مقدمه‌اي بر تاريخ سياسي تئاتر

«تئاتر فردا»

(یک توده تئاتر بیواسطه ـ فیزیکال ـ گروتسک)

مجید فلاح‌زاده

پيشگفتار ۵

فصل اول: «تئاتر بيو- مكانيک»، تبلور كار يدي زحمتكشان در تئاتر

طرح مسئله ۷

ورود ۹

پژوهش: ۱۰

۱- منشاء فلسفي ۱۰

۲- منشاء طبقاتي ۱۱

۳- منشاء ساختاري ۱۳

۴- منشاء نمايشي ۱۵

۵- كاربرد بدن در ديگر هنرهاي صحنه‌اي ۱۶

تبصره ۱۷

سرانجام ۲۰

برخي از منابع اوليه ۲۲

پانويس ۲۴

***

پيشگفتار

در طول تاريخ تئاتر، سه جريان فكري تئاتري قابل رؤيت‌اند: الف- «جريان تئاتر مبارز»، ب- «جريان تئاتر آئيني»، ج- «جريان تئاتر تفريحي». اين سه جريان، ضمن آنكه همواره در كنار هم به زندگي خود ادامه داده‌اند، اما در هر جامعه، و بويژه هر دوراني، يكي از آن ها با توجه به كاراكتر نيروهاي سياسي مسلط بر آن جامعه و دوران، صورت غالب را به خود گرفته و دو ديگر را به محاق رانده است، ضمن آنكه از تاثيرات و نفوذ آن دو ديگر نيز، بدور نمانده است! اكنون، آنچه كه در اين گفتار مي آيد، ديدگاهي است متكي بر «جريان تئاتر مبارز»، و لذا دامنهٔ ديدگاه گفتار نيز، به وسعت دامنهٔ مبارزهٔ انسان‌ها براي برقراري عدالتمندي است، خصوصاً آنكه، در طول مبارزهٔ تاريخي انسان‌ها براي برقراري عدالت اجتماعي، بنظر مي‌رسد، امروزه، فقط شكل و شيوهٔ استثمار انسان‌ها از يكديگر عوض شده است، در صورتيكه محتوي آن گسترده‌تر و حسابگرانه‌تر، حوزه‌هاي وسيع‌تري از زندگي امروز (و حتي فردا) را در برگرفته (و خواهد گرفت)! بنابراين، در اين گفتار، تئاتر به معناي سنتي (غربي - يوناني) خود پاي‌بند نيست و نمي تواند باشد! اين سخن بدين معناست كه:

الف- تئاتر، يک نمايش جهاني ديده شده است از آن گونه كه متفكر- هنرمنداني چون **نظامی، خيام ، حافظ ، شكسپير، گوته ، برشت** و ... زندگي را ديده اند:

شب و روز از اين پرده‌ي نيلگون

بسي بازي چابک آرد برون

گر آيد ز من بازيي دلپذير

هم از بازي چرخ گردنده گير **(نظامي- شرفنامه)**

و از اين قرار معني «يک توده تئاتر» در عنوان گفتار!

ب- پيشرفت‌هاي ناباورانهٔ دانش و تكنولوژي امروز (و فردا)، و در نتيجه شكسته‌شدن بي‌وقفهٔ مرزهاي دانش و هنر، چشم‌اندازهايي از هنر نمايش پيش روي‌مان گسترده است كه مي‌توانيم، و ناگزيريم، براي مثال، حركت و نوسانات يک «سفينهٔ فضايي» را در فضا يک نمايش (رقص رُبوت) ببينيم، «ورزش فوتبال» (هنر بازي فوتبال) را يک پديدهٔ نمايشي بناميم، و يا «بالهٔ آبي» و «اسكي روي يخ» را يک كار ـ نمايش بدن، در كنار بالهٔ سنتي، به عنوان يک هنر نمايشي ارزيابي نماييم. و از اين قرار معني يک «تئاتر فيزيكال» در عنوان گفتار!

ج- از آنجا كه حركت و عمل انسان‌ها نخست ناظر بر بقاء است و سپس بر بهتر زيستن، لذا با توجه به موارد «الف و ب»، در اين گفتار، يک حركت عظيم اجتماعي، نظير يک انقلاب اجتماعي، نيز كار- نمايشي بيواسطه، يعني عملي زنده، وسيله‌اي زنده براي مبارزه، براي برقراري عدالت اجتماعي ديده شده است كه رو به سوي بهتر ـ آينده دارد! و از اين قرار معني «تئاتر بيواسطه»!

بنابراين، و حرف آخر آن كه، تئاتر (هنر نمايش) در اين گفتار، در تحليل نهايي، بازيگر، متن، كارگردان، ساختمان تئاتر، دكور، نور و... ديده نشده است؛ تئاتر، اينجا، بازيگران ـ تماشاگران (توده‌هاي عظيم مردمي) ديده شده است كه در صحنه‌اي كيهاني با مضاميني حياتي ـ همگاني، گاه موفق و اكثراً ناموفق، براي تغيير جهان مي‌كوشد! و از اين قرار معني «يک تئاتر گروتسک» در عنوان گفتار كه كميک ـ تراژيک باشد!

■

فصّل اول

«تئاتر بیو- مکانیک»

تبلور کار یدیِ زحمتکشان در تئاتر

طرح مسئله

«تئاتر بيو- مكانيک»[1] يا «زيست مكانيكي در تئاتر» كه براي نخستين بار توسط «و. مايرهولد»[2]، اولين كارگردان انقلابي كشور شوراها مطرح شد، مقوله‌اي تاريخي است. اجزاي سازنده و بنيادين اين تئاتر عبارتند از: بازيگر- كارگر (انسان)، بازيگر- ماريونت (توتم) و بازيگر- ماشين (رُبوت). در اين تئاتر، عمل مكانيكي سه عامل بنيادين فوق، برگرداني است از حركت پوياي بدن انسان ضمن خلاقيت هنري (كار). و چون كار يدي زحمتكشان، عمدتاً، منشاء حركت پوياي بدن انسان است، لذا «تئاتر بيو- مكانيک» مي‌بايست تبلور هنري - آگاهانهٔ كار يدي زحمتكشان در تئاتر باشد.

مبحث فشرده و تكنيكي اين فصل، در اثبات چنين ديدگاهي مي‌كوشد.

