مقدمه‌اي
بر
تاريخ سياسي تئاتر

«تئاترفردا»

فصل دوم:«تناتر زحمتكشان، مبناي تناتر فردا» ۲۷
طرح مسئله
۲۹
ورود ۲۹
پژوهش: ۳۰
الف- «جهاني يگانه با تناتر بيگانه»
۳۰
ب- «جهاني دوگانه با تناتري دوگانه»
۳۶
ج- «خدايي لافزن با تناتري لافزن»
۳۹
د- «زشتي و زيبايي در سبک تناتر يوناني» ۴۵
هـ - «جهاني نو_ تناتري نو» ۴۹
سرانجام ۵۵
پانويس ۵۷

طرح مسئله

«بازي بدن» (تئاتر زحمتكشان) همچون همزادش «بازي زبان»، يک تئاتر سياسي است، چرا كه همچون همزادش، چنان كه در«فصل اول» ديديم، يک مقولهٔ تاريخي- طبقاتي است! و لذا، «بازي بدن» از اين ديدگاه، مي‌تواند مدخلي بر «تئاتر فردا» باشد. و «تئاتر فردا» چيزي نيست، مگر زنده و غايي‌ترين «عمل ـ اكت»، به اجراء درآمده توسط توده‌ها (يک توده توتم ـ روبات زنده از بازيگر- تماشاگر) در اثناي يک كار، يا يک حركت يا عمل عظيم مردمي، نظير يک انقلاب اجتماعي، يا يک معركهٔ كلان ورزشي، نظير بازي هاى اُلمپيک، و يا برگزاري يک جشنوارهٔ پويندهٔ هنري، نظير يک جشنوارهٔ تئاتر بين‌المللي، و يا... و يا... و يا... كه جملگي ناشي از يک «ضرورت عيني جهانشمول»، يا يک «بازي بقاي انديشمندانه» است. كاوش اين فصل مي‌كوشد تا بنيادها و نهادهاي اين موارد را بررسي و تحليل كند!

ورود

«سوماي خستگي‌ناپذير»

«سوما، آباي سرودهاي مقدس، جاري است؛
آباي زمين، آباي آسمان!
اي زرين فام، چون خود را صاف سازي روان شو كه سراينده را غني سازي
و شيرهٔ تو به سوي «اندرا» رود تا موجب نگهداري او باشد.
او (سوما) حركت سريع آن بلندگام را دنبال مي‌نمايد، گاوان چنان كه بودند
بر آن كه به ميل خود تفريح كنند، به صدا درمي‌آيند؛
او با شاخ‌هاي تيز خويش فراواني مي‌بخشد، سيمين‌فام در شب
و زرين‌فام در روز مي‌درخشد.
تو كه مردان نيرومند ترا يوغ بسته‌اند، مانند اسب مي‌خروشي
و از خيال سريع‌تري، مانند شيري مهيب.
اينک جويبارهاي تو همه با شيريني جاري مي‌شوند،
چون صاف شوي از پرويزن مي‌گذري.

نژاد گاو اي «پومانه» از (دولت) بخشش‌هاي تو است.
چون تو به وجود آيي «سوريا» را درخشان مي‌سازي.»[1]

پژوهش

الف: «جهاني يگانه با تئاتر بيگانه»

اگرچه از همان آغاز خودسازي انسان، دو جريان غيرقابل تقسيم فعاليت‌هاي بدوي نمايشي، در تلاش و مبارزهٔ انسان‌هاي اوليه براي بقاء، قابل ردَيابي است، اما اشتباه سهل‌انگارانه‌اي است که در اين مرحله، اين فعاليت‌هاي ناخودآگاه طبيعي را تئاتر بخوانيم، و در نتيجه به حيث يک کار هنري ارزيابي کنيم. زيرا، به قول «يوري بُورف» (Yori Borev)، زيبايي‌شناس روسي:

«ظهور هنر با آغاز آگايي انسان بر طبيعت و با
توانايي اين که ادراکات زيبايي‌شناسانهٔ خود را به
اشکال متنوع مقولات روبنايي، از جمله مقولات
هنري درآورد، همراه است.»[2]

در صورتيکه، مرحلهٔ مورد بحث فعلي ما، با شرايطي مشخص شده است که در آن انسان هنوز عميقاً بردهٔ طبيعت و در زنجير اسارت آن است. يا از جهت مثبت‌اش بگوييم، در اين مرحله انسان هنوز بخشي از محيط زيست طبيعي و عناصر طبيعي است که مي‌بيند، که از ميان‌شان مي‌گذرد، که آنها را مي‌خورد يا توسط آنها خورده مي‌شود! در اين مرحله، او خود را، براي مثال، دست‌ها و انگشت‌تان خود را با شاخه‌هاي درختان، صدايش را با اصوات پرندگان، با اصوات طبيعت و هستي يکي مي‌داند. مزاق خودخوري (آدم‌خوري) او هنوز همانقدر طبيعي و ناشرم‌سار است که خود طبيعت است. وي هنوز راه درازي تا تقديس مزاق خود_آدم‌خواري خود به حيث «نان مقدس» و «شراب مقدس» دارد تا يک «کالدرون» (Calderon) شود و انبوهي «آتوس» (نمايشنامهٔ مقدس Autos) بنويسد، يا يک «گروتفسکي» (Grotowski) گردد تا از يک «تئاتر فقير» نان (ثروت) خورد!

انسان ما، همانگونه كه هنوز در غار زندگي مي‌كند، جزئي از غار نيز، هست. وي، در واقع، يک گروتسک مخلوق طبيعت ساخته است، چرا كه دنيايش يک گروتسک دنياي طبيعت ساخته است. او هنوز هزار و هزاران سال مانده است تا يک «گويا» (Goya) شود و «نقاشي گروتسک» (Pittura Grottesca) را به حيث يک اسلحهٔ سياسي_اجتماعي نيز، بنگرد و بكار گيرد.[3] و از آنجا كه در اين گروتسک دنيا، هرچيز به صورت تراژيک_كميكي قابل تبديل به يكديگر است، وي خود نيز، بخش تراژيک_كميكي از اين تغيير دائم است. او حركت مي‌كند. او تغيير مي كند. او دائماً مي شود، چرا كه بايد زنده بماند. ضرورت زنده‌ماندن (بقاء)، انگيزهٔ اصلي تنوعات‌اش، يعني هستي‌اش، يعني شدن‌اش است! به طور خلاصه او عمل (بازي= بندبازي) مي‌كند تا زنده بماند: (نخستين، اما ناخودآگاه توده_گروتسک بازيگر بدن/نخستين بازيگر بيومكانيک). آباي ما، بنابراين پيوسته بازي مي كند. زماني يک درخت است، زماني يک حيوان، زماني يک پرنده يا ماهي يا سنگ يا رودخانه، زماني ماه يا خورشيد. و زماني كوهي مي‌شود كه بر روي آن براي شكار مي رود! و گفتن ندارد كه:

۱)، از آنجا كه او هنوز نمي‌تواند خود را از محيط زيست طبيعي‌اش جدا سازد و يک جدايي‌طلب (متكامل‌تر) شود، بنابراين آنچه كه مي‌بيند كُلّيت است، طرح و رئوس است، چكيده است. و لذا، بنظر مي‌رسد، برخلاف نگاه «آرنولد هاوزر» (Arnold Hauser)، اين در مرحلهٔ بعدتري است كه انسان ما، يک رئاليست/ ناتوراليست شده و اقدام به نقش‌نگاري رئاليستي در غارش مي‌كند.[4] به سخن ديگر، «شاخص‌نگاري» (Stylisition) جوهر نگاه «يگانه‌انگاري» (Monism) جهان در آغاز است. جهت تاييد احتمالي بيشتر اين مطلب مي‌توان، حتي هزاران سال بعدتر، به ديدگاه گروتسک_يگانه‌انگار «ريگ ودا» (Rig Veda) نسبت به «سوما/هوما» (Soma /Homa)، «ديونـي سوس» (Dionysus) آينده؟، در بخش ورود اين فصل رجوع نمود.

