تا قابلیت‌های نمایشی‌اش را در سه زمینهٔ تجسم شخصیت نمایش، درآمیختن با فضایی که در عین حال باید بیافریند، و ارتباطش با شخصیت‌های دیگر عرضه دارد. این امر، پیش‌تر به گونهٔ آهسته و تدریجی، آموزه و تجربهٔ آپیا و کریگ و ویلانت واگنرو دیگران بوده است.

اگر می‌بایستی فهرستی از کاربرد لباس در تئاتر امروز ارائه می‌دادند، شاید ذکر این نکته لازم بود که کارگردانان، به همان گونه که در مورد معماری صحنه، نوعی آزادی تقریباً نامحدود به دست آورده‌اند. یا، به عبارت دیگر، در طی نسل‌ها، تماشاگرانی شکل گرفته‌اند که قادرند متنوع‌ترین گزینه‌ها را درک کنند و بپذیرند، از جمله لباس پساناتورالیستی که مصالح آن شاید معنادارتر از رنگ (برشت، پلانشون، منوشکین ...) باشد؛ لباس آیینی مراسم ملهم از آرتو که در آن هیچ چیز جز شکوه نشان داده نمی‌شود؛ لباس تصنیع شده و القاکننده با همهٔ متغیرهای قابل تصور، از ویلار تا رانکونی، و از شرو تا گروتوفسکی؛ لباس انتزاعی و اساطیری که با گزینهٔ آپیا و کریگ و ویلانت

واگنر یا باز هم گروتوفسکی انطباقی تنگاتنگ دارد؛ و حتی نبود هرگونه لباس صحنه (لیوینگ تیاتر) ... تنها موضعی که تماشاگر معاصر بی‌شک رد خواهد کرد بی‌معنایی تزیینی است[۱].

تماشاگران تئاتر بولوار تنها تماشاگرانی‌اند که هنوز از دیدن قهرمان زن نمایش که در پیراهن دوختهٔ دیور یا سن لوران به معشوق می‌رسد شگفت‌زده می‌شوند!

واقعیت این است که لباس تئاتر هرچه باشد، آموزه‌های زیباشناختی و عقیدتیی که حاکم بر طراحی آن است به درستی به منزلهٔ یکی از پیوندها و یکی از پایدارترین مکان‌های تلاقی اجرای نمایش و امر واقع به شمار می‌آید. یقیناً سخن گفتن از لباس آیینی یا لباس انتزاعی، یعنی لباسی که به هیچ چیز جز واقعیت لباس تئاتر بودن ارجاع نمی‌دهد، آسان و از برخی جنبه‌ها ضروری است. اما در عمل، مسائل هم پیچیده‌ترند و هم ظریف‌تر. لباس‌های کاکا سیاه‌ها تعمداً به دوران استعمار نیز ارجاع می‌دهد. لباس‌های ویلانت واگنر برای تریستان و پارسیفال یا چهارگانه به نوعی «واقعیت» ارجاع می‌دهد که می‌توان آن را قرون وسطاشناسی افسانه‌ای توصیف کرد که تماشاگر به گونه‌ای کمابیش مبهم آن را در درون خود دارد. و «شلوار جین» جولیان بک در نقش کرئون، اگرچه دیگر بر یونان دوران سوفوکلس «دلالت نمی‌کند» اما ناگزیر به زمان حاضر ما، و بنابراین به واقعیت ما ارجاع می‌دهد.

کارگردانان بسیار زود توانستند پیشرفت‌های فنی تولید و پخش صدا را به کار گیرند. در واقع، یک فضا تنها با عناصر بصری تشکیل‌دهندهٔ آن تعریف نمی‌شود، بلکه با مجموعهٔ صداهای شاخص یا القاکننده‌ای نیز توصیف

---

۱. در اینجا از شکل‌های تئاتریی که مستلزم گونه‌ای لباس است که، به سبب سنت و قید و بندهای عجین با نوع یا شیوهٔ تئاتری (باله، موزیک هال، سیرک ...) از پیش تعیین شده است، صرف‌نظر می‌کنیم.

می‌شود که تصویری برای گوش به وجود می‌آورند که تأثیرش بر تماشاگر صدها بار آزموده شده است، زیرا واقعیت این است که شنوایی محملی حساس‌تر از بینایی برای توهم است[۱].

نخستین کسانی که صداگذاری فضای صحنه را مدنظر قرار دادند ناتورالیست‌ها بودند. از نظر آن‌ها، «موسیقی صحنه»، که معمولاً، به هنگام توقف‌های ناشی از تغییر دکور، برای حفظ نوعی «حال و هوا» به کار می‌رفت، تصنع بیهوده‌ای بود که بایستی از آن خلاص می‌شدند و معتقد بودند که جلوه‌های صوتی قادر است، به گونه‌ای مؤثر، توهم دیداری را با چشم‌انداز صوتی تشدید کند[۲].

بی‌شک استانیسلافسکی آگاهی یافتن از قدرت القای آنچه را «چشم‌انداز شنیداری» می‌نامد مدیون تئاتر چخوف است که از بازی سکوت و صدا و از تداخل صحبت انسان‌ها و هیاهوی طبیعت استفادهٔ ظریفی می‌کند. استانیسلافسکی نه تنها می‌خواهد چهارچوبی و حال و هوای ویژه‌ای را بازسازی کند، بلکه مایل است ارتباط سازگار یا ناسازگار شخصیت نمایش را با محیط اطرافش آشکار سازد. استانیسلافسکی، در نامه‌ای به چخوف، مورخ ۱۰ سپتامبر ۱۸۹۸، توضیح می‌دهد که برای مرغ دریایی از صدای قورباغه‌ها استفاده می‌کند، «منحصراً برای آن که حسی از سکوت کامل بیافرینند. در تئاتر، سکوت را با صداها بیان می‌کنند نه با نبود صدا. وگرنه، ایجاد توهم سکوت ناممکن است ...» نینا گورفینکل[۳] نیز، در زندگی‌نامهٔ استانیسلافسکی،

---

۱. شکی نیست که این ملاحظات تنها در نمایش صادق است و به کارگردانی‌های اوپرا و باله و حتی موزیک هال مربوط نمی‌شود، یعنی نوع‌هایی که بخش صوتی (موسیقایی) آن مطلقاً از پیش تعیین شده است و در اختیار کارگردان نیست.

۲. زیباشناسی ناتورالیستی صرفاً مداخلهٔ واقع‌گرایانهٔ موسیقی را می‌پذیرفت. به بیان دیگر، کنش می‌بایست موسیقی را ایجاب می‌کرد (مثلاً زن نقش اول والسی از شوپن را با پیانو می‌نوازد، خواننده‌ای خیابانی آواز خوانان از زیر پنجره‌ها می‌گذرد، و از این دست).

3. Nina Gourfinkel

نقل می‌کند که او به طور منظم از «جلوه‌ها»ی جیرجیرک یا بلبل، زنگوله(ی سورتمه)یا ساعت دیواری استفاده می‌کرد به طوری که چخوف خود مدام در این‌باره شوخی می‌کرد. اما واقعیت این است که استانیسلافسکی به راستی قطعه‌هایی صوتی می‌ساخت که از دقت خارق‌العاده و غنای حیرت‌انگیزی برخوردار بود. در سه خواهر، به سال ۱۹۰۱، ناهار مخصوص سالگرد تولد، در پردهٔ اول، با صدای حرف و ظروف و آهنگ و پیانو و ویولون همراه است. در پردهٔ دوم، «جلوه»ی معروف زنگوله‌های سورتمه را می‌شنویم که دور می‌شود و «صدای ضعیف آکوردئون» راکه از کوچه می‌آید و لالایی دایه را از راه رو، پردهٔ بعدی با زنگ خطر آتش‌سوزی مشخص می‌شود و، در پایان، آهنگ رزمی و تمسخرآمیز موزیک نظامی را می‌شنویم که با عزیمت پادگان همراه است.

استانیسلافسکی، در ۱۹۰۳، هنگامی که باغ آلبالو را برای نمایش آماده می‌کند، در نظر می‌گیرد «حین یکی از توقف‌ها، قطاری را عبور دهد» و، «در پایان آواز قورباغه‌ها و فریاد یلوهٔ آبی» را به گوش برساند. واقعیت این است که چخوف ازشیدایی صداگذاری کارگردان خود کمی ناراحت است! بر سر دقت با استانیسلافسکی به مباحثه می‌پردازد و اعتراض می‌کند که در زمان روی‌دادن ماجرا، که وقت درو است، «یلوه دیگر فریاد نمی‌کند و قورباغه‌ها خاموش‌اند» و به طعنه می‌افزاید: «اگر قطار می‌تواند بی‌هیچ صدایی عبور کند، بفرمایید ...» (نامه‌های ۱۰ و ۲۳ نوامبر ۱۹۰۳). با این حال، استانیسلافسکی، به هنگام اجرا، «چشم‌انداز شنیداری»ای راکه به اعتقاد او با هر لحظهٔ هیجان نمایش‌نامه هماهنگ‌تر است به کار می‌برد. وانگهی، چنانچه به شرح صحنهٔ چخوف مراجعه کنیم، می‌توانیم حسن نیت اعتراض‌های او را بررسی کنیم. زیرا، استانیسلافسکی، به طور مثال برای بخش آخر، با دقت تمام صداگذاریی را عملی ساخت که چخوف خود پیش‌بینی کرده بود:

صدای بسته شدن همهٔ درها با کلید و صدای به راه افتادن اتوموبیل‌ها به گوش می‌رسد. سکوتی برقرار می‌شود که با ضربه‌های گنک تبر بر روی چوب می‌شکند، ضربه‌هایی تنها و اندوهگین. صدای پا به گوش می‌رسد [...].
از دور، صدای طنابی که پاره می‌شود به گوش می‌رسد، صدایی که غمگنانه می‌میرد. سکوت برقرار می‌شود، و دیگر جز صدای ضربه‌های دور دست تبر بر چوب در ته باغ صدایی به گوش نمی‌رسد.[1]

شکی نیست که، با وجود خودداری‌های چخوف، توافق عمیقی میان دنیای نمایش‌نویس و برداشت‌های کارگردان، وجود دارد. در مورد گورکی نیز می‌توان همین را گفت. میان نگرش گورکی در اعماق اجتماع (۱۹۰۲)، اگرچه بیان آن بسیار موجز است، و تعمیم‌های تئاتری استانیسلافسکی، هیچ گسیختگیی وجود ندارد. قرچهٔ ابزارها و قیل و قال دعواها و فریاد نوزادان و لالایی‌ها، و غلیان‌های ارگ و جعبهٔ موسیقی و آکوردئون، و سرفه‌ها و خرخرها، و ترق و تروق باران بر شیشهٔ پنجره‌ها ...، همهٔ این‌ها فضای صوتی کاملاً مناسبی با دنیای نمایش‌نامه ایجاد می‌کرد.

کار بست نظریهٔ «چشم‌انداز صوتی» در مورد آثار شکسپیر کمتر متقاعدکننده بود. زیرا ماهیت نمایش‌نویسی شکسپیر واقع‌گرایانه نیست و به واقع بر حال و هواها یا حالت‌های روحی مبتنی نیست، اگرچه هر دو از حقوقی برخوردارند. استانیسلافسکی به گروه خود می‌گفت: «ما یولیوس قیصر را با لحن چخوف اجرا خواهیم کرد». تناقضی که مشکل می‌توان از آن دفاع کرد! از شکست استانیسلافسکی در این اقدام سخن گفته‌ایم (نگاه کنید به قبل از این، ص ۱۵۹). اما زحمتی که کشیده بود بسیار دشوارتر از این

---

۱. باغ آلبالو، پردهٔ چهارم، ترجمهٔ الساتریوله، مجموعهٔ آثار ۱، گالیمار «پلئیاد»، ص ۵۶۰.

شکست بود. رم در دوران قیصر، در چشم ما، حاصل کمی بیهودهٔ بازسازی باستان شناختی و «حال و هوایی» خارق‌العاده بود. تنها در پردهٔ اول، تماشاگران می‌توانستند غرش طوفان و فریاد مردم و صدای شیپورهایی را که از سیرک بزرگ می‌آمد بشنوند. و شب بسیار ایتالیایی شامل آواز پرندگان، پارس متناوب سگ‌ها بود و صدای ملایم چشمه‌ساران و غرش درندگان سیرک و ندای نگهبانان، که گاه نزدیک بود و گاه دور، و البته «جلوه»ی قورباغه‌ها (قورقور) و از این دست.

استانیسلافسکی، اگرچه بر دشواری‌های ناشی از تراکم صوتیی که به دنیای شکسپیر تحمیل می‌کرد واقف شد، اما به نظر نمی‌رسد که درس قاطعانه‌ای از آن گرفته باشد و، هنگامی که تصمیم می‌گیرد، در ۱۹۳۰، اتللو را به اجرا در آورد، برای پرده‌ای که در ونیز می‌گذرد، زمزمهٔ آب آبراههٔ بزرگ و هرگونه صدا و قیل و قالی را که قادر باشد آماده‌سازی تب آلود جنگ را تجسم بخشد و فریادهای پشت صحنه را توصیه می‌کند؛ و «فراموش نکنیم که در سراسر این صحنه [پردهٔ اول، ۳] صدای رعد به گوش می‌رسید [...]. به هنگام ورود اتللو، و به هنگام پدیدار شدنش، صدای وحشتناک رعد به‌منزلهٔ خبر شوم مصیبتی است که در قبرس در انتظار اوست»[1].

نمی‌توان نوآوری‌های استانیسلافسکی را در زمینهٔ آنچه باید طراحی صحنهٔ صوتی نامید، با وجود زیاده‌روی‌ها و گاهی ساده‌دلی یا نامناسب بودن آن، یکسره محکوم کرد. این نوآوری‌ها، که با مهارت انجام شده‌اند، وزنی خارق‌العاده از واقعیت به اجرا می‌بخشند و هنگامی که تماماً با مقتضیات و امکانات اثر منطبق می‌شوند، بالقوگی‌های بیانی و هیجانی آن را سخت افزایش می‌دهند.

---

۱. استانیسلافسکی، اتللو، کارگردانی، ص ۷۹. خواندن این یادداشت‌های کارگردان که به زبان فرانسوی و به تاریخ ۱۹۴۸ در انتشارات سُوی منتشر شد و در مجموعهٔ «پوان» تجدید چاپ شد بسیار مفید است.

وانگهی، کارگردانیِ اکسپرسیونیستی، که اهمیت بسیاری به «حال و هوا» می‌داد، در این مورد اشتباه نخواهد کرد، همین‌طور تئاترکاران متأخرتر که، هرگاه نمایش‌نامه و نگرش آن‌ها در مورد آن ایجاب کند، در دنبال کردن راهی که استانیسلافسکی گشوده است تردید نمی‌کنند. برخی اجراهای اشترلر برای کمدی‌های گولدونی یا اجرای پاتریس شرو برای دعوا اثر ماریوو (۱۹۷۳) گواه بر این نکته است.

ادغام تصاویر صوتی در کارگردانی صرفاً به رؤیای ناتورالیستیِ تکرار واقعیت تعلق ندارد. در ادامهٔ نظریهٔ Gesamtkuntswerk[1] [اثر هنری کلی] از واگنر، برخی افراد از مصالح صوتی ــ موسیقی و جلوه‌های صوتی ــ به منزلهٔ ابزار تولید تئاتروار استفاده می‌کنند. این که کریگ نخست به کارگردانی اوپراهای پرسل و هندل معطوف شده باشد و، سپس، به فکر اجرایی احتمالی از مصائب عیسی مسیح به روایت قدیس متی افتاده باشد، به قدر کافی نشان می‌دهد که از نظر او، تئاتر واقعی شامل کاربست موسیقی نیز می‌شود به شرط آن که کاملاً در نگرش یکپارچهٔ «مدیر صحنه» ادغام شود.

به علاوه، اوپرا، یا اوراتوریو، به نظر کریگ، صدای انسان را به گونه‌ای برازنده حل می‌کرد. آنچه، در اثری موسیقایی، کریگ را مجذوب می‌کرد آن بود که صدا هرگونه استقلال را از دست می‌دهد. صدا بخش جدایی‌ناپذیر کلیتی است که پارتیتور آن را اداره می‌کند. امکانات کار فی‌البداهه و آزاد بازیگر ـ خواننده به شدت تابع مقررات است[2] یا این که صرفاً حذف می‌شود. باری، به اعتقاد کریگ، همان ناپایداری مدام و بی‌انضباطی بالقوه یا اندک

---

۱. دنی بابله پیشنهاد می‌کند که این اصطلاح «اثر هنری مشترک» ترجمه شود زیرا «واگنر وحدت هنرهایی را توصیه می‌کند که مشترکاً بر مخاطبانی مشترک عمل می‌کنند» (*Le Décor de théâtre, p. 58*).

۲. وانگهی، به نظر نمی‌رسد که در دوران کریگ اجراهای موسیقایی آثار آوازی قرن هفدهم و هجدهم امکانات بداهه خوانی و بداهه نوازی را که در ابتدای امر وجود داشت حفظ کرده باشد.

است که ممکن است، هر دم، دکلمه و بازی بازیگر تئاتر را ضایع کند و پدید آمدن اجرایی یکپارچه را که خواست اوست مانع شود[1].

به کارگیری صدای انسان به منزلهٔ مصالح صوتی را در نظریهٔ آرتو و در چند کارگردانیی که انجام داده است باز می‌یابیم. وانگهی، صدا باید صرفاً به صورت منبع انرژی صوتی تلقی شود. آرتو در پی بهره‌برداری از خصوصیت فیزیکی صداست و در پی بهره‌برداری از انعکاس صوت‌ها بر حساسیت و بر اعصاب تماشاگر، صوت‌هایی که از اعماق بدن انسان بیرون کشیده می‌شوند؛ در واقع، صدای حیوانیت انسان.

کلی‌تر بگوییم، به نظر می‌آید که آرتو خواسته است مصالح صوتی را طوری به کار بگیرد که تئاتروار‌ی آن را به نمایش در آورد. آرتو صدا را تقویت می‌کند و آن را بی‌اندازه بزرگ می‌کند، دقیقاً همان‌گونه که در مورد اشیاء و مانکن‌هایی با ابعاد غیرواقع‌گرایانه و نگران کننده عمل می‌کرد. در مورد سونات اشباح (استریندبرگ)، در نظر می‌گیرد که «قدم‌های افرادی که وارد می‌شوند بزرگ می‌شود و طنین خاص خود را خواهد داشت» (مجموعهٔ آثار، کتاب دوم، ص ۱۱۹) و توصیه‌های بی‌شماری که در توضیح صحنهٔ خانوادهٔ چنچی دیده می‌شود (و در دفتر تولید بسط یافته است) مدام اصل تشدید صوت‌ها و صداها را تکرار می‌کند. در پردهٔ اول :

> صداها تقویت می‌شوند و طنینشان طنین بم یا بسیار ریز و گویی شفاف شدهٔ ناقوس‌هاست. گاه‌گاهی یک صوت پرحجم پخش

---

۱. اگر کریگ استانیسلافسکی را، با وجود همهٔ آنچه آن دو را به لحاظ نظری در برابر هم قرار می‌دهد، تحسین می‌کند، خاصه بدان سبب است که کارگردان روس موفق می‌شود بازیگرانش را به دقت و موشکافیی وادارد که در صحنه‌های غربی آن دوران دیده نمی‌شد: «بازیگران همیشه مهارتی مطمئن و ظریف و خارق‌العاده دارند. هیچ چیزی به صورت طرح دیده نمی‌شود»، تئاتر در آلمان و روسیه و انگلستان، دومین نامهٔ سرگشاده به جان سِمار، از در باب هنر تئاتر، ص ۱۱۲.

> می‌شود و فوران می‌کند، گویی مانعی آن را متوقف کرده و بار دیگر به صورت تیغه‌هایی تیز پرتاب کرده است[۱].

> صدای ناقوس‌ها گویی از اعماق غاری به گوش می‌رسد. سکوتی باور نکردنی بر صحنه حاکم می‌شود.
> چیزی مانند صوت ویولا، بسیار خفیف و بسیار بالا به ارتعاش در می‌آید.[۲]

تمام ماجرا با سر و صدای قدم‌های تشدید شده‌ای مشخص می‌شود که گاهی نزدیک است و گاهی دور می‌شود؛ و طی آن، «بورانی وحشتناک» و «بادی خشمگین» در کارند:

> طوفان بیش از پیش بیداد می‌کند و صداهایی به گوش می‌رسد که با باد در آمیخته‌اند و، نخست به لحنی مؤکد و تیز، و سپس مانند حرکت آونگ، نام چنچی را ادا می‌کنند [...].
> سپس صداها بزرگ‌سازی می‌شوند و مانند پرواز بی‌نهایت نزدیکی می‌گذرند.[۳]

قتل فرانچسکو چنچی، با «هیاهوی شدیدی که جنجال آن مدام افزایش می‌یابد»، «صداگذاری» می‌شود (چهارم، ۱، همان کتاب، ص ۲۵۴). و، در زندانِ آخرین صحنه، یک سمفونی درست و حسابی از فریادها و قرچه‌ها در تعارض با «موسیقی بسیار ملایم و بسیار خطرناک» گسترش می‌یابد (ص ۲۶۴). و اما بخش پایانی، به صورت یک آیین واقعی سازمان می‌یابد، «نوعی حرکت به سوی شکنجه، که با آهنگ اینکایی هفت ضربی به غرش در می‌آید»

---

1. I, 3, Gallimard, *Œuvre Complète* [مجموعه آثار], t. 4, p.199.
2. *Ibid.*, p.208. 3. III, 2, *op.cit.*, p.244.

(چهارم، ۲، ص ۲۶۹).

می‌بینیم که آرتو به هیچ روی به آفریدن «چشم‌انداز شنیداری» که تقلید از طبیعت باشد توجهی ندارد. به این نیز نمی‌اندیشد که مؤلفه‌هایی را که صرفاً مربوط به تئاتر است (مثلاً موسیقی) حذف کند. بـه عکس، مـعتقد است کـه به کارگیری مصالح صوتی زمانی در اجرا به کارایی کـامل دست مـی‌یابد کـه تئاتر واری نهفته کاملاً پذیرفته باشد و به نمایش درآید و تشدید شود. آرتو به ژووه می‌نویسد:

> حال که ناسازی‌هایی صورت می‌دهیم، باشد، اما بـه تـماشاگـران بگوییم: **ما ناسازی‌هایی صورت می‌دهیم** و تـماشاگـزان یـا فـریاد خواهند کشید و یا کف خواهند زد، اما ناراحـتی نـاشی از حـالت ناتمام و چیزهای نیمه موفقیت‌آمیز را احساس نخواهند کرد.[1]

تئاتر شقاوت ترکیب همهٔ این پژوهش‌ها و همهٔ این درون‌یافت‌ها را بیان می‌کند. آرتو اهمیتی را که برای پارتیتور صوتیِ واقعی قایل است مشـخص می‌کند، چیزی که کار ترکیبی صداها و صوت‌ها و موسیقی را بـا ایـن یگـانه هدف تنظیم می‌کند که به عمیق‌ترین زوایای وجود تماشاگر به لحاظ فیزیکی دست یابد: «فریادها، گلایه‌ها [...]، زیبایی وردگونهٔ صداها، جاذبهٔ هماهنگی، یادداشت‌های نادر موسیقی»، همهٔ ایـنها از طـریق هـم‌سازی یـا نـاسازی بـا «زیـبایی سـحرانگـیز لبـاس‌های بـرگرفته از بـرخـی الگـوهای آیـینی» و بـا «درخشش‌ها» یا «تغییرات ناگهانی نو» هم‌بازی می‌شود (مجموعهٔ آثار، کتاب چهارم، ص ۱۱۲). وانگهی آرتو سخت مایل است نظامی از نشانه گذاری زبان رسا ابداع کند که بتوان آن را به لحاظ موسیقایی بـه کـار بست و «بـه واژه‌هـا کمابیش همان اهمیتی را بخشید که در رؤیا دارند» (همان کتاب، ص ۱۱۲).

---

1. *Œuvres Completes*, t.3 , p.296.

> از آنجا که اساس این زبان اقدام به استفاده‌ای خاص از لحن‌های صداست، این لحن‌ها باید نوعی تعادل آهنگین، نوعی تغییر شکل غیرمعمول کلام را به وجود آورند که باید بشود هر قدر که بخواهند تکرارش کنند.[1]

روشن است که، در اجرا به شیوهٔ آرتو، پخش صدا باید به‌صورت سازی واقعی درآید و به همان صورت به کار رود. به همین ترتیب، سازها نیز به منزلهٔ منبع صوتی به کار خواهند رفت، یعنی بیرون از هرگونه ملاحظهٔ هماهنگی موسیقایی. سازها جزو مصالحی از تولید صوت خواهند بود که، در واقع، از تقسیم سه‌تایی معمول (صدا، ساز، ابزار جلوه‌های صوتی) معاف است:

> ضرورت تأثیرگذاری مستقیم و عمیق بر حساسیت از طریق اعضا، به لحاظ صوتی ایجاب می‌کند که در پی کیفیات و ارتعاشات صوتی مطلقاً نا متداول باشیم، کیفیاتی که سازهای فعلی فاقد آن‌اند و وادارمان می‌کنند بار دیگر از آلات قدیمی و فراموش شده استفاده کنیم یا سازهای تازه‌ای ابداع کنیم. این کیفیات همچنین وادارمان می‌کنند که، خارج از موسیقی، در پی آلات و دستگاه‌هایی باشیم که، بر پایهٔ تلفیق‌های خاص یا ترکیب‌های تجدید شدهٔ فلزات، بتوانند به دیاپازون تازه‌ای از اکتاو دست یابند و صوت‌ها یا سر و صداهای تحمل‌ناپذیر و عذاب‌آور ایجاد کنند.[2]

و اما برشت به عمد بر مواضع نظری متعارض پافشاری می‌کند، بدین معنا که مطلقاً **تأثیر سحر** و رخوت ناشی از کاربست موسیقی یا جلوه‌های صوتی را

---

1. *Ibid*. 2. *Op.cit*, p.113.

هنگام اجرا نفی می‌کند. او تأثیر سحر را هم در شیوهٔ استانیسلافسکی و هم در کارگردانی اکسپرسیونیستی، که هر دو تابع پی‌جویی حال و هوای خاص و کارایی توهم‌آفرین‌اند، افشا می‌کند. با تعمیم این مطلب، می‌توان اندیشید که برشت با طرح آرتونیز، که تسلطی مستقیم‌تر و فیزیکی بر تماشاگر و جلوگیری از قابلیت‌های واکنشی او را مدنظر دارد، موافق نمی‌بود.

قابل درک است که برشت، در این چهارچوب، برای موسیقی که مصنوعی‌ترین صداهاست نقشی برتر و، در عین حال، کاملاً متفاوت از آنچه تا آن زمان داشته است قایل شده باشد. بنابراین، در اجرای روایی، موسیقی نقشی چون موسیقی تئاتر خواهد داشت. این موسیقی، در صورت لزوم، بی‌هیچ تردیدی خود را نشان می‌دهد و برخی فرمول‌های آهنگین در پیش می‌گیرد که به شکل‌های سنتی و بسته و آشنا در نظر تماشاگر ارجاع می‌دهد، مثل اوپرا و کاباره و سیرک ...

این موسیقی، بی‌آن که حال و هوای ناشی از یک عمل یا یک مکان و جز آن را تشدید کند، صدایش را به گوش می‌رساند تا گسست‌هایی را مشخص سازد و اجرا را به منزلهٔ تجلی تئاتری نشان دهد. برشت، از زمان اوپرای سه پولی، در ۱۹۲۸، برخلاف کاربست‌های معاصر عمل می‌کند. موسیقی دیگر در تداوم اجرا حل نمی‌شود و به صورت «تکه»های جدا در می‌آید و همه چیز در ارائهٔ این جدایی دست به دست هم می‌دهد، مثل حضور ارکستر در صحنه، تغییر نورپردازی و جز آن. هر «تکه» با تصویر عنوان آن و با تغییر جای بازیگران که ترانهٔ خود را مستقیماً خطاب به تماشاگران می‌خوانند مشخص می‌شود. در این مورد، دیگر مطلقاً ابداع طراحی صحنهٔ صوتی مدنظر نیست. به عکس، عملکرد موسیقی ریشخند کردن است و پیشنهاد تفسیر مستقلی که هر جلوهٔ واقعیت را که از مؤلفه‌های دیگر اجرا ناشی می‌شود، یا ممکن است ناشی شود، متلاشی می‌کند[1].

---

۱. دربارهٔ عملکرد موسیقی برشتی به منزلهٔ «متن»، نگاه کنید به پیش از این، فصل دوم، ص ۸۸.

منطق آرتو، که در مورد اجرا هرگونه تبعیت از معنای گفتمان اداشده‌ای را رد می‌کرد، می‌خواست صدای انسان را به منزلهٔ ابزار صرف تولید صوت به کاربرد. منطق نمایش‌نویسی برشت، که درست نقطهٔ مقابل آن است، از موسیقی گفتمان معناداری می‌سازد، یعنی بیان عقلانیت و مؤلفه‌ای از «متن چندگانه» که پیش‌تر از آن سخن گفته‌ایم. به طور مثال، برشت، در مورد موسیقی ساختهٔ آیسلر[1] برای کله گردها و کله تیزها، ملاحظه می‌کند که «این کار او هم ــ در مفهومی خاص ــ فلسفی است. در این‌جا هم موسیقی از تأثیرهای مخدر اجتناب دارد و حل مسائل مربوط به خود را مشروط به درک صحیح و روشن معنای سیاسی و فلسفی اشعار متن می‌کند.»[2]

حاصل آن ویژگی‌های عمدهٔ کاربست «روایی» موسیقی است که می‌توان به منزلهٔ **نهاد ناهمگون بودن** توصیف کرد. از زمان کریگ تا آرتو، موسیقی یا، به عبارتی وسیع‌تر، صداسازی، در کل به منزلهٔ ابزار یکپارچه‌سازی است بدین معنا که به ادغام همهٔ مؤلفه‌های اجرا در یک‌دیگر کمک می‌کند، اما برشت عملکرد دیگری به موسیقی می‌بخشد که عبارت است از متوقف‌ساختن تداوم عمل نمایش، شکستن یکپارچگی تصویر صحنه، زدودن وجه روان‌شناختی از شخصت نمایش با ایجاد تضاد در او، خلاصه، بر هم زدن همهٔ «جلوه‌های واقع» که اجرا قادر است القا کند. این چیزی است که ناهمگونی عمدی این موسیقی را، اگرچه «ترکیب» شده است توجیه می‌کند. هدف آرتو عبور از مرز سنتی میان موسیقی و صوت بود، اما برشت ارجاع‌های گوناگون را به دنبال هم می‌آورد بی‌آن که آن‌ها را در هم حل کند. به‌طور مثال، در صعود مقاومت‌پذیر آرتورو اویی، هر یک از قسمت‌های تابلو هشتم (محاکمهٔ تقلبی آتش‌سوزی انبارها [مربوط به مجلس آلمان]) با اجرای موسیقیی مشخص می‌شود که آن را چنین توصیف می‌کند: «یک ارگ

---

1. Eisler

۲. دربارهٔ تئاتر، ترجمهٔ فرامرز بهزاد، ص ۲۷۱.