ورود

از آغاز تاريخ بشر، يعني از آن هنگام كه انسان شروع به ساختن خود مي‌كند، دو شيوهٔ بيان تئاتري در كار توليدي انسان‌هاي اوليه قابل رويت است كه در ابتدا از يكديگر جدايي‌ناپذيرند. اين دو شيوه عبارتند از:

الف، بيان تئاتري از طريق بدن[3]. ب، بيان تئاتري از طريق كلام[4]. اما، به مرور كه تقسيم كار، و در نتيجه تقسيمات طبقاتي پديدار شد، اين دو شيوه نيز، از يكديگر جدا گرديد، تا جايي كه تئاتر طبقات محروم و زحمتكش، عمدتاً، توسط بازي بدن و تئاتر طبقات حاكم توسط بازي كلام متمايز گرديدند. اين اتفاق به‌دليل كار يكنواخت دايمي و مكانيكي طبقات محروم و زحمتكش كه فرصت توسعه و تكامل كار ذهني را كمتر دارند، رُخ مي‌دهد.

جريان تاريخي فوق، نه تنها در تئاتر آسيا، بلكه در تئاتر اروپا، و به طور كلي، در تئاتر توده‌هاي زحمتكش و عقب‌افتادهٔ هر پنج قاره قابل ديدن است. ويژگي مورد

بحث، به‌عنوان مثال، در تئاتر اروپا، از طريق فرم‌هاي تئاتري توده‌اي، نظير «دوريان ميم»[5]، «ميم‌هاي قرون وسطي»[6]، «كمدي دُلارته»[7] و «تئاترهاي عروسكي»[8] قرون هيجده و نوزده و بيست اروپا، قابل رديابي است. و در تئاتر آسيا، از طريق تئاترهاي سنتي چيني، ژاپني، هندي، ايراني، تبتي، جاوه ای و... كه در آن‌ها ارجحيت بازي بدن بر بازي كلام، غيرقابل سئوال است.

نكته‌ي ديگر آن كه، با توسعه و بسط هنرهاي نمايشي (تئاتر، باله، اپرا، رقص و سينما) مي‌توان برهان آورد:

الف: طبيعت هنر بازيگري در سينما بيشتر متمايل به بازي بدن است تا بازي كلام؛

ب: نمايشنامه‌هاي ميم مانندي كه در حوزهٔ «تئاتر پوچي»[9] تاليف شده‌اند، نظير «بازي بدون حرف يک»[10] و «بازي بدون حرف دو»[11] نگارش «ساموئل بكت»، در واقع، نشانه‌هايي از انحطاط هنر ميم، در جوامع سرمايه‌داري است.

ج: همگام با تئاتر توده‌هاي زحمتكش، تئاترهاي درباري و بورژوايي هم، به تقليد و با بهره‌گيري از تئاتر زحمتكشان، وجود داشتند و دارند، نظير «ماسک درباري»[12] قرن هفدهم انگليس (تركيبي از هنر باله، اپرا و ميم) كه همانند تئاتر زحمتكشان، اساساً جاذبهٔ بصري در آن‌ها ذاتي است. اما، اين همانندي صوري است، چرا كه عدم كار توليدي، و به خصوص كار يدي، در نزد اشرافيت بورژوا_درباري، همچون زهركشنده‌اي، در مورد اين قبيل فرم‌هاي نمايشي، عمل مي‌كند.

پژوهش

۱. منشاء فلسفي

يكي از القاب «برهمن» (خداي خدايان هندي = جوهر جهان) «سوتراداهارادا»[13] است، به معناي: «كسي كه سرنخ‌ها را به‌دست دارد». اين معنا در تئاتر، يعني «عروسک‌باز» يا «عروسک‌گردان». همچنين، كلماتي نظير «برده»[14]، «ماشين»[15]

و «آدم ماشيني»[16]، از جمله معاني «عروسک»[17] در زبان‌هاي اروپايي است که، به‌طور وسيعي، به صورت ترم‌هاي سياسي، در ديگر زبان‌ها نيز، کاربرد دارند.

اکنون، در مثال فوق از دو فرهنگ مختلف، چنان که مي‌بينيم، تفاوتي ميان انسان عروسک و بازيگر عروسک وجود ندارد.

در جوامع بدوي که بيشتر افراد غريزي «عمل»[18] مي‌کنند تا عقلاني، يعني اکثراً زيستي طبيعي (مکانيکي) دارند، چنين نحوهٔ تفکري، خميرمايه و کاراکتر فرهنگ آن‌هاست. در چنين جوامعي، اکثر قريب به اتفاق افراد، کارگران، عمال، برده‌هاي يک هستي بيو- مکانيکي و يا به زبان تئاتري، آکتورهاي يک تئاتر بيو- مکانيکي کيهاني‌اند.

در جوامع طبقاتي نيز، اين جهان‌بيني ريشه‌دار و غالب است، چنان که «افلاطون»، «ارسطو»، «عمرخيام» و بسياري ديگر از فلاسفه و هنرمندان دوره‌هاي برده‌داري و فئودالي به هستي و انسان اين گونه نگريسته‌اند:

ما لعبتکانيم و فلک لعبت‌باز

از روي حقيقتي نه از روي مجاز

بازيچه همي‌کنيم بر نطع وجود

افتيم به صندوق عدم يک‌يک باز

(خيام - رباعيات)

حتي، در جوامع پيشرفته‌ي سرمايه‌داري، با آن دستاوردهاي عظيم علمي، هنري و فلسفي، نيز چنين مي‌انديشند. مثال بارز، کاراکترهاي هيروگليفي «آنتونن آرتو»[19] در «تئاتر قساوت»[20] است.

بنابراين، «تقديرگرايي»[21] كه: الف، يک مفهوم جهاني، ب، يک مفهوم طبقاتي است، منشاء فلسفي و آغازين تئاتر بيو_مكانيک است.