۲)، آنچه كه او را بهتر نگه مي‌دارد، عزيزتر و قابل احترام‌تر براي اوست. «آرنولد هاوزر» ضمن تشريح اين مطلب، اين‌بار بدرستي مي‌گويد:

«دراين عصر سراسر زيست عملي، هر چيزي مشخصاً هنوز بر گرد کسب مطلق معاش مي‌چرخد، و هيچ دليلي وجود ندارد توجيه‌گر اين تصور باشد که هنر هدفي غير از وسيلهٔ توليد (گردآوري) غذا باشد. تمامي علائم، بلکه بر اين حقيقت اشارهگرند که هنر آلت جادويي يک تکنيک بود، و بدين لحاظ، تماماً کارکردي عملي، سراسر ناظر بر هدف مستقيم اقتصادي را داشت.»[5]

درمرحله‌اي بعدتر (احتمالاً با کشف آتش و شروع شکارهاي بزرگ با اسلحهٔ بهتر)، بهرحال، اين عزت و احترام منتج مي‌شود به اين که انسان‌مان، به طور غريزي، کوشش درحفاظت (و ذخيرهٔ) ايماژهاي حرکتي اين عزيزان و محترمان، به حيث سرچشمه‌هاي واقعي تأمين مواد غذايي‌اش، در عُمق پناهگاههاي مادي و معنوي خود کند_ در غار محل زندگي‌اش و در غار بدن و ذهن‌اش. آنها در نتيجه همزادش مي‌شوند! و از آنجا که ذهن‌اش هنوز قادر به دريافت و حفظ مقولات تجريدي نيست، يا کمتر قادر به دريافت آن‌هاست، وي اغلب اين ايماژهاي حرکتي را که خود بخشي از آن هاست، به ايماژهاي ايستا و عيني تغيير مي‌دهد، يعني به «توتم» (Totem) و «فتيش» (Fetish) تبديل مي‌کند. ضمن تحليل اين روند «جورج تامپسون» (George Thopson) در «آشيلوس و آتن» (Aechylus and Athens) مي‌نويسد:

اکثريت بزرگي از توتم‌هاي استراليايي از انواع خوردني نباتات و حيوانات هستند. باقي، عمدتاً اشياء طبيعي، نظير سنگ‌ها و ستارات، يا حوادث طبيعي، مثل باد و باران‌اند. اين توتم‌هاي غيرآلي، ثانوي و فرعي هستند که پس از توسعهٔ کامل سيستم توتمي، توسط قياس‌گري شکل گرفته‌اند. در جستجوي مبدأ توتم، ما بايد بر روي نباتات و حيوانات تمرکز کنيم، و اين حقيقت که اغلب اين‌ها قابل خوردن هستند، به ما حق مي‌دهد تا تصور کنيم منشاءاش مرتبط با تهيهٔ غذاست.»[6]

باري. در اين مرحله است که «اول_آبا»يمان آغاز بديگرسازي، بديگر خلقي مي‌کند. و از اين مرحله به بعد است که رهايي‌اش از بندهاي طبيعت کور و آقايي‌اش برآن آغاز مي‌شود. چرا که، از طريق تجربيات طولاني انباشته‌اش، او درمي‌يابد که هرچه بهتر همزادش (درختان، رودخانه‌ها، جانوران،

ستارگان، خورشيد و...) را بازي كند، بهتر موفق به زندهماندن (بقاء) مي‌شود. به سخن ديگر، زيباكاري اُرگان‌هايش، در اثناي روند تكامل‌شان، نقش اساسي در تعالي، تاكنون، بازي تماماً غريزي بقاي‌اش به يک عمل خلاق (هنر)، بازي مي‌كنند. اين اُرگان‌ها كه به دو گروه اُرگان‌هاي حركتي و اُرگان‌هاي صوتي تقسيم مي‌شوند، قبل از تكامل زيباكاري فوق، متحد بوده و بخشي از محيط زيست طبيعي گروتسک‌وار بودند. آنان جداگانه، براي مثال، همچون كاراكترهاي نمايشنامهٔ «قورباغه‌ها» (The Frogs) اثر «آريستوفانس» (Aristophanes) عمل نمي‌كردند. (در اين نمايشنامه، بازيگران، به تناوب، همچون قورباغه مي‌خوانند و بازي مي‌كنند، در حاليكه گروه كُر، ديالوگ‌هاي منظوم‌اش را آزاد از هر اجباري، به شيوهٔ انساني، اداء مي‌نمايد.)

صدا يا كلام يا ديالوگ‌هاي اُرگان‌هاي صوتي، قبل از شروع روند زيباكاري، همچون خود طبيعت بود (همچون خود طبيعت‌اش بود). صدا و ديالوگ، صدا و ديالوگ طبيعت‌اند. جوهر كلمه، جوهر هستي (مادي) است، جوهر تغيير، جوهر شدن ابدي است. انسان همچنانكه يک درخت مي‌شود (عمل‌بازي مي‌كند)، همچون يک درخت، برگهاي يک درخت را هم زمزمه مي‌كند، همچنانكه يک پرنده مي‌شود، همچون يک پرنده نيز، مي‌خواند؛ اگر او يک كوه آتشفشان را بازي‌تقليد مي‌كند، همچون كوه آتشفشان هم، مي‌غرّد و مي‌خروشد (به همان ترسناكي و غول‌آسايي، و صدا البته همانقدر هم، گروتسک‌وار!)؛ و همچنانكه يک ستاره مي‌شود، ستاره‌وار نيز، مي‌خواند‌مي‌نوازد. او هزاران سال قبل از «پتياگوراس» (Pythagoras)، موسيقي كيهاني (ستارگان) را، طبيعي و نه عاملانه‌عامدانه، مي‌شنود!

و هزاران سال بعد «دي. اچ لارنس» (D.H.LAWRENCE) در داستان «زني كه سواره رفت» (THE WOMAN WHO RODE AWAY)، بس دور از دسترس، اما هنوز قابل درک و حس، آنگاه كه زن سواره‌رو، خسته از زندگي روزمرهٔ بي‌معني، مي‌رود تا در قبيله‌اي دورافتاده و بدوي سرخپوستان، قرباني طبيعت‌خورشيد شود، به ما بصيرتي مي‌دهد از اين كه او (زن سواره‌رو) چطور اين موزيک كيهاني را مي‌شنود:

بسیار به‌وضوح صداي پارس تیز سگ‌ها، صداي گام‌هاي درهم دور، زمزمهٔ اصوات را مي‌شنود، بي‌نهایت هوشمندانه بوي دود و بوي گل‌ها را تشخیص مي‌دهد؛ و نزول غروب را، و بسیار آشکار ستاره‌اي درخشان بس دور را مي‌بیند، درخشنده ماوراء غروب؛ و این که احساس کرد، تو گویي... تمام ادراکات‌اش در فضا پخش مي‌شوند؛ و این که، مي‌توانست صداي شکفتن گل‌هاي غروبانه را به‌شنود، و صداي واقعي کریستال آسمان‌ها را؛ و کمربندهاي گستردهٔ اتمسفر کیهاني را که یکي در پس دیگر از هم مي‌گذشتند، و این که تو گویي ترنم غمناک فراوفرو در هوا، همچون چنگي کیهاني مي‌ترنم‌اند.»[7]

انسان ما این موزیک را مي‌شنود، زیرا او خویش_مصنّف آن است. در جهان وي هیچکس و هیچ چیز مرده نیست، و هیچ کس و هیچ چیز زنده! هرکس و هر چیزي همواره آنجاست، حاضر بر صحنه. شاید این شعر مدرن، زیبا و بي‌نهایت قابل لمس آفریقایي که از پي مي‌آید، بتواند به ما سرنخي دهد از آنچه که پدران‌مان، در مورد گذشتهٔ دست‌نخوردهٔ کامل‌مان مي‌اندیشیدند، شعر «نفس» (The Breath) نام دارد:

«بیشتر به چیزها فکر کن
تا به واژه‌ها که گفته‌اند.
صداي آب مي‌خواند
و شعلهٔ آتش فریاد مي‌کشد
و باد که جنگل را
به آه وامي‌دارد
نفس مردگان است.