مارش عزای شوپن را با ریتم رقص می‌نوازد». بدین ترتیب، بازار مکاره (جعبهٔ موزیک)، دین (ارگ کلیسا)، آیین موسیقی باشکوه (شوپن)، سوگواری ــ اعدام عدالت و آزادی ــ (مارش عزا)، اوپرت و جشن و تئاتر (ریتم رقص) در هم می‌آمیزند ـ آن اعدام در نظر عده‌ای پیروزی است. بنابراین، ناهمگونی موسیقی روایی ناشی از تعدد مصداق‌های متوالی و نیز ناشی از ارتباطی است که این موسیقی با مجموعه‌ای از صوت‌های معنادار برقرار می‌کند. فیلیپ ایورنل[1] از موسیقی ساختهٔ دیتریش هوزالا[2] برای این نمایش‌نامه توصیفی گویا به دست می‌دهد:

> هوزالا موسیقیی مناسبِ بازار مکاره ساخته است و غرفهٔ تیراندازی در همان نزدیکی است. جار و جنجالی شامل صداهای نابهنجار و جیغ‌های گوش خراش. این موسیقی بیانگر هیاهو و نکبت است. یا بهتر است بگوییم اینها را می‌آموزد. درون مایه‌هایی که نازی‌ها از آن بهره‌برداری می‌کنند در این موسیقی گنجانده شده است: پرلودهای فرانتس لیست، و هنگام محاکمه، مارش عزای شوپن. ارکستر شامل تعداد کمی ساز است: ترومپت، ترومبون، توبا، شیپور، پیکولو، گیتار برقی، ساکسوفون، پیانو، هارمونیوم و سازهای کوبه‌ای. جلوه‌های صوتی چندی حال و هوای آفریده شده را تشدید می‌کند. وکْورت و پالیتش [کارگردانان اجرا در برلینر انسمبله در ۱۹۵۹]، در متن برشت، چند ترانهٔ بازگو شده را که کانگسترها خوانده‌اند و در چهارچوب حال و هوای اوپرای سه پولی است، گنجانده‌اند.[3]

در مورد بُعد صوتی و موسیقایی اجرا، نظریهٔ تئاتر **روایی** بی‌شک آخرین شیوهٔ نمایش‌نویسی است که آموزهٔ تازه‌ای عبارت کرده است.

---

1. Philippe Ivernel　　2. Dietrich Hosalla

3. *Les Voies de la création théâtrale* [راه‌های آفرینش تئاتری], t.2 , p.68.

در واقع، کارگردانی معاصر نتوانسته است، در این زمینه نظریه‌ای یا حتی کاری تجربی و واقعاً نو پیشنهاد کند. البته به استثنای گروتوفسکی و **تئاتر فقیرش.**

تجربه و تفکر گردانندهٔ تئاتر ـ آزمایشگاه وروتسلاف نمی‌توانست مسئله را حل کند. به یاد داشته باشیم که دو محور نظری بزرگی که تجربهٔ گروتوفسکی را نظام می‌بخشید عبارت‌اند از:

۱ـ برتری مطلق بازیگر به همهٔ مؤلفه‌های دیگر اجرا؛

۲ـ رد بی چون و چرای هرگونه مداخلهٔ مکانیکی که بیرون از اختیار بازیگر باشد.

آنچه در پی این مقدمات می‌آید روشن است: از آنجا که در هیچ لحظه‌ای مسئلهٔ تولید تقلیدیِ واقعیت مدنظر گرتوفسکی نیست، این تئاتر هرگونه عنصر جلوه‌های صدا را که از راه مکانیکی به دست آمده باشد رد می‌کند. به جز عناصری که بازیگر بتواند با آن کار کند یا بهتر است بگوییم عناصری که بازیگر ممکن است نیاز به کار کردن با آن داشته باشد تا «عمل آشکارسازی»اش را انجام دهد. یعنی این که از هیچ فن‌ورز [تکنیسین] متخصصی در ایجاد توهم صوتی نمی‌خواهند که در پشت صحنه زنگ ترویکایی را که دور می‌شود یا «جلوه‌ها»یی از صدای گنگ قورباغه آن طور که در کار استانیسلافسکی می‌بینیم به وجود آورد. در عوض، اگر بازیگر اکیداً نیاز به قورقور قورباغه دارد باید آن را با امکانات صرفاً آوایی محقق سازد. به همین ترتیب، تئاتر فقیر از ارکسترحرفه‌ای یا از موسیقی ضبط شده پرهیز می‌کند. اگر ماجرا به موسیقی نیاز داشته باشد، این موسیقی صرفاً با امکاناتی که بازیگر در اختیار دارد (صدایش، قابلیتش درنواختن یک ساز و جزآن) تولید می‌شود و ناشیگری‌هایش و کاستی‌اش در نواختن ساز و خواندن آوازْ عناصر رقت‌انگیز و گویای آسیب‌پذیری بشری است که او تلاش می‌کند آن

را بروز دهد (ویولون‌زن در آکروپولیس).

در کنار آن، کار گروتوفسکی در مورد قابلیت‌های بدن و صدای انسان او را بر آن داشته است تا نظریهٔ «پژواک گر» را بسط دهد، نظریه‌ای که آن را به صورت استعارهٔ ساده معرفی می‌کند، نه به صورت کشف علمیِ مسلم. گروتوفسکی ملاحظه می‌کند که بدن انسان روزانه صرفاً بخش ناچیزی ازامکانات آوایی خود را به کار می‌بندد. این نکته در مورد بازیگران غربی[۱] و حتی خوانندگان نیز صدق می‌کند. تمرین مناسب به بازیگر امکان می‌دهد که «صداها»ی شگفت‌انگیز بیرون دهد، و بنابراین، از آن بهره‌برداری کند، گویی که از نقاط مختلف بدنش بیرون می‌آید: از پس سر، از زیر جناق سینه، از شکم و جز آن. گروتوفسکی این نواحی را «پژواک‌گر» می‌نامد. بدین ترتیب، بازیگر پیرو گروتوفسکی طیف صوتی کاملاً تازه‌ای دراختیار خواهد داشت که هزار بار غنی‌تر از طیف صوتی بازیگر معمولیی است که عموماً تنها به «پژواک گر» حنجره مسلط است. در مورد مذکور، صدا می‌تواند به دلخواه تبدیل به صدایی در عین حال بشری و غیر بشری شود که قادر باشد مخاطب را جسماً دگرگون کند، همان «نیروی صوتی» نابی که آرتو نیز در پی دست‌یابی بدان بود[۲].

می‌توان، بدون کلی‌گویی زیاده از حد، گفت که تئاتر معاصر دیگر چندان نگاه مجددی به این مسئله نینداخته است و اقدام‌های فعلی میان سه کاربست ممکنِ موسیقی و جلوه‌های صوتی در نوسان است. (البته کارگردانانی را که، در این زمینه، سنت‌های به ارث بردهٔ ناتورالیسم و نمادگرایی و جز آن را همچنان به کار می‌بندند کنار می‌گذاریم).

---

۱. پیش‌تر آرتو تأسف می‌خورد از این که بازیگر غربی دیگر قادر به برآوردن فریادی واقعی نیست ...

۲. برای جزئیات بیشتر، می‌توان به کتاب گروتوفسکی که قبلاً ذکر شده است نگاه کرد:
Vers un théâtre pauvre, p.122.sq.

کارگردانانی هستند که راه آرتو را برمی‌گزینند و در پی آن‌اند تا پارتیتورهای پیچیدهٔ موسیقایی و صوتی تکوین کنند به طوری که تماشاگر، همان‌طور که آرتو می‌خواست، یقین پیدا کند که «حس‌ها و جسمش در حال بازی‌اند [...] و ما قادریم او را به فریاد درآوریم» (مجموعهٔ آثار، کتاب دوم، ص ۱۳ـ۱۴). این سمت و سویی است که خاصه مشخص کنندهٔ تئاتر آمریکا در سال‌های ۱۹۶۰ است و شاید با نزدیکی به تجربه‌های موسیقی خاص (جاز، راک ...) توجیه می‌شود. می‌توان، به عنوان مثال، از توصیف چشم‌گیر تجارت بردگان سیاه در کشتی بردگان[1] لوروا جونز گفت. نمایشی سخت خشن که تمامی بار آن بردوش موسیقی پرالتهاب آرچی شپ[2] (۱۹۶۹) است.

راهی را که برشت گشود طبیعتاً وارثانش، به طور مثال پلانشون و منوشکین، در فرانسه دنبال کردند. البته این‌کار، در مقایسه با آموزهٔ برشت، با آزادی عمل بسیار صورت گرفت ــ آزادیی که با روح اندیشهٔ «باز» برشت هم‌ساز بود. به طور مثال، در ۱۷۸۹، قطعه‌هایی از موسیقی «سنگین» (هندل، بتهوون، مالر ...) و موسیقی مردمی گروه‌های دوره گرد و جلوه‌های هم‌خوانی که از ساختار چند قطبی محل بهره می‌جوید به صورت درهم‌جوش طنزآمیزی گرد می‌آید. و، در سطحی وسیع‌تر، استناد به سیرک و به کابارهٔ برلن، در تئاتر دوسولی، از نمایش دلقک‌ها گرفته تا مفیستو، ثابت‌های مکررند.

سرانجام این که، بی‌پیرایگی گروتوفسکی که نشانه‌های آن هم در کارهای کریگ دیده می‌شود و هم کوپو و دست‌اندرکاران تئاتری که صرفاً تابع متن است، در واقع، نسبت به وجه تماشایی و غیراساسی دارای کاستی نظام‌مندی است و شکی نیست که این بی‌پیرایگی الهام‌بخش برخی کارگردانان بوده است، مثل آنتوان ویتز یا پیتر بروک درکارهای اخیرش در تئاتر دِ بوفِ‌شمال (تیمون آتنی، ایک، اوبو، چشم در برابر چشم).

---

1. *Slave Ship*, Le Roi Jones 2.Archie shepp

بررسیِ هنرِ طرح‌ریختن و ساختن و جان بخشیدن به فضای اجرا امکان می‌دهد تا نکته‌ای را ملاحظه کنیم، این که، با استناد به انحصارِ توهم‌آفرینی قراردادیی که بر صحنه‌های قرن نوزدهم حاکم بود، تنوع شگفت‌انگیزی در تجربه‌ها دیده می‌شود. فراوانی آزمایش‌های تجربی و تعدد آموزه‌ها، همه و همه امروزه هم‌زیستی آثارخلق شدهٔ متنوعی را ممکن می‌سازد.

این تنوع حاصل حافظه‌ای دراز نیز هست. شگفت این که تئاتر، اگرچه بارها و بارها گفته شده است که هنرِ امرِ ناپایدار است، مدام خاطره‌ها را تجدید می‌کند و تداوم می‌بخشد و مجدداً کشف می‌کند. از سادگی طراحی صحنه در کار کوپو تا سادگی کار ویلار، از بی‌پیرایگی پیتوئف که برای ایجاد فضا فقط به بازیگر متکی بود تا بی‌پیرایگیِ پیتربروک در ویرانهٔ باشکوهش در بوف دو نور، تداوم به واقع قطع نمی‌شود. نمایش روایی بار دیگر به بازسازی دقیق واقعیت، که هدف آنتوان و استانیسلافسکی بود، می‌پردازد اما حشو و زواید آن را می‌زداید. آیا لازم است آنچه مایهٔ قرابت آپیا و کریگ و ویلانت واگنر و اسووبودا می‌شود بازگو کنیم؟ و نیز آنچه را تئاترجوان امریکا در کار آرتو یافته است، حال آن که آرتو خودبه هیچ یک از خواسته‌هایش جامهٔ عمل نپوشانده بود؟ و نیز همهٔ آنچه را زیباشناسی ظریف اما همواره معنادار کسی چون شرو مدیون اشترلر و حتی گاستون باتی است، در حالیکه هیچ اجرایی از آن‌ها ندیده است؟

نکتهٔ حیرت‌انگیز این است که تجربهٔ تئاتریِ معاصر تنها در زمان نمی‌گنجد. بلکه یک قرن است که در مکان نیز می‌گنجد. روس‌ها (استانیسلافسکی، دیاگیلف، مایرهولت ...) هستند که، در فرانسه، اندیشه‌های پذیرفته شده درزمینهٔ طراحی صحنه را دگرگون می‌سازند؛ و یا یک انگلیسی (کریگ). یک سوییسی است که به ویلانت واگنر امکان می‌دهد تا چشم‌انداز صحنه را در بایرویت تغییر دهد.

آیا می‌توان، در این حجم زیاد، خطوط راهنما یا سمت‌گیری‌های بشارت دهنده‌ای مربوط به تحول طراحی صحنه در دهۀ آینده[1] تشخیص داد؟

اگرچه بحث زیاده مشهوری که مظهر آن نام آرتو و برشت بود بر سال‌های ۱۹۶۰ـ۱۹۷۰ حاکم بود، اگرچه واقعیت این است که کمال مطلوب آرتو توانسته است نسلی را که کمابیش از برشت گرایی در حال متحجر شدن برگشته است مجذوب کند، اما در آستانۀ سال‌های ۱۹۸۰ گویی ناراحتیی، یا در هر حال توقفی، به چشم می‌خورد. جریانی که به گونه‌ای کمابیش نابجا آرتویی نامیده‌اند گویی دوباره هجوم می‌آورد، شاید به این دلیل که رؤیای تئاتر ـ رویداد هرگز **به درستی** تحقق نیافته است. در نتیجه، آنچه باقی می‌ماند زرق و برق‌های مضحک است و مانکن‌های بی‌فایده و صداهای گوش‌خراش به اصطلاح فوق‌العاده اما هزار بار شنیده و جلوه‌های نور که آزمون سختی برای اعصاب بصری است، اما «بنگاه»های باب روز همه را با مهارت بسیار محقق می‌سازند.

امروزه، شاخص اجرا شاید برگشت **تئاتر متن** است که تا چند سال پیش‌تر مورد اعتراض بود و حال با تمام قوا برمی‌گردد. پدیده‌ای که ظهور مجدد نظریه‌های مربوط به این نوع تئاتر و کاربست‌های طراحی صحنۀ مناسب با آن را ایجاب می‌کند. آیا معنایی در این نشانه نهفته است؟ تئاتر دوسولی، پس از تجربه‌های خیره کنندۀ ۱۷۸۹ و ۱۷۹۳ و عصر طلایی، اقتباسی از مفیستو، رمان کلاوس‌مان را به صحنه می‌برد و بار دیگر به طراحی صحنۀ یک‌سویه رومی‌آورد که نقلی است هم طنزآمیز و هم حسرت‌بار از صحنۀ سنتی ــ حتی اگر رویارویی دو «تئاتر»ی که تماشاگران را احاطه می‌کند و به کارگیری جداره‌های جانبی امکان می‌دهد که این اظهارنظر دارای هاله‌هایی معنایی باشد.

نشانۀ دیگر این است که صحنه‌های فرانسه، تا پیش از این دوران، هرگز

---

۱. با توجه به سال انتشار کتاب، منظور دهۀ ۱۹۹۰ است ـ م.

این همه متن مهم از رپرتوار بین‌المللی به خود ندیده بود. به ندرت این همه اجرا از آثار شکسپیر دیده شده بود، از پریکلس و آنتونیوس و کلئوپاترا کار پلانشون گرفته تا تیمون آتنی و چشم در برابر چشم کار پیتر بروک و به ندرت این همه مولیر که در اینجا به ذکر «چهارگانه»ی آنتوان ویتز (مکتب زنان، مردم گریز، تارتوف، دون ژاون) اکتفا می‌کنیم. کار اشترلر از شکسپیر (شاه‌لیر) تا چخوف (باغ آلبالو) را دربر می‌گیرد و مدام به آثار گولدونی (ایل کامپیلو و سه گانهٔ ماجراهای اقامت در ییلاق) برمی‌گردد[1].

به همین دلیل، طراحی صحنهٔ مرسوم که بر نگرش یک‌سویه و چشم‌انداز سنتی مبتنی است، مدام نیروی حیات خود را تجدید می‌کند. طراحی صحنه‌ای که از تثبیت خود به کمک خود و برای خود چشم می‌پوشد اما اساساً در پی آفریدن فضایی برای متن است و فضایی برای بازیگر. بیرون از نام‌هایی که ذکر کرده‌ایم، شاید نام کریگ و باتی و کوپو و ویلار امکان می‌دهند تا چشم‌انداز درستی از سمت‌گیری‌های فعلی به دست دهیم.

آیا این ظهور مجدد نوعی کلاسیسیسم صوری در هنر کارگردانی نشانهٔ سمت‌گیری تازه و اساسی و پردوام تئاتر معاصر است؟ یا باید، به عکس، آن را نشانهٔ پریشانی در آموزه‌ها تعبیر کرد که خود انعکاس بحران عمیق‌تری است، بحران هنری که احساس می‌کند تحول جامعه به آرامی آن را دچار خفگی می‌کند؟

---

۱. به نظر می‌آید توجهی که کارگردانان فعلی به اوپرا مبذول می‌دارند گواه بر همین پدیده است: درمورد طراحی صحنه، هیچ چیز مفید کننده‌تر از این نوع تئاتر نیست که هرگونه به‌هم‌ریختن فضا و هرگونه تغییر در ارتباط یک‌سویه را ممنوع می‌کند.

فصل پنجم

دگردیسی‌های بازیگر

گروتوفسکی، در نظریه‌اش در مورد «تئاتر فقیر»، ملاحظه می‌کند که آنچه عادت به دیدن و شنیدنش در صحنه داریم کمابیش بیهوده است! به جز رویارویی یک بازیگر و یک تماشاگر. به عبارت دیگر، دکورها و لباس‌ها و نورپردازی‌ها و موسیقی را حذف کنید، حتی متن و تماشاگران، وسایل صحنه و سیاهی لشکر، همه و همه را حذف کنید. کافی است رویارویی یک بازیگر و یک تماشاگر حفظ شود تا پدیدهٔ **تئاتر** حاصل آید.

سخن گفتن از اهمیت اصلی بازیگر در تکمیل هر گونه کارگردانی، صرفاً اعلام یک واقعیت مهم نیست. آگاهی از این اهمیت و جایگاه و عملکردی که در اجرا برای بازیگر قایل شده‌اند، گونه‌های مختلفی که بازیگر برای بازی پیشنهاد کرده است یا در طول اعصار به او تحمیل شده است، همه جزو تاریخ تئاتر است یا باید جزو آن باشد، جزو تاریخ شکل‌های خاص اجرای تئاتری.

آن چیزی که ظهور کارگردان نامیده‌اند در حال و هوای کمابیش عاشقانه‌ای صورت گرفته است بدین معنا که کارگردان، برای تحمیل خود، مجبور شده است به آن چیزی بتازد که بازیگر، به حق یا به ناحق، بخشی از آزادی خلاقِ عجین با هنرش به شمار می‌آورد و نه امتیازی مفرط. واقعیت

این است که کارگردان، در مقابل «دموکراسی» خوشایندی که گمان می‌رفت در گروه‌های تئاتری قرن نوزدهم حکم‌فرماست، خود را «یکه سالار» می‌دانست و خواستار قدرت مطلق در همهٔ مؤلفه‌های اجرابود[1]. این جوّ متعارض، حتی به صورت نهفته، بدگمانی و گاهی تحقیری را که در گفته‌های برخی نظریه‌پردازان دربارهٔ بازیگر به چشم می‌خورد توجیه می‌کند. کریگ هم رؤیای تئاتر بدون بازیگر و هم رؤیای ظهور بازیگر تازه‌ای را در سر می‌پروراند که دیگر هیچ وجه مشترکی با لوده‌های دوران او نداشته باشد. آرتو به صدای بلند اعلام می‌دارد که بازیگر نمایش‌های او تابع سخت‌ترین قیدها خواهد بود و اگرچه عملکردش اساسی است، نباید جای ابتکارعملی برای او باقی گذاشت.

اما، با گذشت زمان، متوجه می‌شویم که «قدرت‌گیری» کارگردان برای شکوفایی و نوسازی هنر بازیگر سخت مناسب است، اگرچه جایگاه **بازیگر اصلی** را محل تردید ساخته و حتی ویران کرده است. تا قرن نوزدهم، شخصیت خاص و استثنایی بازیگر، در صورت لزوم، در برابر شیوه‌ای حاکم می‌شود که اساساً متشکل از توصیه‌هایی است که هرنسلی از نسل قبل به ارث می‌برد و به نسل بعد واگذار می‌کند[2]؛ اما، در قرن بیستم، بازیگر امکان یافته است که پرمایگی و تنوع منابع و امکاناتی را که در اختیار دارد کشف کند.

نظریه‌های بزرگ اجرا تقریباً همیشه بر نفی بازی سنتی تکیه دارند. این نظریه‌ها پیشنهادهای غالباً بسیار دقیقی عبارت کرده‌اند که هدفشان اصلاح

---

۱. نباید پنهان کرد که این استعارهٔ بنیادی یک اشتباه است: «قدرت»، در گروه‌های سنتی، از سوی افراد با نفوذتر اعمال می‌شد، کسانی که قدرت هنری (بازیگراصلی و نویسنده ...) یا قدرت اقتصادی ـ سیاسی را در اختیار داشتند. فرق میان این موقعیت با موقعیتی که کارگردان مدعی تحمیل آن بود این است که، در مورد اول، انگیزش‌های هنری همیشه غالب نبود. چیزی که باید باشد!.

۲. تالما، راشل، ژولیا بارته، سارا برنار، رِژان و دیگران. مکرر، وخاصه در ابتدای کار، به این بازیگران ایراد گرفته‌اند که «قواعد هنر» را نمی‌دانند یا آن را مسخره می‌کنند!.

هنر بازیگر بوده است؛ در بیشتر موارد و گاهی با اندکی تأخیر، آنچه عجیب و غریب و تحقق‌ناپذیر می‌نمود آزموده شده و به عمل درآمده است و در تغییر فنی و در عین حال زیباشناختیی سهیم بوده است که وسعت آن را همیشه در نمی‌یابیم. به طور مثال، تمامی تلاش کسی چون استانیسلافسکی در راه همین اصلاح ضروری شیوه‌های بازیگری است و، به دنبال او، آموزش لی استراسبرگ[1] در ایالات متحده (اکتررز استودیو[2]) هنر بازیگر را در این سرزمین بازسازی کرده و به حد شایان توجهی پرمایه ساخته است. نظریهٔ تئاتر روایی نیز ظهور بازیگر تازه و آموخته به شیوه‌های نو را ایجاب می‌کرد. این شیوه‌ها «آزموده» شده و سپس در برلینر انسمبله به عمل در آمده‌اند و، پس از آن، نشر یافته‌اند. کارگردانان بسیاری، با استناد به نظریه و تجربهٔ عملی برشت یا با الهام از آن، در پراکندن این شیوه‌ها سهیم بوده‌اند، حتی به قیمت اقتباس‌ها و تغییراتی که برشت خود توصیه می‌کرد تا تعدد وضعیت اجرا را بی‌تأخیری در نظر بگیرند (سنت‌های فرهنگی تماشاگران، اوضاع تاریخی و جز آن). پلانشون و برنار سوبل[3] در فرانسه، اشترلر و جانفرانکو دِ بوزیو[4] در ایتالیا چنین عمل کردند. حتی آرتو، که نفرت و حس تحقیر خود را در مورد تجربه‌های ناخالص بازیگران دوران خود به شدت ابراز کرده است، رؤیایش را در مورد بازیگر تازه‌ای که هم کشیش اعظم و هم قربانی در آیینی باشد که، طی آن، اجرا به رویداد و بروز حیاتی تبدیل خواهد شد، تحقق‌ناپذیر نمی‌انگارد. برای رسیدن به چنین مقصودی، بازیگر باید دارای شیوه‌ای کاملاً نو شده باشد که آرتو به طرح‌ریزی مقدمات آن مبادرت می‌ورزد[5]. سرانجام، به یاد داشته باشیم که هدف پژوهش یرژی گروتوفسکی، در وروتسلاف، طی سال‌های ۱۹۶۰، ابداع بازیگری است با دو تازگی: تازه در مقایسه با خود و

---

1. Lee Strasberg 2. Actors Studio 3. Bernard Sobel
4. Gianfranco de Bosio

۵. نگاه کنید به:

Un athlétisme affectif, in *le théâtre et son double*, OC, t.4, pp.154 sqq.

تازه در مقایسه با تعریفی که معمولاً در مورد بازیگر به منزلهٔ بیانگر یک شخصیت تخیلی مورد قبول است.

اگرچه تئاتر قرن بیستم موفق شده است که امکانات غیرقابل تصوّر گذشته را، چه در بدن و چه در صدای بازیگر کشف کند و از آن بهره گیرد اما، در عین حال، نخستین تئاتری است که مسئولیت گذشته‌اش را برعهده گرفته است و، تا حد ممکن، مهارت‌ها (در نتیجه شیوه‌ها)یی را که غالباً سخت تکوین یافته‌اند و منسوخ یا فراموش شده بودند «دوباره فعال» کرده است. هنوز هیچ نشده، کریگ در مجلهٔ خود، دِماسک[1]، و سپس در آرنا گولدونی[2]، تلاش کرده است پژوهش‌هایی را در این جهت پیش ببرد. واختانگوف[3] در روسیه، اشترلر در ایتالیا، آریان منوشکین در فرانسه، موفق می‌شوند که، در دوره‌های مختلف، شیوه‌های چهارصد ساله و بیشتر از آن را، که شیوه‌های کمدیا دل آرته است، احیا کنند. (صرفاً) کاری در مورد تمرین بازیگر مدنظر نیست. این تلاش‌ها تحقق نمایش‌های تحسین برانگیزی را ممکن ساخته‌اند که با مدارک باستان‌شناسی نمایشی بسیار فاصله دارند و نوطلبی حیرت‌انگیزی را آشکار می‌سازند. این تلاش‌ها عبارت‌اند از: اجرای واختانگوف از شاه‌دخت توراندوت اثر گوتسی، در ۱۹۲۲، آرلکن، خدمت کار دو ارباب[4]، اثر گولدونی، به کارگردانی اشترلر، در ۱۹۴۷، که مارچلو مورتّی[5]، آرلکنِ حیرت‌انگیز، را معرفی کرد؛ عصر طلایی، در ۱۹۷۵، کار جمعی تئاتر دوسولی که پیش از این توصیف کرده‌ایم ...

هنر بازیگر قرن بیستم به گونهٔ دیگری پرمایه می‌شود، به این ترتیب که مطابق با گسترش تاریخی، گشایش جغرافیایی نیز صورت می‌گیرد که اهمیت آن را متذکر شده‌ایم. امروزه، کارگردانان و بازیگران و گروه‌ها به طور دایم در سراسر دنیا رفت و آمد می‌کنند. این پدیده وسعت یافته است اما

---

1. *The Mask* 2. Arena Goldoni 3. Vakhtangov

4. *Arlequino, il servitore di due padoni*, Carlo Goldoni, 1753.

5. Marcello Moretti

تازگی ندارد. در ۱۹۱۲، کریگ به مسکو می‌رود و برای اجرای هملت با گروه استانیسلافسکی کار می‌کند. کمی بعد، استانیسلافسکی برای اجرای نمایش به ایالات متحده می‌رود و این سفر ردپایی ماندگار در آن سرزمین به جا می‌گذارد (۱۹۲۳). می‌دانیم که آشنا شدن آرتو با تئاتر برلین، که اجراهایی از آن را در چهارچوب نمایشگاه استعماری سال ۱۹۳۱ دیده است، چه اهمیتی برای او داشته است. اوپرای پکن، طی سفری به یاد ماندنی، اروپا را شگفت زده می‌کند (۱۹۵۵) و، در ۱۹۶۲، گروتوفسکی به چین می‌رود تا دربارهٔ هنر و شیوهٔ بازیگر چینی تحقیق کند ...

این درآمیختن تجربه‌ها، این برخورد اندیشه‌ها و تجربه‌های بی‌نهایت گوناگون بر مفهوم بازیگر، خود، تأثیری داشته است که نمی‌توان ارزش آن را نادیده گرفت، اگرچه سنجیدن آن دشوار باشد.[1]

دستاورد کارگردان نیز به این‌ها افزوده می‌شود که تأثیر به‌سزایی در تکامل هنر بازیگر داشته است. واقعیت این است که وقوف بر ضرورت مطلق یک **گروه دایمی** و، در مورد بازیگر، ملحق شدن او به گروه، مدیون این دستاورد است.

باز هم، پدیده‌ای که ممکن است «طبیعی»، به نظر آید، در واقع، حاصل تحول تاریخی بسیار مهمی است. امروزه، پذیرفته‌اند که یک کارگردان با گروه «خودش» کار می‌کند، یعنی با گروه ثابتی، البته متشکل از بازیگران اما، در عین حال، متشکل از مجموعهٔ گروه فنی، نکته‌ای که غالباً فراموش می‌شود. این گروه، در پی کار مداوم با کارگردان «خود» به همگونی و دقت و خلاصه به درجه‌ای از کمال می‌رسد که گروه‌های مقطعی هرگز بدان قادر

---

۱. به طور مثال، می‌دانیم که جاذبهٔ کمدی موزیکال آمریکایی (که در واقع، دگرگشت مدرنی از اوپرت فرانسوی است) به روی بعضی از بازیگران فرانسوی تأثیر گذاشته است. نکته این است که این نوع، گذشته از گیرایی کمی سهلش، از اجراگران خود مهارتی سه‌گانه در بازیگری و رقصندگی و خوانندگی توقع دارد که به نظر می‌آید در ایالات متحده امری رایج است، حال آن که بازیگر فرانسوی، به سبب نداشتن آموزشی مناسب، همیشه از آن محروم است.

نیستند. این گروه، حتی زمانی که تجدید می‌شود و حتی زمانی که در به روی عناصر بیرونی می‌گشاید، به سبب تداومش، به ابزار کاری تبدیل شده است که دارای زیباشناسی و شیوه و زبان مشترکی با کارگردان است. آنچه مایهٔ غبطه کریگ به استانیسلافسکی بود مشخصاً همان امتیازِ در اختیار داشتنِ گروهی بود که استانیسلافسکی مدام در تلاش ایجاد و تمرین دادنِ آن بود. لویی ژووه نیز مدام در پی ایجاد گروهی برای خود بود و ژان ـ لویی بارو نیز، به محض ترک گفتن کمدی فرانسز، به سرعت مؤسسهٔ شخصی خود را در ۱۹۴۶ تأسیس کرد. ویلار مدیریت ت.ان.پ را در ۱۹۵۱ تنها بدان سبب پذیرفت که مطمئن بود چنین ابزاری در اختیار دارد. تئاتر دوسولی به منزلهٔ گروهی تعریف می‌شود که آرین منوشکین یکی از اعضای آن و قس علی‌هذا. در کشورهای دیگر نیز بر همین منوال است، از برلینر انسمبله گرفته تاپیکّولو تئاترو[1] در میلان. تنها تئاتر بولوار، به دلایل اقتصادیِ آشکار، این تجربهٔ متفقاً رد شده را، که عبارت است از ایجاد یک گروه ناهمگون که به مناسبت یک نمایش گرد می‌آید و بی‌درنگ پس از آن منحل می‌شود، ادامه می‌دهد.