۲. منشاء طبقاتي

در جوامع طبقاتي، منافع طبقهٔ حاكم، عامل تعيين‌كنندهٔ توليد، و در نتيجه عامل تعيين‌كنندهٔ توليد هنري، و لذا توليد تئاتري است. و به‌همين دليل است كه تقريباً دو سوم نمايشنامه‌هاي تاليف‌شده در دوران برده‌داري، فئودالي و سرمايه‌داري، به اشتغالات و درگيري‌هاي طبقات حاكم اختصاص دارند. و به همين علت است كه «پارودي»[22] و «گروتسک»[23] (از فرم‌هاي هجوآميز تئاتري، كه بيشتر بر بازي بدن تأكيد دارند) از جمله مهم‌ترين ويژگي‌هاي تئاتر طبقات محروم و زحمتكش‌اند. (پارودي در «دوريان ميم» و «گروتسک» در «تئاتر بالي»)[24]. به‌بيان ديگر، منافع طبقهٔ حاكم، هنرمند طبقات محروم را، به اجبار، به سوي بازي بدن سوق مي‌دهد، حال آن كه در تاريخ تئاتر، نخستين بازيگراني كه به بازي كلام پرداخته‌اند، از روحانيون بوده و به طبقات حاكم تعلق داشته‌اند. حتي، در تئاترهاي مصري مربوط به سه‌هزارسال قبل از ميلاد مسيح، بازيگر اول «فرعون» بود كه نقش «شاه_روحاني_خدا» را بازي مي‌كرد. (بعدها كه مهارت بازي بدن بر بازي كلام فزوني يافت، روحانيون به تلافي، به تقبيح تئاتر پرداختند.)

بهرجهت، در يک جامعهٔ طبقاتي، همان گونه كه جامعه به خرج كار يدي توده‌ها رشد و تكامل مي‌يابد، كلام (لوگوس) نيز به خرج مراسم و باورهاي توده‌ها، توسعه و تكامل مي‌يابد. از درون فستيوال‌هاي موسمي و اعياد كشتكاري، كه در اساس فستيوال‌ها و اعياد ميميک جمعي‌اند، براي مثال، «لوگوس» (متن‌هاي مذهبي_نمايشي)، «تئاتر سانسكريت» هندي، «اوزيريس - ايزيس»[25] مصري، «سياوش» آريايي، «ديوني زوس»[26]يوناني، «عيسي مسيح» آسيايي_اروپايي، «امام حسين» آريايي_سامي، سربرمي‌آورند. يا از درون «كمدي دُلارته»ي ايتاليايي، «مولير»[27]، «گلدني»[28]، «ماريوو»[29]، و كاراكترهاي عروسكي نظير

«پانچ»[30] و «جودي»[31] انگليسي، و همتاي روسي (اسلاوي) آنان، ظاهر مي‌شوند. و به همين دليل است كه درک و فهم «مولير» حتي براي كساني كه حداقل آشنايي با زبان فرانسه را دارند، بسيار آسان‌تر است از دو نمايشنامه‌نويس معروف ديگر فرانسوي، يعني «كُرني»[32] و «راسين»[33]، چرا كه نمايشنامه‌هاي «مولير» نزديک‌تر به منشاءشان، بازي بدن‌اند تا نمايشنامه‌هاي دو نمايشنامه‌نويس ديگر.

از سوي ديگر، در زبان‌هاي هند و اروپايي و هندو ايراني كه ريشهٔ سانسكريتي يگانه‌اي دارند، از نقطه‌نظر «علم معاني بيان»[34]، معاني كلماتي نظير هنرمند و بازيگر، ضمن اين كه بر منشاءشان، يعني كار يدي توده‌ها، مُهر تأييد مي‌گذارند، ديدگاه و منطق تحقيرگر طبقات حاكم را، در جوامع طبقاتي، نسبت به بازيگر و تئاتر توده‌ها، و در تحليل نهايي، نسبت به زندگاني و كار يدي زحمتكشان (كه آن را پست مي‌شمارند) نيز، نشان مي‌دهند. به عنوان مثال، لغاتي چون: حاجي فيروز[35]، دلقک[36]، دلقک[37]، كاريكاتور[38]، مقلد[39]، شعبده‌باز[40]، بازيگر بدن[41]، تقليد هجوآميز[42]، گروتسک[43]، بازيگر_خوانندهٔ دوره‌گرد قرون وسطي[44]، پانتوميم[45]، بازيگر_خواننده_موسيقي‌نواز دوره‌گرد قرون وسطي[46]، «فن بازيگري_خوانندگي در قرون وسطي»[47]، نمايشي[48]، تئاتربازي[49]، بازيگري[50]، بازيگر[51]، هنر[52]، هنرمند[53]، كه جملگي در حوزهٔ هنر تئاتر، با مشتقات و صور گوناگون آن به كار برده مي‌شوند، و عمدتاً، بر بازي بدن دلالت دارند تا بازي كلام، از نظر معنا، هر يک و يا هر گروه از آن‌ها، به معنا و مفهوم لغات ذيل كه جملگي در حوزهٔ كار يدي و مهارت بدني واقع‌اند و منشاء مردمي دارند، هم، مصرف مي‌گردند: احمق[54]، بردهٔ جنگاور[55]، برده[56]، رعيت_دهقان[57]، دهاتي_روستايي[58]، نادان و بي‌دست و پا[59]، مزبله_تودهٔ زباله[60]، كارگردان_توليدكننده[61]، كارگر[62]، پيشه‌وري[63]، صنعتگري[64]، صنعتگر[65].

نتيجه آن كه، كار يدي توده‌هاي زحمتكش، كه در شكل يكنواخت و مكانيكي، اما در محتوا متنوع و ديناميک است، منشاء طبقاتي تئاتر بيو- مكانيک است.

۳. منشاء ساختاري

نقطهٔ شروع در اينجا، «تئاترابرماريونت»[66]، ايدهٔ «ادوارد گوردن کريک»[67]، يکي از تئوريسين‌هاي معروف تئاتر است.

مسحور از دستاوردهاي تکنولوژيکي اوايل قرن بيست، «کريگ» به اين تصور ذهني گرابيد که يک هواپيما (ماشين) مخلوق انسان، قابل ستايش‌تر از خالق آن است، چرا که انسان متفکر، اغلب تابع غرايز و احساسات شخصي خويش است، و بنابراين دچار خطاها و انحرافات فاجعه‌آميزي مي‌گردد؛ در صورتيکه هواپيماي مخلوق تفکر آدمي، در داخل چارچوب مشخص از پيش ساختهٔ خود، طوري حرکت مي‌کند که براي انحرافات فاجعه‌آميز غرايز و احساسات جايي ندارد، و در نتيجه کامل‌ترين و بي‌نقص‌ترين حرکات را داراست.