■

آنها که مرده‌اند هرگز نمرده‌اند
آنها در سایه‌هاي تاریک اطراف‌اند
آنها در سایه‌هاي در حال محو در روزاند؛
مُردگان در زیرزمین نخُفته‌اند

آنان در درختان‌اند که مي‌لرزند
آنان در جنگل‌اند که مي‌گريد
آنان در آبهاي رودخانه‌ها هستند
آنان در آبهايي هستند که خفته‌اند
آنان در ازدحام مردم‌اند
آنان در خانه‌اند
مُردگان هرگز نمُرده‌اند.

■

بيشتر به چيزها فکر کن
تا به واژه‌ها که گفته‌اند.
صداي آب مي‌خواند
و شعلهٔ آتش فرياد مي‌کشد
و باد که جنگل را
به آه وامي‌دارد
نفس مُردگان است.»[8]

درگيري (مخالف‌خواني _Antiphony) اينجا، در اين شعر درگيري ميان گفتار و کردار، فرد با خود، فرد با فرد، فرد با جامعه، جامعه با جامعه و حتا «بودن با نبودن» فلسفي نيست! کشمکش، اينجا، در درون طبيعت/ بدن انسان کيهاني هميشه حاضرمان است. به سخن ديگر، ستيزندگي اينجا ميان دو مطلق، دو ذات مطلق، ميان «سوما» و «نيروانا»ي در آينده فرموله‌شده خواهد شده است! «اول_آبا»يمان هنوز راه بسيار بسيار درازي دارد تا يک متخصص، يک ويژه‌کار، يک «ويليام شکسپير» (W. Shakespeare) شود تا در نبودن هم ترس‌بودن بيند!

شايد، برخي از تصاوير هيروگليفي که احتمالاً در آستانهٔ تکامل زيباکاري اندام‌هاي صوتي و حرکتي ظاهر شده اند، بتوانند مثال‌هاي بسيار جالب و برجسته‌اي در اين مرحله باشند. اين ايماژهاي صوتي_حرکتي/ مقدس_آييني (کاراکترهاي استيليزه)، ترسيم‌شده به اشکال زاويه، چندگوشه، خطوط منحي

و مستقيم، سگ، گربه، شغال، پرنده، سوسمار و...، اصوات و حرکاتي را به نمايش مي‌گذارند که در اصل خود «سرنمونه» (Achetype)اند؛ پُلي ميان زبان طبيعت و اصوات انساني‌اند. يک صدا، يک شکل، يک حرکت که گاهي بسيار پرمعني‌اند و گاهي بسيار بي‌معني (بي‌معني همچون يک شيئ يا حرکت و صوت بي‌معنا _شامل حقه‌اي مذهبي_ و بي‌معني همچون نيستي مطلق Nothingness)؛ و بدين طريق، اين تصاوير با هستي و نيستي ارتباط مي‌گيرند. اين اشکال (ميميک‌هاي) صوتي و حرکتي، ضمن آنکه مي‌توانند رابط و بيانگر صداي يک مار در عُمق زمين، يا حرکت يک ستاره در ورطه‌هاي کيهاني باشند، بدون شک، همچنين، ناقل قانون جديد تقسيم کار و ثروت نيز، هستند. و هنوز بيشتر! اين اشکال (کاراکترهاي هيروگليفي) که گاهي فيزيکال و گاهي متافيزيکال، گاهي مادي و گاهي ضد ماده‌اند، مي‌توانند کابوس‌هاي تاريخي_تئاتري انسان تاريخي هنوز به‌دنيا نيامده، انسان آينده، يعني «آنتونن آرتو» (Antonin Artaud) باشند که تئاتر را يک طاعون مي‌ديد و طاعون را يک کاتارسيس(Catarsis)! يک کفّاره!

ب ـ جهاني دوگانه با تئاتري دوگانه

در طول زمان، همچنان که زيباکاري انسان، به نمايش درآمده توسط اُرگان‌هاي صوتي_حرکتي، گام به گام، آقايي انسان را بر محيط زيست و طبيعت تضمين مي‌کند، کار (عمل= Act) حرکتي_صوتي اُرگان‌ها، بر پايهٔ تقسيمات کاري، بتدريج شامل تقسيمات جنسي و هنري نيز، مي‌شوند. در نتيجه، دو برداشت متفاوت زيباکاري جديداً به ظهور درآمده، هسته‌هاي دو جريان نمايشي آينده را هم، به‌وجود مي‌آورند. بدين گونه که، در اين روند، هرچه بيشتر اُرگان‌هاي حرکتي، از طريق کار فيزيکي مرد و زن، طبيعت متحد دوجنسي_سرآغاز خود را حفظ کرده و توسعه مي‌دهند (بازي باران، بازي فصول، بازي سکس_ و در مجموع بازي باروري_کار)، برعکس و هرچه بيشتر، اُرگان‌هاي صوتي، از طريق کار غيرفيزيکي (فکري) مردانه، از طبيعت سرآغازين خود فاصله گرفته، و لذا گروههايي از مردان از کار

بازويي اُرگان‌هاي حركتي دور مي‌شوند و در نتيجه، از حالا به بعد زنان اين گروهها نيز، بيشتر و بيشتر خانه‌نشين ـ غيرفعال ـ كالا مي‌گردند. بنابراين، از حالا به بعد، ما مي‌توانيم درخشش‌هاي آتي دو هنرمند تئاتري آينده را دريافت كنيم: يک، هنرمند ـ كاهن (رهبر) ـ مراد كه مي‌رود تا آقاي اُرگان‌هاي صوتي خود شود، استاد كلام شود (نخستين بازيگر زبان ـ نخستين دورو ـ Hypocrat) و اساساً با جنسيت مردانه؛ دو، هنرمند ـ كارگر ـ مريد كه مي‌رود تا حاكم بر اُرگان‌هاي حركتي خود شود، استاد عمل شود، و اساساً با جنسيت زنانه شود، يعني (دومين، اما نيمه‌خودآگاه بازيگر بيو ـ مكانيک). معرفي اجباري يک نمايش «ساتير» (بازي بدن/ Satyr) در كنار سه تراژدي (بازي زبان) در فستيوال هاي آتني ۲۵۰۰ سال پيش توسط نمايشنامه‌نويسان كلاسيک يوناني، يا سه نمايش پانتوميم كوتاه در ميان ساختار يک نمايش «نو» (Noh) و «كيوآن» (Kyoen) در تئاتر ژاپن،[9] بايد هنوز يادآور مؤكدي بركاركرد مشترک گذشتهٔ بازي بدن و بازي كلام، در جهاني تقسيم‌شده باشد.