در اوایل قرن بیستم، نقدهای غالباً تند و تیزی که از زبان بزرگ‌ترین کارگردانان است با هم مطابق‌اند و تصویری نسبتاً تیره از انحطاطی به دست می‌دهند که به نظر می‌آید از اواخر قرن نوزدهم دامان هنر بازیگری را گرفته است. روحیهٔ روزمرگی و غیرحرفه‌ای و عدم مسئولیت و نبود مطلق درک هنری و از این دست اعتراض‌هایی است که غالباً از قلم استانیسلافسکی یا کریگ، آرتو یا برشت تراوش می‌کند! شکی نیست که سهم مشاجرات قلمی را نیز باید در نظر گرفت. دوران مورد بحث، دوران «غول‌های مقدس» نیز بود؛ در فرانسه، دوران سارابرنار و ژولیا بارته، مونه ـ سولی[2] و رژان[3] که

---

1. Piccolo Theatro
2. Mounet - Sully
3. Réjane

آنتوان تحسینش می‌کرد؛ دوران الن‌تری[1] و هنری ایروینگ[2]، مادر و پدرخواندهٔ کریگ، که ابداع کنندهٔ «ابرعروسک» همواره پاسشان داشته است، الئونورا دوزه، در ایتالیا، که کریگ و آپیا به خاطر او کارگردانی روسمرسهولم را در ۱۹۰۶ پذیرفتند، و بسیاری نمونه‌های دیگر.

شاید حیرت انگیزتر از همه این است که نقدهای بسیار قاطع از نظریه‌پردازانی بوده است که در عین حال بازیگران بزرگی بوده‌اند: استانیسلافسکی در طول زندگی حرفه‌ای خود مدام بازی‌های به یاد ماندنی ارائه داده است، کریگ، درجوانی، بسیار زود به عنوان یکی از الهام یافته‌ترین بازیگران شکسپیریِ نسل خود تثبیت شد و بی‌شک، هنگامی که تصمیم گرفت از بازی دست بکشد، تئاتر با محرومیت بزرگی روبه‌رو شد و سرانجام، آرتو موقعیت کمی یافت که نبوغ بازیگری‌اش را شکوفا سازد، نبوغی که طی سخنرانی معروفش، به سال ۱۹۴۷، در ویو کولومبیه، در اوج‌گیری مبهمی بروز یافت که حاضران را سخت تحت تأثیر قرار داد (از جمله، ژید و اودیبرتی[3] بر این نکته گواه بوده‌اند) و سرانجام برشت، اگرچه خود هرگز به طور جدی مدعی بازی بر صحنه نبوده است، اما شهادت‌های بی‌شماری این تصور را پیش می‌آورند که در این زمینه فاقد استعداد نیز نبوده است.

بی‌شک، اصطلاح **غول مقدس** خود به روشنی بیان می‌دارد که با چه نوع بازیگری می‌شد (در بهترین موارد) سر و کار داشت، و چرا نوآوران صحنه به دشواری می‌توانستند با آن سازگار شوند، مگر زمانی که آن‌ها می‌پذیرفتند که نبوغشان را تابع خواست خلاق کارگردان سازند، مثل مورد استانیسلافسکی و الئونورا دوزه در برابر کریگ‌یا، مدتی بعد، موضع ژرار فیلیپ در برابر ویلار.

غول مقدس، دراول، دست کم بر صحنه، به صورت موجودی کاملاً

---

1. Ellen Terry 2. Henry Irving 3. Jacques Audiberti

استثنایی پدیدار می‌شود. غول، هم به معنای رایج ــ یعنی بازیگری که همهٔ هنجارها را به مبارزه می‌طلبد و از همهٔ قواعد فراتر می‌رود ــ و نیز به معنای ریشه‌شناختیِ چیزی خارق‌العاده و باور نکردنی (monstrum). می‌توان دریافت که ویژگی غول مقدس بتواند تمامی اجرا را هدایت و اداره کند. اجرا دیگر به استناد یک اثر، هر قدر هم معتبر باشد، تکوین نمی‌شود، بلکه به صورت جعبهٔ جواهر این ویژگی در می‌آید. و اما صفت مقدس نه تنها بیانگر ستایشی است که تماشاگران شیفته نثار این «پدیده‌ها» می‌کنند، بلکه نشان‌دهندهٔ احساس الهامی است، به معنای افلاطونی کلمه، که از نمایش‌های آن‌ها ساطع بود. بنابراین، همهٔ شرایط جمع بود تا یک بازیگر ـ پیامبر یا یک بازیگر ـ افسونگر بر صحنه‌های اوایل قرن بیستم حاکم باشد که معلوم نیست با کدام دم الوهی نفوذ می‌کرد و بازی‌اش گویا با سخنان کاهنی در حال جذبه قرابت کافی داشت! این بازیگران یقیناً قدرتی کاملاً استثنایی در ایفای نقش شخصیت‌ها ارائه می‌دادند: تئوفیل گوتیه[1]، ژول ژانن[2]، موسه و دیگران از خصوصیت منقلب کنندهٔ بازی‌های راشل در نقش‌های بزرگ تراژدیایی سخن گفته‌اند؛ پروست سحری را که سارا برنار بر او اعمال می‌کرد توصیف کرده است. چنین بازیگرانی این احساس را ایجاد می‌کردند که، در زمینهٔ اصالت ناب و پیوند سحرآمیز شخصیت بازیگر با نقشش، فراتر از هر شیوه‌ای عمل می‌کنند (حال آن که شیوهٔ آوایی و ادایی گاه نسبتاً ساده‌ای در کار بود).

اما اشکال چنین عملی نیز کم نبود: چنین برداشتی از کارْ بازیگر را کاملاً تابع قدرت بدنی و قدرت عصبی‌اش می‌ساخت. ممکن بود بازیگری در شبی، یا حتی در پرده‌ای، نیرویش را از کف بدهد و به سبب کاستی در نفس یا کمبود قریحه قادر به تقویت شخصیتی که بر عهدهٔ اوست نباشد. هم‌عصران راشل مشاهده کرده‌اند که او غالباً در «حفظ» نقش خود تا آخرین پرده دچار

---

1. Théophile Gautier
2. Jules Janin

مشکل می‌شد زیرا از پردهٔ اول زیاده «از خود مایه می‌گذاشت»! ستایشگران سارابرنار پذیرفته‌اند که برخی شب‌ها ممکن بود افتضاح کند. سرانجام این که، ذهنی نافذ همچون ژووه شیوهٔ این غول‌های مقدس را چنان که باید برای شاگردانش در کنسرواتوار توصیف می‌کرد: فن بیانِ آوازی استتار شده‌ای که، همین که بازیگر در بهترین وضعیت خود نباشد، آشکار می‌شود.

> روزهایی که [مونه ـ سولی] کاملاً روبه‌راه نبود، به خوبی دیده می‌شد که چگونه عمل کند [...]. ساخت و کار به خوبی دیده می‌شد، زیرا ساخت و کار نسبتاً ساده‌ای بود. او به طور مداوم نقش را [نقش اورست درآندروماک][1] بانوعی جا به جایی میان هیجان آوایی و فرسودگی عمیق پیش می‌برد و تنها با همین جلوهٔ آوایی، لحن روشنی ارائه می‌داد، لحن مردی نامعقول و از خود بیگانه، و به ناگهان، درلحظه‌ای که دچار می‌شد، از بم‌ترین صدا استفاده می‌کرد. این کاربه لحاظ آوایی وجهی جنون‌آمیز به کارمی بخشید. نخست با صدای کاملاً تنور کار می‌کرد و به ناگهان وارد صدای باس می‌شد.[2]

آن چیزی که خاصه غول مقدس را در جهت مخالف تحول در تئاتر قرار می‌داد این بود که، گذشته از مسئلهٔ شخص و شخصیت[3]، او ذاتاً در برابر انضباطی که کارگردانی، در معنای مدرن کلمه، در نظر می‌گرفت یاغی بود. توجیه این امتناع با مسئلهٔ غرور و خودبینی و تکبر ناشی از بت بودن، که تماشاگران و مطبوعات تصویر آن را با محبت در مقابلش قرار می‌دادند، همه

---

۱. قلاب ازنویسنده کتاب است ـ م.

2. *Tragédie classique et théâtre du XIX siècle*, p.72.

۳. چنانچه تصور کنیم که این نسل از بازیگران افرادی کوته‌بین و بی‌اعتنا به هرگونه تغییر در هنر تئاتر بوده‌اند به خطا رفته‌ایم. صدها نمونه، از آلن‌تری تا الئونورا دوزه، هست که خلاف آن را ثابت می‌کند.

بی‌شک ناشی از روان‌شناسی محوری کمی کوته‌بینانه است. در بررسی دقیق‌تر، به این احساس بر می‌خوریم که کارگردانی نوعی معلولیت و نوعی از خود بیگانگی هنری واقعی را به او تحمیل می‌کرد. زیرا، به خوبی می‌توان دریافت که هنر غول مقدس ایجاب می‌کرد که او «کارگردان» خود باشد، به طوری که هیچ چیز دگردیسیی را که تمام و کمال خود را درگیرِ آن می‌کرد محدود یا مختل نکند. آیا این هنری بود برمبنای خودشیفتگی و خودنمایی؟ شکی در آن نیست. اما بهتر است، در این مورد، از قضاوت تا حدی رنگ‌گرفته از منزه‌طلبی خودداری کنیم و بپذیریم که، از همه چیز گذشته، خودشیفتگی و خودنمایی قادرند تختهٔ پرش گونه‌ای‌از بازی باشند که آشکارا نه فاقد عظمت بود و نه فاقد زیبایی.

در مجموع، یقین نیست که انتقاد کریگ و استانیسلافسکی و دیگران از بازیگران زمان خود به این بازیگران خارق‌العاده مربوط باشد. آنچه آن‌ها موفق به تحقق آن می‌شدند، سرانجام وادار می‌کرد که توقعاتشان، هرقدر هم دست و پاگیر، پذیرفته شود. کریگ همواره هنری ایروینگ، «بزرگ‌ترین بازیگر اروپا»[1] را پاس می‌داشت. واقعیت این است که هنر ایروینگ، که سراسر حاصل محاسبه و تفکر بود و به دقت در مقابل (فقدان) ظاهر او و در مقابل فقدان صدایش تکوین یافته بود، نمی‌گذارد که او را با غول مقدس پیامبرگونه یکسان کنند.

کریگ، در واقع به غول مقدسی اعتراض ندارد که بر آنچه در چهارچوب مبالغه انجام می‌دهد مسلط است، بلکه به نوعی از بازیگران معترض است که هیجان مهار نشده را هنر و فرمول‌های آماده را فن می‌پندارند. این نبود تسلط بر خود و نبود کار اندیشیده منبع هنر نیست بلکه منبع حوادث است.

---

1. *Index to the story of my days* [نمایه‌ای از داستان ایام من], London, Hulton Press, 1957, p.103.

بازیگری که خود را به دست تأثراتش می‌سپارد دیگر نمی‌تواند آن ابزار «قابل اعتماد» اجرا باشد، زیرا اجرا باید کمال صوری دقیق و انسجام مطلق را مدنظر داشته باشد. کریگ می‌نویسد: «هنر نقطهٔ مقابل آشفتگیی است که صرفاً انبوه حوادث است». باری، در این بی‌قیدی ایفاگر، «اندیشهٔ بازیگر تحت سلطهٔ هیجان اوست که قادر است آنچه را اندیشه می‌خواست بیافریند ویران کند، و چون هیجان فایق آید، حادثه در پی حادثه می‌آید. و به این نتیجه می‌رسیم که هیجانِ آفرینندهٔ همه چیز در ابتدا، مدتی بعد ویرانگر می‌شود. اما هنر حادثه را برنمی‌تابد. به طوری که آنچه بازیگر ارائه می‌دهد اثری هنری نیست، بلکه یک رشته اعترافات غیرارادی است»[1].

انتقاد دیگر کریگ، شاید به گونه‌ای بنیادی‌تر، به هنر بازیگر عصر خود او مربوط می‌شود و به خصوصیت تقلیدیِ ایفای نقش. نه تنها بازی «هیجانی» هرگز موفق نمی‌شود به شکل نابی که توصیف کنندهٔ اثر هنری است دست یابد، بلکه مدعی نوعی درآمیختگی ایفاگر و شخصیت نمایش است که جز نیرنگ نیست. قصدِ همانندسازیِ عاطفی به عدم انسجام («حوادث») یا شکل‌های قالبیِ مورد انتظار تماشاگران منتهی می‌شود:

> امروزه، بازیگری که شخصیتی را تجسم می‌بخشد گویی به تماشاگران هشدار می‌دهد: «به من نگاه کنید! من فلان کس خواهم بود و فلان کار را انجام خواهم داد». سپس، تا آنجا که ممکن است، آنچه را اعلام کرده است که **نشان خواهد داد** به دقت **تقلید** می‌کند. فرض کنیم که رومئو باشد. پس به تماشاگران توضیح می‌دهد که عاشق است و این را با بوسیدن ژولیت نشان می‌دهد.[2]

---

1. *De l'art du théâtre*, L'acteur et la surmarionnette, [در باب هنر تئاتر، بازیگر و ابرعروسک], pp. 56-57.

۲. نقل شده از: N.Gourfinkel, in *Constantin Stanislawski*, p.190.

عجیب است که نقد استانیسلافسکی، که به نظریه و تجربهٔ بازیگریِ کاملاً متفاوتی از نتیجه گیری‌های کریگ منتهی می‌شود، در ابتدا مضمون‌های مشابهی را بسط می‌دهد. استانیسلافسکی مدام عدم اصالت و بازی قالبی و خودکاریِ پیش پا افتاده و «مهارت بیرونی» و همهٔ عیب‌هایی را که تحت نام کلی و تحقیرآمیز «تئاتروواری» گرد می‌آورد افشا می‌کند. خطاب به بازیگرانی که، زیر نظر او، پرندهٔ آبی مترلینک را بازی خواهند کرد، اعلام می‌دارد:

> بزرگ‌ترین دشمن تئاتر شکل تئاتروار است و من از شما دعوت می‌کنم که از قاطعانه‌ترین راه‌ها با آن مقابله کنید. تئاتر، با پیش پاافتادگی‌اش هماهنگی را از میان می‌برد. تئاتر دیگر بر تماشاگران اثر نمی‌گذارد. مرگ بر تئاتر! زنده باد هماهنگی!

با این همه، در زیر این هم‌گرایی‌های ظاهری، تفاوتی بنیادین هست: کریگ احساس را به منزلهٔ ابزاری نامتناسب با هرگونه طرح آفرینش هنری رد می‌کند، اما استانیسلافسکی، به عکس، از یک سو شبیه‌سازی و احساس واقعی و، از سوی دیگر، احساس مهار شده و واکنش مهار ناشده را از هم متمایز می‌کند. به اعتقاد استانیسلافسکی، بازیگر خوب فقط قادر است به بازی «احساسی» عمل کند. فقط باید درونی‌ترین تجربه‌اش را به کار بندد تا در وجود خود احساسی حقیقی بیابد. وانگهی، باید دارای چنان تسلطی عملی باشد که بتواند بروزهای این احساس را مهار کند و کاربست آن را، به منظور اهداف ایفای نقش، تنظیم و هدایت کند. بازیگر این تسلط را با تمرینی مناسب به دست می‌آورد ــ با آن چیزی که، به رغم خودِ استانیسلافسکی، «نظام» می‌نامند ــ تمرینی که، در عین حال، بر کار بدن و تنفس و صدا ... و برچفت و بست یافتن دایمی درون‌نگری ــ زیرا هیجان حقیقی تنها از تجربه‌ای دوباره زیسته درنوعی یادکرد زاده می‌شود ــ و ایفای نقش مبتنی است. این کار باید همچنین مبارزه‌ای دایمی را با ساده کاری‌ها و تمایلاتی

پیش ببرد که از هر عمل تئاتریِ کمابیش تابع قید و بندهای سنت ناشی است، از عادات تماشاگران و از روزمرگیی که دامان کارگردانیِ ملزم به تکرارخود در شب‌های پیاپی را می‌گیرد.

> با تعجب بسیار می‌بینیم که، وقتی به روی صحنه می‌رویم، استعداد طبیعی‌مان را از دست می‌دهیم. به عوض این که در مقام آفریننده عمل کنیم، دست به ادا و اصول‌های پرمدعا می‌زنیم. چه چیزی ما را به این راه می‌کشاند؟ این که در وضعیتی قرار گرفته‌ایم که باید در حضور تماشاگران بیافرینیم. از چندین طریق به شبیه سازی اجباری و قراردادی ترغیب می‌شویم: با نمای صحنه، با این واقعیت که اعمال و سخنانی به ما تحمیل می‌شود که نویسنده تجویز کرده است، با دکورِ ساختهٔ یک نقاش، با کارگردانی طرح‌ریزی شدهٔ یک مدیر کار، با معذب بودن خودمان و دلهره‌مان، با سلایق کم مایه و سنت‌های کاذبی که ماهیتمان را فلج می‌کند.
> همهٔ این‌ها بازیگر را به سمت خودنمایی و ایفای نقشی می‌کشاند که چندان برخاسته از دل نیست. شیوهٔ نگرشی که برگزیده‌ایم ــ هنرِ زیستنِ یک نقش ــ با اصول سنتیِ دیگر در ایفای نقش تعارض شدید دارد.[1]

و اما افشاگری آرتو در مورد بازیگر غربی در امتناع او از هرگونه نمایش‌نویسیی که تحت سلطهٔ روان‌شناسی و، در سطحی وسیع‌تر، تحت سلطهٔ متن باشد مستتر است. وقتی آرتو بازیگر کشور بالی را توصیف می‌کند، گویی به طور پنهان، بیزاری‌اش را از واقع‌گرایی غربی بیان می‌دارد. او می‌نویسد که مردم بالی «به قرارداد تئاتری ارزشی والا می‌بخشند». آرتو «چرخش‌های مکانیکی چشم‌ها و ادای لب‌ها را و تعیین میزان انقباض‌های عضلانی را با جلوه‌هایی که به گونه‌ای روشمند محاسبه شده‌اند و هرگونه

---

1. *La Construction du personnage* [ساخت شخصیت نمایش], pp. 299-300.

توسل به فی‌البداهگی خودجوش را از میان بر می‌دارد» ستایش می‌کند[1].

آرتو، درست مانند کریگ، رؤیای بازیگری رادر سر می‌پروراند که قادر باشد خود را از پیشامدهای ناچیز و تقارن‌های احساسی رها سازد، بازیگری که موفق شود از «آزادی ایفاگر نقش» چشم بپوشد و به انضباط آوایی و تسلط بدنی چنان کاملی دست یابد که بتواند، در وقت لزوم، دقیقاً «نشانه»ای را ارائه دهد که انجام دادنش ضروری است؛ لازم به یادآوری است که در این مورد قرابت کریگ و آرتو حیرت‌انگیز است. در مجموع، آرتو خواهان یک «ابرعروسک» است، یک بازیگر ـ رقصندهٔ قابل قیاس با خدمت‌کنندگانِ تئاتر بالی که در آن «همه چیز [...] با دقت دلپذیر و ریاضی‌واری محاسبه شده است» و «هیچ چیز [...] به اتفاق یا ابتکار عمل شخصی سپرده نشده است. نوعی رقص برتر که، در آن، رقصندگان قبل از هر چیز بازیگرند»[2].

آنچه آرتو در کارغربی افشا می‌کند نوعی آمُختگی دوگانه، نوعی ازخودبیگانگی دوگانه است: در بند معنا یا دربند طنین روان شناختی واژه‌ها بودن و در بند شکل قالبیِ تقلیدی بودن. به عبارت دیگر، در تئاتر غربی، توانمندی‌های گویای بدن و حرکت بایر مانده و محکوم به تحلیل رفتگی‌اند. عادت بر این شده است که بخش عمدهٔ معنا از طریق دکلمه و چند ادا و حرکت قراردادی برگزار شود که ایفای نقش متمرکز بر کار صدا را تقویت یا تزیین می‌کند.

آرتو، حتی در این سطح نیز، «روان‌شناسی محوری» را مسئول انحطاط بازی غربی می‌داند. اگر بازیگر روی صدا کار می‌کند، منظور صرفاً محدودهٔ کوچکی است که «حرف زدن» می‌نامند. او فراموش کرده است (از یاد او برده‌اند) که صدایش، نه تنها محمل گفتمان، بلکه نیروی صوتی نیز هست. پیش‌تر یادآوری کرده‌ایم که آرتو به بازیگر غربی ایراد می‌گیرد که قابلیت

---

1. *Le Théâtre et son double*, Sur le théätre balinais [تئاتر و همزادش، درباره تئاتر بالی], OC [مجموعه آثار], t.4, p.66. 2. Op. Cit. p. 69.

فریاد را از دست داده است. منظور این نیست که هرگونه قدرت‌آوایی را از دست داده است بلکه، پس از سه قرن سنت «ادبی»، تنها فریادی که قادر به کشیدن است ارتعاش عاطفی‌اش را از دست داده و دیگر جز شبیه‌سازی تصنعی و بی‌ثمرِ فریاد نیست.

سرانجام، برشت نیز، در همان دوره، به آن سنخ از بازیگرانی حمله می‌کند که حاصل جریان واقع‌گرا و روان‌شناسی محوری‌اند و برای ایفای نقش از این جریان‌ها تغذیه می‌کنند. به طور مثال، برشت، از ۱۹۲۲، در بازی کارل والنتین[۱]، «چشم پوشی تقریباً کامل از بازی قیافه و روان‌شناسی بنجل» را می‌ستاید[۲].

برشت نیز بازی «احساسی» را رد می‌کند اما نه به همان دلایلی که کریگ یا آرتو رد می‌کنند. هدف چنین کاری، خواه برخواسته از دل باشد یا نیرنگ‌بازانه، رسیدن به واکنش عاطفی تماشاگر است و به ایجاد توهم در او که، در نتیجه، دیدش زایل می‌شود. برشت می‌گوید که بازیگران «با توسل به القا، خودشان و تماشاگرانشان را در حالتی بی‌خود از خود فرو می‌برند [...]. دست آخر، اگر صحنهٔ مورد نظرشان موفقیت‌آمیز باشد، هیچ کس چیز تازه‌ای ندیده است، هیچ کس چیزی یاد نگرفته است، حداکثر این است که همه، چیزی را به خاطر آورده‌اند. خلاصه این که: احساسی داشته‌اند»[۳].

خواست برشت این نیست که هیجان باید از اجرا طرد شود. اما احساس حامل عقیده است و، به این دلیل، اغفالگر است. در نتیجه، باید تحت نظارت سخت‌گیرانه‌ای باشد:

---

۱. Karl Valentin (۱۸۸۲ ـ ۱۹۴۸) مؤلف مضحکه و نمایش‌های کوتاه کاباره‌ای بود. خود آن‌ها را ایفا می‌کرد و برشت او را، هم در مقام نویسنده و هم بازیگر، ستایش می‌کرد.

۲. نوشته‌هایی دربارهٔ تئاتر.

۳. همان کتاب، به سوی تئاتر معاصر، گفت و گو دربارهٔ هنر بازیگری، ترجمهٔ فرامرز بهزاد، ص ۹۵ـ۹۶.

> عواطف، همواره دارای زمینهٔ اجتماعی مشخصی هستند، و شکلی که در هر دوره به خود می‌گیرند، تاریخی و خاص و محدود و وابسته است. عواطف به هیچ وجه عمومیت بشری ندارند و هیچ‌وقت مستقل از زمان نیستند.[۱]

عملکرد عقیدتی احساسات نمایشی (عملکرد عقیدتیِ همانند شدن بازیگر با شخصت نمایش و، به طور غیرمستقیم، همانند شدن تماشاگر با شخصت نمایش) ناشی از آن است که این عملکرد دیدگاه فرد را ممتاز می‌دارد و، بدین ترتیب، **فرایند** و مناسبت دو سویه‌ای را که فرد را به جمع و نقشی را که فرد ایفا می‌کند به درون جمع پیوند می‌دهد ممتاز می‌دارد. بدین ترتیب، بازی «احساساتی» نه تنها هیچ دانشی در مورد دنیای واقعی ارائه نمی‌دهد بلکه، به علاوه، هرگونه امکان دانستن را پنهان می‌سازد. و در نتیجه، امکان پیشرفت را.

پس برشت به این نتیجه می‌رسد: باید بازیگر دیگری آفرید، یعنی هم شیوه‌های تازه‌ای در ایفای نقش آفرید و هم تعریف تازه‌ای از **وظایف** او در دلِ اجرا. بازیگری که، با بازی‌اش، تماشاگر را به پرسش برانگیزد. پرسش دربارهٔ رفتارهای اشخاص نمایش. دربارهٔ اعمالی که آن‌ها بدان اقدام می‌کنند یا از آن امتناع می‌ورزند. دربارهٔ روابط قدرت که مبنای ارتباط‌های اجتماعی است و از این دست. بازیگری که بتواند تماشاگر را از خواب مصنوعی دور دارد و، به مدد رویّه‌های **بیگانه‌سازی**، به او یادآوری کند که صحنه تصویر دنیایی که به ناگهان بی‌آزار شده باشد نیست و اجرای نمایش تقلید امر واقع نیست بلکه آن را به تماشا در می‌آورد.

می‌بینیم که نقد بازی سنتی بر منتظرهای بی‌نهایت متفاوتی مبتنی است که ناشی از برداشت‌های مختلف از هنر تئاتر است که هر یک از این گفتمان‌ها

---

۱. همان کتاب، فن جدید هنر بازیگری، ص ۱۹۳.

حامل آن است. کریگ و برشت از احساسات پرهیز می‌کنند و مایل‌اند که بازیگر را به صورت فن‌ورز (تکنیسین) اجرا در آورند، کریگ به سبب دغدغهٔ دست‌یافتن به کمال صوری مطلق، و برشت به منظور ایجاد واقع‌گراییی که دیگر توصیفی و تقلیدی نباشد، بلکه تبیینی و پرسشی باشد. و اما استانیسلافسکی و آرتو بیشتر به عدم اصالت و قراردادی بودن سنت ایفای نقش معترض‌اند. زیرا آن‌ها در جست و جوی احساساتی ازدست‌رفته‌اند. زیرا، از نظر استانیسلافسکی، تئاتر دروغ شده است و تنها حقیقت است که به درستی هیجان‌انگیز است. زیرا، از نظر آرتو، تئاتر گورستانی شده است و تنها بروزهای حیاتی‌اند که به درستی منقلب کننده‌اند.

پیش از ادامه دادن، ذکر چند نکته لازم است: نخست این که همهٔ نظریه‌های بازیگری، که از آن سخن خواهد رفت، در عمل تحقق نیافته‌اند. در این مورد، میان کسانی چون استانیسلافسکی یا برشت، و کسانی چون کریگ یا آرتو فرقی اساسی هست؛ استانیسلافسکی یا برشت، هر یک، مدت‌ها راه‌هایی در اختیار داشتند که به آن‌ها امکان می‌داد تا برداشت‌هایشان را عملاً بیازمایند؛ به عبارت دیگر، برداشت‌ها را با واقعیت انسانی بازیگران و نمایش و تماشاگران مواجه کنند و از این مبنا، این برداشت‌ها را تعمیق کنند و حتی، از طریق تداوم یک تجربهٔ عملی، تغییر دهند. اما کریگ یا آرتو از همان امکانات برخوردار نبوده‌اند و نتوانسته‌اند در واقعیت تئاتر کار کنند مگر به گونه‌ای گه‌گاهی و ارضا ناشدنی.

نکتهٔ دوم: بازی بازیگر، در تجربهٔ غربی تئاتر، متحول نشده و مثلاً به سرعت و به روشنی طراحی صحنه تغییر نیافته است. بی‌شک دلیل چنین نکته‌ای این واقعیت است که «مصالح انسانی» به قدر دستگاه فنیِ اجرا قابل انعطاف نیست. در هر حال، مشکل می‌توان پذیرفت که **بازیگر نو**، که هر کس به نوعی توصیفش می‌کند، به واقع در مقابل بازیگر «قدیم» پدید آمده یا بر او

تسلط یافته باشد، مگر شاید در آنچه به برشت مربوط می‌شود. واقعیت این است که، اندک اندک، اندیشه‌های تازه نفوذ کرده‌اند و تجربه‌هایی را که نسبتاً سنتی باقی مانده‌اند آبیاری کرده و غنا بخشیده‌اند.

کریگ را کنار می‌گذاریم، که «ابرعروسک»اش تصویری کاغذی باقی ماند، و نیز آرتو را که، با وجود اقداماتِ گاهی متقاعد کننده‌اش، بازیگر پیشاهنگ و طغیانی‌اش به واقع بر صحنه نیامده است. اما حتی در مورد آموزش استانیسلافسکی هم، با آن که از مدت‌ها پیش نظام‌مند شده است و مربیان دیگری در تئاتر به آموزش آن پرداخته‌اند، نمی‌توان گفت که، دست‌کم در فرانسه، شیوهٔ بازیگریِ اساساً مبتکرانه و بازیگر اصولاً متفاوتی از بازیگر آموختهٔ تعلیم سنتی به وجود آورده باشد.

و آیا امروزه می‌توان گفت که، در فرانسه، بازیگر برشتی وجود دارد؟ حداکثر مشاهده می‌کنیم که برخی بازیگران موفق می‌شوند شیوهٔ بازی‌شان را با مقتضیات مقطعی تئاتر روایی وفق دهند. وضعیت اجتماعی ـ حرفه‌ای بازیگر، در حقیقت، مانع از تخصص زیاده محدود می‌شود، زیرا بازیگر باید، برای امرار معاش، التقاطی باقی بماند و بتواند با شکل‌های اجرای کمابیش سنتی (بولوار، تلویزیون، سینما ...) سازگار شود. به علاوه، ماندگاری نوعی تئاترِ مبتنی بر متن و تحلیل روان شناختی، از پیراندلو تا هارولد پینتر، و از تنسی ویلیامز تا مارگریت دوراس و دیگران، بی‌شک در تداوم گونه‌ای بازیِ بنا نهاده بر پایهٔ نکته‌سنجیِ بیان، و بر پایهٔ تجسم شخصیت، نقش کمی نداشته است. این گونه بازی، دقیقاً به مدد نقدها و پژوهش‌های یاد شده، به یقین موفق شده است که در مجموع از تکلف و شکل‌های قالبی منتقل شده از قرن نوزدهم پالوده گردد (بی‌شک اهمیت سینما و تلویزیون در تحول سلیقهٔ تماشاگران این دگردیسی را تسریع کرده است) و دقت ژست و درستی لحن و ظرافت هاله‌های رفتاری و جز آن پرورش یابد. اما بازی، به طور عمده، همچنان تحت تأثیر سنت غربی و خصوصاً فرانسویِ برجسته‌سازی متن و

فردیت بخشی به شخصیت نمایش باقی مانده است. وانگهی، باید پذیرفت که تماشاگران همواره به این گونه بازیگران، از لودمیلا پیتوئف گرفته تا مادلن رنو[1]، یا از رمو[2] گرفته تا میشل بوکه[3]، التفات داشته‌اند.[4]

سرانجام، شاید ظهور بازیگر نو، در دههٔ ۱۹۵۰ـ۱۹۶۰، در فرانسه، مدیون ویلار است. این مطلب، از برخی جهات، متناقض است، زیرا نباید فراموش کرد که ویلار شاگرد دولن است و کوپو یکی از مرجع‌های مهم اوست و دیده‌ایم که ویلار خود را پیرو سنتی می‌داند که تئاتر مبتنی بر متن را برتر از همه می‌شمارد.