متأثر و خشمگين از ابتذال هنر بازيگري و سانتي‌مانتاليسم تئاتر بورژوايي قرن نوزدهم اروپا، «کريگ» پيشنهاد مي‌کند در تئاتر نيز، براي دست‌يابي به کامل‌ترين و بي‌نقص‌ترين حرکات، به جاي بازيگر_انسان، که هرلحظه در صحنه تحت تأثير احساسات شخصي خود قرار مي‌گيرد و به نقش صدمه وارد مي‌کند، بايد آکتوري يافت و يا ساخت که از نقايص انساني تهي باشد. اين آکتور را «کريگ» «ابرماريونت» ناميد که از نقطه‌نظر شخصيت مذهبي وي، يک توتم= خدا= آفريننده= «سوتراداهارادا»، و از نقطه‌نظر شخصيت اومانيست وي، يک ابرانسان، و از نقطه‌نظر شخصيت علم گرايش، يک ابرماشين و يا «صورت نوعي»[68] يک بازيگر_ماشين است.

در تئاتر «کريگ» همچنين، جايي براي صحنه‌آرايي «رئاليستيک[69]، و ناتوراليستيک»[70] اواخر قرن نوزدهم و اوايل قرن بيست، وجود ندارد. آنچه وجود دارد، علايم و نشانه‌ها و سمبل‌هاست. به گفته خود وي: «براي تفهيم و نشان‌دادن يک خر، احتياجي به روي صحنه آوردن و يا نقاشي‌کردن خود خر نيست، تنها نشان‌دادن دو گوش حيوان کافي‌ست.»

مصداق علمي ـ عيني تئاتر «ابرماريونت» از «گوردن كريگ»، بهرجهت، با قدري اغماض، «تئاتر بُن راكو»[71] از ژاپن است، يعني انسان+ماريونت. در پشت هر ماريونت غول‌آساي «تئاتر بُن راكو» يک عروسک گردان ديده مي‌شود كه به گونه‌اي وهم‌انگيز، ماريونت‌هاي غول‌آسا (دوسوم و حتي برابر با قد انسان) را حركت مي‌دهد. تماشاگر نيز، چنان مجذوب حركات كامل و تخيل‌انگيز عروسک‌ها مي‌شود كه اساساً «عامل محرک» (عروسک‌گردان) را با وجود قابليت ديد، با عروسک‌ها يگانه مي‌پندارد. نكتهٔ ديگر آن كه، همه چيز در اين تئاتر در جهت «استيليزه‌شدن»[72] (شاخص‌شدن) سير مي‌كند.

در تئاتر بيو ـ مكانيک هم، روند كار، كمابيش، نظير «تئاتر بُن‌راكو» است، با اين تفاوت كه به‌جاي ماريونت‌ها، به‌عنوان آكتور، بازيگران زنده (انسان) قرار دارند. اين بازيگران، از درون، كالبد خود، بدن خود را چنان حركت مي‌دهند كه گويي بدن يک دستگاه مكانيكي است. به سخن ديگر، به نظر مي‌رسد كه هر آكتور در تئاتر بيو ـ مكانيک، يک آدم مكانيكي است، يا يک بازيگر ـ ماشين پوشيده در لباس كارگري و محصور در فضايي تهي از دكورهاي قراردادي (رئاليستيک ـ ناتوراليستيک و كلاسيک). بازيگر ـ ماشين رها در صحنه‌اي باز و گسترده كه اينجا و آنجا يک پلكان فلزي و يک در به نشانهٔ آپارتماني، يک ميله آهني به نشانهٔ آسمان‌خراشي، يک دودكش به نشانهٔ كارخانه‌اي و يا... به‌نشانهٔ... به‌كار رفته است.

خلاصه آن كه، «مكانيسيسم»[73] منشاء ساختاري تئاتر بيو ـ مكانيک است.

۴. منشاء نمايشي

معيار براي توده‌هايي كه كار بدي مي‌كنند، عمل است و نه حرف (كلام):

بزرگي و مردي به گفتار نيست

دو صد گفته چون نيم كردار نيست

در حوزهٔ هنر تئاتر، برگردان غريزي (ناآگاهانه) عمل توده‌ها به حرکت، ژست، نگاه، حالت، علامات، صدا (موزيک و کلام)، رقص، طرز تلقي، در مرحلهٔ نخست، تئاتر طبيعي و بومي زحمتکشان و فرم‌هاي متنوع آن را، در فرهنگ‌هاي مختلف، شکل مي‌دهد. عناصر ويژهٔ اين فرم‌هاي متنوع که در آن‌ها، با وجود تفارق فرهنگي، تفوق جذابيت بصري بر جذابيت سمعي بي‌گفت‌وگوست (چرا که بازي بدن بر بازي کلام، در اغلب آن‌ها، برتري دارد) عبارتند از: پارودي، گروتسک، کاريکاتور، رقص، موسيقي، بديهه‌سازي، آواز، صحنه‌آرايي، استيليزاسيون، لباس، گريم، تئاترگرايي، فرم صحنه (دايره و نيم‌دايره بر طبق شکل جمع‌شدن تماشاگر و نه معماري صحنه). در مرحلهٔ دوم، برگردان عقلاني (آگاهانه) ويژگي‌هاي فوق به حرکت، ژست، نگاه، حالات، علامات و... طي پروسه‌هاي پيچيدهٔ صحنه‌اي، تئاتر بيو مکانيک را مي‌سازد. براي مثال، در تئاتر مردمي «تعزيهٔ ايراني»، فرم گردآمدن تماشاگر به گونه‌اي است که امکان تماس وي را با بازيگر، به حداکثر مي‌رساند، يعني تماشاگر، عمدتاً، بر محيط صحنه محاط يا نيم‌محاط است (به دور بازيگر حلقه و يا نيم‌حلقه مي‌زند). در تئاترهاي بورژوائي ساختمان صحنه قاب عکسي است، يعني امکان تماس مستقيم تماشاگر و بازيگر، صفر است. تئاتر بيو مکانيک با بيرون کشيدن بازيگر ماشين خود از صحنهٔ قاب‌عکسي و به ميان تماشاگر آوردن وي، همان رابطه‌اي را ميان تماشاگر و بازيگر ايجاد مي کند که در تئاتر مردمي «تعزيه ايراني»، به‌طور طبيعي (غريزي) موجود است. يا در استفاده از موسيقي و آواز، تئاتر بيو مکانيک با ترکيب امواج صوتي و امواج تصويري (الکترومغناطيس) و در مرحله‌اي عالي‌تر، با تبديل امواج صوتي (سمعي) به امواج تصويري (بصري) از طريق بدن بازيگر ـ ماشين، و يا عناصر صحنه‌اي ديگر، قابليت نمايشي و امکانات استفاده از حرکت بدن را هنگام کار تا مرزهاي الهام‌دهنده‌اي گسترش مي‌دهد. و يا در «گروتسک» که مرز موجود ميان انسان، حيوان، گياه و طبيعت منتفي است، و در نتيجه موجودي که در صحنهٔ (تئاتر بالي از تبت) ظاهر مي‌شود، جالب، مضحک، دوست‌داشتني، نفرت‌انگيز و هول‌آور، و به طور کلي خارق‌العاده و ديگر جهاني (خدايي_شيطاني) است، و نشاني از عدم تميز ميان هستي شعورمند و لاشعور، توسط آدمي است، در«تئاتر بيو ـ مکانيک»، براي