جهت تأييد و كاوشي وسيع‌تر در موارد فوق، مي‌توان از «جورج تامپسون»و «آرنولد هاوزر» شاهد آورد. «جورج تامپسون»، ضمن آن كه مقدمتاً اشاره‌اي به تقسيم جنسي تئاتر نمي‌كند، بر تقسيم شعر (بازي كلام) از رقص (بازي بدن)، براساس تقسيمات كار، تأكيد مي‌ورزد:

شعر و رقص، كه از مراسم آييني ميميكي سربرآورده‌اند، كلام و ژستي‌اند كه به سطح جادويي سرگيجه‌آوري برآمدند. براي دوره‌اي طولاني، به اتكاء ريشه و كاركرد مشترک‌شان، آنها از همديگر جدايي‌ناپذير بودند. انشعاب شعر از رقص، اُسطوره از مراسم آييني، فقط با ظهور طبقه‌اي حاكم كه فرهنگ‌اش از كار توليدي جداگرديده بود، شروع شد.[10]

از سوي ديگر، «آرنولد هاوزر»، تقسيم جنسي و هنري كار را مشخص مي‌كند، اما حداقل، در مورد رقص، همانطور كه خواهيم ديد، وي علي‌رغم تمامي غمض كلام‌اش، نكتهٔ اصلي را، ظاهراً، فراموش مي‌نمايد، آنگاه كه به تقسيم‌بندي «هنر مقدس» و «هنر كفرآميز» مي‌رسد. فراموشي وي، شايد از مقوله‌بندي خشک غيرضروري دوران پيش از تاريخ‌اش ناشي مي‌شود.

بهرجهت، او مي‌نويسد:

با جدايي هنر مقدس و هنر كفرآميز، فعاليت‌هاي هنري در عصر نوسنگي، احتمالاً، در اختيار دو گروه مختلف قرار گرفت. وظايف نگهداري هنر مقبره‌اي و پيكره‌هاي ارباب‌النواع، به‌اضافهٔ برگزاري رقص‌هاي مذهبي (اگر بشود نتايج تحقيقات مردم‌شناسي را به شرايط ماقبل تاريخي نسبت داد) كه اكنون هنر مقدم عصر آني‌ميسم شده بود، به‌احتمال بسيار زياد منحصراً به مردان، و پيش از همه به جادوگران و كاهنان واگذار گرديد. هنر كفرآميز، از جهت ديگر، كه اكنون محدود به صناعت گرديده بود و بايد مسايل تزييني را حل و فصل مي‌كرد، احتمالاً تمامي، در دست زنان قرار گرفت و ممكن است كه بخشي از فعاليت خانگي را شكل داده باشد.[11]

در واقع، اين در دوره‌اي بعدتر، زماني كه نظام پدر_مردسالاري قدرت بيشتري يافت و مردان با ذهنيت «پاتريارک» (Patriarch) كل امور جامعه را در دست گرفتند بود كه مردان (مردان طبقهٔ حاكم) با راندن هرچه بيشتر زنان (زنان طبقهٔ خود) به خانه‌ها و اعطاي نقش كدبانو (سوگلي) به آنان، خود به برگزاري (و اجراي) رقص‌هاي مذهبي پرداختند. در صورتي كه، زنان طبقه زحمتكش در حال شكل گرفتن، آن هنگام و اكثر هنگامه‌ها، نه تنها در ميدان‌هاي كار بازويي پابه‌پاي مردان‌شان با كار_رقص خود در «بازي بقا»يمان شركت فعال داشتند، بلكه بعدها، به عنوان بنده و برده، مورد استثمار اربابه‌هاي همجنس خود، نيز قرار مي‌گرفتند! آري، تحقير رقص و رقصندگي و انتساب آن به فواحش[12] (در معابد) مقوله‌اي طبقاتي است. چرا كه، و اين بار حق با «آرنولد هاوزر» است، برگزاري و يا اجراي آن تحت عنوان «هنر مقدس» از سوي مرد (و زن) ـ جادوگران و كاهنان حاكم ـ پروسه‌اي تاريخي است!

جهت اطمينان موارد فوق، بايد به تئاتر نوشتاري (بازي كلام) تاريخ تئاتر مراجعه نمود كه (تا يكي دو قرن پيش) بيش از دوسوم مضامين آن شامل مسايل درگير طبقهٔ حاكم بود، بازيگران (رقصندگان)شان را، تماماً مردان تشكيل مي‌دادند! در صورتيكه، در تاريخ تئاتر ما (بازي بدن)، «تئاتر طبقات

زحمتكش»، مرد و زن در «بازي بقا»يشان سهمي برابر دارند.
ممكن است احتجاج شود كه خير، در تئاتر «نو» از ژاپن، براي مثال، با وجود تفوق جريان «بازي بدن» بر «بازي كلام»، بازيگران (رقصندگان)، از جمله بازيگران زن، تماماً از مردان تشكيل مي‌شدند و مي‌شوند! و ما در جواب مي‌گوييم، آري شما راست مي‌گوييد! اما فراموش نشود كه مضامين اين تئاتر، برخلاف فرم آن، اكثراً مضامين شاهان و اربابان حاكم ژاپني است؛ در صورتيكه در نگاه تاريخي ما، شكل و محتوا با هم مغايرتي ندارند!

ج ـ خدايي لافـزن با تئاتري لافـزن

باري. همچنانكه روند تقسيمات طبقاتي ادامه مي‌يافت و عميق‌تر مي‌گرديد، بدليل گسترش روابط تجاري (بويژه تجارت دريايي) و اهميت نقش مسكوكات، بويژه طلا، و نقش عظيمي كه كلام در اين رابطه بازي مي‌كرد (و مي‌كند)، بتدريج كلام بر عمل سبقت مي‌گيرد و سرانجام به چنان دامنه‌اي از تجريد مي‌رسد، كه در مصر خدايي ظاهر مي‌شود بنام «نبه ـ ار ـ تجر» (Nebe- Er- Tcher) كه ادعا مي‌كند خود و جهان را با نام خود خلق كرده است.[13] يا خدايي بنام «خپهرا» (Khepera) اعلان مي‌كند كه جوهر هستي است.[14] در «تورات»(جان-JOHN- زمان و جايي كه كلمه گوشت‌ـجسم مي‌شود) مي‌خوانيم كه «در آغاز كلمه بود. و كلمه با خدا بود. و كلمه خدا بود.»[15]
در دوران پيش‌تر، در آستانهٔ تكامل زيباكاري، «سوما»ي خستگي‌ناپذير (گاو مقدس) با تنوع گفتاري‌ـعملي‌اش (چنانكه در «ورود» اين فصل خوانديم) تنها نمايندهٔ (بازيگر) «بازي بقاء»بود. اما،اكنون كه كلام بر عمل سبقت گرفته است، پديده‌ـموجود مقدسي پديدار مي‌شود كه نامش «سخن» است! و مي‌نازد كه خالق غايي است، و اوست كه هستي «سوما» را تضمين مي‌كند! و مطمئناً هيچ ترديدي وجود ندارد كه چه كسي اين تازه وارد را دست‌ورزي مي‌كند، بازي مي‌دهد: يک كاهن، يک رهبر، يک برهمن، يک دوررو، يک بازيگر سخن:

من (كلام) با روداس، من با واساس، من با آدي‌تياس
من با جمله خدايانم.