در هر حال، از نخستین فصل‌های ت.ان.پ در شایو، و نیز در آوینیون، تماشاگران احساس کردند که بخشی از تازگیِ نمایش‌هایی که به آن‌ها ارائه می‌شود ناشی از بازیگر است. بازیگری که از بازی واقع‌گرایانه و روان‌شناسانهٔ آشکارا مغایر با رپرتوارها و فضای صحنهٔ برگزیدهٔ ویلار دست کشیده بود. بازیگری که، در عین حال، موفق می‌شد از تکلف دکلمه بپرهیزد که، در همان دوره، شاخص ایفای نقش در رپرتوار بزرگ کمدی فرانسز بود[5].

مبنای این تغییر تلفیق اندیشه‌های ویلار، در مورد چگونگی جایگاه و عملکرد بازیگر در اجرا، با مجموعه‌ای از قید و بندهای تحمیل شده به سبب فضای شایو یا فضای آوینیون است.

ویلار، در وهلهٔ اول، اصول و سمت‌گیری‌هایی را عملی می‌سازد که در

---

1. Madeleine Renaud 2. Raimu 3. Michel Bouquet

۴. وانگهی این پدیده در کشورهای بیگانه نیز به همین‌گونه است و سینما در مشهور ساختن نام‌هایی سهیم بوده است که در وهلهٔ اول بازیگر تئاترند: لارنس او لیویه و ویوین‌لی، الک گنیس و جان جیلگود، ویتوریوگاسمن و دیگران.

۵. این که دکلمه تکلف شمرده شود به سادگی نشان می‌دهد که فاقد اصالت شده و به صورت تصنع درآمده است. دکلمه با تکیه بر اعتقاد بازیگر و پیوند عمیق او نه چندان با شخصیت نمایش بلکه با شکل و موسیقی و متن، موجب می‌شود که بازیگر نقش‌ها را با قدرتی انکارناپذیر ایفا کند. بی‌شک آخرین دکلمه کنندگان فرانسوی آلن کونی، ماری بل، ماریا کاسارس و از این دست بوده‌اند.

نمایش‌های گروه کارتل، در دوران بین دو جنگ، با اقبال روبه‌رو شده بود، خاصه این قاعده که کارگردانی باید در خدمت متن باشد و باید هرگونه دکور محوری و هرگونه کار بی‌دلیل را کنار بگذارد. بنابراین، کارگردانی بر زوج بازیگر و متن متمرکز خواهد بود. همان‌طور که آپیا توصیه می‌کرد، فضا در عین حال عریان و سامان‌یافته خواهد بود، به طوری که برخورد بازیگر و نقشش قلب گویای اجرا باشد. ویلار اعلام می‌دارد که هر متن بزرگ خصوصیتی حیرت‌انگیز را در خود پنهان دارد که تکرار و روزمرگی آن را ضعیف کرده است. وظیفهٔ بازیگر است که این خصوصیت را باز یابد و موجب شود که دیگران نیز آن را بازیابند! نقش کارگردان راهنمایی بازیگر است و هدایت او در کشف دوباره و بیان دوبارهٔ طراوت اولیهٔ متن. ویلار از سال ۱۹۴۵ ابراز می‌داشت که، «به طور خلاصه، باید همهٔ امکانات بیان را که بیرون از قوانین ناب و پیراستهٔ صحنه است حذف کرد و نمایش را به بیان بدن و روح بازیگر خلاصه کرد[1].

ویلار، برخلاف تعداد زیادی از پیشینیان خود، به مهارت فنی بازیگر اعتماد ندارد. به نظر ویلار، مهارت فنی عامل اسارت و خودکاری در ایفای نقش است که تابع قید و بندهای دیگری به‌جز قید و بندهای ناشی از متن می‌شود. ویلار، به اندازهٔ استانیسلافسکی، به «تئاترواری» بدگمان است. به همین دلیل، شیوه‌ای از نگرش به نقش تجربی را ترجیح می‌دهد که با شخصیت هر بازیگر منطبق باشد: فن ایفای نقش وجود ندارد، بلکه باید از تجربه‌ها و **فن‌ها** سخن گفت. همه چیز در گرو تجربهٔ شخصی است. همه چیز تجربه‌گرایی شخصی است»[2].

این اندیشه‌ها، در فرانسهٔ سال‌های ۱۹۵۰، کمترین وجه انقلابی ندارند و باز هم بسیار مدیون درس‌های گروه کارتل‌اند. اما اوضاع و احوال طوری است که ویلار مجبور می‌شود این اندیشه‌ها را در بوتهٔ آزمایش معماریی قرار

---

1. De la tradition théâtrale [در باب سنت نمایشی], p.36. 2. *Op.cit*, p.33.

دهد که با آن‌ها منطبق نیست، یعنی گاهی در کاخ پاپ‌ها در آوینیون، گاهی در شبستان شایو (نگاه کنید به پیش از این، فصل سوم، ص ۱۲۴). در نتیجه بازیگران ویلار مجبور شدند تجربه‌ای سنتی را با اوضاع مادیی که دیگر سنتی نبود وفق دهند. فواصل معمول ناگهان به مقدار شایان توجهی افزایش یافته بود، چه از نظر ابعاد صحنه و چه از نظر دوری تماشاگران. مسائل صدا، که ناشی از فضای باز (آوینیون) یا تالار نامناسب شایو بود، مسائل کمی نبود.

از این موانع، که ویلار سعی در پنهان کردن آن نداشت (اقدامات موقت پخش صدا در شایو هرگز چندان قانع کننده نبوده است)، پایه‌های هنر نومایهٔ ایفای نقش پدید آمد. بازیگر تقریباً در صحنه تنهاست و از هم‌بازی یا هم‌بازیانش با فاصله‌ای نامتداول جدا شده است. بازیگر، در نظر تماشاگر، عمدتاً سایه‌ای است که به یمن لباس‌های درخشان گیشیا (یا نقاش دیگری) چشم را به خود معطوف می‌دارد. به عبارت دیگر، بازیگر باید تناقضی را برعهده بگیرد: او دیده می‌شود و، در عین حال، فراتر از ردیف‌های نخست، جزئیات چهره‌اش مشخص نیست. همهٔ این‌ها مانع از آن می‌شود که به بازی روان‌شناسانهٔ سنتی و مبتنی بر آشکارگی و رسایی اداها و حرکات و بر ارتباط نزدیکی که تالارهای کوچک به شیوهٔ ایتالیایی ممکن می‌سازند دست بزنند[1]. اضافه می‌کنیم که رپرتوار برگزیدهٔ ویلار براساس این قید و بندها، و براساس آرمان او در ایجاد تئاتر شهر، نیز ایجاب می‌کرد که از بازی سنتی دست بکشد.

خلاصه این که «سبک ت.ان.پ»، در مورد بازیگران، نخست هنر تصنیع است. تصنیع روان شناختی اشخاص نمایشی که به مشخصه‌های اساسی آن‌ها خلاصه می‌شود. تصنیع صدا که هم از بیان واقع‌گرایانه می‌پرهیزد و هم از دکلمهٔ متکلف ــ و ویلار بازیگرانی را بر می‌گزیند که شخصیتشان به ابداع دکلمهٔ درست براساس دو سطح حالت‌نمایی و خوش‌آهنگی معطوف باشد،

---

۱. نخستین کارهای برجستهٔ ویلارِ کارگردان در سالون بسیار کوچک تئاتر دوپوش عملی شد و ویلار، از جمله، در ۱۹۴۲، رقص مرگ (استریندبرگ) و، در ۱۹۴۵، قتل در کلیسای جامعه (الیوت) را به صحنه برد.

بازیگرانی چون ژرار فیلیپ، آلن کونی، ماریا کاسارس و دیگران[1]. و نیز تصنیع ژست‌ها، زیرا ویلار معتقد است که یک ژستِ به دقت اندیشیده بیش از اطوار و حرکتِ به ظاهر «طبیعیِ» متداول در صحنه‌های سنتی قدرت حالت‌نمایی دارد. می‌توان تصور کرد که، در این چهارچوب، لباس چه اهمیتی دارد. لباس تکیه‌گاه حقیقی اجرا می‌شود زیرا حالت‌نمایی بدن و ژست را ممکن می‌سازد و آن را تقویت می‌کند (قابل درک می‌سازد). گیشیا می‌گوید: «تمامی روان‌شناسی اشخاص نمایشی در لباس بیان می‌شود و متقابلاً لباس در وجود اشخاص نمایشی است»[2].

ویلار، در مقام بازیگر، هنر **ترکیب** را، که از استاد خود دولن آموخته بود، به موقعیت‌های توصیف شده افزود. این نکته بسیار شایان توجه است، خاصه این که «سبک ت.ان.پ» در واقع امکان خاص‌سازی اشخاص نمایشی را چندان فراهم نمی‌آورد و بیشتر برای آن سنخ از بازیگران مناسب بود که قادرند همهٔ اشخاص نمایشی را که تجسم می‌بخشند تابع شخصیت خود سازند (کاسارس و کونی نمونه‌های صاحب نام این شیوه‌اند). با این حال، ویلار ضمن پذیرفتن بازی تصنیع شده‌ای که توصیف کردیم، موفق می‌شد شخصیت خود را تابع اشخاص نمایشی بسیار متضادی کند، اشخاصی چون آرپاگون [خسیس] و دون ژوانِ مولیر، اوگوستِ سینّا [کورنی] و پلاتونوفِ چخوف، ریچارد دوم شکسپیر و آرتورواوییِ برشت ...

امروزه، تازگی این سبک چندان قطعی به نظر نمی‌رسد، زیرا در کارهای بسیاری در بخش عمومی (مراکز نمایشی و گروه‌های دایمی) متداول شده است، تا جایی که خود به صورت شکلی قالبی و مبتذل درآمده است. اما

---

۱. گاهی بازیگر در یافتن درستی و تعادلی که این درستی ایجاب می‌کرد به نتیجه نمی‌رسید و حالت نمایی را بر خوش‌آهنگی ارجح می‌داشت (کاسارس در فدر [راسین]) یا حالت نمایی را فدای خوش‌آهنگی می‌کرد (ویلار در مکبث یا در رؤیای شبی در نیمهٔ تابستان) ...

2. Helène Parmelin, *Cinq peintres et le théatre* [پنج نقاش و تئاتر].

نمی‌شود اهمیت کار ویلار را در مورد پدیدآمدن بازیگر «مدرن» کوچک شمرد. اگرچه ویلار، به لحاظ تاریخی و زیباشناسی تجربه‌ای کاملاً تازه پیشنهاد نمی‌کند، اما حلقهٔ رابط میان دستاورد گروه کارتل و دستاورد نسل جدیدی است (پلانشون، شرو، ژان ـ پیر ونسان، آریان منوشکین...) که آموزش آرتو و، بیش از آن، آموزش برشت را به خاطر می‌سپارد.

اما به عقب برگردیم و به اوایل قرن بیستم. «ابرعروسک» هرگز وجود نداشته است و می‌توان پرسید که آیا «مبتکر» آن خود هرگز باور داشته است که یک انسان بتواند به آن درجهٔ غایی از مهارت و استادی فنی برسد که او را به طور کامل همان قدر قابل دست‌کاری سازد که بی‌نقص‌ترین ابزارها، و این بازیگرِ ابزاری بتواند در عین حال **خالق** اجرای نمایشی تازه‌ای گردد. اما شاید منظور صرفاً اسطوره‌ای تعلیمی باشد برای آن‌که درباره‌اش تعمق کنند.

کریگ می‌گوید که ابرعروسک «با زندگی رقابت نخواهد کرد، بلکه به فراسوی زندگی خواهد رفت؛ ابرعروسک تجسم‌بخش جسم ساخته از گوشت و استخوان نیست بلکه جسم در حال خلسه را تجسم می‌بخشد و در حالی که روحی زنده از او ساطع می‌شود، خود زیبایی مرگ برتن می‌کند»[1]. منظور آن است که از بازیگر «شخصیت‌زدایی» شود و او از لذات خودنمایی‌گری در اجرای تقلیدی (قراردادی یا ناتورالیستی) زندگی جدا شود. منظور این نیز هست که راه برای نقش **خلاق** بازیگر جدید باز شود:

> امروزه، بازیگر تلاش می‌کند تا منشی را **شخص‌نمایی** کند و آن را ایفا کند؛ فردا تلاش خواهد کرد که آن را **باز نمایاند** و ایفا کند؛ در آینده خود منشی خلق خواهد کرد. بدین ترتیب، بار دیگر سبکی زاده خواهد شد.[2]

---

1. *De l´art du théâtre* , L´acteur et la surmarionnette [در باب تئاتر، بازیگر و ابرعروسک], p.74. 2.*Op.cit, ibid*, p.60 .

بنابراین، توجه دایم کریگ به برخی سنّت‌های از میان رفته یا قدرناشناخته توجیه می‌شود، سنت‌هایی چون تئاتر باستان، کمدیا دل آرته، تئاترهای خاور دور و جز آن. از یک سو، این سنّت‌ها موجب شده است تا بازیگران به آفرینش‌های واقعی دست یابند (پانتالونه[۱] و آرلکن[۲]، در آغاز، به هیچ وجه مدیون نبوغ خلاق نویسنده‌ها نبوده‌اند). از سوی دیگر، این سنت‌ها مشترکاً به بازی با صورتک یا با گریم متوسل می‌شوند که تأثیر آن «تمرکززدایی» از ایفای نقش است زیرا شخص نمایشی دیگر با بازی قیافه فردیت نمی‌یابد. در واقع، تحرک و حالت نمایی چهره اساس تقلیدی‌گری روان شناختی‌ساز است.

این که کریگ هرگز نتوانسته است واقعاً ابرعروسک را تجسم بخشد موجب نمی‌شود که اندیشه‌اش دربارهٔ بازی بازیگر عبث بوده باشد و در نهایت، نکات مبهم و خصوصیت آرمانی این نظریه به اهالی مختلف تئاتر امکان داده است که پیرو آن باشند یا از آن الهام بگیرند.

مایرهولت، در روسیه، تلاش می‌کند تا تجربه‌ای از بازیگری به وجود آورد که دیگر بر همذات‌پنداری و یادکرد به شیوهٔ استانیسلافسکی مبتنی نباشد بلکه بر تسلط به مهارت بدنی و آوایی کامل تکیه کند. کریگ و، مدتی بعد، آرتو رؤیای بازیگر ـ رقصنده را در سر پروراندند. مایرهولت و آننکوف[۳] و چند تن دیگر به سیرک استناد می‌کنند و خواهان بازیگر ژیمناست‌اند! آننکوف می‌گوید: «انقلابیان تئاتر، در استادی بازیگر سیرک، نطفهٔ یک شکل نو تئاتر و نطفهٔ سبک تازه‌ای را خواهند یافت»[۴].

---

۱ و ۲. Pantalone و Arlequin از شخصیت‌های مهم کمدیا دل‌آرته؛ پانتالونه پیرمردی همیشه عاشق و شهوت‌ران و بسیار خسیس؛ آرلکن یا آرلکینو، از معروف‌ترین شخصیت‌های کمدیا دل آرته، شوخ طبع و ساده دل با لباس رنگارنگ و نقاب سیاه.

3. Annenkov

۴. نقل شده از دنی بابله در ادوارد گوردون کریگ، ص ۱۴۱. شاید توجه به این نکته ←

غالباً به قرابت ابرعروسک با بازیگر آرتویی توجه شده است، حتی شده در «آیین سازی» بازی. در نهایت چندان جالب توجه نیست که بدانیم آیا آرتو با نظریه‌های کریگ (که هرگز از او نام نمی‌برد) آشنا بوده است یا این که اندیشه‌اش منطقاً او را به پیشنهادهای مشابهی در مورد عملکرد و هنر بازیگر رهنمون شده است. نکتهٔ اساسی در این پیشنهادهاست.

می‌دانیم که، در نظر آرتو، نوسازی تئاتر مبنی بر یک اولویت است: پیدا کردن راه بهره‌برداری از امکانات بالقوهٔ قدرتی که بازیگر غربی آن را بی‌حاصل گذاشته است. اما، اگر رهاسازی غریزی ساده مدنظر بود، اجرای نمایش به آن چیزی تبدیل می‌شد که بعداً درام روانی نامیدند. اما تمامی نظریهٔ آرتویی تئاتر چنین سرانجامی را نفی می‌کند. به نظر آرتو، تئاتر نمی‌تواند مکان یا ابزار تظاهرات فردی باشد. به عکس، بازیگر است که باید امکانات خود را در خدمت اجرای نمایش قرار دهد که، همان‌طور که دیده‌ایم، تمامیتی سازوار و صرفاً ناشی از ارادهٔ خلاق صاحب اختیار اثر، یعنی کارگردان است. به عبارت دیگر، بازیگر وسیلهٔ انتقال زبان تازه‌ای خواهد بود (و جز این نخواهد بود) که ویژگی آن امکان خواهد داد تا هنر اجرای نمایش از قیمومیت متن و دلالت گفتمانی رها شود. آرتو این نکته را به گونه‌ای تحسین برانگیز در نخستین بیانیهٔ تئاتر شقاوت ابراز می‌دارد: این زبان تازه «از واژه‌ها ورد می‌سازد».

> در صدایش اغراق می‌کند. از ارتعاش‌ها و کیفیت‌های صدایی بهره می‌گیرد. وزن‌ها را دیوانه‌وار لگدمال می‌کند. اصوات را له می‌کند. در پی آن است که حساسیت را به هیجان آورد و دچار رخوت کند و مجذوب سازد و متوقف کند. از درون ژست، معنای تازه‌ای از

← بی‌فایده نباشد که بازیگران بزرگ فکاهی سینما، که هنرشان بسیار به سیرک مدیون است (چاپلین، هارولد لوید باسترکیتن، برادران مارکس و دیگران) در همان دوران ظهور می‌کنند.

> تغزل بیرون می‌کشد، ژستی که با شتاب گرفتن یا دامن کشیدن در هوا، از تغزل واژه‌ها فراتر می‌رود. سرانجام تبعیت عقلانی از زبان را در هم می‌شکند و از عقلانیت معنای نو و عمیق‌تری به دست می‌دهد، که در زیر ژست‌ها و در زیر نشانه‌هایی پنهان می‌شود که به پای دفع افسون‌های خاص می‌رسد.[1]

آرتو، مانند کریگ، نظریه‌اش را دربارهٔ بازیگر بر اصل **شخصیت‌زدایی** پی‌می‌ریزد. نه تنها شخص نمایشی، به معنای سنتی کلمه، از این تئاتر بیرون رانده می‌شود، بلکه شخصیت بازیگر نیز، با نوع مداخله‌ای (دیگر نمی‌توان گفت «بازی») که ایجاب می‌کند، مخفی می‌ماند. بازیگر آرتویی، در نهایت دیگر یک فرد ساخته از پوست و گوشت و عاطفه نیست، بلکه محمل نظام نشانه‌ایِ پیچیده‌ای است که با کاربست «هیروگلیفی» (اصطلاحی که اغلب آرتو آن را به کار می‌برد) لباس و ژست و صدا چفت و بست می‌یابد.

آرتو، باز هم مانند کریگ، توصیه می‌کند تمام «نشانه‌ها»یی را که بازیگر باید به وجود آورد در یک زبان کلی تئاتری ادغام کنند. این زبان یک چندصدایی واقعی است که، درون آن، تظاهرات بازیگر بایستی، از طریق نظامی از انعکاس‌ها و همسانی‌ها و ناهم‌آوایی‌ها، با عناصر دیگری که آن را به وجود می‌آورند (موسیقی و نور و جز آن) در ارتباط قرار گیرند.

تفاوتی که بازیگر آرتویی را از ابرعروسک جدا می‌کند ــ و تفاوت مهمی نیز هست ــ به کار بستی نسبتاً مشابه مربوط نمی‌شود، بلکه این تفاوت در طرحی است که این کار بست را بنا می‌نهد. هدف کریگ نوعی مطلق صوری و آفریدن موضوعی ــ اجرای نمایش ــ بسیار بی‌نقص است که بتواند عنوان اثر بر آن بنهد، در حالی که آرتو می‌خواهد نوعی تئاتر ـ رویداد بنا نهد که تماشاگر را به هم می‌ریزد و او را تغییر می‌دهد. برخلاف آنچه غالباً کمی

---

1. *Le Théâtre et son double*, p.108 .

ساده‌دلانه تصور می‌شود، بازیگر آرتویی اگرچه باید به نوعی طغیان برسد اما نباید از خودبی‌خود شود. چنین حالتی در واقع مستلزم از دست دادن وقوف و تسلط بر خود است که کل اجرا را در خطر هرج و مرج قرار می‌دهد. در عوض، باید بتواند تماشاگر را از خودبی‌خود کند. در «تئاترِ سرافن»[1] چنین می‌خوانیم: «از پیش دانستنِ این نکته که کدام نقاط بدن را باید لمس کرد هرآینه ایجاد جذبه‌های جادویی در تماشاگر است.»

نوشته‌های آرتو «کردمان» و مکتب بازیگری را توصیف نمی‌کند. واقعیت این است که نگارش چندان قادر نیست طرحی را مطرح کند که آن را نفی می‌کند. آرتو چنین اعتراف می‌کند[2]: «کاری که می‌خواهم بکنم، انجام دادنش ساده‌تر از گفتن آن است»[3]. با این همه، آرتو دقیق‌تر از آن است که گاهی ابراز شده است. او به تعدادی مسائل توجه می‌کند که از رها شدن بازی بازیگر از بند متن (به منزلهٔ محمل معنای گفتمانی) ناشی است که آن را نخستین شرط نوسازی تئاتر می‌شمارد. به طور مثال، در موردکارِ صدا، مسئلهٔ نام‌آوا و فریاد و وردخوانی را مدنظر می‌آورد و در **ورزش عاطفی**، می‌کوشد پایه‌های آموزشی را بنا نهد که به بازیگر امکان می‌دهد تا بر نیروی پراکندهٔ عواطفش مسلط شود و آن را متراکم کند و بروز دهد.

بازیگر آرتویی، با کشف (مجدد) تئاتر و همزادش، در سال‌های ۱۹۶۰، نوعی اسطورهٔ در عین حال وسواس‌برانگیز و دست‌نیافتنی شده است. بی‌شک گروه‌های امریکایی پیشرو موفق شده‌اند متقاعدکننده‌ترین

---

1. *Le Théâtre et son double*, p. 182.

2. 4*e* lettre sur le langage [چهارمین نامه دربارهٔ زبان], op.cit. p,41.

۳. این مشکل را بیشتر کسانی که تلاش کرده‌اند دربارهٔ شکل کار بازیگران «بگویند» حس کرده‌اند. حتی استانیسلافسکی، که تجربه‌اش در مقام مربی و کارگردان بایستی شکل‌بندی اندیشه را سهل می‌ساخت، در به وجود آوردن اصطلاحاتی مناسب، با مشکل بسیار روبه‌رو شد.

نزدیکی‌ها را به دست دهند، یقیناً لیوینگ تیاتر و البته اوپن تیاترِ[1] جو چایکین[2] و جز آن. در فرانسه، می‌توان از اقداماتی شایان توجه، اگرچه خصوصی به دلایل اقتصادی، در باب تداومی ناگزیر نام برد: اقدامات ویکتور گارسیا، ژان ـ ماری پات، میشل ارمون[3] و استوارت ساید[4] بیش از همه شایان توجه‌اند[5].

اما در همان دوران، بی‌شک پژوهش گرتوفسکی و گروه کوچک وروتسلاف پدید آمدن بازیگری را امکان‌پذیر ساخت که به بازیگری که آرتو رؤیایش را در سر داشت نزدیک بود. از بدو امر، بهتر است سوء تفاهمی را از میان برداریم: اگرچه تئاتر جوان آمریکا آثار آرتو را خوانده و کمابیش از آن الهام گرفته است اما این در مورد گروتوفسکی صادق نیست. گروتوفسکی، بعد از تکوین نظریهٔ خود دربارهٔ تئاتر، با تئاتر و همزادش آشنا شد، یعنی زمانی که پژوهشش دربارهٔ بازی بازیگر کاملاً به بالندگی رسیده بود[6]. اما، در نظر خود گروتوفسکی، هم‌گرایی‌های آشکاری که صدها بار میان اجراهای بازیگران او و توصیه‌های آرتو دیده شده است از منطق درونی دو نمایش‌نویس ناشی می‌شود.

گروتوفسکی تئاتر دوران خود را رد می‌کند، تئاتری که، در بخش اعظم تولیداتش، خود را در جستجوی بیهودهٔ وجه تماشایی و تقلید بیهودهٔ امر واقعی می‌فرساید، کاری که سینما برای تولید آن بسیار مجهزتر است. در

---

1. Open Theatre 2. Joe Chaikin 3. Michel Hermon

۴. Stuart Seide

۵. گارسیا و پات کارگردانی‌های کاملاً متفاوتی از کلفت‌های ژنه ارائه دادند که به یک اندازه تأثیر گذار بوده است. میشل ارمون، در ۱۹۶۸، از بریتانیکوس [راسین] اجرایی متناقض به دست داد زیرا پیوند راسین و آرتو بحث برانگیز است. و اما گزینه‌های استوارت ساید بسیار نزدیک به گزینه‌های آرتو است: ترویلوس و کرسیدا و افسوس که فاحشه است و باکانت‌ها و جز آن.

۶. در این باره، نگاه کنید به:

Raymonde Temkine, *Grotowski*, pp.224 - 225.

نتیجه، گروتوفسکی از بازگشت به ناب بودن اولیهٔ تئاتر تمجید می‌کند (حتی اگر این ناب بودن اولیه جز اسطوره‌ای بی‌بنیاد نباشد)، یعنی از تمرکز مجدد اجرا بر رابطه میان **یک** بازیگر و **یک** تماشاگر. بنابراین، گروتوفسکی اقدام به بهره‌گیری از همهٔ مقتضیات و همهٔ بالقوگی‌های این گزینه می‌کند. اصطلاح «تئاتر فقیر» که گروتوفسکی به نمایش‌نویسی خاص خود اطلاق می‌کند و بسیاری اوقات به درستی درک نمی‌شود، از همین ناشی است. منظور گروتوفسکی از این فرمول مشکلات اقتصادی مادیی نیست که همیشه در فرانسه مطرح بوده است و تئاتر پیشرو گاهی در آن فروغلتیده است، بلکه مدنظر او ریاضتی است که باید بر تجربه‌ای تماماً متکی بر کار بازیگر حاکم باشد[1].

چشم‌گیرترین نوآوری تئاتر گروتوفسکی بی‌شک در تعریف مجدد عملکرد و هنر بازیگر است. بازیگر دیگر فرد توهم آفرین یا مقلد صحنهٔ سنتی نیست. او دیگر در پشت شخص نمایشی محو نمی‌شود و از «فوت و فن»ای که تغییری مکانیکی را ممکن می‌سازد یا تسهیل می‌کند، از قبیل کلاه‌گیس و گریم و جز آن دست کشیده است. بازیگر شخصِ نمایشی خود می‌شود و اجرای نمایش دیگر شبیه‌سازی واقع‌گرایانه یا تصنیع یک کنش نیست بلکه یک **عمل** است که بازیگر انجام می‌دهد و بخش اساسی آن را از اعماق وجود خود بر می‌گیرد. گروتوفسکی می‌گوید که این عملِ **پرده‌برداری** است، عملی مبتنی بر تلاشی کاملاً صادقانه است که ایجاب می‌کند فرد چشم‌پوشیدن از همهٔ صورتک‌هایش را بپذیرد، حتی خصوصی‌ترین و ضروری‌ترین آن‌ها در حفظ تعادل روانی‌اش. در نتیجه، به کارگیری «نامحترمانه»ی متن که فقط برای پرهیز از «مهلکهٔ امر نامعلوم و درهم برهمی

---

۱. باید خاطرنشان کرد که اقدام گروتوفسکی تنها بدان سبب توسعه نیافت که تأمین بودجهٔ تئاتر ـ لابراتوار او تماماً بر عهدهٔ دولت بود. «تئاتر فقیر، در واقع، هرگونه امکان درآمدزایی را از نظر دور می‌دارد، زیرا نمی‌خواهد که از کارش در مقابل مخاطبان وسیع بهره‌برداری کند.

و هیستری و هیجان» استفاده می‌شود (نگاه کنید به پیش از این فصل دوم، ص ۷۰ و بعد) ناشی از همین امر است.

این تعریفِ مجددِ بازیگر، به صورتی قاطع و به گونه‌ای هم ارز، تعریف مجدد از نقش کارگردان را به دنبال دارد. دیدیم که موضوع همهٔ مبارزات کریگ و آرتو و دیگران قبولاندن اقتدار مطلق کارگردان بر همهٔ عناصری است که در اجرای نمایش سهیم‌اند، خاصه بر بازیگر که عملکرد ابزاری‌اش باید هرگونه اقدام شخصی را پنهان می‌داشت. ماهیت کار بازیگر گروتوفسکیایی چنان است که چنین رابطهٔ قدرتی به هیچ روی عمل نمی‌کند. کارگردان نمی‌تواند خود را به جای بازیگر بگذارد و به گونه‌ای جزمی راه ریاضت خود را به او تحمیل کند. بنابراین، چیزی مانند «راهنما» می‌شود. او از نظر فنی و عاطفی بازیگر را در فرود به عمق وجود خود همراهی می‌کند و کمکش می‌کند تا مشکلاتی را که ممکن است با آن مواجه شود حل کند و موانع را از سر راه خود بردارد.

این سؤال پیش می‌آید که از چه نظر باز هم تئاتر به معنای معمول کلمه مطرح است. از این نظر که عمل پرده‌برداری بازیگر به تماشاگر نیاز دارد. این عمل باید رابطه‌ای به وجود آورد که هم مانع از خطر خودشیفتگی شود (بازیگری که با علاقه در برابر خود خودنمایی می‌کند) و هم مانع از خطر روسپیگری (بازیگری که می‌کوشد تماشاگر را اغوا کند). بنابراین پرده‌برداری بازیگر، نه **برای** تماشاگر، که **پیش روی** تماشاگر صورت می‌گیرد و می‌دانیم که چنین رویارویی، به اعتقاد گروتوفسکی، برای آن که پدیدهٔ «تئاتر» روی دهد هم ضروری است و هم کافی.