مثال، با تأكيد آگاهانه و بيشتر بر جنبهٔ نفرت‌انگيز و هول‌آور آن، تبديل به سرمايه‌دارد هيولاوشي مي‌گردد كه بي‌شكلي‌اش ناشي از بي‌صفتي اوست.

بنابراين، برگردان آگاهانهٔ عناصر ويژهٔ تئاتر توده‌ها كه نتيجهٔ، الف: توسعه و تكامل شعور طبقاتي زحمتكشان و هنرمندان وابسته به آن، ب: دست‌آوردهاي تكنولوژيكي انسان دوران صنعتي است، منشاء نمايشي تئاتر بيو ـ مكانيک است.

۵. كاربرد بازي بدن در ديگر هنرهاي صحنه‌اي

گفتن ندارد كه تئاتر، اپرا، باله، رقص و سينما، جملگي بر يک بنيان مشترک قرار دارند و آن استفاده از ماتريال زنده، يعني استفاده از بدن انسان است. بنابراين، بازي بدن شرط قبلي براي موجوديت هنرهاي صحنه‌اي فوق است. لكن، اين هنرها به علت تفاوت شرايط، دوره‌ها، جهان‌بيني‌ها و پيشرفت‌هاي تكنولوژيكي و بيولوژيكي، كاراكترهاي متفاوتي به‌خود مي‌گيرند. بنابراين، از چنين ديدگاهي است كه كاربرد بازي بدن در ديگر هنرهاي صحنه‌اي، از جمله در سه‌بخش پاياني قسمت ورود اين فصل، يعني «تئاتر پوچي»، «سينما» و «ماسک درباري»بايد مورد تجزيه و تحليل قرار گيرند و روند پيش‌گرا يا پس‌گراي آنان ارزيابي شود. براي مثال، در «تئاتر پوچي»، به علت جهان‌بيني حاكم برآن، بازي بدن (ميم) وضعيت انحطاطي را طي مي‌كند. و دليل اين امر، بدون شک، نتيجهٔ تفكر تقديرگراي اگزيستانسياليستي است كه در تمام«نمايشنامه‌هاي پوچي»، كم يا زياد، نفوذ كرده و حتي نام «پوچي» نيز از آن نشأت گرفته است (و اين با نقطه خيز طبقاتي «تئاتر پوچي» نيز، مطابقت دارد. «تئاتر پوچي»، در واقع، بازتاب هنري ـ تئاتري روشنفكر بورژواي سرخوردهٔ غربي است.). اين تقديرگرايي كه به طور فشرده در بخش منشاء فلسفي، تجزيه و تحليل گرديد، به دليل جهان‌بيني «مايرهولد»،كمتر جايي در تئاتر بيو مكانيک دارد. در چشم‌اندازي وسيع‌تر، نگاهي به دلقک سيرک‌هاي دو نظام سوسياليستي و سرمايه‌داري كه در هر دو نظام منشاء مردمي دارند، و استفاده بسيار گسترده‌تر از دلقک‌ها، در نظام سوسياليستي، به روشني

بيانگر سير پيش‌گرا و پس‌گراي بازي بدن در دو نظام است؛ و نشان مي‌دهد که حتي از يک ديدگاه هنري_تئاتري کدام نظام به خواست توده‌هايش، نزديک‌تر است.

در «سينما»، صرف‌نظر از دستاوردهاي تکنولوژيکي آن، تصور اين که اين هنر بدون وجود هنرمندانـي چون «چارلـي چاپلين» و «باستر کيتون»[74] و مانند آنان، مي‌توانست موفقيتي کسب کند، بسيار مشکل است. و به‌نوبهٔ خود، تصور اين که اين هنرمندان نيز، بدون وجود سنت‌هاي نمايشي «کمدي دُلارته» مي‌توانستند موفق شوند، به مراتب مشکل‌تر. از جهت ديگر، تاثير تئاتر بيو ـ مکانيک بر «آيزنشتين»[75]، و سينماي وي، بي‌گفتگو است. «آيزنشتين» مدت‌ها به عنوان شاگرد «مايرهولد»در مکتب تئاتر بيو-مکانيک تجربه مي‌اندوخت.

و در مورد هنرهاي صحنه‌اي بورژوايي و درباري، و از جمله «ماسک درباري» انگليس و غيره که در آن‌ها، همچون تئاتر توده‌هاي زحمتکش، جذابيت بصري ذاتي است، مي‌توان «مولير» و «بن‌جانسون»[76] را، به‌عنوان دو مثال مشخص، نکر کرد.

درحالي که «مولير» بهرهٔ بسياري از «کمدي دُلارته» برد، «ماسک درباري» قسمت اعظم نبوغ «بن‌جانسون» را تلف کرد، و چرا؟

براي پاسخ به اين سئوال، نخست بايد روشن شود که در يک جامعهٔ طبقاتي چه کساني توليدکننده و آکتور واقعي‌اند، طبقات حاکمه يا توده‌هاي محروم و زحمتکش.

تبصره

«مايرهولد» در جستجوهاي تئاتري‌اش از دو نظريهٔ مهم علمي روز هم، بهره گرفت که هر دو نظريه، بدليل تحقيقات الف، بيو ـ فيزيولوژيک»[77]، ب، «بيو-متديک»[78]شان نقش مهمي در شکل‌گيري تئاتر بيو-مکانيک بازي نمودند.