من ميترا، من وارونا، من ايندرا و هردو آسورين را همراهم.
من سوماي غني، من تـواستر، من پوسام،
من با هاگورا ناقل‌ام.
من شاه‌ام، من فراوانم، من دارام!
کسي که مي‌خورد، کسي که مي‌بيند، کسي که مي‌دمد، کسي که مي‌شنود
از گوهر من است.
گوش کن، گوش کن تا چه مي‌گويم،
گوش کن.
من آنم که مي‌گويد،
من آنم که مي‌بخشد،
من آنم مي‌خشمد،
من خردمند،
من برهمند،
من پدرسازم!
جايگاهم در آب،
سرم در افلاک،
من ماوراي هر دو جهانم!
من همين،
من همان،
من چنين،
من چنانم! [16]

«جورج تامپسون» مي‌نويسد : «پيندار (Pindar) ديترامب (Dithyramb) را به عنوان «ديترامب گاوران توصيف مي‌کند»، و سپس مي‌پرسد: «به چه معنا ديترامب، گاورا مي‌راند؟»[17]

در پاسخ بدين سؤال، «تامپسون» تا نيمه راه مي‌رود. وي به نحوي گاورا با «ديوني‌سوس» (Dionysus)، و با اساطير مختلف در ارتباط با او، همذات، يکي مي‌گيرد؛ و اضافه آنکه، اثبات مي‌کند «دي ترامب» گروهي خواننده، در

اصل، زن بودند كه «ديونيسوس را (a) راهبري مي‌كردند يا (b) توسط او راهبري مي‌شدند؛[18] اما، «تامپسون»به قدر كافي در مطلب غور نمي‌كند تا خاطرنشان سازد كه «ديونيسوس» در اصل، رب‌النوعي هند و اروپايي بود كه از طريق «آيين مغي» (Magism)، آيين پيش از مذهب «زرتشتي»، و قبل از مهاجرت بزرگ «آرين»ها، درواقع همان «سوما» است[19]! و از اين قرار، معني واقعي «ديترامب گاوران» يعني (b): «شعر (كلام) كه مي‌راند يا راهبري مي‌كند يا بر عمل فرمان‌روايي مي‌كند!» و پُرمعنا آنكه، نبايد فراموش كنيم، «پيندار» خود يک شاعر بود، يک استاد كلام، يک مرد.

اما اين كه «تامپسون» مي‌گويد «ديترامب» گروهي خواننده، در واقع، زن بودند، احتمالاً اشاره به مبدأ تراژدي: «تولد تراژدي از موسيقي» (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik) از «ف. نيچه» (F. Nietzshe) است، كه مقصود از موسيقي اينجا تحرير است و تحرير واسطه، حد ميان عمل و حرف است، يعني پروسهٔ تبديل عمل به كلام، كه مقصود ما در اين فصل نيز تعقيب تحليل همين پروسه است. اما، نه تحليل و تعقيب ذهني موسيقايي، بلكه تعقيب و تحليل عيني‌كاري! و مگر هاله لويا مسيحي و ياهوي درويشان ما بازتاب صداي كار‌رقص‌شان (بازي بدن‌زحمتكش‌زيباكارشان) نيست!؟ و مگر «مولوي» در بازار مسگران قونيّه با صداي ضرب و چكش آنان به رقص درنمي‌آمد؟![20]

بهرحال، جالب توجه آن كه در سلسله مراتب پيامبري «اقوام سامي»، نظير همين روند، يعني تسلط تدريجي كلام بر عمل، قابل ردّيابي است. در اين سلسله مراتب، معجزه، يعني علامت جادويي‌آسماني پيامبري، تا زمان «محمد اسلامي»، معجزات فيزيكال بود: «كشتي نوح»، «در آتش رفتن ابراهيم»، «انگشتر سليمان»، «دست و عصاي موسي»، «مرده زنده كردن عيسي». اما، آنگاه كه نوبت به «محمد» مي‌رسد، آشكار مي‌شود كه اين علامت (معجزه) «كلام» است، «كلام شعري» است، «قرآن» است! در واقع، در اثناي انتخاب «موسي»، به عنوان يک پيامبر،ما از قبل شاهد مراسم آمادسازي «ده فرمان»، «بازي كلام» هستيم، آنگاه كه «موسي» به خدايش

«یهوه» می‌گوید:

«سرورا. من هرگز خوش بیان نبوده‌ام، نه در گذشته، نه از زمانی که تو با خادمات سخن داشته‌ای. من کند سخن و کند زبانم.»[21]

و پاسخ «یهوه» به همان لافزنی زبان، «سخن»، در «ریگودا» است، چرا که هر دو میوهٔ بنیادین آن تقسیم بنیادین‌اند:

«و سرور به او گفت، چه کسی به انسان دهان داد؟ چه کسی او را کر یا لال ساخت؟ چه کسی او را بینا یا نابینا نمود؟ آیا این من نبودم، سرور؟ اکنون برو، من تو را کمک خواهم کرد تا سخن گویی و به تو یاد خواهم داد که چه بگویی.

اما، موسی گفت:

سرورا. تمنا می‌کنم کسی دیگر را بفرست تا کار انجام شود. و آنگاه خشم سرور بر موسی شعله گرفت و گفت: در مورد برادرت، «هارون لویت» چه؟ من آگهم که او خوش سخن است. او اکنون در راه است تا تو را ملاقات کند، و از دیدارت خوش خواهد شد وقتی تو را ملاقات کند، تو او را خواهی دید و کلامات را در دهان او خواهی گذارد. من شما هر دو را یاری رسانم تا سخن گویید و خواهم آموخت که چه انجام دهید. او به‌جای تو با مردم سخن خواهد گفت، و چنان خواهد شد که گویی او دهان تو است و تو گویی تو خدای او. لیک عصا را در دست گیر تا بتوانی اشارات معجزه‌گرایانه را با آن به نمایش بگذاری.»[22]

و ما، آن انتقام هولناک را دوباره دراماتیزه نخواهیم نمود که «سخن» (کلمه) چه بر سر قوم برگزیدهٔ خود آورد، آنگاه که «هارون» و قوم برگزیده خواستند تا کمتر بگویند و بیشتر عمل کنند، از «بازی کلام» به «بازی بدن» بازگردند و برگرد «گوساله‌ی طلایی_توتم» خود برقصند که ارجاع بی‌واسطه‌ای بود به یک واقعیت عینی در درون جامعه_طبیعت، که «سوما»یش بود، بازگشت به «اول_هستی» (Ur-Eins)، آنگونه که نیچه» در مورد تأثیر تراژدی یونانی می‌گوید.[23]

«همین که یشوعا بانگ و هیاهوی قوم بشنید، به موسی گفت: این بانگ جنگ است در اردو. او جواب داد: این چون بانگ جنگ نیست، هیاهوی یک

شكست هم نيست، من بانگي چون هياهوي رقص مي‌شنوم.»[24]

و از زمان آن انتقام هولناک کلام، قوم برگزیده فراموش کرده است که چگونه برقصد، چگونه حرکت کند، چگونه عمل کند، چگونه تغییر کند، چگونه به شود! در واقع، شانه به شانهٔ توده‌هاي ايراني، قوم برگزیده از فناتیک‌ترین کلام‌پرستان تاریخ بشریت‌اند! در غیراین صورت، حداقل در مورد ایرانیان، چنان فتوا (کلام) بربرانه‌اي دربارهٔ نویسندهٔ یک رُمان صادر نمي‌شد، و مُصرانه تعقیب نمي‌شد.

و بازهم، و با چشمي به گفتار «نیچه» در مورد «تولد تراژدي از موسیقي»، و این‌بار با نگاهي درمان‌بالیني در مورد یک بیمار محتضر، در واقع، «مزامیر داود»ي (David's Songs) یکي از آخرین تلاش‌هاي ناامیدانه انجام‌شده‌اي بود، در میان «قوم برگزیده»، تا مانع جدایي اُرگان‌هاي صوتي از همزادش اُرگان‌هاي حرکتي، از رقص شود.