از سوی دیگر، عمل پرده‌برداری بازیگر به خودی‌خود هدف نیست، بلکه هدفش **تغییر دادن** تماشاگر است. ابراز صداقت مطلق در مجاورت تماشاگر ممکن نیست او را در خنثایی نیک‌خواهانه‌ای باقی بگذارد که در بدو ورود به تالار تئاتر داشت. این ابراز صداقت **برخورد** و تکانی را سبب می‌شود که

ممکن است بسیار عمیق باشد. به همین دلیل و دلایلی دیگر است که گروتوفسکی در پی تماشاگر انبوه نیست: کسانی که تئاتر برایشان جز سرگرمی آخر هفته نیست، کسانی که با وجدان آسوده و ارضای شخصی زندگی می‌کنند بخت کمی دارند تحت تأثیر عملی قرار بگیرند که پیش رویشان صورت می‌گیرد. برای آن که **ملاقات** صورت بگیرد، لازم است که تماشاگر آن را به گونه‌ای مبهم آرزو کند. در آن صورت این ملاقات قدرتی چون قدرت یک رویداد می‌یابد و تماشاگر را تغییر خواهد داد:

> اگر بازیگر خود را در ملأعام به چالش بخواند دیگران را نیز به چالش خوانده است و چون این کار زیاده شود، توهین و حرمت‌شکنی هتاکانه، خود، با کندن نقاب هر روزه، آشکار می‌شود و به تماشاگران امکان می‌دهد تا اقدام به فرآیندی مشابه کنند.[1]

بدین ترتیب، انقلابی را که گروتوفسکی در فضای اجرای نمایش به وجود می‌آورد بهتر درک می‌کنیم (نگاه کنید به پیش از این، فصل سوم، ص ۱۳۳ و بعد). رابطهٔ بازیگر و تماشاگر، برای آن که مؤثر باشد، دیگر نمی‌تواند رابطه‌ای از دور باشد. تماشاگر باید حقیقت فیزیولوژیکی بازیگر و مادیت نگاه و نفس و عرق کردنش را به منزلهٔ بخش تشکیل دهندهٔ آن چیزی که در برابر چشمانش آشکار می‌شود دریابد. کنش نمایشی، چون بدین شکل تعریف مجدد شد، بنا به عبارات خودِ گروتوفسکی، «به عمل عاشقانه میان دوانسانی که به عشقی عمیقاً ریشه دوانده و بسیار اصیل یکدیگر را دوست می‌دارند نزدیک است».[2]

در این مفهوم تازهٔ تئاتر، تعلیم بازیگر چه می‌شود؟ تا آن زمان، نظریه‌های

---

1. *Vers un théatre pauvre* [به سوی تئاتر فقیر], p.32.
2. *Op. cit.*

مربوط به بازی بازیگر، هر قدر هم انقلابی بود، آموزشی فنی و هنری را ایجاب می‌کرد. اما در اینجا چه؟ آیا، با توجه به هدف گروتوفسکی، منطقاً می‌توان به «تربیت» بازیگر اندیشید؟ آیا انگارهٔ «تربیت»، در مقایسه با جست‌وجوی اصالت درونی و در مقایسه با چیزی که به جست‌وجوی خود شبیه است، با طرحی که چنین تئاتری را بنا می‌نهد مغایر نیست؟ آیا هر شکل‌دادنی در این چشم‌انداز بدشکل‌سازی نیست؟

واقعیت این است که گروتوفسکی واژه‌های به قدرت کافی درشت در اختیار ندارد تا شکل‌گیری سنتی را محکوم کند. او می‌گوید که این شکل‌گیری فقط آموزش شکل‌های قالبی را توصیه می‌کند و به بازیگر این توهم را می‌بخشد که باور کند می‌داند که چگونه حسادت را شبیه‌سازی کند و یک پیرمرد را باز نمایاند و چگونه تراژدی را «بازی کند». چنین مکتبی کمک می‌کند تا بازیگر در عملکرد نمایشگری خود در مقام تقلیدگر و توهم‌آفرین محبوس باشد.

با این حال گروتوفسکی بر ضرورت تربیت بازیگر تأکید می‌کند و این به چند دلیل است که گروتوفسکی آن را از نظریهٔ خاص خود دربارهٔ تئاتر بیرون می‌کشد: نخست این که اگر چه عمل پرده‌برداری دستیابی به خودجوشی را ایجاب می‌کند، اما خودجوشی هیچ ربطی به هرج و مرج ندارد. خودجوشی نه تنها به سبب انضباط و تمرین از میان نمی‌رود بلکه دارای گوهری مشابه با آن‌هاست. بدین لحاظ که انضباط و تمرین موجب می‌شوند تا خودجوشی ضابطه‌بندی شود. باری ضابطه‌بندی و ساختاریابی برای پرده‌برداری بازیگر لازم‌اند زیرا بازیگر باید تماشاگر را جذب کند. به علاوه، دیدیم که بدن محمل ممتاز بازیگر است. این نکته ایجاب می‌کند که بازیگر امکانات بدن را کاملاً بشناسد و بر آن مسلط باشد. سرانجام این که کارایی عمل نمایشی بر احساس جادویی متکی است که تماشاگر باید دریابد: در تئاتر سنتی، جادویی توهم‌آفرین مدنظر بود. اما درحالت موردنظر ما، تماشاگر تنها زمانی عمیقاً

تحت تأثیر قرار می‌گیرد که احساس کند شاهد کنش‌هایی است که خود قادر به انجام دادنشان نیست.

همهٔ این ملاحظات موجب شد تا گروتوفسکی روش نومایه‌ای برای تربیت بازیگر تکوین کند که باید چند کلمه‌ای دربارهٔ آن گفت زیرا دخالت بازیگر را در نمایش‌نویسی گروتوفسکی روشن می‌کند.

تربیت بازیگر باید **دایمی** باشد. نمی‌توان آن را به آموزشی چندساله محدود کرد که پس از چندی پرداختن به یک شغل را امکان‌پذیر می‌کند. بازیگری که از **کارکردن**، یعنی از طرح سؤال دربارهٔ هنرش و از تمرین کردن و محل تردید ساختن شیوهٔ خود دست بکشد، دیری نگذشته از عمل پرده‌برداری صحیح که از ابتدا تا انتها تحت تسلط او باشد ناتوان خواهد شد. بنابراین سنگوار می‌شود و به توهم‌آفرینی و شکل‌های قالبی چنگ می‌اندازد. بدین ترتیب، صداقت کم می‌آورد (همان‌طور که می‌گویند نفس کم می‌آورد).

این تعلیم باید **سلبی** هم باشد، بدین معنا که «نکردن» را می‌آموزد. تعلیم امکان می‌دهد تا شکل‌های قالبی، که به کارگیری آن غالباً انسداد فنی یا روانی را دربر دارد، شکسته شود. بازیگری که «شکل قالبی» را ایفا می‌کند ترس خود را از متعهد شدن و خطر کردن نشان می‌دهد. من بازی می‌کنم، بنابراین نیستم!

تعلیم همچنین باید **فشرده** باشد. مهارت و کار برجستهٔ ورزشی هدف‌های مورد توجه بازیگر گروتوفسکی نیست، اما خستگی و فرسایش روانی و عصبی، که در تجربهٔ سنتی معلولیت ایجاد می‌کند، به عکس، در اینجا موجب می‌شود تا حقیقتی مدفون و سرخورده آشکار شود که تسلط بر خود دیگر نمی‌تواند آن را پنهان دارد یا شکلش را تغییر دهد. در مجموع، خستگی مناسب‌ترین حالت برای پرده‌برداری از خود است.

در نتیجه، پذیرفته است که تعلیم به شیوهٔ گروتوفسکی از تکیه بر کار متن و صد البته تکیه بر مجموعه‌ای از نقش‌های متداول تئاتری چشم پوشیده باشد. استفاده از فاوستوس یا هملت به منزلهٔ پایهٔ تمرین یعنی محکوم کردن

خود به تکرار شکل‌های قالبی و به همه گونه انسداد. هدف تعلیم گروتوفسکی تکان دادن دنیای خیال بازیگر است و در این مورد، واقعیت این است که گروتوفسکی وام‌دار «نظام» استانیسلافسکی است.

تعلیم گروتوفسکی جمعی نیست و روشی هم در کار نیست. گروتوفسکی براساس مسائل شخصی هر فرد عمل می‌کند تا او را در کشف امکانات خاص یاری دهد. تا کمکش کند مسائل فردی فیزیولوژیکی یا روان‌شناختی را حل کند. اگر تمرین گروهی انجام شود، تنها بدین سبب است که دیدن دیگران در مواجهه با مشکلات مشابه و در عین حال متفاوت و مقایسهٔ آن با مشکلاتی که خود باید بر آن‌ها فایق آید می‌تواند مفید باشد.

نفع و نیز حدود این نوع دگردیسی بازیگر معلوم است. فقط خاطرنشان می‌سازیم که تئاتر چنان متمایزی از آنچه سنت غربی ما را بدان آموخته مدنظر است که تداخل این دو نحوهٔ اجرا چندان قابل تصور نیست. بنابراین باید پذیرفت که، در وضعیت فعلی، تأثیر گروتوفسکی بر تئاتر معاصر محدود مانده است: برخی از گروه‌ها بر اساس این الگو و اصولی که بر تئاتر ـ لابوراتوار وروتسلاف حاکم است سازمان یافته‌اند اما در عین حال تلاش می‌کنند که از تقلیدگری بپرهیزند و ویژگیی ایجاد کنند. اودین تئاتر[1]، گروه نوروژی اثوینیو باربا[2]، بی‌شک مؤسسه‌ای است که در این راه از همه جلوتر رفته است. تئاتر جوان امریکا نیز تلاش کرده است تا تجربهٔ گروتوفسکی را به کار بندد، خاصه اوپن تیاتر جوچایکین. اما در واقع تفاوت‌ها بیش از آن بنیادی‌اند که بتوان گسترش تجربهٔ گروتوفسکی را در بطن نهاد نمایشی تصور کرد. منظور این نیست که گروتوفسکی رقبایی را بر نینگیخته است. اما آنچه دنبال می‌کند ــ و غالباً قرابت آن را با روان‌کاوی گوشزد کرده‌اند ــ به زمان و تلاش زیاد نیاز دارد و دنباله‌روان، دیری نگذشته، ناتوانی‌شان را در

---

1. Odin Theatre 2. Eugenio Barba

فرارفتن از حد تقلید و حتی شبیه‌سازی آشکار می‌سازند. آن‌ها خود را به تجملاتی می‌آرایند که گروتوفسکی مدام سعی در خلاص شدن از آن دارد و در کج‌راهه‌هایی سرگردان می‌شوند که گروتوفسکی مدام افشا کرده است، یعنی شکل قالبی، تقلیدگری و عدم اصالت و از این دست.

در تاریخ اجرای نمایشی معاصر، چه جایگاهی باید برای «پدیده»ی گروتوفسکی قایل شد؟ تجربه‌ای حاشیه‌ای که سرنوشت آن، به سبب قاطعانه بودنش، همین‌گونه باقی خواهد ماند؟ یا تحقق پیش‌گام تئاتر نویی که با احتیاط در راه‌های مختلف به جست و جوی خویش است؟ بی‌شک پاسخ گفتن به این سؤال‌ها زود است، خاصه این که امروزه پژوهش گروتوفسکی مسیر تازه‌ای یافته است[1]. به‌علاوه «نمایش»هایی که تئاتر ـ لابوراتوار وروتسلاف اجرا کرده است احساس تجربهٔ کاملاً نویی را در تماشاگران ایجاد کرده است که تاکنون به چنین قدرتی دست نیافته بود. بدین لحاظ، این نمایش‌ها دارای جایگاهی مهم در تاریخ اجرای نمایش فعلی‌اند. از سویی، جایگاه نظریهٔ گروتوفسکی نیز، به سبب قطعیت در خودداری‌ها و به سبب تازگی عمل تئاتریی که پیشنهاد می‌کند، جایگاهی اساسی است.

از نظر ترتیب زمانی، نظریهٔ برشت دربارهٔ بازیگر بی‌شک پیش از نظریهٔ گروتوفسکی است، اما مقایسهٔ بازیگر آرتو و بازیگر تئاتر وروتسلاف روشن‌ساز است.

از سر اتفاق نیست که دو گرایش مهم پیش‌گامان سال‌های ۱۹۶۰، به لحاظ بازیگری، پیرو آرتو یا برشت بوده‌اند. در برابر بازیگر ـ شهید، که بنا به فرمول

---

۱. گروتوفسکی دربارهٔ **تماشاگر** بررسی می‌کند. دربارهٔ تمایز بازیگر و تماشاگر، او می‌کوشد تا عدم دقت این شکاف را نشان دهد و بازیگری را بیابد که تماشاگر، از طریق کار جمعی تئاتری یا غیرتئاتری (پویایی گروهی ...)، در خود حمل می‌کند. گروتوفسکی در واقع می‌کوشد تماشاگر را وادارد که او نیز دست به عمل پرده‌برداری بزند و خود را از بازداری‌ها و سنت‌هایی که در پایگاهی مشخص محبوسش می‌داشت برهاند.

شگفت‌انگیز آرتو باید «مانند شکنجه شده‌ای باشد که می‌سوزانند و او برتل هیزم علامت‌هایی می‌دهد»، تماماً بازیگر ـ تکنیسین قرار دارد که از ایجاد توهم یا وهم وخیال سر باز می‌زند و هدفش ایجاد حیرت است و سؤال نقادانه و ادراک فرایندهای باز نموده.

عمل برشت بر تجزیه و تحلیلی موشکافانه متکی است[1] و بر شیوه‌های دقیق سنتی یا غیرسنتی و در هر حال، قابل انتقال؛ پس قابل تصور است که بازیگر آموخته به آنچه برشت اجرای ارسطویی می‌نامد توانسته باشد روش خود را تغییر دهد و به بازی روایی روی آورد، خاصه تحت انگیزش کارگردانانی که خود به نظریهٔ برشتی تئاتر آیین گردانده‌اند (در فرانسه، بی‌شک پلانشون برجسته‌ترین و با استعدادترین این شاگردان برشت است).

مکرر گفته‌اند که بازی برشتی، که خود به صورت تجربه‌ای تعلیمی، یا بهتر است بگوییم تربیتی، تعریف می‌شد، اجراهایی «سرد» پدید می‌آورد که در آن‌ها هیچ جایی برای احساسات در نظر نگرفته‌اند. باید در مورد این ایراد نابجا به درستی قضاوت کرد: برشت مدام تکرار کرده است که تئاتر باید محل و منبع لذت باشد. او خاصه برای لذت زیباشناختی ارزشی بی‌نهایت قایل است (که خودبه‌خود اتهام **فورمالیسم** را که منزه‌طلبان وسواسی زیاده آسان ابراز کرده‌اند توجیه نمی‌کند) و به طور مثال، به «زیباییی که باید با سامان دادن اشخاص نمایش بر صحنه و جابه‌جایی گروه‌ها همراه باشد» اشاره می‌کند[2]. برشت خاصه لذت عقل را مدنظر دارد: کاملاً روشن است که آنچه بیش از

---

۱. برشت کندی و موشکافی کار تجزیه و تحلیلِ در عین حال روان شناختی و سیاسی و نمایش نوشتی را که با مشارکت چارلز لافتون دربارهٔ شخصیت نمایشی گالیله انجام شد نقل کرده است (بازیگر آمریکایی بایستی روایت آمریکایی گالیلئو گالیلئی را می‌آفرید که سرانجام به زندگی گالیله تغییر می‌یابد). در این باره، نگاه کنید به:

Bernad Dart, Lecture de la Vie de Galilée, in *les Voies de la création théâtrale*, t.3, pp.125 sq.

2. *Kleines Organon für das Theater* [ارغنون کوچک برای تئاتر], p.89 .

همه با طرح تئاتر روایی در تضاد است بازیگری است که، به نام کار جدی، ملال می‌آفریند و تماشاگر را به ستوه می‌آورد حال آن که، به عکس، باید در پی بیدار کردن و متقاعد کردن تماشاگر باشد.

> تنها توجیه [تئاتر] لذتی است که می‌آفریند، اما این لذت ضروری است. نمی‌توان، مثلاً با تبدیل آن به نوعی بازار مکارهٔ اخلاقی، پایگاه برتری برایش فراهم آورد: در آن صورت باید مراقب باشد که تنزل نکند، چیزی که، اگر سعی نکند از اخلاق سرچشمهٔ لذت بسازد، یعنی لذت برای حس‌ها، هرگز روی نخواهد داد (الزامی که البته به نفع اخلاق است).[1]

اما در مورد احساسات، واقعیت این است که برشت اصل همسانی احساسی با شخص نمایشی را محکوم می‌کند، زیرا آن را منشأ نابیناسازی و اغفال تماشاگر می‌داند. اما این اصل را در کل از تئاتر خود حذف نمی‌کند. فقط می‌خواهد که تماشاگر در مرحلهٔ پذیرش عاطفی باقی نماند و دربارهٔ رفتارها و موقعیت‌هایی که در او هیجان به وجود آورده‌اند سؤال کند. نمایش‌نامه‌ای مانند ننه دلاور، بدین لحاظ، بسیار بشارت دهنده است و موقعیت‌هایی را به کار می‌بندد که دارای بار احساسی شدیدند، مثل مضرات جنگ و رنج مادری و جز آن، و هلن وایگل[2]، بازیگر مورد علاقهٔ برشت، در نقش ننه دلاور بسیار احساس برانگیز بوده است! اما این موقعیت‌ها و بازی آن چنان تکوین شده‌اند که تماشاگر تسلسل علت‌ها و معلول‌هایی را که علت‌ها نتیجهٔ آن‌اند **سامان دهد و نقد کند**، مثلاً، تعارضی که قهرمان ماجراکورکورانه خود را در آن محبوس می‌دارد، زیرا گمان می‌برد بتواند از «پیامدها»ی اقتصادی جنگ بهره بجوید بدون آن که متوجه باشد که عوض این سود مادی از هم گسیختن خانواده و مرگ فرزندان اوست.

---

1. *Op.cit*, p.13. 2. Helen Weigel

در چنین اوضاعی، بازیگر تئاتر روایی، اگرچه باید از تمامی اساطیری که آمیزش دو ذهنیت بازیگر و شخص نمایشی را به صورت امری بدیهی پیش می‌کشد، یعنی در یک کلام از همسانی سنتی، خلاص شود، اما از «زیستن» نقش خود دست نمی‌کشد. بلکه چیزی بیشتر ارائه می‌دهد: او شخص نمایشی را باز می‌نمایاند و نسبت به این بازنمایی سامان می‌یابد. مثلاً اگر یک «حسود» را تجسم می‌بخشد، باید از ایفای تراژدی حسادت (اتللو) یا کمدی حسادت (ژرژ داندن) چشم بپوشد زیرا، با این کار، همه گونه امکان درک و نقد این رفتار را پنهان می‌دارد، چون آن را به صورت «سرنوشت» نشان داده است، یعنی به صورت باز نمود امر ناگزیر و طبیعی (ناشی از طبیعت بشریِ بی‌زمان و همگانی). به عکس، بازیگر حسادت را به منزلهٔ برآیند مجموعه‌ای از عواملی باز می‌نمایاند که موقعیت تاریخی شخص نمایشی (موقعیت اتللو، مزدور صاحب نام، اما سیاه‌پوست جمهوری ونیز، و موقعیت ژرژ داندن، دهقان مال اندوخته و جدا شده از ریشه) و نیز ایدئولوژی یک دوران و یک نظام اجتماعی را تعیین می‌کند و نویسنده آن را باز آفریده است.

بنابراین، عواملی غیر از عناصر مشخص‌سازی فردی در تکوین نقش دخیل خواهند بود، از جمله رویّه‌هایی که «فاصله گذاری» کنش بازنموده را تضمین می‌کنند و اصل هادی‌اش این است که بازیگر نباید با شخص نمایشیی که نقشش را ایفا می‌کند، یا بهتر است بگوییم با شخص نمایشیی که باز می‌نمایاند، همسان شود:

> اگر [بازیگر] باید جن‌زده‌ای را باز بنمایاند، نباید این حس را به وجود آورد که خود جن‌زده است، اگر نه، تماشاگران چگونه کشف خواهند کرد که چه چیزی موجب جن زدگی او شده است؟[1]

---

1. *Op.cit*, p.63.

اما لازم به توضیح است که، نه می‌توان یک اصل جزمی روش‌شناختی از اصل بیگانه‌سازی استنتاج کرد و نه حتی مجموعه‌ای از شیوه‌ها یا راه‌کارهایی که قاطعانه برقرار شده باشند. هر نمایش‌نویس و هر کارگردان و هر بازیگری می‌تواند، در هر لحظه عمل بیگانه‌سازی را تکامل بخشد یا نو کند و این نو کردن بسیار ضروری است، خاصه این که تأثیر حیرت و پرسش، که بیگانه‌سازی سعی در ایجاد آن دارد، همین که تکرار به شکل قالبی تبدیل شود، ضعیف می‌گردد. پس می‌بینیم که خلاقیت در هنر بازیگر روایی چه اهمیتی دارد. در حقیقت، هیچ چیز، از تصویر زیاده رایج بازیگر سنگوار شده‌ای در کار رعایت چند قاعدهٔ فنی، با واقعیت بیگانه‌تر نیست، بازیگری که گویی از حضور خود و شخص نمایش دور است.

گذشته از این، نمی‌توان فی‌البداهه بازیگر روایی شد. برشت خاطرنشان کرده است که بازیگر نو به آموزشی نو نیاز دارد، و ترجیحاً در زمانی از دوران کاری‌اش که هنوز زیاده تحت تأثیر تجربهٔ بازی سنتی قرار نگرفته باشد. تعداد زیادی از متن‌ها توجه برشت را به آموزش بازیگر روایی نشان می‌دهند، و برلینر انسمبله تحت تأثیر او نه تنها مؤسسهٔ نمایش بلکه محل شکل‌گیری و تکامل بازیگر نیز بوده است.

در نتیجه، بازی برشتی در صحنه‌های فرانسوی، نه تنها به سبب خودداری بازیگران سنتی از تجربه کردن شکلی از ایفای نقش که برایشان آشنا نبود بلکه، و شاید خصوصاً، به سبب نبود تربیت مناسب نفوذ نکرده است. ژان داسته[1]، که دایرهٔ گچی قفقازی را در کمدی دوسنت اتین[2] به صحنه برده است (اجرای فرانسوی در ۱۹۵۷)، متأسف بود که شیوهٔ بازیگر فرانسوی امکان گذار از حرف زدن به آواز خواندن (ترانه) را نمی‌دهد. و ویلار، هنگام به صحنه بردن ننه دلاور یا آرتورو اویی، بی‌شک حق داشته است که زیاده خود را مشغول تحمیل رویّه‌های بیگانه‌سازی به بازیگرانش (و به

1. Jean Dasté 2. Comédie de Saint-Étienne

خودش) نکند زیرا بازیگران با مشکل زیادی مواجه می‌شدند. البته خطر «احساس برانگیزی» ناروا، و در نتیجه، خطر تحریف آثار برشت و اخلال در دریافت آن وجود دارد.

اگرچه نفوذ تجربهٔ بازی روایی، در سال‌های ۱۹۶۰، نسبتاً کند و پراکنده بوده است اما نمی‌توان آن را کوچک شمرد. در حقیقت، آموزش به صورت تجربی و در حین کار صورت گرفته است. همان‌طور که معمول است، مهم‌ترین مراکز تربیت بازیگر در فرانسه، اعم از دولتی و خصوصی، مدت مدیدی بر تداوم و حفظ سنت خیالی فرانسوی پافشاری کردند[۱]. بنابراین تجربه و عملی ساختن شیوه‌های نه چندان آشنا و برگرفته (یا الهام یافته) از آموزش برشت بیشتر مدیون کارگردانان است، شیوه‌هایی ضروری در اجرای نمایش‌هایی که خود تحت سلطهٔ نظریهٔ تئاتر روایی‌اند.

گفتیم که یکی از مسلم‌ترین و یکی از نخستینِ این کارگردانان بی‌شک روژه پلانشون در رأس تئاتر ویلوربن[۲] بوده است. نخستین تلاش‌های پلانشون، که نگرش سنتی به آثار کلاسیک را محل تردید ساخت، یا در واقع متلاشی کرد، نوعی جنجال به بار آورد که وقتی پلانشون به مولیر یا به ماریوو «حمله کرد» به اوج رسید[۳].

به طور مثال، پلانشون، به جای مضحکهٔ قلتبانی، باز نمودی از کشمکش‌های طبقاتی خاص نیمهٔ دوم قرن هجدهم (ژرژ داندن) را ارائه می‌دهد. او رویارویی اشراف کاهل و به لحاظ اقتصادی در حال زوال و دهقانان مال اندوخته را نشان می‌دهد که می‌کوشند تا با به دست آوردن آنچه جامعه‌شناسان «دارایی‌های نمادین» می‌نامند (دستیابی به «نام» و به «رفتار شایسته» و جز آن)، برای خود وجهه کسب کنند، دهقانانی که مدام امکان

---

۱. تنها استثنا بی‌شک مکتب وابسته به مرکز نمایشی استراسبورگ بود.

2. Villeurbanne

3. *George Dandin*, 1958, *La Seconde surprise de l'amour* [دومین غافلگیری عشق], 1959.

می‌دهند تا طبقهٔ دارندهٔ این دارایی‌ها دار و ندارشان را از چنگشان در آورند. در چنین زمینه‌ای، نقش داندن را دیگر نمی‌توان، با بهره‌برداری از همهٔ شکل‌های قالبی سنت مضحکه که از قرن هفدهم به ارث مانده است ایفا کرد، یا حتی در چشم‌انداز «رقت‌انگیز»ی که در قرن نوزدهم ابداع شده است (چشم‌اندازی که از ایدئولوژی طبقهٔ بورژوایی تأثیر گرفته است که صعود اجتماعی و وفاداری در ازدواج را محترم می‌دارد). داندنِ پلانشون از تعریف اولیهٔ چیزی ناشی می‌شود که برشت «ژست اجتماعی» شخص نمایشی می‌نامد، یعنی، به اجمال، خط هادیی که رفتار او را اداره و توجیه می‌کند و انسجام ایفای نقش بر مبنای آن پی‌ریزی می‌شود. نیازی به توضیح نیست که «ژست» عوامل روان شناختی را به جبر باوری‌های اجتماعی منوط می‌کند[۱]. بنابراین، داندن نخست به صورت ثروتمند نوکیسهٔ بی‌ملاحظه‌ای توصیف می‌شود که بیشترین دل مشغولی او تثبیت صعود اجتماعی اخیرش است. پلانشون می‌گوید: «داندن به چشم من بدذات و نفرت‌انگیز است و در مرز پستی»[۲]، این شخصِ نمایشی ناخوشایند است، خاصه آن که هنوز به فن پنهان‌سازی و اغواگری دست نیافته است، یعنی به آن ظرافت رفتار و برازندگیی که آشنایی درازمدت با پول و با طبقه‌ای که منابع پول را در دست دارد به شخص می‌بخشد. «مالک بسیار ثروتمندی است: لباسش باید تصویری از ناز و نعمت و ثروت به دست دهد، همراه با آنِ تازه به دوران رسیده‌ها، اما فاقد تکلف. آخر تکلف را از کجا می‌توانست آموخته باشد؟»[۳]. بنابراین، رفتار اجتماعی شخص نمایشی، و نه بداقبالی او در ازدواج، است که

---

۱. در این مورد، نگاه کنید به تحقیق عالی پاتریس پاوی:
Patrice Pavis, Mise au point sur le gestus [تدقیق دربارهٔ ژست], in *Silex*, avril 1978, n° 7, p.68.

۲. نقل از: Emil Copfermann, in *Planchon*, pp.116-117.

۳. همان جا، شمارهٔ ۴۴.

باید تمام ساختار ایفای نقش را معین کند[۱]. این داندن تازه، در چشم تماشاگران محافظه‌کار سال ۱۹۵۸، هم فاقد حسن‌های فکاهی جلوه می‌کند و هم فاقد درد و رنج ناشی از زناشویی، که طرفداری تماشاگر را بر می‌انگیزد. اما جنجال واقعی شاید این بود که اجرای روایی دیگر آفریده‌های اساطیریِ تئاتر فرانسوی را نشان نمی‌داد و از روابط طبقاتی سخن می‌گفت ...

نام‌های دیگری نیز در پدید آمدن بازیگر روایی سهیم بوده‌اند. تنها می‌توان به سرعت آن‌ها را ذکر کرد: در آلمان، بنو بسون[۲] پتر پالیتش و مانفرد وکْورت که عهده‌دار جانشینی برشت در برلینر انسمبله بوده‌اند. در ایتالیا، جورجو اشترلر، جانفرانکو دِ بوزیو، لوییجی اسکوارتسینا[۳]. در فرانسه، ژان ـ پیر ونسان[۴]، آریان منوشکین، برنار سوبل، ژان ژوردوی[۵] و بسیاری دیگر.

دگرگونی‌های متعدد بازیگر معاصر در عمومیت بخشیدن به یکی از ثابت‌ترین خواسته‌های نیمهٔ نخست قرن بیستم سهیم بوده است، یعنی ادغام بازیگر در بطن یک **گروه دایمی**. به این دلیل که همهٔ پژوهش‌ها در مورد بازی بازیگر یک نکتهٔ مشترک دارند، این که به صورت تجربه‌های **جمعی** تعریف می‌شوند. این گسترش و این نهادینه‌سازیِ گروه دایمی (مراکز نمایشی در فرانسه، تئاتری استابیلی[۶] [تئاترهای ثابت] در ایتالیا، تئاترهای دولتی در

---

۱. پلانشون برای عینی‌تر ساختن ژست شخص نمایشی، بی‌تردید سیاهیان لشکری به صحنه می‌آورد که مولیر پیش‌بینی نکرده بود، یعنی دهقانانی که شاهدان خاموش و متهم کنندهٔ صعود اجتماعی ژرژ داندن‌اند. آن‌ها با حضور حقیر و رفتار سخت کوشانه‌شان نشان می‌دهند که این صعود به چه بهایی صورت می‌گیرد. آن‌ها همچنین تنهایی اجتماعی مردی را نشان می‌دهند که طبقهٔ اولیهٔ خود را نفی کرده و تحت انقیاد درآورده است، بی‌آن که موفق شود خود را به طبقهٔ حاکمی بقبولاند که او می‌کوشد درهایش را به روی خود بگشاید.

2. Benno Besson
3. Luigi Squarzina
4. Jean - Pierre Vincent
5. Jean Jourdheuil
6. teatri stabili

اروپای شرقی و جز آن)، اگر نیک بیندیشیم، شاید یکی از پدیده‌های اصلی در تاریخ اجرای معاصر باشد و، در هر حال، مهم‌ترین عامل تحول در بازی بازیگر است.

بی‌شک زیاده‌روی است اگر اعلام کنیم که عصر «ستارگان» به پایان رسیده است. خاصه این که، حتی گروه‌هایی که بیش از همه دغدغهٔ این مسئله را داشته‌اند همیشه در این کار موفق نبوده‌اند: هلن وایگل در برلینر انسمبله ستاره بود؛ همین طور ریخارد چشلاک[1] نزد گروتوفسکی، جولیان بک و جودیت مالینا در لیوینگ تیاتر. اما واژهٔ ستاره، با بازیگرانش، دیگر محمل مصداق‌های عدم مسئولیت هنری و بت‌پروری کمابیش جنون‌آمیز ابتدای قرن [بیستم] نیست.

برای سنجیدن تحول عرف و عادات تئاتر در طول سی سال نیز، کافی است تجربه‌های چند گروه عمده را با هم مقایسه کنیم. گروه ویلار، در ت.ان.پ، به حق یکی از همگون‌ترین گروه‌های زمان خود بود. با این حال گروهی ستاره مدار بود. تماشاگران می‌رفتند که ژرار فیلیپ را در ال سید یا در امیر هومبورگ ببینند، یا ژرمن مونترو[2] را در ننه دلاور، یا ماریا کاسارس را در مکبث ... با پلانشون، اوضاع دیگر فرق می‌کند. گروه ویلوربن، که مدت‌ها پیش ایجاد شده است فقط گه‌گاه و به طور نامنظم از بازیگران بیرون از گروه دعوت می‌کند. بازیگرانی که بیشتر معروف‌اند تا ستاره و مایل به تجربهٔ هنری محکم: میشل اوکلر[3] در مردم گریز و ریچارد سوم، سامی فری[4] و فرانسین برژه[5] در برنیس، کلود ریچ[6] در پریکلس ...