نخستين نظريه، همانا تئوري معروف «انعکاس شرطي پاولف»[79] است که، در

واقع، نقطهٔ جدايي و بنيان علمي پرورش بازيگر، از سوي «مايرهولد» در مقابله با «سيستم استانيسلافسكي»[80] است. اين سخن، دقيقاً، بدين معناست كه پرورش حسي (رواني) بازيگر تابعي است از پرورش فيزيكي (بدني) بازيگر. روشن‌تر و با مثالي بگوييم: براي نمايش خري برصحنه، بازيگر بايد، ابتدا، فيزيكال ـ عيني توانايي خرشدن بر صحنه را داشته باشد تا بعد به حس خريت برسد! به سخن ديگر، پروسهٔ رسيدن به يک حس (حس گرسنگي) از طريق يک عادت و واكنش اوليه ـ غريزي (ديدن غذا و ترشح بزاق) به يک عادت ثانوي ـ غريزي (شنيدن صداي زنگ و ترشح بزاق)، يعني توانايي برپايي «تداعي معاني‌ها»، پروسه‌اي است بيو ـ فيزيولوژيک. لذا، از اين نظر، در رابطه با تئاتر، بي‌علت نبود كه وقتي از «پاولف» پرسيدند كه پس از تكميل آزمايشات‌اش بر روي سگ‌ها از چه موجوداتي تحقيقات خود را دوباره شروع خواهد كرد؟، پاسخ مي‌دهد: «از بازيگران تئاتر»!

پروسهٔ فوق كه در تئاتر بيو ـ مكانيک از طريق تمريناتي چون ژيمناستيک، آكروباتيک، رقص، پانتوميم، ريتم‌شناسي، شمشيربازي، بوكس‌بازي و... براي بازيگر حاصل مي‌شود، در تحليل نهايي، توانايي جابجايي سنت‌ها و عادات گذشته (غذا) با پيام‌ها و ايده‌هاي انقلاب (زنگ) از سوي بازيگر (و تماشاگر) را در مّد نظر داشت كه، در اساس، يكي از اهداف مهم جنبش هنري ـ افراطي «پرولت ـ كالت»[81] به حساب مي‌آمد. «لنين» با اين جنبش به شدت مخالف بود.

دومين نظريه، ديدگاههاي جنجالي (زيبا و زشت) «تايلوريسم»[82] از «فردريک وينسلو تايلور»[83]، نظريه‌پرداز آمريكايي (۱۹۱۵ـ ۱۸۵۶) است با عنوان «قوانين مديريت علمي»، كه «لنين» نيز، از برخي ايده‌هاي آن بهره برده است. اين نظريه، در واقع، تركيبي از يک فلسفه و مجموعه قوانيني است كه سازماني (بخوان سازماني تئاتري) براي بهره‌گيري از بيشترين توانايي‌هاي فيزيكال كارگران (بخوان بازيگران)، آن‌ها را بكار مي‌گيرد.

ترجمهٔ هنري ـ تئاتري برخي از عناصر مهم اين نظريه كه در زير مي‌آيد، با قدري انعطاف و جابجايي، ما را بيواسطه در بطن تئاتر بيو ـ مكانيک قرار مي‌دهد.

الف، فلسفه:

«در گذشته انسان (در صف) اول بود؛ در آينده سيستم بايد (در صف) اول باشد»/ «در(چهارچوب)طرح‌مان، ما هيچگونه پيشگامي و ابتكار نمي‌خواهيم؛ آنچه مي‌خواهيم انجام ده و سريع انجام ده»/ «ازمديريت پيشگامي و انگيزه‌كاري به مديريت علمي رسيدن محتاج انقلاب دربستي است در نظرات و عادات مديران و كارگران.»

اين نقطه نظرات، اعتقاد «مايرهولد» را به اين كه بازيگر، كارگر- ماتريالي است در دست كارگردان در صحنه، متيقّن‌تر مي‌كرد.

ب، مجموعه قوانين:

۱- «متدهاي كاري تجربي را با متدهاي تحصيل علمي وظايف جابجا كن.»

۲- «هركارگر را علمي انتخاب، تعليم و تكامل‌اش ده، نه اين كه او را منفعلانه به تعليم خودش واگذاري.»

۳- «با گارگران همكاري كن تا مطمئن شوي متدهاي تكامل‌يافتهٔ علمي بكار گرفته مي‌شوند.»

۴- «كار را، تقريباً مساوي، ميان مديران و كارگران تقسيم كن تا مديران، قوانين علمي مديريت را براي طرح‌ريزي كار به مورد اجراء گذارند، و كارگران، دقيقاً كار را انجام دهند.»

اين قوانين، اعتقاد «مايرهولد» را به اين كه بناي هنر بر علم است، خوراک مي‌داد. و بالاخره، اين نظر و تجربهٔ «تايلور» كه «مطالعات زماني»[84]، يا آنطور كه مشهور است «بررسي و تحقيق زمان و حركت»[85]، بايد ناظر بر دو هدف باشند: الف، «حداكثر بهره در حداقل زمان»، ب، «كنترل حركات اضافي كه نيروي اضافي مصرف مي‌كنند»، «مايرهولد» را به اكونومي حركت در تئاتراش راهبري كرد.

براي مثال، اين اكونومي را «مايرهولد» در تمرينات تئاتري‌اش موسوم به «پرتاب تير» (كمان‌كشي) بدين‌گونه بكار مي‌گرفت كه فاصلهٔ پرتاب تير از كمان تا لحظهٔ پرتاب تيري ديگر كه شامل ۱ـ رهايي و آرامش عضلات پس از پرتاب تير، ۲ـ بازگشت دست‌ـ بدن به تيردان در پشت سر و انتخاب تيري ديگر، ۳ـ گذاردن تير در كمان و آمادهٔ كشش زهشدن، هم، زمان استراحت بازيگرـ كارگر به حساب مي‌آمد و هم، زمان آمادگي دوبارهٔ او براي پرتاب تيري دوم، سوم، چهارم و...!