و عمیق‌تر بگوییم. قبل از تعمیق روند تقسیم کار ذهني از کار بازویي (بازي کلام از بازي بدن) کلمه خود کار بود. آهنگر کسي بود که با آهن کار مي‌کرد، همانگونه که «اسمیت» (Smith) در انگلیسي، «اشمیت» (Smiedt) در آلماني، «کوزنتسف» (Kuznetzov) در روسي، «چلنگر» در ترکي و...، دقیقاً، معناي کسي را مي‌داد که با آهن سروکار داشت؛ یا «سنگ‌تراش» کسي بود که با سنگ کار مي‌کرد؛ همانطور که «ماسون» (Mason) در انگلیسي چنین معنا مي‌داد؛ یا «ناوه‌کش» در زبان فارسي (و بویژه قبل از دوران صفویان‌ـقرون شانزدهم و هفدهم‌ـ و ارتباطات مشکوک شاهان صوفي با دربارها و کلیساهاي اروپایي) که معناي «زنبه‌کش»، یعني حمل‌کنندهٔ کاه‌گل در زنبه بر روي سر (عمله‌ـبنا) معني داشت؛ یا «بزرگر» کسي بود که روي زمین کار مي‌کرد، چنانکه «فلاّح» در عربي چنین بود و نه هیچ چیز دیگر. بعدها، آنگاه که جریان تقسیم کار غیرقابل بازگشت شد، این اسامي و بسیاري و بسیاري دیگر هم، کاراکتر و معناهاي انتزاعي و تجریدي به‌خود گرفتند و به افرادي اطلاق شدند که ممکن بود هیچ ارتباطي با کار بازویي (آهنگري، سنگ‌تراشي،

ناوه‌كشي، فلاّحي و...) نداشته باشند!

و بدين ترتيب بود كه «آقاي اسميت» (و از جمله چندين هزار سال بعد، «يان اسميت» نخست وزير سفيدپوست رودزيا _زيمباوي امروزي_ كه معتقد بود تا «هزارسال ديگر هم»حكومت را به سياهان نخواهد داد)، «آقاي اشميت» (و از جمله چندين هزارسال بعد، «هلموت اشميت» نخست وزير دهۀ هفتاد آلمان غربي)، «آقاي كوزنتسف» (و از جمله چندين هزارسال بعد، «كوزنتسف» بازيگر برجستۀ روسي تئاتر و سينما و ايفاگر نقش «هملت»)، «آقاي آهنگران» (و از جمله چندين هزارسال بعد، «محمد آهنگران»، كشتي‌گير فرنگي‌كار برجستۀ ايراني)، «آقاي فلاّح» (و از جمله چندين هزارسال بعد، «دكتر فلاح»، از عاملان انگليسي هيئت مديره شركت نفت ايران و انگليس در ايران) ظاهر شدند. يا، «ماسون» به كلمه‌اي بدل گردد كه مقصود، آن نظم مذهبي_سياسي مشكوک «فراماسونري» است كه بسياري از آكادميسين‌ها و سياست‌مداران جهان در حال توسعه را توليد مي‌كند.[25] يا، «ناوه‌كش» صوفي شاعري شود «ابن‌يمين» نام در قرن چهاردهم، كه بسيار پيش از «فراماسونرها»، بناي معنوي_صوفيانه برپا مي‌كند:

در زمان، تُرک فلک پاي نهد اندر گل

همچو هندو بكشد ناوه به سر كيوانش[26]

و يا «ناوه‌كش»، نظم جاه_مقام‌سازي شود تا «نظامي»بر آن شمشير كشد:

ننشينيم تا به زخم شمشير

اين ناوه ز بام ناورم زير[27]

به سخن ديگر، در دوره‌هاي پيشين، پيش از تعميق جريان تقسيم كار، معناي يک كلمه ارجاع بيواسطه‌اي بود به يک واقعيت عيني در درون جامعه_طبيعت. واژۀ «باران» خود باران بود. «جيران» در تركي معناي «غزال» (حيوان) را مي‌داد و «غزال» (حيوان) در عربي معناي «آهوي» حيوان در فارسي را. «رُز» در زبان فرانسه به معني گل بسيار زيبا و معمولاً سُرخ و بسيار خوش‌بويي بود. ضرب‌المثل آلماني «هيچ گل سرخي بدون خار نيست» (Keine Rosre ohne Dornen)، با وجود معناي ظريف و دوگوشۀ آن،

هنوز بازتابي از سرچشمه‌هاي واقعي طبيعت اين گل را دربردارد. يا، «ايلون» (Ilion) در زبان آنتيک يوناني به معني «خورشيد» بود. يا، «سياوش» در «اوستاي» کهن، معناي «گاو نر سياه» (هوماسوما) را مي‌داد.[28] يا، «واي» (Wai) در زبان نيوزيلندي به معناي «آب» بود.[29] اين در دوره‌هاي پس از تقسيم نهايي کار بود که صفت از موصوف جدا شد و اسماء کاراکترهاي صفتي ـ استعاره‌اي، نظير خانم جيران، آهوخانم، دوشيزه رُزا، شاهزاده سياوش، آب رييس قبيله، چلنگر (نشريهٔ فکاهي ـ سياسي)، شهر ايلون (کشور ـ شهر تروآ ـ به‌خاطر بلندي ديوارهاي آن به بلندي خورشيد در آسمان)، و...، را به خود گرفتند که هنوز هم مي‌گيرند! و دوصد گفته چون نيم کردار شد که هنوز هم مي‌شود. چرا که، حداقل، ما ايرانيان به‌خوبي مي‌دانيم کمتر آهوخانم ايراني است که، بدليل شرايط تحميلي مذهبي ـ سياسي، از پاهاي زيباي دونده‌اي چون آهو برخوردار باشد!

بهرجهت، در چنين شرايطي بود که «ايده» از «عمل»، اسم از محتوي خود گريخت و به گفتار، صوتي تهي و گروتسک‌وار بدل شد تا «انوري» را وادارد تا به‌تمسخرد:

شنيدم که احمقي مي‌گفت پدرم در قديم خان بوده/ گه صدساله کي توان خوردن

که *زمان قديم نان بوده!* تا «شکسپير» را وادارد که بگويد: «*در يک اسم چه چيز وجود دارد؟!/ آنچه که گل سُرخ ناميده مي‌شود با هر اسم ديگري هم همان بود را دارد!*»؛ يا به تابويي بدل شد، يک هستي ـ وجودي تجريدي انباشته از قدرتي مرموز ـ سحرآميز، و لذا بسيار پُرهيبت و قابل تکريم! و بدين خاطر است که چيني‌هاي قديمي پرهيز داشتند از اين که نام واقعي پيامبرشان «کنفوسيوس» را بر زبان رانند.[30] و بدين علت است که يهودي‌ها نيز، نام «يهوه» را بر زبان نمي‌رانند[31] و يا در ايران، هنوز باور دارند آن کس که «اسم اعظم» را بداند، قادر به انجام هرکاري است:

اسم اعظم بکند کار خود اي دل خوش باش
که به تلبيس و حيل ديو مسلمان نشود.

(حافظ)

يا، در اساطير اسلامي، «حضرت آدم» (نخستين پيامبر) را نخستين شاعر_ بازيگر (بازيگر كلام) هم، مي‌دانند.[32] يا، انگليسي‌زبانان «توماس» (Thomas of Erceldune)، از نخستين شاعران قرن سيزدهم خود را، پيشگو و پيامبر هم، تصور مي‌كردند (مي‌كنند) [33] يا، «ارسطو» در كتاب خود «سياست»، براي تعريف انسان و تفريق او از باقي حيوانات دو ويژگي قائل شد: «سياسي بودن و سخن‌گو بودن».

باري. و در اين شرايط بود كه شاعر_مرد (بازيگر كلام) اگر خدا نمي‌شد، به قول «دكتر آريان‌پور» «نيمه‌خدا يا پيامبر كه مي‌شد.»[34] كه شدند، حداقل اولين و آخرين‌شان، «آدم» و «محمد»! و بدين علت است كه صبحگاه رسمي تئاتر را، تئاتر طبقاتي_استعمارگرانه را، حدود دوهزار و پانصدسال پيش در «آتن» (خاستگاه دموكراسي غربي) مي‌دانيم، آنگاه كه «آريون» (Arion) و «تس پيس» (Thespis) آغاز به نگارش نمايشنامه كردند! و مهمتر، آنگاه كه نوشتن براي «آتني‌ها»ي آزاد، و نه براي برده_بربرها، يک هنر شد،[35] يک هنر مردسالار، يک شعر پدرسالارانه؛ همانگونه كه زن، پيش‌تر يا در همان زمان، يک مال مرد شده بود (يا شد).