حال به دوران فعلی نزدیک می‌شویم: تئاتر دوسولی گمنامیِ سخت‌گیرانهٔ بازیگر را عملی می‌سازد، بازیگری که به جز ایفای نقشی که به او محول شده

---

1. Richard Cieszlak
2. Germaine Montero
3. Michel Auclair
4. Samy Frey
5. Francine Bergé
6. Claude Rich

است با کمال میل به وظایف دیگر نیز عمل می‌کند[۱]. همین‌طور، گروه کوچک CIRT که گردانندهٔ آن، از سال ۱۹۷۱ پیتر بروک است. این گروهی بین‌المللی و تقریباً ناشناس است که تصمیم دارد در چهارچوب همان بی‌پیرایگیی کار کند که بانی آن توصیه کرده است[۲].

این تحول را به واقع نمی‌توان به دلایل اقتصادی نسبت داد (ژرار فیلیپ، در ت.ان.پ، از دیگر رفیقانی که شهرت کمتری داشتند، دستمزد بیشتری نمی‌گرفت)، بلکه دلیل آن تغییر ذهنیات و کاربست‌هاست. تغییری که منتقل شده و نگرش و انتظار تماشاگران را نیز تغییر داده است.

بی‌شک از سر اتفاق نیست که گسترش ستاره‌مداری به کاربستی در تئاتر بستگی دارد که بر انگارهٔ شخص داستانیِ سخت شاخص‌شده متمرکز است. برای قهرمانانی خارق‌العاده، به بازیگرانی خارق‌العاده نیاز هست! و نیز متمرکز بر ارزش‌گذاری (غالباً همراه با عدم رعایت کامل) متن. از سویی فردیت‌بخشی شدید مستلزم گفتمانی مناسب است؛ از سوی دیگر، هر کس می‌داند که فرمندی تئاتری اساساً تکیه بر صدا دارد، یعنی بردکلمه که امکان می‌دهد ارزش صدا آشکار شود[۳].

روشن بود که از وقتی تئاتر نو به بازیگر نو نیاز دارد، ستاره‌محوری محل تردید قرار می‌گیرد. بازیگر نو باید روابط اجتماعی و فرایندهای تاریخی را

---

۱. در این مورد، هیچ چیز بشارت دهنده‌تر از معرفی سنخ نگاشتی افرادی که در نمایش سهیم بوده‌اند نیست. نام فن‌ورزان و مسئولان لباس و نورپردازان و مسئولان مدارک و اعضای امور اداری و تبلیغات و بازیگران و جز آن، با حروفی مشابه و در ترتیب الفبایی کاملاً برابر دیده می‌شوند (نگاه کنید به ۱۷۹۳، ص ۱۷۴).

۲. البته پیتر بروک معتبرترین ستارگان صحنه‌های انگلیس را هدایت کرده بود، ستارگانی چون لارنس اولیویه، ویوین‌لی، پل اسکافیلد...

۳. قطعاً از سر اتفاق نیست که تنها «مکانی» که نظام ستاره‌داری در آن باقی است و سینما نیز به دلیل نبود پرستندگان در حال رها کردن آن است، صحنهٔ تئاتر تغزلی است. «غول‌های مقدس» این را می‌دانستند و بل کانتو است که خلسهٔ لذت‌جویانهٔ مردم و کف‌زدن‌های دیوانه وارشان را بر می‌انگیزد.

در دنیای نمایشیی باز نمایاند که از شخص نمایشی فردیت‌زدایی می‌کند (برشت). او باید در فضایی عمل کند که متلاشی می‌شود، و در محوطه‌های بازیی که تکثیر می‌شوند (رونکونی، منوشکین) ...

بنابراین، بازیگرِ امروز منطقاً کمتر تماشایی است اما ماهرتر است. او قادر است با خونسردی بازی کند و شخصیتی را که ایفا می‌کند از هم باز کند و نقاب از چهرهٔ آن برگیرد. بازیگر امروز تفکر را بر غریزه ترجیح می‌دهد. او بیشتر براساس «ریشخند» بازی می‌کند تا «احساسات». اینها فضایلی کاملاً مغایر با فضایل ستاره است که مشخصاً از طریق رقت‌انگیزی حاکم می‌شود. بازیگر نو در نهایت، بی‌چهره و بی‌صداست، و این به معنای بی‌شخصیت نیست. او بر فنونی مسلط است که ستارگان کمتر با آن‌ها آشنایی دارند، ستارگانی که هنرشان خاصه تصنیع فن بیان و صداسازی است. فنون آکروباتیک بدن، کار بر روی صورتک (گروتوفسکی) یا بازی صورتک‌وار، بهره‌برداری از سطوح مختلف صدا و به گونه‌ای گسترده‌تر، از هر آنچه می‌توان تئاتروواری بدن نامید. آرتو آرزو داشت بازیگران خود را به همین جهت بکشاند و مایرهولت، البته در زمانی بسیار کوتاه، در همین راه قدم برداشته بود و در همین جهت است که برشت بازیگران خود را در برلینر انسمبله و آریان موشکین بازیگران تئاتر دوسولی را تمرین دادند. فنون به کارگرفته خواه نو باشند (گروتوفسکی) یا سنتی (سیرک، کمدیا دل آرته)، در هر حال، منظور تجربه‌هایی جمعی است که فردیت بخشی و خودشیفتگیِ عجین با بازی ستاره را کنار می‌گذارد. زیرا مهارت چندگانه‌ای که رشد یافته است به نفسه هدف نیست. هدف آن است که از بازیگر ابزاری مؤثر بسازیم. بازیگری آماده برای متنوع‌ترین و صبورانه‌ترین پژوهش‌ها. بازیگری قادر به پدیدار ساختن همهٔ شکل‌های تئاتروواری.

فصل ششم

کار تئاتر در فرانسه

ترسیم تاریخ سازمان‌یابی تئاتر در فرانسه، از یک قرن پیش، با تمام پیچ و خم‌های آن کاری زیاده طولانی است. بایستی، در عین حال، با نگاه جامعه‌شناس بدان نگریست، زیرا مسئلهٔ تماشاگران یا گروه‌های تماشاگران، معمولاً محوری است که هر مباحثه و هر تفکر اختصاص یافته به تطور و بقای کار تئاتر حول آن سازمان می‌یابد. به نگاه دست‌اندکاران تبلیغات نیز نیاز هست: تئاتر بی‌شک فضایی بسته و مستقل از احتمالات و گزینه‌های سیاسی یا اقتصادی نیست. اما، در بررسی اجرای نمایش، نمی‌توان از ارائهٔ دست‌کم موجزِ نظامی که شکل‌های اجرای نمایش در آن پدیدار می‌شوند چشم پوشید. نظامی معین بدان سبب که هنر تئاتر تابع قید و بندهای مادی و پایبند نیات اقتصادی است و از سوی دیگر، دولت سیاست فرهنگیی را تعریف و اعمال می‌کند که با توزیع کمک‌های مادی و به عهده گرفتن تأمینِ بخشی یا تمامی سرمایهٔ برخی مؤسسات یا، به عکس، با بی‌اعتنایی به مشکلاتی که این یا آن شکل از تئاتر دارد و دولت مایل نیست (یا دیگر مایل نیست) از آن حمایت کند بیان می‌شود.

تکرار می‌کنیم، که از حدود سی سال پیش، مسئلهٔ تماشاگران در همهٔ مباحثات مطرح است. مباحثاتی که به سازمان‌دهی و سیاست تئاتر در فرانسه

مربوط می‌شود. مباحثاتی که به تجدید رپرتوار و به تبدیل شکل‌ها و کاربست‌های صحنه و جز آن مربوط می‌شود.

با این حال، نه مسئله چیز تازه‌ای است و نه حتی آگاهی ممکن از اهمیت آن. بی‌آن که بخواهیم تا انقلاب ۱۷۸۹ که سازمان‌دهی مجدد اقدام تئاتری را برای تماشاگرانی تازه طرح‌ریزی کرده است به عقب برگردیم، باید اقدامات فیرمن ژمیه را یادآوری کنیم. ژمیه، از ۱۹۱۰ ملاحظه می‌کند آنجایی که هیچ‌گونه اشاعهٔ تئاتر امکان پاسخ‌گویی به تقاضا را نمی‌دهد، تماشاگران بالقوه‌ای وجود دارند. او ملاحظه می‌کند که به انتظار نشستن تا این «تماشاگران» ممکن به قانون متمرکزسازی پاریس تن در دهند و به تئاتر **بیایند** بیهوده است و، بنابراین، با «تئاتر ملی متحرک» خود به جست و جو و فتح آن تماشاگران «دیگر» می‌رود. اقدام او بسیار زود متوقف می‌ماند اما ژمیه، در ۱۹۲۰، به مدیریت تئاتر مردمی تروکادرو[1] منسوب می‌شود و تا ۱۹۳۳ در این مقام می‌ماند. سپس «خلأ»یی هجده ساله روی می‌دهد: نبود پویایی و تخیل در دولت‌های جمهوری سوم در زمینهٔ تئاتر و کم‌مایگی جانشینان ژمیه، توقف ناشی از جنگ، همه و همه موجب می‌شود که وقتی ویلار بر سر کار می‌آید، اصطلاح «تئاتر مردمی» بیانگر هنری نازل و به لحاظ قیمت بلیط ارزان، و البته به لحاظ کیفیت کارگردانی نیز بر همان روال است زیرا مرجعی به جز تئاتر ـ فرانسه نداشته است، بی‌آن که امکانات مادی و انسانی آن را داشته باشد! امتیاز همهٔ این‌ها آن بود که تئاتری کاملاً فرهنگستانی و، به لحاظ سیاسی کاملاً بی‌ضرر بود.

البته این را نیز می‌دانستند که پیشنهاد، یا بهتر است بگوییم تحمیل کاربستی که هم به لحاظ اجرا و هم به لحاظ رپرتوار نشان دهندهٔ قوانین تئاتر بورژوایی است به تماشاگرانی که تا آن زمان از تئاتر، یا به طور کلی از هرگونه تجربهٔ فرهنگی محروم بوده‌اند، چه مشکلاتی دربر دارد، قوانینی چون

---

1. Théâtre populaire du Trocadéro

آیین‌های نمایش به سبک ایتالیایی، بزرگ‌داشت میراث ملی، ستایش فرمول‌های سنتی و بی‌اعتمادی به هر آنچه ممکن بود آن‌ها را به تکاپو بیندازد.

مسئلهٔ رپرتوار نیز بدین صورت مطرح بود: آیا بایستی آثار بزرگی را که از قرن نوزدهم در سلطهٔ طبقهٔ حاکم بود پذیرفت؟ آیا باید رپرتوار تازه‌ای آفرید که نحوه‌های نگارش درامی و صحنه‌ای آن به طور مشخص با تماشاگران مردمی منطبق باشد؟ شکی نیست که این دو گزینه مغایر هم نیستند. اما در عمل، گزینهٔ نخست در دههٔ ۱۹۵۰ـ۱۹۶۰ کاملاً حاکم بود، حال آن که گزینهٔ دوم پس از ۱۹۶۸ تسلط یافت. واقعیت این است که نسل ۱۹۶۸ مجموعهٔ سیاست تئاتر مردمی را، که مهم‌ترین گردانندگان آن ت.ان.پ به مدیریت ویلار و هم قدم با او، مراکز نمایشی (پلانشون، رتوره[1]، ژینیو[2] و برخی دیگر) بودند، سخت محل تردید ساختند. در واقع، آیا پیشنهاد «قرائت» مدرن از متون بزرگ، اشتباه نبود؟ آیا این کار بیشتر پاسخ به «خواسته»ی خرده‌بورژوازی نبود که می‌خواست به تجربه‌های فرهنگی قشرهای برتر دست یابد تا پاسخ به خواستهٔ پرولتاریا که به چنین دل مشغولی‌ها بی‌اعتناست؟ بررسی مراجعات به این تئاترها به لحاظ گروه‌های اجتماعی در طول بیست سال اخیر [۱۹۶۰ـ۱۹۸۰] بی‌شک، با هاله‌هایی اندک، چنین استدلالی را ثابت می‌کند.

در هر حال، نسل ۱۹۶۸ سمت‌دهی مجدد تئاتر ملی را توصیه می‌کند که مطلقاً نقطهٔ مقابل تصمیم‌گیری‌های بیست سال پیش از آن است. در سال‌های ۱۹۵۰، به طور کلی قیدهای ساختار ایتالیایی را می‌پذیرفتند و در صورت لزوم اصلاحاتی در آن صورت می‌دادند. همان‌طور که دیده‌ایم تصمیم‌گیری ویلار در شایو و پلانشون در ویلوربن از این دست بود. در واقع، دو الگو به هم می‌پیوندند: ارجاع به تئاتر شهر و به تئاترهای فراگیر که باب طبع ویلار

---

1. Rétoré 2. Gignoux

است و تئاتر برشتی که مورد توجه پلانشون و چند تن دیگر است. و اما نسل جدید با هرگونه ظاهر نهادینه‌سازی قاطعانه قطع رابطه می‌کند: تئاتر مردمی باید هرجا که مردم‌اند روی دهد (در خیابان، در محل کار و محل اجتماع و برای این کار آسان‌ترین دکورهای سازه‌ای برای حمل و انطباق بهترینِ آن‌هاست...)[۱].

تضاد در آموزه بار دیگر در سطح تعریف **تماشاگران مردمی** دیده می‌شود. نسل سال‌های ۱۹۵۰ این امید را در سر می‌پرورانند که تالار نمایش محل برخورد مسالمت‌آمیز و برادری طبقات شود. منافع نامنطبق یا متضاد بایستی به نفع ارزش‌های مشترک کنار برود. تئاتر، در این چشم‌انداز، محل آموزش و تربیت تماشاگر نیز خواهد شد. آمدن به تئاتر موجب می‌شود که او اندک اندک به نوعی صلاحیت دست یابد، بدین‌معنا که شاخص‌هایی کسب خواهد کرد تا براساس آن‌ها تئاتر خوب را از تئاتر نازل‌تر تشخیص دهد و دلش بخواهد به نمایش‌خانه‌های دیگر برود. بیست سال بعد آرمان‌گرایی فریبندهٔ چنین انگاشتی آشکار می‌شود. این که کارمند بانک، در طول دو ساعت اجرای نمایش، برادرانه شانه به شانهٔ یک کارگر بنشیند، با پنهان داشتن تضاد طبقاتی، صرفاً به نفع کارمند بانک عمل می‌کند و موجب انفعال و فریب خوردگی کارگر می‌شود. تئاتر مردمی نو، همان‌طور که برشت می‌خواست، تئاترِ **پرولتری** است[۲]. این نوع تئاتر دیگر در پی پرکردن تالارهای بزرگ نیست، بلکه به استقبال گروه‌های کوچک خواهد رفت و تماشاگران کارگر را در اولویت قرارخواهد داد و تابع «نیازها»ی آنان خواهد بود. دیگر تئاتر به تربیت تماشاگر نمی‌پردازد بلکه تماشاگر تئاتر را هدایت می‌کند.

---

۱. پیر دبوش [Pierre Débauche] در نانتر [Nanterre] در این جهت کار کرده بود و در محل زندگی کارگران مهاجر نمایش‌هایی به قصد آن‌ها و به زبان آن‌ها به اجرا درآورده بود.

۲. مورد مهم قابل استناد برای این نسل، در واقع، کنش گرداننده و بازیگر معاصر، داریوفو [Dario Fo] ایتالیایی است.

در حالی که داعیهٔ نسل ویلار انتقال میراثی به وارثان دیگر بود، فرزندان مهٔ ۱۹۶۸ از پذیرفتن هر میراثی امتناع می‌ورزند. اندیشهٔ صلاحیتی حرفه‌ای، و تخصصی که شکاف و سلسله مراتبی میان تولیدکنندگان اجرای نمایشی (کسانی که می‌دانند و آموزش می‌دهند) و تماشاگران (کسانی که نمی‌دانند و آموزش می‌بینند) ایجاد می‌کند، مورد سوءظن واقع می‌شود. کسانی که تئاتر را به وجود می‌آورند دیگر، نه به منزلهٔ افرادی حرفه‌ای، بلکه به منزلهٔ غیر حرفه‌ای و مبارز عمل می‌کنند. واقعیت این است که هدف موردنظر متفاوت است. رؤیای انقلاب، اگر نه از طریق تئاتر، دست‌کم همراه با تئاتر، جای خود را به مشارکتی دموکراتیک در لذت فرهنگی داده است. این تئاتر نو مردمی، به عوض تجلیل از آنچه در نوعی توهم عام‌نگرانه وحدت می‌بخشد، آن چیزی را می‌نمایاند که به اقتضای روشن‌بینی نقادانه تقسیم می‌کند. بنابراین، در حالی که یکی بر روابط فرد و دنیا تأکید می‌ورزد و قهرمان را در معرض تحسین منفعلانهٔ تماشاگران قرار می‌دهد، آن دیگری گروه را به منزلهٔ ابزار مبارزه ممتاز می‌دارد و کنشی که می‌نمایاند باید مشارکت فعالانهٔ تماشاگر را برانگیزد و امیدوار باشد که این پذیرش بیرون از تئاتر نیز ادامه یابد.

سطح دیگری که تضاد دو برداشت، یعنی نه تنها تضاد تئاتر بلکه همچنین تضاد زندگی در آن تثبیت می‌شود، سطح ارزش‌هاست. تئاتر جشن جانشین تئاتر شعایر و بزرگداشت می‌شود. اعلام آزادی جسم جانشین ارزش اخلاقی می‌شود. گفتمانی که اولویت قانون را رد می‌کند تا اولویت اشتیاق را تثبیت کند جانشین گفتمانی می‌شود که هدفش بهبود قانون و اصلاح آن در جهت خوشبختی کلی است ...

در ۱۹۴۶، ویلار اعلام داشت: «تشکیل شرکتی مدنظر است که در پی آن شاید تئاتر خوب ارائه دهیم». بیست و پنج سال بعد، آندره بندتو[1] خواستِ

---

۱. بندتو، گردانندهٔ نوول کمپانی داوینیون، نمایندهٔ نمونهٔ «نسل دوم» است که می‌خواهد ←

خود را مبنی بر «پرداختن به تئاتر با هدف ایجاد شرکتی که در آن هر کس به تئاتر خود بپردازد ...» اعلام می‌دارد.

این تحول پدیده‌ای خاص دههٔ گذشته [۱۹۷۰] را مشخص می‌کند: افزایش گروه‌های مستقل و غالباً گذرا، یا گه گاهی، زیرا معتقدند که طرحشان در مورد تئاتر (مردمی یا انقلابی) به هیچ روی با قدرت‌های دولتی سازش ندارد. کار این گروه‌ها با آنچه در مراکز نمایشی می‌شود نیز فرق دارد. نخست ایجاد رپرتواری مدنظر است که با تجربهٔ روزمرهٔ تماشاگران پیوندی تنگ داشته باشد. بازیگران، برای تحقق این امر، خود در محله‌های مردمی و کارخانه‌ها و بیمارستان‌ها و غیره به تحقیق‌های بلندمدت می‌پردازند. به طور مثال، گروه تئاتر دو لاکواریوم[1]، برای اجرای ماه جوان[2]، با کارگران چهار مؤسسهٔ فعال در اِن[3]، فوژر[4]، روآن[5] و بزانسون[6] تماس گرفت. ژان ـ پل ونزل[7]، یکی از گردانندگان «تئاتر روزمرگی»، به همین ترتیب، از مردم بوبینیی[8] دعوت کرد تا، در دل گروه‌های تفکر که مرکز فرهنگیِ بخش سازمان می‌دهد، عقایدشان را بیان کنند. او می‌خواهد مردم را وا دارد که حرف بزنند و از روابطشان با شهر و از شیوهٔ زندگی‌شان و امیدهایشان و اضطراب‌هایشان، از به کارگیری زمان و مکان و جز آن سخن بگویند. ژان ـ پل ونزل، برمبنای این مصالح، نمایشی را به اجرا در می‌آورد که حول مضمون تولد یک شهر

← «آفرینش گروهی» را ترجیحاً در حد «متن» ارتقاء دهد، تئاتر را به ابزار مبارزه و نخست به ابزار پرده‌برداری تبدیل کند؛ یعنی همان طور که برشت توصیه می‌کند، فرایندها را از هم باز کند و واقعیتی را که در پس ظاهر پنهان است، و نه ظاهر را، توصیف کند. اجراهای او از مسائل سیاست کلی (جوانان، زنان ...) تا تأیید یک خاطره و یک شخصیت اوکسیتان را دربر می‌گیرد. فقط به چند اجرای او اشاره می‌کنیم: ناحیهٔ قرمز (۱۹۶۸)، روزالوکس (۱۹۷۰)، بانوی زباله‌ها (۱۹۷۳)، ژرونیمو (۱۹۷۴) ... برای جزئیات بیشتر می‌توان به مجلهٔ *Travail théâtral* [کار تئاتری]، پاییز ۱۹۷۱، شماره ۵ رجوع کرد.

1. Théâtre de l'Aquarium
2. *La Jeune Lune*
3. Haisnes
4. Fougères
5. Rouen
6. Besancon
7. Jean-Paul Wenzel
8. Bobigny

سازمان می‌یابد. تئاتر دوسولی نیز، به همین ترتیب، قسمتی از عصر طلایی را تکوین کرد (نگاه کنید به پیش از این، فصل دو، ص ۹۹).

چنین کاربستی از تئاتر پیروانی به دست آورده است. گروه‌های بی‌شماری تلاش می‌کنند تا فعالیت تئاتری‌شان را برارتباط بیش از پیش نزدیک‌تری با محیط اجتماعی خاصی بنا نهند. چنین ارتباطی امکان گردآوری همه نوع اطلاعاتی را به دست می‌دهد که تئاتر، برای مشخص کردن و بیان واقعیت خاص تماشاگر، که دیگر به صورت کلی (کارگر) یا انتزاعی (دوست‌دار تئاتر) تعریفش نمی‌کنند، به آن اطلاعات نیاز دارد.

به بیان دیگر، تئاتر مردمی به انتظار پدید آمدن خیالی نویسندگانی نیست که «برای توده‌های امروز» بنویسند. تحول تئاتر مردمی هرآینه نتیجه (و شاید هم علت) تغییر رابطه‌های سنتی با متن تئاتر است (نگاه کنید به پیش از این، فصل دو، ص ۸۷ و بعد). «مجموعه» نگارش نمایش‌نامه‌ای را که می‌خواهد اجرا کند بر عهده می‌گیرد. این عملِ آفرینش جمعی نحوه‌ها و شکل‌های نویی را در نمایش‌نویسی معیّن می‌کند، شکل‌های نرم‌تر و آزادتری که، در عین حال، خیلی عالمانه تکوین نیافته‌اند. این کار کاملاً فرق دارد با «اثر»ی شامل دلالت‌های نهفتهٔ فرهنگی و نخبه‌گرایانه که گویای چنین واژه‌ای است. دیگر نمی‌آفرینند با این هدف که به معبد تاریخ تئاتر قدم گذارند و در میراث ملی جای بگیرند، بلکه می‌نویسند تا تماشاگر را در لحظه‌ای از تاریخش و در نقطه‌ای مشخص از مبارزات اجتماعی و سیاسی‌اش کمک کنند. معمولاً ساختی باز و تغییرپذیر را که متشکل از تصویرها و قصه‌های کوتاه کمابیش مستقل است ــ درس برشت فراموش نشده است ــ بر نمایش‌نویسی پیرنگ‌دار و تئاتر داستانی ترجیح می‌دهند. باید گفت که شرایط مادی اجرا نیز این گونه نمایش‌نویسی را تحمیل می‌کند. اجرا در کارخانه‌های فعال و در محوطه‌های سرپوشیده و در مکان‌های عمومی به امکانات اندک و انعطاف بسیار در انطباق و توانایی بداهه بازی کردن و بسط دادن یا خلاصه کردن

نمایش بنابر اقتضای محیط (رفتار تماشاگران، مداخلهٔ نیروی انتظامی وجز آن) نیاز دارد.

برای‌این گروه‌ها، اجرا در تالار نمایشِ نهادین هدف غایی نیست، بلکه نوعی فعالیت فرعی است که، علاوه بر نفع مالی احتمالی و نوعی تأثیر تبلیغاتی، نوعی تنظیم و تدقیق را نیز ممکن می‌سازد، و این امری ضروری است، خاصه این که کارگردانی کار یک فرد تنها نیست که قابلیت خاصی برایش قایل شوند و قدرت آفرینشی را به او نسبت دهند که در اختیار کل «مجموعه» است. در نهایت، هر بازیگر مسئول ابداع یک (یا چند) شخصیت خود است. با اوست که موقعیت‌هایی را که برایش نقل کرده‌اند و افرادی را که با آن‌ها برخورد کرده است باز سازد و زنده و قابل لمس گرداند ... در این حال، حرفه گری این گروه‌ها مانع می‌شود که تذکر یا تکوینی را در مورد شکل اجرا نادیده انگارند مگر درمورد نمایشی بر محور مدارک زیسته و شکل‌های قالبی روزمرگی، خلاصه، در صورت برگشت به نوناتورالیسمی که تولید می‌کند بی‌آن که طالب فهمیدن باشد. توجه این گروه‌ها به مسائل تصنیع در ارتباط با دریافت تماشاگر بدین صورت توجیه می‌شود و اقدامات جدید تئاتر داکواریوم (خواهر شکسپیر، بابابزرگ) یا تئاتر دوسولی گواه بر آن است. فعال سازی مجدد برخی شیوه‌های منسوخ (کمدیا دل آته) یا به حاشیه رفته (وارد شدن دلقک‌ها) در این نوع تئاتر، در همین بستر صورت می‌گیرد.

تعریف و به کار انداختن تجربهٔ نویی از تئاتر مردمی را باید در چشم‌انداز نمایشیِ فرانسه آن‌طور که در آستانهٔ سال‌های ۱۹۸۰ است مجدداً سامان داد. شاید، بدین‌ترتیب نومایگی و ضرورت آن را دریابیم.

در کشورهای اروپای غربی و شرقی، بیشتر شهرهایِ تا حدی مهم دارای ساختاری برای اجرای نمایش‌اند که از تئاتری آمادهٔ کار و غالباً از یک گروه دایمی تشکیل می‌شود. هنری که در این تئاتر تحقق می‌یابد الزاماً

فرهنگستانی نیست و گواه آن تئاتر ـ لابوراتوار وروتسلاف به گردانندگی یرژی گروتوفسکی، پژوهش‌های پتر تسادک[1] در دوسلدورف، پیکولو تئاترو بسیار مشهور میلان و گردانندهٔ آن جورجو اشترلر و جز آن است[2].

در فرانسه، می‌توان چهار تئاتر ملی، نوزده «مرکز نمایشی» با پایگاه‌های بسیار متفاوت، و تقریباً سیصد مؤسسهٔ کمابیش منظم را نام برد. اوضاع کار در سیصد مؤسسه بسیار ناپایدار است زیرا بیشتر آن‌ها قایم به امکانات خودند، یعنی به عدم امنیت دایم و ترس از شکست هنری که بی‌درنگ جزای مالی را در پی دارد. می‌توان، با احتمال کمی براشتباه، اعلام داشت که ۹۰٪ این مؤسسات نهادهایی گه گاهی‌اند. خدمهٔ هنری فنی آن‌ها هر بار به طور موقت و به مناسبت یک نمایش استخدام می‌شوند و از هیچ ثباتی درکار بهره نمی‌جویند.

دلیلش آن است که تئاتر، مستقل از هرگونه گزینهٔ زیبا شناختی، دیگر تنها به لحاظ درآمدزایی در نظر گرفته نمی‌شود. امری استثنایی است که نمایشی سودآوری داشته باشد. بیش از دو یا سه نمایش از این دست در سال دیده نمی‌شود و باید اعتراف کرد که، غالب اوقات، این «استثنا»ها چیزی بر افتخار تئاتر نمی‌افزایدا چنین پدیده‌ای به شکل‌های «فرهنگی» این هنر محدود نمی‌شود. نمایش‌هایی که خود را به صورت اقدام‌های تجاری صرف تلقی می‌کنند (تئاتر بولوار، موزیک هال ...) قربانی همین گونه تحول اند. معمولاً، برای توجیه این «بحران»، بیهوده از رقبایی نام می‌برند: سینما، تلویزیون، تعطیلات آخر هفته و از این قبیل. اما دلیل اصلی چیز دیگری است: اگر بهای بلیط تئاتر بنا بر رشد هزینه‌های تولید (ساختن دکورها، لباس‌ها، وسایل صحنه، دستمزد، بودجهٔ نگهداری ...) تعیین می‌شد، واقعیت این است که برای ثروتمندترین تماشاگر نیز غیرقابل دسترس می‌بودا بنابراین، حفظ

---

1. Peter Zadek

۲. تأمین بودجهٔ این تئاترها به عهدهٔ دولت و / یا شهرداری است.

فعالیت‌های نمایشی مستلزم سیاست مداخله جویانهٔ دولت است.

در ۱۹۷۸، بودجهٔ کشور برای تئاتر در حدود ۱۸۷ میلیون فرانک بوده است. باید خاطرنشان کرد که، در تأمین سرمایه و ادارهٔ تئاترها، نحوه‌های مختلفی از مداخلهٔ دولت دیده می‌شود. دولت بر حساب تئاترهای ملی نظارت مستقیم می‌کند.

شاید ذکر این نکته بی‌فایده نباشد که یارانهٔ کمدی فرانسز از کل یارانه‌ای که میان تئاترهای ملی دیگر تقسیم می‌شود بیشتر است، یعنی ۴۷/۹ میلیون فرانک در سال ۱۹۷۸. به این رقم مقرری خاصی برای تئاتر اودئون افزوده می‌شود که امروزه مدیریت و برنامه‌ریزی آن را مدیر تئاتر ـ فرانسه به عهده دارد (۱۱/۳ میلیون فرانک در سال ۱۹۷۸). این تئاتر تالار دوم کمدی فرانسز است و وظیفه‌اش استقبال از گروه‌های قایل به تمرکززدایی یا کمپانی‌های خارجی (مثلاً پیکولو تئاترو میلان) است. این تالار، به مدد ژان ـ لویی بارو که از ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۸ مدیر آن بود، همچنین یک سالون تجربی به نام پتی اودئون [اودئون کوچک] دارد.

تالار شایو، تا سال ۱۹۷۲، توانست علامت اختصاری معروف ت.ان.پ را یدک بکشد که در ذهن مردم، با اقدام ویلار از ۱۹۵۱ تا ۱۹۶۳ پیوند داشت. در ۱۹۷۲، مأموریت‌های تئاتر ملی مردمی به مرکز نمایشی ویلوربن منتقل شد که گردانندهٔ آن، به لحاظ هنری، هیئت دو نفرهٔ روژه پلانشون ـ پاتریس شرو است. گرفتن «برچسب» ت.ان.پ. هم بی‌شک مسئولیت‌های تازه‌ای در پی دارد و هم افزایش متناسب یارانه و هم تغییر شیوهٔ تأمین سرمایه در این تئاتر. و اما تالار شایو باید از بیخ و بن بازسازی شود تا محل «تجدید شکل‌ها و شرایط آفرینش هنریِ معاصر گردد». طرحی است قابل تحسین که اجرای آن را به جک لانگ[1]، بنیان‌گذار و گردانندهٔ جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر نانسی سپردند (نگاه کنید به بعد از این، ص ۲۸۴). متأسفانه عوامل متعددی دست به

1. Jack Lang

دست هم دادند و این اقدام را، اگر نگوییم کشتند، دست کم در خواب فرو بردند. عامل اقتصادی: هزینهٔ استفاده از تالار بزرگِ بازسازی شده بیش از حد پیش‌بینی‌شده بود. عامل سیاسی: خلق و خوی جک لانگ با خلق و خوی وزیر جدید سرپرستی، میشل‌گی[1]، سازگار نبود. تضاد سیاسی[2] این دو با رقابتی «حرفه‌ای» همراه بود زیرا میشل‌گی، از سویی، بنیان‌گذار و گردانندهٔ جشنوارهٔ پاییزی پاریس بود (نگاه کنید به بعد از این، ص ۲۸۵ ـ ۲۸۶). اما عامل تعیین‌کننده، بی‌شک، سمت و سوی تازهٔ سیاست فرهنگی دولت بود که بعداً به آن خواهیم پرداخت. خلاصه این که میشل‌گی جک لانگ را کنار گذاشت و شایو را به آندره ـ لویی پرینتی[3] سپرد که، با یارانهٔ ۱۴/۸ میلیون فرانک در ۱۹۷۸، مجبور شد از نمایش‌های کشورهای خارجی استقبال کند.