سرانجام

۱. نتيجه‌گيري از مبحث فشرده و تكنيكي فوق، بدون شك، فشرده‌تر و سئوال‌برانگيزتر خواهد بود. خواننده ممكن است بپرسد: «اگر كار يدي زحمتكشان در بازي بدن، و آگاهانه، در تئاتر بيو- مكانيك، متبلور است، پس نمايشنامه‌هاي «ماكسيم گوركي»و تئاتر «برتولت برشت» در كجا قرار دارند؟ يا در اين تحقيق آيا به كار ذهني (تئوريك) كه به قول «لنين» قطب‌نماي عمل است، كم بها داده نشده؟ آيا يكي از دلايل محكوميت و تيرباران «مايرهولد» درسال ۱۹۳۹، همين ديدگاه‌هاي، به‌قولي فرماليستي، وي نسبت به تئاتر نبود؟ و...»

در پاسخ به سئوالاتي از اين قبيل مي‌گوييم كه تئاتر بيو- مكانيك نفي كلام نمي‌كند، اما همچون تئاتر مكتوب غرب، آن را پايه و مبنا نيز، قرار نمي‌دهد. متاسفانه، «مايرهولد» با اظهاراتي نظير: «كلام فقط تزييني بر پهنهٔ بادبان حركت است»، با وجود زيبايي تشبيه، بر حجم و شدت انتقادي سئوالات، ممكن است افزوده باشد و پاسخگويي را دشوارتر كند. در واقع، در پاسخ به تمام سئوالات، شايسته‌تر آن است كه بگوييم: در تئاتر بيو مكانيك، كلام صداي عمل است، يا به قول «كارل بوخنر»[86] كلام صداي كار است، و هرچه كار سازنده‌تر، هدفمندتر و انساني‌تر، كلام نيز، درخشان‌تر، موجزتر، برقي‌تر، شعري‌تر.

اگر تئاتر «برشت» و نمايشنامه‌هاي «گوركي»، تبلور كار ذهني، يا تجربهٔ مكتوب هنرمندان روشنفكران طبقات زحمتكش‌اند، تئاتر بيو- مكانيك تبلور هنري آگاهانهٔ كار يدي خود زحمتكشان است.

۲. ممكن است ارزيابي تاريخ تئاتر، از ديدگاه كار يدي زحمتكشان، اين شبهه را براي خوانندهٔ متخصص ايجاد كند كه تحقيق حاضر سعي بي‌حاصلي است در نفي تاريخ مكتوب تئاتر. ولي، درحالي كه هيچ بحثي در مورد ناديده‌انگاشتن تواريخ مكتوب تئاتر، تا زمان حاضر نيست، ضرورت بررسي و تحليل تئاتر زحمتكشان، و اصولاً تاريخ هنر تئاتر، از يک ديدگاه نوين، همان‌گونه كه «مايرهولد» عملاً سعي در انجامش داشت، يک وظيفه است.

اضافه آن كه، نگرش حاضر اصول امانتداري و ارج به تعاريف كلاسيک تئاتري، حتي از نقطه‌نظر لغوي را هم، كاملاً مراعات نموده است؛ چنان كه «درام»[87] از ريشهٔ يوناني درائو[88]، به معني عمل كردن، به فعل‌درآوردن، فعليت‌بخشيدن/ و تئاتر از ريشهٔ يوناني تئاترون[89]، به معناي محل نشستن، نشستن و ديدن، نشستن و عملي را تماشاكردن، جملگي با محور اصلي تحقيق حاضر، يعني ارجحيت عمل بر حرف، بازي بدن بر بازي كلام، مطابقت كامل دارند.

۳. و سرانجام، در برابر اين سئوال اساسي كه، آيا دوره يا دوره‌هايي بوده، هستند، و يا خواهند بود كه بازي بدن و بازي كلام با يكديگر تركيب و يا در كنار و دوش به دوش هم، كاركرد يكسان و مشابهي داشته باشند؟، بايد پاسخ مثبت قطعي داد. اين دوره يا دوره‌ها، بازتاب هنري_تئاتري انقلابات اجتماعي، يعني تحولات و تغييرات كيفي در ساختار طبقاتي جوامع‌اند.

هر زمان كه جامعه‌اي در آستانه و يا در درون انقلابي اجتماعي قرار گيرد، روند مطابقت بازي بدن و بازي كلام، و يا اتحاد دوبارهٔ بازي بدن با بازي كلام، تشديد مي‌گردد و در نتيجه، جامعه به اوج پتانسيل‌هاي هنري_تئاتري خود نزديک‌تر مي‌شود، چرا كه روند تاريخي محو و نابودي استثمار طبقاتي، در آن جامعه،تشديد شده است. صحّت اين نظريه را ما، به مقياس‌هاي بسيار گسترده، در شكوفايي دوران‌هاي تئاتري، تحت لواي انقلابات اجتماعي، در جوامع و اعصار مختلف تجربه كرده‌ايم. بنابراين، در واقع، بايد گفت: «تئاتر بيو- مكانيک سرود پيروزي زحمتكشان، در عصر اخير، در عرصهٔ تئاتر است.»

■■■

برخي از منابع اوليه

الف: منابع تاريخي ـ فلسفي ـ هنري

1- "FEUERBACH OPPOSITION OF MATERIALISTIK AND IDEALISTIK OUTLOOK". K. MARX AND F.ENGELS:

2- "SELECTED PHILOSOPHICAL WORKS", G. PLEKHANOV

3- "THE SOCIAL HISTORY OF ART", A. HAUSER

4- "ON THE ORIGIN OF SPECIES BY MEANS OF NATURAL SELECTION", CHARLES DARWIN

5- "PRINCIPLES OF SCIENTIFIC MANAGEMENT", F.W.TALOR

6- "THE OXFORD COMPANION TO FILM", Ed. L – A. BAWDEN

7- "THE NECESSITY OF ART", E. FISCHER

8- "CIVILIZATION", F. FERNANDEZ - ARMESTO

9- "HISTORY OF WORLD", J. M. ROBERTS

10- "LAROUSSE WORLD MYTHOLOGY"

11- "POLITICS AND LITERATUR", J. P. SARTRE

12- "CONTEMPORARY LINGUISTICS - AN INTRODUCTION", W. O'GARDY- M. DOBROVOLSKY

13- "CONDITIONED REFLLEXES", I.P. PAVLOV

14- "MAN MAKE HIMSELF", G. CHILD

15- "PHILOSOFICHESKY SLOWAR", E. T. FROLOWA

16- "ENCYCLOPEDIA BRITANICA".