د ـ زشتي و زيبايي در سبک تئاتر يوناني

در شرايط پيش‌آمدهٔ تاريخي فوق، اكنون سؤالي كه، براي مثال، مطرح مي‌شود اين است: آيا «مده‌آ» (Medea)، پس از بي‌وفايي شوهر، حق دفاع، حق انتقام‌گيري نداشت، بويژه آنكه دو فرزندش پسر بودند؟! و هرگاه فرزندان دختر بودند چه مي‌شد؟ آيا «مده‌آ» اقدام به جنايت مي‌كرد؟ ما گمان نمي‌كنيم! چرا كه «بازي بقاء» (بازي ما) بسيار سياسي‌تر از آن است كه فكر مي‌كنيم؛ چرا كه شادي_آباي ما زيباكار شده است! انسان‌تر شده است! «مده‌آ»، زحمتكش (دختر ـ زن) نمي‌كشت!

از سوي ديگر، و در اين حالت، آيا انتقام‌گيري «مده‌آ»، به تلافي از دست‌دادن مرتبه و پايگاه تاريخي او (زن‌سالاري يا حداقل برابري) و سقوط آن مرتبه و پايگاه به‌دست مردان (آغاز دورهٔ مردسالاري) نمي‌باشد؟! و در اين

حالت، آيا اين انتقامگيري نتيجهٔ «بازي بقا»ي ديگري نيست كه اين‌بار زشت‌كارش، واپس‌گرايش، شادي‌ِمادينه‌اي است كه مي‌خواهد از تاريخ، از ضرورت ناگزير، از تقديرش كه خالق آن يک مرد، شخص «اوري‌پيدس» (Euripides) است كه خود، با وجود دفاع از حقوق زنان، بدان ضرورت معتقد است، انتقام گيرد؟! و آيا اين يک بازي تراژيک‌ِكميک نيست؟! و آيا اين نگاه تاريخي‌ِسياسي، جوهر واقعي تراژدي نيست؟! چرا كه در تعريف تراژدي گفته‌اند: «آواز بُز» و «بُز» در اينجا، در واقع، همانطور كه گفته شد (رفرانس ۱۹) نامي عمومي است كه هم مي‌تواند بُزِ‌حيوان واقعي باشد، و بيشتر، هم بُزِ‌حيوانِ‌انسانِ‌رب‌النوع اساطيري، يعني «ديوني‌سوس»، يعني «هوما‌ِسوما»، يعني «اول‌ِهستي»! و لذا، «مده‌آ» با اعتراض خود نسبت به نظم جديد حاكم، يعني با زيباكاري خود، خواهان عدالت در وحدت است؛ اما،از آنجا كه عدالت در وحدت او گذشته‌گراست، به گذشته چشم دارد، به عدالت در وحدت آينده قادر نيست كه بنگرد، چرا كه هنوز در آغاز زيباكاري است و اين پروسه‌اي است پايان‌ناپذير، پس زشت‌كار مي‌كند، تراژيک بازي مي‌كند، بيشتر به عدالت در پس، مرگ‌ِتراژدي، فكر مي‌كند تا به عدالت در پيش، تولد‌ِكمدي (كموس Komos= جفت‌گيري، اُد Ode= قصيده/ غزل، يعني آواز جفت‌گيري‌ِتولد). به سخن ديگر، او بيشتر به «درد» (Agon) تراژدي شيفته است تا به «درد» (Agon) كمدي! و بالاخره، شاهد از آينده بياوريم، پس آينده در گذشته، يعني از زبان فيلسوف زحمتكشان بگوييم: «مده‌آ واژه‌گونه به تاريخ مي‌نگرد»، پس واژگونه عمل مي‌كند! «بازي بقاي» او برخلاف «بازي بقاي» ما غريزي است تا عقلاني، چرا كه دوباره بگوييم، او در آغاز زيباكاري است و اين پروسه‌اي است تكاملي‌ِپيچيده‌ِپايان‌ناپذير! به بيان ديگر، و با مثالي از پيچيدگي جنبهٔ ديگر «بازي بقا»ي‌مان بگوييم كه «جامعهٔ آتني» جامعه‌اي بود در حال تولد، پس به آينده نظر داشت، با گذشته‌گرايان، با وحدت‌هاي غريزي (با بازي بقاي غريزي) در تقابل بود. و اين تقابل نه تنها در درون جامعه، بلكه در خارج از «جامعهٔ آتني»، با جوامع واپس‌گراي آن دوران، و در رأس آن ها با «امپراتوري هخامنشي» واخلاق «نظام زرتشتي» اش، با

شدّت بيشتري جريان داشت، که در اکثر آثار بزرگ نمايشي (بازي فکر) يوناني ريخته شده است و مضامين اصلي آن‌ها را تشکيل داده است. بازتاب اين تقابل و نبرد (دو بازي عظيم بقاي غريزي_زشت و بقاي عقلاني_زيبا)، به عنوان مثال، در «اُديپ شهريار» (Odipus Rex) بي‌گفتگو است. در واقع، در اينجا، نو جامعهٔ زحمتکش ـ زيباکار يوناني، در برابر، کُهنه جامعهٔ زحمتکش ـ زشت‌کار بزرگ‌ترين امپراتوري جهان آنتيک (هخامنشيان) که خواستار وحدت در گذشته، بازگشت به گذشته بود، از تئاتر خود همچون وسيله‌اي (بازي فکر_بدني) براي دفاع از هستي اکنون زيباکار خود، استفاده نمود. آنان، اگر در ميدان‌هاي جنگ، براي مثال در «ماراتون» با «هخامنشيان» با شمشير جنگيدند، در ميدان‌هاي ديگر، از جمله در ميدان تئاتر (بازي کلام) که اکنون جزيي از «بازي بقا»ي بزرگ آنان (بازي بدن) شده بود، با قلم نيز، جنگيدند؛ آن را همچون اسلحه‌اي به‌کار گرفتند! آري زيبايي انقلاب است و انقلاب زيبايي! و «جامعهٔ آتني» زيبا کار شده بود؛ و صدالبته تاريخي در زمان خود! به سخن ديگر، در واقع، «جامعهٔ آتني» نخستين جامعه‌اي بود که مي‌رفت شکاف‌هاي ميان بازي بدن و بازي فکر را، ضمن تعميق آن، پس از هزاران سال دوباره، در جريان انقلاب_زيباکار خود پُر کند! تا تئاتر چگونه تئاتر شود آنچنانکه در نتيجه‌گيري فصل گذشته آمد!