و اما رسالت ت.ا.پ (تئاتر شرق پاریس)، که آن نیز از پایگاه تئاتر ملی برخوردار است، هم در گذشتهٔ آن تعریف می‌شود و هم در محل استقرار آن. در ابتدا، هدف از ایجاد یک کمپانی نیمه حرفه‌ای به گردانندگی گی رتوره[4]، آن بود که تلاش کند با امکانات مناسب، برای ساکنان شرق پاریس (از جمله نواحی یازده، دوازده، نوزده و بیست و حومهٔ اطراف) که به طور کلی فاقد تالار نمایش بود، نمایش‌هایی در سطح بالا به اجرا در آورد. تئاتر شرق پاریس، در ۱۹۶۳ نام خانهٔ فرهنگ گرفت و در ۱۹۷۸ یارانه‌ای معادل ۸/۶ میلیون فرانک به آن تعلق یافت. رتوره تصمیم گرفت سیاست تئاتر ملی مردمی را که ویلار در ت.ان.پ. شایو تعریف کرده و عملی ساخته بود دنبال کند. حمایت تماشاگران توجیه کنندهٔ سمت‌گیری است که شاید ارزش آن بیشتر در مناسبت آن با «تقاضا»ست تا در جسارت خلاقانه.

---

1. Michel Guy

۲. می‌دانیم که میشل‌گی جزو اکثریت حاکم است و جک لانگ از گردانندگان حزب سوسیالیست.

3. André-Louis Périnetti

4. Guy Rétoré

ت.ان.اس (تئاتر ملی استراسبورگ)، به مدیریت ژان ـ پیر ونسان[1]، کارگردان با استعدادِ نسل پاتریس شرو، دارای ویژگی‌های چندی است: نخست محل آن در پاریس نیست. در ضمن، دارای مدرسهٔ هنر نمایشی است ــ و تنها نمونه از این نوع است ــ که آموزش بسیار کاملی را در زمینهٔ همهٔ شاخه‌های مربوط به تئاتر تضمین می‌کند. این مدرسه، که مؤسس آن اوبر ژینیو[2]، مدیر پیشین ت.ان.اس بود، سیاست استخدام هنری و فنی را در محل امکان‌پذیر می‌سازد. یارانهٔ آن در ۱۹۷۸، ۱۰/۳ میلیون فرانک است.

در کنار این تئاترهای ملی، درحال حاضر [آخر دههٔ ۱۹۷۰]، نوزده مرکز نمایشی مشغول به کارند که زیربنای تئاتر فرانسویِ غیر پاریسی را شکل می‌دهند. این مراکز باید سیاست **عدم تمرکز** را که ژن لوران[3]، از ۱۹۴۶، تعیین و به تدریج راه اندازی کرده بود، تضمین کنند. این سیاست را، از ۱۹۵۹، وزیر فرهنگ وقت، آندره مالرو[4]، از سر گرفت و گسترش داد. هدف آن فراهم آوردن امکانات فعالیت نمایشی مستقل و مبتکرانه در شهرستان‌ها بود. این شهرها، تا آن زمان چندان تماسی با تئاتر نداشتند مگر آنچه سفرهای نمایشیِ تئاترهای پاریسی از طریق سازمان‌های خصوصی در اختیارشان می‌گذاشت. سیاست عدم تمرکز بایستی امکان می‌داد تا درخود شهرها «فصل»های نمایشیی برگزار شود که پاسخ‌گوی خواسته‌های زیباشناختی و فرهنگی باشد و از این راه، ظهور تماشاگران تازه‌ای را موجب شود که پایه‌های اجتماعی‌شان گسترده باشد. چنین فعالیت‌هایی بیش از پیش موجب بسیج عمومی می‌شوند و با سفرهای متعدد می‌کوشند تا منطقه‌ای را که به شهر اتصالشان بستگی دارد «آبیاری» کنند.

یارانهٔ دولت برای مجموعهٔ مراکز نمایشی، در ۱۹۷۸، ۶۰ میلیون فرانک است. باید، در بیشتر اوقات، کمک جمعیت‌های محلی را، که مقدار آن در

---

1. Jean-Pierre Vincent
2. Hubert Gignoux
3. Jeanne Laurent
4. André Malraux

جاهای مختلف متفاوت است، به این مبلغ افزود. مراکز نمایشی، به عکس تئاترهای ملی، تابع ضوابط حقوقی متنوع‌اند. به طور معمول، قراردادهایی سه ساله میان دولت و مدیران، که به طور شخصی انتخاب می‌شوند، منعقد می‌شود. مدیران موظف‌اند اجرای تعهدات خود را، که عبارت است از به صحنه بردن تعداد مشخصی نمایش و فعالیت‌هایی برای علاقه‌مند ساختن و ارتقای تماشاگران، سفرهای نمایشی و جز آن، تضمین کنند.

لازم است چند کلمه‌ای نیز دربارهٔ بخش خصوصی بگوییم که به موازات بخش دولتی، و گاهی نیز در رقابت با آن، کار می‌کند. تحت نام خصوصی، دو سنخ تئاتر قرار می‌گیرد که بسیار با هم فرق دارند: کمپانی‌های مستقل و مؤسسهٔ خصوصی به معنای دقیق کلمه. کمپانی‌های مستقل شامل گروه‌های جوانی است که می‌کوشند در میان تماشاگران عادی کار کنند (نگاه کنید به پیش از این، ص ۲۶۷ـ۲۶۸)، کمپانی‌های تازه‌کاری که مردم کم می‌شناسند یا به درستی نمی‌شناسند، و نیز مجموعه‌های تقریباً نهادی به سبب اعتبار خود یا گرداننده‌شان. به کمپانی‌های جوان از طریق یک کمیسیون وزارتی کمک مالی (بسیار کمی) می‌شود؛ این کمیسیون اعتبارهای بسیار اندکی را که بدین منظور در نظر گرفته‌اند میان درخشان‌ترین این کمپانی‌ها تقسیم می‌کند که در واقع به جایی نمی‌رسد. و اما کمپانی‌های «نهادی» مستقیماً تحت حمایت وزارتخانه‌اند. در ۱۹۷۸، بودجهٔ کمک به کمپانی‌های مستقل ۲۵ میلیون فرانک بود. دانستن این نکته نیز جالب است که، در برنامهٔ ۱۹۷۷، به ۲۵۰ مورد تقاضا، ۸۸ یارانه پرداخت شد. در میان کمپانی‌هایی که مستقیماً از دولت مواجب می‌گیرند، کمپانی‌های پیتر بروک (۲ میلیون)، روبرحسین (۱/۸ میلیون) و ژان ـلویی بارو ـمادلن رنو (۱/۴ میلیون) امکانات بیشتری دریافت کرده‌اند.

تئاتر خصوصی، به معنای دقیق کلمه، عمدتاً از حدود پنجاه تئاتر ثابت تشکیل شده است که در سه محلهٔ پایتخت متمرکزند. به این مؤسسات، از

طریق امتیازات مالیاتی و صندوق پشتیبانی و نیز یارانه‌هایی از سوی دولت (۴ میلیون فرانک در ۱۹۷۸) و شهر پاریس کمک می‌شود. سرانجام این که **کافه ـ تئاترها**، که بعداً از آن سخن خواهیم گفت، گروهی جداگانه‌اند زیرا مستقل عمل می‌کنند و موظف به رعایت دو الزام‌اند: دریافت روادید کمیسیون امنیت و رضایت کانون مؤلفان. دولت به گرفتن مالیات بر مصرف اکتفا می‌کند.

همهٔ این مشکلات صرفاً بخش بیرونی کوه‌یخی است که **فقر عمومی** نام دارد. تئاتر، که فعالیت فرهنگی فاقد درآمدزایی است، یکی از حرفه‌هایی است که در دوران بحران اقتصادی بیش از همه در خطرند. این ناپایداری با ضعف ساختارهای حرفه‌ای تشدید می‌شود. براساس آمارگیری‌های اخیر (۱۹۷۷)، تعداد هنرمندان هنرهای نمایشی ــ شامل تئاتر و سینما و تلویزیون ــ در حدود ۶۰۰۰ تن بوده است و درصد بیکاری ۸۰ درصد برآورد شده است که عموماً بیکاری متناوب است. براساس اطلاعات سندیکای فرانسوی هنرمندان ـ بازیگران، دورهٔ متوسط کاری هر کدام شش روز درماه است! در این اوضاع، معلوم می‌شود که چرا بازیگران جوان نه تنها باید وقتشان را میان چندین فعالیت تقسیم کنند (تئاتر، سینمای هنری یا تبلیغاتی، تلویزیون، صداگذاری استودیویی و جز آن)، بلکه اغلب به حرفهٔ دیگری غیر از نمایش نیز بپردازند که پر درآمدتر است. از میان ۶۰۰۰ حرفه‌ایِ سرشماری شده در ۱۹۷۷، برآورد کرده‌اند که:

ـ ۲۰۰ تن درآمدهایی معادل حقوق ماهیانهٔ ۸ تا ۹ هزار فرانک داشته‌اند؛

ـ ۵۰۰ تن دوروبر ۴۰۰۰ فرانک در ماه؛

ـ یک هزار تن از ۲۵۰۰ فرانک در ماه بالاتر نگرفته‌اند؛

ـ ۴۰۰۰ تن باقی مانده درآمدشان حتی به حداقل دستمزد ماهانه نمی‌رسیده است.

توهمی بیش نیست که تصور کنیم بخش دولتی ــ به جز تئاترهای «پروجهه» ــ وضع بهتری دارد. بودجهٔ عملکرد مراکز نمایشی، به سبب تورم، مدام سنگین‌تر می‌شود و یارانه‌هایی که، در ۱۹۷۸، به این تئاترها تعلق می‌گیرد به آن‌ها امکان نمی‌دهد تا مأموریتشان را به طور کامل انجام دهند. در پایان قراردادها، کمک دولت بایستی ۲۵ درصد افزایش یافته باشد. اما در پایان دورهٔ موردنظر، به واقع، تنها ۷/۴ درصد (و برای خانه‌های فرهنگ ۹/۸ درصد) افزایش یافته بود. علت آن سیاست محدودسازیی است که کمیسیون امور فرهنگی شورای ملی در برابر آن اعتراض می‌کند. نتیجهٔ قابل پیش‌بینی آن است که الزام به آفرینش در مراکز نمایشی، به هر شکل، محدودمی شود و تعداد آفرینش‌های پیش‌بینی شده یا تعداد کلی اجراها کم شود.

این فقر تئاتر اقدام‌هایی از نوع ماجراجویی خلاق و پژوهش هنری را بیش از پیش ناپایدار می‌سازد و ظهور یا حتی حرفه‌ای شدن تازه کاران (بازیگر یا کارگردان) را دشوار می‌کند. موقعیتی که، از حدود پانزده سال پیش، ظهور پدیده‌ای حاشیه‌ای را توصیه می‌کند که، در عوض، بسیار توسعه یافته و همان **کافه ـ تئاترهاست**.

در واقع، دسترسی به تالارهای نهادی مستلزم امکانات مالیی است که گروه‌های جوان، و نیز نویسندگان و بازیگران و کارگردانان تازه کار مطلقاً فاقد آن‌اند. حاصل آن فکر بازی کردن در جایی دیگر و در مکان‌هایی است که بتوان به سادگی آماده ساخت و در عین حال، در آنجا به تماشاگران چیزی بیش از نمایش ارائه داد، مثل خوراکی و حال و هوا و صمیمیت. این مکان‌ها تالارهای عقبی رستوران‌ها و کافه‌ها بودند و در واقع، دو «خلأ» را پر می‌کردند: خلأ از میان رفتن تدریجی بیشتر تالارهای تجربی به سبب نبود پشتیبانی ضروری قدرت‌های دولتی[1]، و نیز خلأ ناشی از پایان کار کاباره‌های

---

۱. معتبرترینشان ویوکولومبیه و تئاتر دولوتیس‌اند. در همان زمان، گشایش دو تالار ←

«ساحل چپ» [رود سن] که شکل کار آن «روشنفکر سازی» کار کابارهٔ سنتی بود. درست پس از جنگ، این کاباره‌ها با اقبال فراوان روبه‌رو شدند اما این موقعیت دوام نیافت. آخرین توضیح دربارهٔ این پدیده آن است که تلاش در تمرکززدایی به معمایی منجر شد، این که در عرصهٔ نمایش، آفرینش و پژوهش بیش از پیش در مراکز نمایشی و در تئاترهای شهرستان‌ها یا حومهٔ پاریس روی می‌دهد. دوست‌داران نمایش «متفاوت» باید از ایوری[1] (آنتوان ویتز) به ژنویلیه[2] (برنار سویل)، و از ونسن[3] (تئاتر دوسولی) به ویلوربن (روژه پلانشون و پاتریس شرو) بروند! در چنین چهارچوبی، کافه ـ تئاترها به منزلهٔ راه نجاتی بودند که تنها فضای ممکن را برای ناشناختگان فراهم می‌آوردند تا آن‌ها بتوانند کارشان را در بوتهٔ آزمایش تماشاگران بسنجند. راه حلی است موقتی که، با وجود قدرت‌نمایی‌هایی چند در گوشه و کنار، قطره آبی در برهوت بیش نیست. زیرا، این شبه تئاترها فاقد حداقل تجهیزاتی‌اند که به کارگردان امکان دهد تا همهٔ توان خود را بروز دهد، و به این دلیل که کافه ـ تئاترها نوعی تئاتر محدود را تحمیل می‌کنند، هم به لحاظ تعداد شخصیت‌ها (تنگی جا به کمبود وسایل افزوده می‌شود) و هم به این دلیل که بار دیگر بر متن یا بر الگوی نمایش تک نفره متمرکز است. منظور از این ملاحظات محل تردید ساختن کافه ـ تئاترها نیست: این مکان‌ها کمابیش فضایی از سبک‌خیزی و ابتکار و هم دستی با تماشاگر را حفظ می‌کنند که در جای دیگر یافت نمی‌شود و تخته پرش مناسبی برای استعدادهای جوان‌اند. فقط منظور این است که بگوییم این شکوفایی، برخلاف آنچه مشاهده‌گری کم دقت ممکن است تصور کند، نشانهٔ سلامت تئاتر فرانسه نیست. بلکه بیشتر علامتی نگران‌کننده و، در هر حال، حاصل بی‌اعتنایی سیاسی است که

← «آزمایشگاه»، یعنی تالار ژمیه و پتی ـ اودئون، متصل به تئاترهای بزرگ، رویدادهایی مطلوب اما ناکافی‌اند.

1. Ivry 2. Gennevilliers 3. Vincenne

در میان‌مدت منجر به ورشکستگی می‌شود.

برای ارائهٔ بررسی کوتاهی در مورد موقعیت تئاتر در فرانسه، بجاست که، در کنار ساختارهای دایمی، از مجموعهٔ **نمایش‌های مقطعی** نیز سخن بگوییم که به صورت **جشنواره‌ها** بروز می‌یابند.

از نخستین جشنواره، یعنی جشنوارهٔ آوینیون، پیش‌تر سخن گفته‌ایم (نگاه کنید به پیش از این، فصل سه، ص ۱۲۴ و بعد). در اینجا فقط اهمیت آن را در کار تئاتر مدرن یادآوری می‌کنیم.

ویلار، پس از آن که، در ۱۹۶۳، از مدیریت ت. ان. پ شایو استعفا داد، تصمیم گرفت مدیریت هنری جشنوارهٔ آوینیون را حفظ کند. «اعتراض»ای که طی تابستان ۱۹۶۸ به او شد ــ اعتراضی که گاهی نیز مغرضانه بود ــ موجب شد تا تصمیم بگیرد اصلاحاتی در این جشنواره به وجود آورد. هر برداشتی که از این اعتراض‌ها بکنند، در واقع نشان از آن دارد که اقدام تازه و پر طراوت سال‌های ۱۹۵۰ به صورت نهادی فرهنگستانی در آمده است. متأسفانه، مرگ ناگهانی ویلار، در ۱۹۶۹، او را از تحقق طرح‌هایش بازداشت.

جانشین ویلار، پل پوئو[1]، که در ۱۹۷۹ استعفا داد، پیکربندی تازه‌ای به جشنواره بخشید که دو ویژگی دارد:

اول این که محوطهٔ باز کاخ پاپ، برخلاف دورانی که آوینیون تداوم تابستانی فصل نمایشی ت. ان. پ. بود، دیگر به یک گروه اختصاص ندارد. در طول سال‌ها، کمپانی‌های مختلفی، از لیوینگ تیاتر گرفته تا کمدی فرانسز، و از گروه بالهٔ قرن بیستم (موریس بژار[2]) گرفته تا تئاتر دولاسیته[3] در ویلوربن

---

1. Paul Puaux

۲. Maurice Béjart (۱۹۲۷ ـ)، رقصنده و طراح رقص فرانسوی؛ او روحی تازه و بس جسورانه به بالهٔ سنتی بخشید و با تلفیق آواز و کلام و رقص، آثاری نومایه آفرید که بیشتر در جست و جوی وجهی باطنی و رمزآمیز بود ـ م.

3. Théâtre de la Cité

(روژه پلانشون)، آنجا برنامه اجرا کردند، و باید اعتراف کرد که با اقبال متفاوتی رو به شدند.

دوم این که مکان‌های دیگری در جای جای آوینیون «ابداع» شده است. پل پوئو، بیش از این که به راستی خواهان چنین تورمی باشد آن را متحمل شد و بر آن صحه گذاشت. در هر حال، این تورم به گروه‌های جوان امکان داد تا از گردهم‌آیی استثنایی دوست‌داران تئاتر سود ببرند، دوست‌دارانی آگاه و متوقع، اما قبل از هر چیز خواهان جست و جوی تازگی. این همان چیزی است که، به استناد تئاتر پیش گام نیویورکی که خود را «آف برادوی»[1] می‌دانست، «آف آوینیون» نامیده‌اند! این پراکندگی مکانی جشنواره پدیده‌ای خودجوش است که سازمان‌دهندگان تلاش کردند تا آن را در راه مشخصی قرار دهند و با آن همسان شوند. این پراکندگی در واقع، پیامد همان جنبش امتناع از ساختار به شیوهٔ ایتالیایی است که در سال‌های ۱۹۷۰ به اوج می‌رسد. کشف دوبارهٔ آرتو، اجراهای لیوینگ تیاتر و لوکا رونکونی و تئاتر دوسولی، رواج کافه ـ تئاترها و تئاتر خیابانی جزآن، همه و همه موجب می‌شود تا تئاتر مانند رشتهٔ باروت در آوینیون گسترش یابد و هر جا که بخواهد و بتواند مستقر شود، که این به نفع مالکان زیرشیروانی‌ها و انبارها و حیاط‌ها و جز آن است. داد و ستدی غیر قانونی سازمان می‌یابد. کمترین محلی از یک سال پیش‌تر اجاره یا اجاره در اجاره می‌شود! جای بسی تردید است که این تورم نشانهٔ سلامت جشنواره باشد. در یک محل و یک شب چندین نمایش ارائه می‌شود و گاهی تماشاگران مجبورند میان حدود صد اجرای متفاوت دست به انتخاب بزنند! دیگر معلوم نیست که جشنواره است یا بازار مکاره!

اگر چه، در ابتدا، این تئاتر جنبی [آف]، در برابر نمایش‌های آوینیونی عمل می‌کرد، به همان گونه که اعتراض در برابر نهادینگی قرار می‌گیرد، اما

---

۱. off Broadway به معنی بیرون از حیطهٔ نمایش‌هایی که در برادوی به صحنه می‌رفت؛ نمایش‌های برادوی فاقد نوآوری و بسیاری از آن‌ها بازاری قلمداد می‌شد ـ م.

این شکاف بسیار زود از میان می‌رود. امروزه، اختلاف، در وهلهٔ اول و شاید تنها در تفاوت کمابیش زیادِ امکاناتِ درکار است.

در ده سال اخیر [دههٔ ۱۹۷۰]، جشنوارهٔ آوینیون کوشیده است تا درهایش را به روی شکل‌های دیگری از نمایش به‌جز تئاتر درامی نیز بگشاید، مثلاً به روی رقص (از ۱۹۶۸، ویلار بهترین مکان را به موریس بژار اختصاص داده بود)، یا به آنچه «تئاتر موزیکال» می‌نامند و در تلاش است تا شکل نویی از اوپرا بیافریند که با ذوق و پژوهش‌های موسیقایی و نمایشی و با امکانات مادی امروز سازگار باشد (در دیرسلستن[1]).

سرانجام این که جشنوارهٔ آوینیون، با فرمول «تئاتر باز» که حداقل امکانات را به کار می‌گیرد و بر طرح ساده‌ای از صحنه‌چینی تکیه دارد، کوشیده است تا متن‌های ناشناخته را برجسته سازد و در ضمن از خطرات مادیی که صحنه‌چینی سنتی در معرض آن است بگریزد. در واقع، جشنوارهٔ آوینیون، با وجود یارانه‌هایی که به آن تعلق می‌گیرد[2]، قادر نیست خود از عهدهٔ هزینهٔ نمایش‌هایی که پیشنهاد می‌کند برآید. هزینهٔ «تئاتر باز» و فعالیت‌های موسیقایی به عهدهٔ رادیو فرانس (فرانس کولتور) است و اما جشنواره برای گروه‌های دعوت شده زیربنایی مادی (مکان و تجهیزات) و اداری (رزرو بلیط، اسکان افراد...) در نظر می‌گیرد و سود حاصل از فروش بلیط را نیز در اختیارشان می‌گذارد. اما جشنواره، با توجه به سنتی که ویلار بنا نهاده است و با توجه به ترکیب جامعه‌شناختی تماشاگران، مجبور است که بهایی «مردمی» را در مورد بلیط‌ها حفظ کند. بنابراین، سودی که کمپانی‌های تئاتری از سفر به آوینیون حاصل می‌کنند بی‌شک سود مادی نیست. جشنوارهٔ آوینیون خاصه امکان معرفی یک نمایش را به دست می‌دهد و امکان انعکاس

---

1. Cloître des Célestins

۲. در سال ۱۹۷۹، دولت سیصد هزار فرانک و جمعیت‌های محلی پنج و نیم میلیون فرانک به جشنواره اختصاص دادند.

یافتن آن در میان تماشاگرانی که، علاوه بر دوست‌داران و حرفه‌ای‌های نمایش، شامل نمایندگان مطبوعات منطقه‌ای و ملی و رسانه‌های سمعی و بصری و وزارت فرهنگ و مدیران نمایش‌خانه‌های پاریس و جز آن نیز می‌شود. تعداد این تماشاگران، در تابستان‌های مختلف، بین ۱۲۰ تا ۱۵۰ هزار، اعم از مسافران یا ساکنان، برآورد می‌شود.

در چشم انداز نمایشی فرانسه در سال‌های ۱۹۶۰، جشنوارهٔ دیگری اهمیت بسیار یافته است و آن، جشنوارهٔ **تئاتر ملت‌ها**[1]ست.

تئاتر ملت‌ها، که به ابتکار یک مدیر تئاتر به نام ا. ـ م. ژولین[2] تأسیس شده است، در ابتدا جشنوارهٔ بین‌المللی هنر نمایشی پاریس نامیده شد و، تا ۱۹۶۸، پایتخت فرانسه را به محل برخورد جهانی هنرهای نمایشی (تئاتر، رقص، اپرا) تبدیل کرد. اصل اساسی این جشنواره عبارت بود از دعوت معتبرترین گروه‌ها یا شایان‌ترین اجراهای همهٔ کشورها برای اجرای یک رشته نمایش.

موقعیتی بود خارق‌العاده برای ملاقات‌ها و تماس‌ها و رویارویی‌ها! سد مرزها و مانع فاصله‌ها از میان رفته بود. بدین ترتیب، حرفه‌ای‌ها و غیرحرفه‌ای‌ها امکان یافتند افراد و کمپانی‌هایی را بشناسند که از مدت‌ها پیش دارای شهرتی چشم‌گیر بودند. یکی از این موارد، آمدن گروه تقریباً افسانه‌ای اپرای پکن به پاریس بود که دوبار، در سال‌های ۱۹۵۵ و ۱۹۵۸، سرانجام به تماشاگران امکان داد تا با سنتی قدیمی و مشهور آشنا شوند. از سال ۱۹۵۴، تماشاگران فرانسوی توانستند سه بار شاهد اجراهای برلینر انسمبله باشند و کاربست نظریهٔ برشت را در مورد تئاتر کشف کنند. برشمردن نام‌ها و عنوان‌ها پایان ندارد: هلن وایگل در ننه دلاور؛ اینگمار برگمان[3] در مقام کارگردان تئاتر (ساگا[افسانهٔ بلند نسل‌ها]، ۱۹۵۹)؛

---

1. Théâtre des Nations　　2 A. - M. Julien

۳. Ingmar Bergman بیشتر به عنوان یکی از کارگردانان بزرگ سینما مشهور است ـ م.

فلزنشتاین[1] که به دگرگون ساختن صحنه‌چینی [میزانسن] اپرا آغاز کرده بود (قصه‌های هوفمان)؛ جُون لیتلوود[2] و گروهش وورکشاپ تیاتر[3]؛ پیتر بروک که، در درامی ناشناخته از شکسپیر (تیتوس آندرونیکوس)، دو «ستاره»ی بزرگ (لارنس الیویه[4] و ویوین لی[5]) را معرفی کرد... هم چنین باید از طراحان رقصی که دارای شهرت جهانی‌اند (جروم رابینز[6]) و ستاره‌های بین‌المللی رقص (آلیسیا آلونسو[7])، بزرگ‌ترین کمپانی‌های اپرا (برلین ـ اِست، فرانکفورت، گلایندبرن[8]، بلگراد) و دیگران یاد کرد.

موفقیت روز افزون این نمایش‌ها، به گونه‌ای متناقض، موجب افول و مرگ تئاتر ملت‌ها و نیز موجب احیای آن شد.

نخست افول: فشار سیاست در انتخاب نمایش‌ها سنگین‌تر از پیش می‌شد و دولت‌ها متوجه شدند که موفقیت تئاتر ملت‌ها ممکن است بر «چهرهٔ پر اعتبار» بین‌المللی آنها اثر سوء بگذارد. اما همه می‌دانیم که، هر گاه مقامات سیاسی در هنر مداخله کنند، انتخابشان هرگز، به لحاظ جسارت و ارزیابیِ مطمئن، چندان درخشان نیست. قدرت حاکم، که جاذبه‌های متابعت و محافظه کاری عقیدتی را بر جاذبه‌های نوآوری هنر ارجح می‌دارد، بسیاری اوقات شایان توجه‌ترین نمایش‌ها به لحاظ هنر صحنه را به درستی ارزیابی نمی‌کند. همین اختلاف سیاست‌مداری و تئاتر همچون قانقاریایی بطئی پیکرهٔ تئاتر را فرا گرفت. و در جشنوارهٔ تئاتر ملت‌ها، بیش از پیش نمایش‌های فرهنگستانی و تظاهرات بی‌ضرر فولکلوریک به اجرا درآمد.

---

1. Felsenstein 2. Joan Littlewood

3. Workshop Theatre 4. Laurence Olivier

5. Vivien Leigh

۶. Jerome Robbins (۱۹۱۸ ـ ۱۹۹۸)، طراح رقص امریکایی که کارهایش آمیزه‌ای است از تأثیر بالهٔ کلاسیک و مدرن و تأثیر اسپانیا و مشرق زمین و فرهنگ موسیقایی او و شناختش از فنون هنر نمایش؛ یکی از آثار معروف او بر صحنه داستان وست ساید (۱۹۵۷) است ـ م.

7. Alicia Alonso 8. Glydenbourne

سپس مرگ: رویدادهای مهٔ ۱۹۶۸ و اشغال تئاتر اودئون توقف ناگهانی جشنواره را به دنبال داشت. در این میان، ژان ـ لویی بارو مأموریت یافت که رنگ و بویی از جوانی بدان تزریق کند؛ بدین ترتیب، از گروه‌های کمتری دعوت به عمل آمد و در گزینش نمایش‌ها بی‌طرفی بیشتری در مورد مسائل سیاسی و توقع بیشتری در زمینهٔ هنری اعمال شد.

و سرانجام، رستاخیز: با توجه به اهمیتی که تئاتر ملت‌ها در زندگی تئاتری بین‌المللی یافته بود، امتیازی که به پاریس به منزلهٔ پایگاه دایمی نمایش‌های آن تعلق یافته بود محل تردید واقع شد و تصمیم گرفتند که هر سال پایتخت متفاوتی پذیرای گروه‌های تئاتری کشورهای مختلف باشد.

واقعیت این است که، در این فاصله، جشنوارهٔ دیگری به روی کار آمد: جشنوارهٔ نانسی که جک لانگ، در ۱۹۶۳، با امکانات اتفاقی ایجاد کرد. شروع کار به گردهم‌آیی دانشگاهیی مربوط می‌شد که به لحاظ سمت‌گیری کاملاً مشاجره آمیز و معترضانه‌اش، چه در زمینهٔ قالب نمایشی ــ گروه‌های دعوت شده معرف تئاتر پیش گام کشور خود بودند ــ و چه در زمینهٔ محتوای عقیدتی ــ گروه‌ها چندان مورد تأیید حکومت‌هایشان نبودند ــ با گروه‌های دعوت شده به جشنوارهٔ تئاتر ملت‌ها فرق داشتند؛ و دعوت شدن به جشنوارهٔ نانسی برای کمپانی‌ها تکیه گاه قابل ملاحظه‌ای بود در راه مبارزه‌ای که غالباً برای بقای خود می‌کردند.

در این سال‌های اخیر [اواخر سال‌های ۱۹۷۰]، نانسی با مشکلاتی روبه‌رو شد که از عدم انطباق سازمان‌دهی جشنواره با استقبالی که از آن به عمل آمد ناشی می‌شد، مشکلاتی که ناشی از دور بودن جک لانگ نیز هست که وقتش صرف ادارهٔ تئاتر شایو و ایجاد تغییرات در آن می‌شود (نگاه کنید به پیش از این، ص ۲۷۲) و، با همهٔ اینها، می‌خواهد بر جشنوارهٔ نانسی نظارت کند بی‌آن که مستقیماً مسئولیت آن را به عهده داشته باشد، و سرانجام، مشکلات ناشی

از شهرداری که با گسترش نمایش‌های نه چندان فرهنگستانی زیاد موافق نبوده است. جشنوارهٔ ۱۹۷۷، به لحاظ برنامه‌ریزی و فروش بلیط و حتی اجرای نمایش‌ها، در میان چنان آشفتگیی برگزار شد که حتی گروه مسئول برگزاری ناراحتی‌اش را با معلق گذاشتن کار ابراز داشت: واقعیت این بود که گروه برگزاری امکانات کافی در اختیار نداشت و دیگر نمی‌توانست به وظایفی که بر عهده‌اش بود عمل کند. در سطح سیاسی نیز آشفتگی وجود داشت: در نانسی هیئت‌هایی با هم برخورد می‌کردند که گاهی به شکل مستقل آمده بودند و گاهی رسماً فرستادهٔ دولت بودند.