۱۷ـ «جامعه شناسي (علمی)»، ا.ح. آريانپور

۱۸ـ «جامعه‌شناسی هنر»، ا.ح. آريانپور

۱۹ـ «تاريخ تمدن ويلي دورانت»، و. ج. دورانت

۲۰ـ «تاريخ جهان»، نگارش محققين روسي

۲۱ـ «پايه‌هاي هنرشناسي»، زيس.

۲۲ـ «رئاليسم و ضدرئاليسم»، دكتر ميترا

۲۳ـ «انسان و سمبول‌هايش»، ک. يونگ

۲۴ـ «منشاء انسان»، ميخائيل نستورخ

۲۵ـ «تاريخ اديان»، هـ . رضي

ب. برخي از منابع تئاتري

1- "OXFORD COMPANION TO THE THEATRE", OXFORD, UNIVERSITY PRESS

2- "THEATER- LEXIKON", M. BRAUNECK- G. SCHNEILIN (HG.)

3- "THE SEVEN AGES OF THE THEATRE". G. SOUTHERN.

4- "ON THE ART OF THEATRE", E. G. CRAIG.

5- "THE THEATRE AND ITS DOUBLE", A. ARTAUD

6- "THEATRE OF THE OPPRESSED", A. BOAL

7- " TOWARDS A POOR THEATRE", E. BARBA

8- "THE EMPTY SPACE", P. BROOK

9- "THE THEATRE OF B. BRECHT", J. WILLET

10- "MEYERHOLD ON THEATRE". E. BRAUN

11- "VSEVOLD MEYERHOLD", R. LEACH

12- "MEYERHOLD'S THEATRE OF THE GROTESQUE", J. M. SYMONS

13- "THE POETICS", ARISTOTEL

14- "DIE GEBURT DER TRAGÖDIE AUS DEM GEISTE DER MUSIK", F. NIETZSCH

15- "ERWIN PISCATOR'S POLITICAL THEATRE", C. D. INESS

16- "DIE MUSIK UND DIE INSCENIERUNG", A. APPIA

17- "MY LIFE IN ART", K. STANISLOVSKY

18- "THE PLAYWRIGHT AS THINKER", E. BENTLEY

19- "THE THEORY OF THE MODERN STAGE", E. BENTLEY

20- "THE THEATRE OF THE ABSURD", M. ESSLIN

21- "THEATER IM JAHRHUNDERT", M. BRAUNEK

22- "DIRECTORS ON DIRECTINGS", T. COLE, H. K. CHINOY

23-"EXPERIMENTAL THEATRE FROM STANILAVSKY TO BROOK", J. EVANS

24- "EXPOSED BY THE MASK", P. HALL

25- "THE MOVING BODY", J. LECOQ

26- "THE GROTESQUE", W. KAYSAR

27- "TEXTE ZUR THEORIE DES THEATERS", K. LAZAROWICZ

28- "AECHYLUS AND ATHENS", G. THOMPSON

29- "RUSSIAN AND SOVIET THEATRE 1905-1932". K.RANITSKY

۳۰ـ «نمايش و نمايشنامه‌نويسي در اتحاد شوروي (۱۹۸۵ـ ۱۹۱۷)»، م. فلاح‌زاده

ج: برخي از منابع لغوي:

۱ـ لغت‌نامه دهخدا، انتشارات دانشگاه تهران

2- "THE ORIGINAL ROGETS THESAURUS OF EINGLISH WORDS- PHRASES"

3- "THE OXFORD DICTIONARY" OXFORD UNIVERSITY PRESS

4- "SANSKRIT- WÖRTERBUCH", OTT BÖHTLINGK

پانويس:

[1] BIO-MECHANIC THEATER

[2] VSEVOLOD MEYERHOLD

[3] MIME

[4] LOGOS = WORD

[5] DORIAN MIME

[6] MIDDLE AGES MIME

[7] COMMEDIA DELL ÀRTE

[8] MARIONETTE THEATRES

[9] THE THEATRE OF THE ABSURD

[10] ACT WITHOUT WORDS 1

[11] ACT WITHOUT WORDS 2

[12] THE COURT MASQUE

[13] SUTRADAHARADA

[14] SLAVE

[15] MACHINE

[16] ROBOT

[17] PUPPET = MARIONETTE

[18] ACT

[19] ANTONIN ARTAUD

[20] THE THEATRE OF CRUELTY

[21] FATALISM

[22] PARODY

[23] GROTESQE

[24] BALINESE THEATRE

[25] OSIRIS - ESIS

[26] DIONYSUS

[27] MOLIERE

[28] GOLDNI

[29] MARIVOUX

[30] PUNCH

[31] JUDY

[32] CORNIELL

[33] RACIN

[34] SEMANTIICS

[35] MINSTREL

[36] FOOL

[37] CLOWN

[38] CARICATURE

[39] IMITATOR

[40] JUGGLER

[41] MIME

[42] PARODY

[43] GROTESQUE

[44] JONGLEUR

[45] PANTOMIME

[46] TROUBADOUR

[47] HISTRIONICS

[48] DRAMATIC

[49] THEATRICALITY

[50] ACTING

[51] ACTOR

[52] ART

[53] ARTIST

[54] FOOL

[55] GLADIATOR

[56] SLAVE

[57] COUNTRYMAN

[58] PEASANT

[59] YOKEL

[60] DUNGHILL

[61] PRODUCER

[62] PROLETARIAN

[63] CRAFTSMANSHIP

[64] ARTISTRY

[65] ARTISAN

[66] ÜBER- MARIONETTE THEATRE

[67] EDWARD GORDON CRIAG

[68] ARCHETYPE

[69] REALISTIC SETTING

[70] NATURALISTIC SETTING

[71] BUNRAKU

[72] STYLIZATION

[73] MECHANICISM

[74] B. KITON

[75] EISENSTEIN

[76] BEN JONSON

[77] BIO- PHYSIOLOGIC

[78] BIO- METHODIC

[79] PAVLOV`S THEORY OF CONDITIONING

[80] STANISLAVSKY`S SISTEM

[81] PROLET- CULT

[82] TAYLORISM

[83] F. W. TAYLOR

[84] TIME STUDIES

[85] TIME AND MOTION STUDIES

[86] K. BUCHENER

[87] DRAM

[88] DRAO

[89] THEATRON

***