اما، فراسوی همهٔ اینها، عدم رضایتی که فضای جشنوارهٔ ۱۹۷۷ را تیره و تار کرد نشان‌دهندهٔ آن بود که تئاتر سیاسی سرزندگی سال‌های ۱۹۶۵ ـ ۱۹۷۰ را از دست داده است، همان سرزندگیی که وادارش می‌کرد تا بسیاری چیزها را محل تردید سازد و آن را به سمت نوآوری سوق می‌داد زیرا خود عرصهٔ مبارزات سیاسی بود. توهم شاعرانه طراوتش را از دست می‌داد: حاکمان مستبد هرگز تا این حد کشورهای جهان سوم (آفریقا، امریکای لاتین، آسیای جنوب شرقی...) را به تباهی نکشانده بودند. هرگز ناتوانی جنبش‌های ترقی‌خواه در برابر اوج‌گیری فاشیسم تا این حد آشکار نبوده است. و باید از دلسردی تعداد روز افزون روشنفکران و هنرمندان در برابر قدرت طلبی نظام‌های سوسیالیستی نیز سخن گفت. در چنین زمینه‌ای، همهٔ قطب‌های مرجعیت فرو می‌ریخت. نه اتحاد جماهیر شوروی و نه کوبا و نه چین، هیچ یک، موفق نمی‌شدند که «چهرهٔ پراعتبار» خود را حفظ کنند؛ دیگر از برخی تحول‌های تازه‌تر (پرتغال، ویتنام...) سخنی نمی‌گوییم. سرانجام و همیشه در پس زمینه، مشکلات اقتصادی نیز بود که اندک اندک ضرباتی کاری به تئاتر وارد می‌آورد.

جشنوارهٔ پاییزی پاریس ــ به مدیریت میشل‌گی که چندی وزیر امور

فرهنگی بود ــ طرح و سمت‌گیری‌های اقدامات جک لانگ در نانسی را با وجهی التقاطی‌تر و با امکانات بیشتر دنبال کرد: هدف این بود که، به مدت سه ماه (از سپتامبر تا دسامبر)، همه گونه تظاهرات هنری را در مکان‌های مختلف پایتخت گرد آورند. گاهی، مضمونی اصلی به ناهمگونی محتمل چنین گزینه‌ای سامان می‌بخشید. به طور مثال، در ۱۹۷۸، بخشی از برنامه‌ها روی ژاپن متمرکز بود، برنامه‌هایی شامل نمایشگاه‌ها (معماری، خوش‌نویسی...)، جلسات بحث و گفت‌و گو، کنسرت‌های موسیقی سنتی و معاصر، رقص، سینما... جشنواره، به طور هم زمان، پذیرای مجموعه‌ای از نمایش‌هایی بود که وجه مشترکشان نوعی مرزشکنیِ درخور بود: پژوهش‌های نمایشی ـ موسیقایی مائوریسیو کاخل[1]، کنسرت‌های فیلیپ گلَس[2]، نمایش‌های خارجی (از جمله موری ال مرما[3]، حاصل همکاری کمپانی اسپانیایی لاکلاکا[4]ی بارسلون و خوآن میرو[5])، کارگردانی‌های فرانسوی مراکز نمایشی (ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی [برشت]، با اجرای مرکز نمایشی آلپ و ژرژ لاوودان[6]؛ مرغ دریایی با اجرای فابریک دو تئاتر و برونو باین) و پیش گامان پاریسی، با دوره‌ای از آثار مولیر به کارگردانی آنتوان ویتز، اجراهای دقیق ژان ـ ماری پات (اودیپوس و فاوستوس)، کاری از شکسپیر به کارگردانی پیتر بروک (چشم در برابر چشم) و از این دست. رقص کلاسیک (رولان پتی[7]، رودُلف نوریف[8])، رقص مدرن (موری لوئیس[9]، داگلس دان[10]...)، رقص خارجی (بالهٔ سنتی ژاپن)، همه در برنامهٔ جشنوارهٔ پاییزی ۱۹۷۸ گنجانده شده بود.

فضای جشنواره افزایش می‌یابد و مرزهای پاریسی در هم می‌ریزد و تظاهرات هنری به حومه (سن دنی، نانتر...) کشیده می‌شود. در مجموع از

---

۱. Mauricio Kagel (۱۹۳۱ ـ)، آهنگ ساز آرژانتینی ـ م.

2. Philip Glass
3. *Mori el Merma*
4. *La Claca*
5. Juan Miro
6. Georges Lavaudant
7. Roland Petit
8. Rudolf Nureev
9. Murray Louis
10. Douglas Dunn

شانزده مکان استفاده می‌شود که شامل تماشاخانه‌ها و نیز موزیک هال (تئاتر موگادور[1]) و موزه‌ها (مرکز ژرژ پومپیدو، موزهٔ هنرهای تزیینی...) می‌شود.

جشنوارهٔ پاییزی را می‌توان از دو زاویه ارزیابی کرد. از دیدگاه دوست‌داران تئاتر، بی‌شک این جشنواره ایامی یگانه را در سال عرضه می‌دارد که فصلی غنی از برخوردها و آشنایی‌هاو جز آن است. اما می‌توان از دیدگاه سیاست کلی تئاتر فرانسه نیز به این جشنواره نگریست: جشنوارهٔ پاییزی از فصل آغاز کار در پاریس فصلی پراعتبار می‌سازد. اما این «بالا رفتن پرده» نباید مشکلات روزمره‌ای را که تئاتر کنونی فرانسه [اواخر دههٔ ۱۹۷۰] با آن دست به گریبان است پنهان دارد. عواقب ناروای سیاستِ کسب اعتبار در این عرصه و کارهای چشم‌گیر برای حفظ ظاهر، از جنبه‌های مختلف، بیش از آن افشا شده است که باز هم نیازی به گفتن باشد. این که جشنوارهٔ پاییزی امکانی استثنایی به دست کارگردانان جوان می‌دهد تا «صدایشان را به گوش برسانند» بی‌شک امری مثبت است. اما جای تأسف است که آنان صرفاً در کمین چنین موقعیت‌هایی باشند زیرا این، در واقع، آشکارترین تأثیر کاستی دولت در زمینهٔ کمک به تئاتر جوان است. بی‌شک مطلوب است که گروهی از شهر گرنوبل[2] کاری از برشت را در تئاتر موگادور اجرا کند و کار باب ویلسن در تئاتر دِواریته[3] به صحنه برود. اما بسی مایهٔ تأسف است که، در باقی ایام سال، مکانی چون شایو، پس از هزینهٔ هنگفتی که صرف تغییرات آن شد، به گونه‌ای بارزتر مورد استفادهٔ تئاتر مدرن قرار نگیرد، و بسیاری نکات دیگر.

نخستین نسل تئاتر مردمی، یعنی نسل پس از جنگ، نسلی که ویلار سردم‌دار آن بود، از طریق تقابل با قالب‌های بورژوایی و تجاری تئاتر، خود را تعریف و تثبیت کرد. نسلی که بیست سال بعد در نانسی ابراز وجود می‌کند به مسائل مبهم «تئاتر مردمیِ» نهادینه شده و به نوعی بورژوایی شده می‌پردازد

---

1. Mogador 2.Grenoble 3. Théâtre des Variétés

که نه تنها در سالون‌هایی نه چندان متفاوت ــ منهای طلاکاری‌ها و پارچه‌های مخمل ــ محبوس مانده است، بلکه تئاترهایی به شیوهٔ ایتالیایی است که در حرفه‌ای‌گریی نیز محبوس شده است که، تحت «بسته‌بندی» ترقی خواه، به همان رابطهٔ سنتیِ مبتنی بر دو پارگی میان نخبگانی کاردان و توده‌ای سر به راه و محکوم به بزرگداشت و دوام بخشی این نخبگان ادامه می‌دهد!

در واقع، خطا نیست اگر بگوییم که حتی اندیشهٔ تئاتر مردمی یا حتی، به گونه‌ای گسترده‌تر، فرهنگ مردمی، با مراکز نمایشی و خانه‌های فرهنگش که آندره مالرو[1] خود، بی‌کمترین تردیدی و بی‌هیچ نگرانیی از تأکید، آن‌ها را کلیساهای جامع دوران جدید می‌نامید، رنگی دین‌گونه به خود گرفته است. اما این مراکز به صورت کلیساهای جامعی است که مردمی مؤمن در آن رفت و آمد می‌کنند یا جماعتی متحجر، که آنجا مناسک مترقیانهٔ ماهانه را برگزار می‌کنند؟

در عین حال ناگزیر باید ملاحظه کرد که پاسخ نسل سال‌های ۱۹۶۰ به مسئلهٔ جایگاه و عملکرد تئاتر در جامعه، یعنی همان *Freedom Now* [اکنون آزادی] لیوینگ تیاتر، با اعتراض‌هایش به جنگ ویتنام که ورد گونه بیان می‌شود و با هرج و مرج طلبی گاهی خشن و گاهی ملایمش، همه و همه، ده سال بعد به صورت فرعیاتی کهنه در آمده است که در قیاس با داعیه‌ها و امیدهای اولیه، اگر نگوییم ناچیز، دست کم ناکافی است.

اما شاید این مطلب آغاز بحثی کاذب باشد. شاید پاسخ تئاتر به مسئله‌ای که ورود آن به امر واقع مطرح می‌سازد، با توجه به ماهیت تئاتر، جز پاسخی ناچیز نباشد، حال عبارات به کار رفته هر چه باشد. و شاید نیز باید پذیرفت که هر حرکت پیشرویی نیازمند آن است که بر پایهٔ «قتل پدر» و بر نفی مشاجره‌آمیز آنچه پیش‌تر بوده است پی‌ریزی شود.

---

۱. André Malraux (۱۹۰۱ ـ ۱۹۷۶)، نویسندهٔ فرانسوی که از ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۹ وزیر فرهنگ فرانسه بود ـ م.

جالب‌ترین اقدامات در راه فرار از فشاری که پیش‌تر آرتو افشا کرده بود، در راه فرار از آن زبان خطیبانهٔ نامفهوم برای اکثریت مردم، و در راه درهم‌شکستن موانعی که از همه محکم‌تر می‌نمود، مانعی که سالون را از صحنه جدا می‌کند، مانعی که مسائل درونی تئاتر را در برابر مسائل بیرونی امر واقع قرار می‌دهد، همه را به تئاتر سال‌های ۱۹۶۰ مدیونیم. این نسل به گونه‌ای اصولی ثابت کرده است که خیابان و درهای پادگان‌ها و کارخانه‌ها می‌توانند فضاهایی برای اجرای نمایش و افشاگری باشند.

این تئاتر در چشم مورخ نیز تئاتر برانگیختن تماشاگران است. این تئاتر تلاش می‌کند تا به هر قیمتی حکم آرتو را محقق سازد، یعنی تماشاگر را از حالت رفاه و انفعال و چشم‌چرانی به در آورد. یعنی بکوشد که تماشاگر را وادار به «مشارکت» کند. و این کار را با ضربه زدن به نظام ارزشی تماشاگران از راه پرده دری و خودنمایی عملی می‌سازد. از راه شدت عمل در برابر خواب‌آلودگی ناشی از برداشتی معمول به کمک سر و صدا و نور و فریاد.

برعهدهٔ جشنوارهٔ نانسی است که بخش اساسی همهٔ اینها را بر تماشاگران فرانسوی آشکار سازد. زیرا انگیزش پرتنش سال‌های ۱۹۶۰ نیز سستی می‌گیرد. ده سال بعد شکل تازه‌ای از اجرا سر بر می‌آورد که بر **تصویر** متمرکز است. تصویری که البته در برخی سنت‌های بسیار کهن مانند اداهای کمدیا دل‌آرته یا خیمه شب بازی ریشه دارد. این تئاترِ تصویر پیام سیاسی و اعتراض را کنار نمی‌گذارد. اما پایه‌اش تغییر می‌کند. فریاد و شعار وردگونه و عمل تحریک کننده به سبب خشونت عریان آن دیگر اهمیتشان را از دست می‌دهند. دیگر تصویر تئاتری، حتی زمانی که واقعیت را می‌نمایاند، جایی برای رؤیا و تئاتروار ی صرف باقی می‌گذارد. از این دیدگاه، باز هم آرتو است که مرجع است زیرا امکانات خاص تئاتر ــ سه بعدی بودن فضا، نور، بدن، اشیاء و جز آن ــ به وجود آورندهٔ این تصویرند. حیرت‌انگیزترین اجراها

منشأ ایتالیایی (کارملو بنه[1]، مِمه پرلینی[2]، ماریو ریتچی[3]...) یا امریکایی (برید اند پاپت تیاتر[4]، گروه پانتومیم سانفرانسیسکو، باب ویلسن[5]) دارند. این نوع تئاتر از رؤیای مشارکت‌جویانهٔ سال‌های ۱۹۶۰ دست می‌کشد. واقعیت این است که برداشت حاکم بر آن خود مستلزم ارزش گذاری مجدد «خطاهای» معروف تماشاگران سنتی است، بدین معنا که تصویر باید دیده شود و جذب شود و تولید رؤیا کند، و انفعال الزاماً نشانهٔ تنبلی ذهنی نیست و ممکن است نشانهٔ تمرکز درونی باشد[6].

این تئاتر دههٔ اخیر [۱۹۷۰] بیشتر مسئلهٔ شرایط زنده بودنش را مطرح می‌کند تا مسئلهٔ جایگاهش در جامعه را. این تئاتر، در عین حال که می‌کوشد تا واقعیتی قابل درک و خوانا را نشان دهد، امکانات و منابعش را نیز به میان می‌آورد. این تئاتر به تجزیه و تحلیل خود می‌پردازد و خود را نقل می‌کند و ارتباطی را که آن را به واقعیت پیوند می‌دهد یا از واقعیت جدایش می‌سازد به نمایش در می‌آورد. دیگر توهم کارایی را که امکاناتش را در اختیار ندارد در سر نمی‌پروراند. دیگر داعیهٔ فراتر رفتن از مرزهای خود را ندارد، بلکه می‌خواهد عرصه‌های داخل مرزهایش را بپوید و، در صورت امکان، این مرزها را به عقب براند. این تئاتر، در نتیجه، بی‌هیچ تردیدی بر سنت‌های

---

1. Carmelo Bene　　2. Meme Perlini　　3. Mario Ricci

4. Bread and Puppett

۵. نمایش‌های باب ویلسن (نگاه مرد ناشنوا، نامهٔ ملکه ویکتوریا، انیشتین در ساحل...) تغییر در دریافت مدت زمان تئاتری را مطرح می‌کند. این نمایش‌ها، در ابتدا، به منزلهٔ بیانیه و نقطهٔ ارجاع بوده‌اند. و سپس، به صورت رویدادهایی «کاملاً پاریسی» درآمدند! شاید امروزه باید در مورد مفهوم پیش گام از خود سؤال کرد.

۶. یکی از شایان توجه‌ترین تجربه‌های اخیر تجربهٔ بازیگران Squat است. آن‌ها دو نوع تماشاگر را در برابر هم قرار می‌دهند که شاید باید آن‌ها را تماشاگران واقعی و تماشاگران کاذب نامید. ماجراهایی در برابر تماشاگرانی که در مغازه‌ای نشسته‌اند به نمایش در می‌آید و، در خیابان، رهگذران می‌ایستند و نمایش را در ویترین مغازه تماشا می‌کنند. پایگاه هر یک از گروه‌ها چیست؟ هر گروه هم تماشاگر است و هم ابزار تئاتری برای گروه مقابل...

ذکرشده تکیه می‌کند و حتی مایملک خود را از قالب‌های مشابه، یعنی موزیک‌هال و اپرا، سینما و تلویزیون، سیرک وکارتون و جز آن «وام می‌گیرد». نسل سال‌های ۱۹۶۰ برای افشای خشونتِ واقعیت از خشونتِ نمایش بهره می‌جست، اما نسل سال‌های ۱۹۷۰ بیشتر به تغییر هیئت خشونت توجه داردو به هر آنچه خشونت را نامرئی و بی‌تأثیر می‌سازد، به طوری که قبل از افشای آن، لازم است در جایی که پنهان شده و تغییر شکل داده است ردیابی شود.

طی همین دهه [۱۹۷۰]، عواملی چند در تغییر سیاست دولت در عرصهٔ تئاتر سهیم بوده‌اند. مهم‌ترینِ این عوامل بی‌شک انفجار مهٔ ۱۹۶۸ و بحران اقتصادی بوده است.

دستور کار مهٔ ۱۹۶۸، یعنی «تخیل در رأس کار» و جز آن، موجب آگاهی می‌شود: دیگر «مدرن‌سازی» نمایش و تداوم رپرتوار کفایت نمی‌کند. تئاتر باید مکانی باشد که در آن از زمان حال سخن گفت و اعتراض کرد و متهم ساخت، و آن مکان هر جا باشد فرقی نمی‌کند. این مطلب، به اضافهٔ مشکلات اقتصادیِ بسیار مبرم، موجب شد تا فضای آزادی‌خواهانهٔ سیاستِ تئاتریِ جمهوری پنجم شروع به فروپاشی کند. زیرا این اندیشه که دولت در کمال ازخودگذشتگی از کار تئاتر حمایت کند پنداری بیش نیست. دولت حتی اگر اعتراف هم نکند، انتظار پاداشی نمادین دارد؛ و این چشم‌داشت از مقولهٔ هواداری و بزرگداشت نیست بلکه، به گونه‌ای ظریف‌تر، تحکیم «تصویر» «وجهه»ی دولت است. درخشش موفقیتی هنری ــ به طور مثال، لولو[1]، اثر برک[2]، که نخستین بار به زبان اصلی در اپرای پاریس و تحت مدیریت پیر بولز و به کارگردانی پاتریس شرو به اجرا در می‌آید و رویدادی است که جامعهٔ

---

1. Lulu

۲. Alban Berg (۱۸۸۵ ـ ۱۹۳۵)، آهنگ‌ساز اتریشی ـ م.

بین‌المللی روشنفکران را بسیج می‌کند ــ، چنین درخششی، بنا به اصطلاح گفتمان سیاسی، **تأثیرگذار** است. و این تأثیر تصویر داخلی و خارجی دولتی را که اجازهٔ چنین رویدادی را داده است برجسته می‌سازد (به درخشش در می‌آورد). بدین ترتیب، بهتر می‌توان دریافت که چرا توجه (و یارانهٔ) ادارهٔ سرپرستی، در آن ایام بحران اقتصادی و کاهش شدید بودجه، ترجیحاً به کارهایی معطوف است که می‌توان گفت دارای بیشترین قدرت «تأثیرگذاری»اند. دولت به سیاست ژَن لوران و آندره مالرو پشت می‌کند و ترجیح می‌دهد که، در زمینهٔ فرهنگی، طبقهٔ بورژوا را ممتاز دارد که پایگاه انتخاباتی آن دولت است. و، بنابراین، پاسخ‌گوی «خواسته» و سلایق بورژوازی باشد. نتیجهٔ آن، حمایت پی‌گیر از نمایش‌های «اعتبارساز» با رسالت موزه‌ای و حمایت از کمدی فرانسز و اپرا است. و نتیجهٔ دیگر آن فعال شدن **ستاره محوری** که آن نیز منشأ تأثیرگذاری است! امری اتفاقی نیست که، از ۱۹۷۳، با آمدن رولف لیبرمان[1]، بزرگ‌ترین نام‌های آواز بین‌المللی بر صحنهٔ اوپرای پاریس از پی هم می‌آیند و کارگردانانی که تاکمی پیش به «جسارت» یا «پیش گامی» معروف بودند در کمال راحتی به صحنه‌ها و امکانات تماشاخانه‌های رسمی دسترسی می‌یابند: به مناسبت بازگشایی سالون ریشولیو در ۱۹۷۶، فرانکو زفیرلی[2] موظف می‌شود لورنزاتچو را به صحنه بیاورد و نقش لوزنزاتچو به کلود ریچ[3] محول می‌شود. از جورجو اشترلر می‌خواهند تا سه گانهٔ اقامت در ییلاق (گولدونی) را در ۱۹۷۹ کارگردانی کند. نمایندگان تئاتر پیش‌گام نیز، در کنار ستارگان بین‌المللی کارگردانی، حق ابراز وجود می‌یابند: لاولی کاری از یونسکو (شاه می میرد) و ویتز کاری از کلودل (تقسیم نیمروز[4]) را به صحنه می‌برند. سیاستی همسان نیز در اوپرای پاریس عملی می‌شود و همان نام‌ها باز به صحنه می‌آیند:

---

1. Rolf Liebermann
2. Zeffirelli
3. Claude Rich
4. *Partage de midi,* Paul Claudel

اشترلر چندین اجرای خیره کننده از عروسی فیگارو و نمایشی تحسین برانگیز از سیمون بوکانگرا[1] ارائه می‌دهد؛ لاولّی فاوستوس را به صحنه می‌برد که تقریباً جنجال به پا می‌کند و شرو قصه‌های هوفمان را اجرا می‌کند و سپس لولو را با نوعی شقاوت سرد به صحنه می‌برد...

کاملاً روشن باشد که منظور ما به هیچ روی این نیست که موفقیت‌های نام‌برده را محل تردید سازیم. در این مورد، از دیدگاهی، می‌توان گفت که هدف وسیله را توجیه می‌کند و، در هر حال، پیشرفت‌ها آشکار است اگرچه شرایطِ کاریِ افرادی چون پلانشون و لاولّی و شرو بی‌نهایت بهتر از اوضاعی است که، به طور مثال، دولن یا پیتوئف در بین دو جنگ متحمل شدند.

اما این ارتقای تئاتر پیش‌گام گویای خواستی سیاسی نیست. این ارتقا صرفاً بیانگر تحول فکری و زیباشناختی طبقهٔ بورژواست که هنوز هم بخش اساسی تماشاگران تئاتر را تشکیل می‌دهد. در واقع، امروزه [اواخر دههٔ ۱۹۷۰] همه چیز معطوف به ظهور ستاره‌محوری تازه‌ای است، یعنی محور کارگردان.

و می‌توان پذیرفت که ارتقای این نوع ستاره‌محوری یکی از وجه‌های سیاستی چند بعدی باشد. اما محور هادیِ آن است. زیرا باید توجه داشت که تئاتر بی‌ستاره، کمپانی‌های جوان و مراکز نمایشی، به تدریج و خواه ناخواه محکوم‌اند که به لقمه‌ای بخور و نمیر اکتفا کنند. باری، در چنین محیطی است که آیندهٔ تئاتر تکوین می‌یابد. همه چیز چنان است که گویی این آینده تعمداً فدای بازدهی عاجل (تأثیرگذاری) سیاست اعتبارساز می‌شود. «پس از ما، هرچه می‌شود بشود»! در هر حال پریشانی اهل تئاتر قابل درک است.

---

1. *Simon Boccanegra*

کتاب‌نامه[1]

Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

Anders, France, *Jacques Copeau et le Cartel des Quatre*, Paris, Nizet, 1959.

Antoine, André, *Le Thèâtre libre*, Paris, Eugène Verneau, 1890.

-- *Causerie sur la mise en scène*, La Revue de Paris, 1er Avril 1903.

Apollinaire, Guillaume, *Les Mamelles de Tirésias*, in *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1956.

Appia, Adolphe, *La musique et la mise en scène*, Berne, Theater -kulture-Verlag, 1963.

-- *L'œuvre d'art vivant*, Genève-Paris, Atar, 1921.

Arnaud, Lucien, *Charles Dullin*, Paris, L'Arche, 1952.

Artaud, Antonin, Théâtre Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1961.

-- *Le théâtre et son double; Le théâtre de Séraphin; Les Cenci*, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1964.

-- Autour du Théâtre et son double et des Cenci, *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1964.

---

۱. تنها از متونی نام برده شده است که به زبان فرانسوی تألیف یا ترجمه شده‌اند.

Bablet, Denis, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962.

-- *Josef Svoboda*, Lausanne, L'Age d'homme, 1970.

-- *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris CNRS, 1975.

-- *Les révolutions scéniques du vingtiéme siécle*, Paris Société Internationale d'Art XX^e siècle, 1975.

Barrault, Jean-Louis, *Réflexions sur le théâtre*, Paris Vautrain, 1949.

-- *Mise en scène de Phèdre*, Paris, Ed. du Seuil, 1946.

Baty, Gaston, *Rideau baissé*, Paris, Bordas, 1949.

Biner, Pierre, *Le Living Theatre*, Lausanne, L'Age d'homme, 1968.

Blanchart, Paul, *Firmin Gémier*, Paris, L'Arche, 1954.

Borgal, Clément, *Jacques Copeau*, Paris, L'Arche, 1960.

Brecht, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963.

-- *Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972, t. I.

Brook, Peter, *L'espace vide*, Paris, Ed. du Seuil, 1977.

Copfermann, Emile, *Le théâtre populaire*, pourquoi?, Paris, Maspero, 1969.

-- Roger Planchon, Lausanne, L'Age d'homme, 1969.

-- *La mise en crise du théâtre*, Paris, Maspero, 1972.

Craig, Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Paris, Lieutier-Librairie théâtrale, s.d.

-- *Le théâtre en marche*, Paris, Gallimard, 1964.

Dhomme, Sylvain, *La mise en scéne*, d'Antoine à Brecht, Paris Nathan, 1959.

Dort, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Ed. du Seuil, 1960.

-- *Théâtre public*, Paris, Ed. du Seuil, 1967.

-- *Théâtre réel*, Paris, Ed. du Seuil, 1971.

-- *Théâtre en jeu*, Paris, Ed. du Seuil, 1979.

Duvignaud, Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

Frank, André, *Georges Pitoëff*, Paris, L'Arche, 1958.

Gourfinkel, Nina, *Constantin Stanislavski*, Paris, L'Arche, 1955.

Grotowski, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Age d'homme, 1971.

Jarry, Alfred, Textes relatifs à Ubu roi, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1972.

Jotterand, Frank, *Le nouveau théâtre américain*, Paris Ed, du Seuil, 1970.

Jouvet, Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1968.

-- *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954.

Kourilsky, Françoise, *Le Bread and Puppet Theatre*, Lausanne, L'Age d'homme, 1971.

Lang, Jack, *L'Etat et le théâtre*, Paris, PIchon & Durand-Auzias, 1968.

Leclerc, Guy, *Le TNP de Jean Vilar*, Paris Union Générale d'Editions, 1971.

Lust, Claude, *Wieland Wagner et la survie du théâtre lyrique*, Lausanne, L'Age d'homme, 1970.

Mallarmé, Stéphane, Crayonné au théâtre, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Plétiade, 1956.

Meyerhold, Vsévolod, *Le théâtre théâtral*, Paris, Gallimard, 1963.

Moussinac, Léon, *Traité de la mise en scène*, Paris, Massin, 1948.

Pandolfi, Vito, *Histoire du théâtre*, Verviers, Gérard & C^ie, 1968-1969, 5 vol., coll. «Marabout-Université».

Parmelin, Hélène, *Cinq peintres et le théâtre*, Paris, Ed. Cercle d'art, 1956.

Piscator, Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962.

Pitoëff, Georges, *Notre théâtre*, Paris, Ed. Messages, 1949.

Pruner, Francis, Le *Théâtre-LIbre d'Antoine*, Paris, Ed. Lettres Modernes. 1958.

Quadri, Franco, *Ronconi*, Paris, Union Général d'Editions, 1974.

Robichez, Jacques, *Lugné-Poe*, Paris, L'Arche, 1955.

-- Le symbolisme au théâtre. *Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957.

Rolland, Romain, *Le théâtre du peuple*, Paris, Albin Michel, 1913.

Rouche, Jacques, *L'art théâtral moderne*, Paris, Bloud & Gay, 1924.

Stanislavski, Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Oliver Perrin, 1958.

-- *La construction du personnage*, Paris, Olivier Perrin, 1966.

-- *Mise en scène d'Othello*, Paris, Ed. du Seuil, 1948.

Strasberg, Lee, *Le travail à l'Actors Studio*, Paris, Gallimard, 1969.

Strehler, Giorgio, *Un théâtre pour la vie*, Paris Fayard, 1980.

Temkine, Raymonde, *L'entreprise-théâtre*, Paris, Ed. Cujas, 1968.

-- *Grotowski*, Lausanne, L'Age d'homme, 1970.

Veinstein, André, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955.

-- *Le théâtre expérimental*, Paris, La Renaissance du Livre, 1968.

Vilar, Jean, *De la tradition théâtrale*, Paris, Gallimard, 1963.

-- *Le théâtre, service public*, Paris Gallimard, 1975.

Virmaux, Alain, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers, 1970.

Zola, Emile, Le naturalisme au théâtre, *Œuvres complètes*, t. 42, Paris, Bernouard, 1928.

آثار جمعی

L'expressionnisme dans le théâtre européen, Paris, CNRS, 1971.

Histoire des spectacles, Paris, Gallimard, «Encyclopédie de la Pléiade», 1965.

Le lieu théâtral dans la société moderne, Paris, CNRS, 1969.

1789, Paris Stock, 1971.

1793, Paris, Stock, 1972.

L'Age d'or, Paris, Stock, 1975.

Les voies de la création théâtrale, Paris, CNRS, 1970-1979, 6 vol. parus.

مجله‌ها[1]

Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, Paris, Julliard, puis Gallimard.

Revue d'Histoire du théâtre, Paris, CNRS et Oliver Perrin.

Théâtre populaire, Paris, L'Arche (1953-1966)

Travail théâtral, Lausanne, L'Age d'homme.

---

۱. ارائهٔ فهرست گاه‌نامه‌هایی که مؤسسات مختلف در زمینهٔ فعالیت‌هایشان منتشر می‌کنند امکان‌پذیر نیست. اما این نشریه‌ها منبع ارزشمندی از اطلاعات و اسناد است.

کارگردانی تئاتر، امروزه، هنر به معنای کامل کلمه است. کارگردانی تئاتر دیگر به فراهم آوردن وسایل بازنمایی یک متن نمایشی محدود نمی شود، بلکه نمایش را تداوم می بخشد و تغییر می دهد و آن را آشکار می سازد. کارگردانی تئاتر هنر آفرینش و بازآفرینش است و محل شناخت.

قدرت گیری کارگردانان تئاتر، از یک قرن پیش، در ارائهٔ شیوه های پیچیده و در ابداع قالب های نو ریشه دارد و از سوی دیگر، بر نظریه های مختلف پایه گذاری شده است. در نتیجه، کارگردانی تئاتر، به گونه ای که امروز می شناسیم، بروزهای گوناگونی دارد و شاید درک بُعد و معنای نوآوری های آن ایجاب می کند که دریابیم بر چه چیزی مبتنی است.

هدف این کتاب، که نه کتابی فنی است و نه رسالهٔ زیباشناختی و نه حتی بررسی تاریخی، همین است و در نهایت می کوشد تا تحول های عمده ای را مطرح کند که خصوصیات امروزی کارگردان تئاتر را به دست می دهد.

ISBN 978-964-341-306-4
9789643413064

نشر قطره