باري! تراژدي «اوديپ شهريار» که مضمون آن بر محور نتايج «زناي با محارم» (Incest) مي‌گردد (واحتمالا، تم و ساختارآن از مصرباستان ودوره ی امپراتوری میانه ی آن 1500- 2100ق.م. و فرعون ها ی آن «هوتپ ها- اوديپ ها ؟!» و پايتخت اش شهر« تب » می آيد) در واقع، تطبيق خلاقانه وتقبيح و تقابل هوشمندانه با نظام فکري‌ـاخلاقي جامعه‌اي بود که چنين مي‌کرد. زشت‌کاري «جامعهٔ هخامنشي»که در پي حفظ اصالت خوني- کاستي (وحدت غريزي- واپس‌گراي) خود، مشوّق ازدواج‌هاي درون فاميلي (Endogamy) (و مشخصاً مادر با پسر، پدر با دختر، برادر با خواهر) بود، نه تنها انحطاط اخلاقي ـ شخصيتي اين نظام را باعث شد، بلکه منجر به انحطاط ژنتيکي اين قوم نيز، گرديد. به سخن ديگر، شومي سرنوشت «اُديپ شاه»و

خاندان ـ سلسلهٔ او، بيان هنري ـ تئاتري شومي سرنوشت «خشايارشاه» و خاندان ـ سلسلهٔ او نيز، مي‌تواند باشد! همانگونه كه «آشيلوس»(Achylus) در «پارسيان» (The Persians) از نقطه نظر ديگري، چنين ديده بود. و بيش تر بگوييم. همين تحليل و پروسه، اين نگاه تاريخي ـ سياسي، همين «واپس‌نگري» كه جوهر واقعي هر تراژدي خوب مي‌تواند باشد، نيروي محرک و پيش‌برندهٔ آن، در بسياري از تراژدي‌هاي بزرگ، در طول تاريخ نيز، هست. به‌عنوان مثال، تراژدي «هملت» در آن است كه شاهزاده با معيارهاي اخلاقي سياسي (پراگماتيستي) نظام در حال تولد، «نظام بورژوازي» بيگانه است؛ در غيراين صورت،در همان هنگام عبادت «عمو- كلاديوس»، كلک او را مي‌كند و غائله را ختم مي‌كرد! در صورتيكه، تراژدي «ننه دلاور» در آن است كه به معيارهاي اخلاق معيشتي (سوداگرايانهٔ) نظام بوژوازي كه اكنون بسيار كهنه شده‌اند، بسيار دلبسته است؛ چرا كه با وجود تجربيات تلخ مرگ فرزندانش، هنوز از نقش «آمادگاري» ارتش‌هاي متجاوز دست‌بردار نيست! به بيان ديگر، اين تراژيک‌كاران، اين مرگ‌آفرينان،هردو ثابت‌اند، ثبّات‌اند، هردو تراژيک‌نگارند! به سخن ديگر، و اين‌بار تطبيقي ـ جامع‌تر بگوييم، هرچه تراژدي را بايد نوشت، به ثبت (بازي زبان) درآورد، چون زحمت‌دهنده، سياه‌كار، زشت‌كار، اصولاً، نگاه به گذشته دارد (و هم از اين روست كه چنانكه، در پيش گفته شد، بيش از دوسوم تراژدي‌هاي به نگارش درآمده، در طول تاريخ رسمي تئاتر ـ بازي زبان ـ، مضمون‌شان در ارتباط با طبقهٔ حاكم است! و هم از اين روست كه وقتي صحبت از تئاتر يوناني مي‌شود يا تئاتر اليزاتين، يا تئاتر نئوكلاسيک فرانسه، يا تئاتر رومانتيک آلمان، و يا...، در وحلهٔ نخست، آنچه كه به ذهن مي‌آيد، كاراكترهاي تراژيک‌اند تا كاراكترهاي كميک)، برعكس كمدي را بايد ننوشت، بايد بديهه‌سازي كرد، به عمل (بازي بدن) درآورد، چون زحمتكش، سفيدكار، زيباكار، اصولاً، نگاه به آينده دارد؛ و آينده را نمي‌توان ثبت كرد! آينده را بايد پيشگويي كرد، يعني بديهه‌سازي كرد! (و هم از اين‌روست كه «ننه دلاور» كه زحمتكش غريزي است تا عقلاني، زشت‌كار است، پس به

تئاتر «بازي بدن»، به تاريخ سياسي تئاتر ما تعلق ندارد که براستي هم به عنوان يک نمايشنامه ـ بازي زبان ـ به تئاتر ما _بازي بدن_ تعلق ندارد. «ننه دلاور»، «هملت»، «اوديپ شهريار»، «پرومتئوس» و به تبعيت از آنها «برشت»، «شکسپير»، «سوفوکلس»، «آشيلوس» و...، از زاويه و جهت ديگري به تاريخ سياسي تئاتر ما ربط دارند، که در بخش نتيجه‌گيري فصل گذشته آمد! و هم از اين‌روست که «بقا»ي ما بازي تراژيک_کميک دردآوري است که با صفت گروتسک توصيف مي‌شود.

هـ ـ جهاني نو ـ تئاتري نو

باري. در يک چنين پروسهٔ پيچيده، کلافه‌وار و ناعادلانه‌اي است که «بازي بقا»ي ما، راه خود را مي‌گشايد تا در معرکه‌هاي عظيم جهاني سهم خود را اداء کند. در يک چنين خيز و فرودهاي زيگزاگ‌وار نامنصفانه‌اي است که معرکه‌گيران ما، توده‌هاي تحت ستم، برخلاف معرکه‌گيران زبان، با بازي جان‌شان، با پويندگي راه‌شان، بدون نام و القاب‌شان، همه‌جا و هميشه در جبهه‌هاي کارزارشان حاضرند؛ تئاترشان به زمان و گروه جنسي ويژه‌اي تعلق ندارد. اما، در همان حال، زاينده‌اش، آفرينندگانش، در اساس، زنان‌اند. و بدين دليل است که در ارجاع نامؤيد و دو ارزشي «گوردن کريگ» (Edward Gordon Craig)، ما به منشاء تئاتر ساقطشده، به طور عام، و به تئاتر چين (و هند) به طور خاص، که عمدتاً بر پايهٔ بازي بدن‌اند، به افسانه‌اي برمي‌خوريم که دو زن به‌خاطر پيدايش تئاتر امروزي (تئاتري انحطاطي براساس بازي زبان) مقصرند، چرا که به‌خاطر خودخواهي پوچ احمقانه‌اشان بازي «عروسک اول» (توتم اول) را تقليد کرده‌اند، دزديده‌اند![36] و مشخص‌تر بگوييم، بدين دليل است که در رقص‌هاي سنتي هندي، اکثر رقصندگان زنان‌اند. در «تئاتر ژاپن» هم به ما گفته مي‌شود که در آغاز، زنان، و پيش از همه «اُکُني» (Okuni) در توکيو در ۱۶۰۳، بود که زايندهٔ مردمي‌ترين فرم تئاتر ژاپني، «کابوکي» (Kabuki) بود.[37] همچنين، در ژانر روسي، بلا روسي و اُکرايني «درام عروسي» (Svadebnoy Dramoy) قرون نوزدهم و

بيستم، جايي كه دو گروه گُر مرد و زن، به رهبري داماد و عروس، در يک انسامبل مي‌رقصند و مي‌خوانند و بازي مي‌كنند، ما به وضوح كاراكتر كميک مسلط زن را مي‌بينيم، كه البته طبيعت اين ژانر است، در مقايسه با كاراكتر تراژيک مرد.[38] جهت ايقان اين نكتهٔ مهم، بايد به گُمدي «عروسي» از «گوگول» (Gogol) اشاره نمود. ما همواره نيز، بايد بخاطر داشته باشيم كه بدون فستيوال‌هاي موسمي يوناني، نظير «فستيوال باكانالي‌ين»(The Bakanalian)، با طبيعت «ديوني سوسي» ـوجوه مسلط زنانهٔ آن، «تئاتر آتني» هرگز متولد نمي‌شد! يا تئاتر قرون وسطي اروپا، بدون «مريم باكره»، بسيار پُرمعني، «رستاخيز» (بازي بدن) «عيسي مسيح»، صورت تحقق نمي‌يافت! يا حتي، تعزيه‌مان، از يک‌سو، بدون بازي بدن رقص‌ها و مراسم باروري فصول‌مان (تولد)، و از سوي ديگر، بدون حركت عملي (بازي بدن) زايش حسين ايراني، در معركهٔ كربلا، شكل نمي‌گرفت! (رجوع شود به رفرانس ۱۹). اما، تاريخ مكتوب تئاتر، براساس ادبيات نمايشي، تا همين اواخر، بندوار خط استثمارگرانهٔ استثمارگر را تعقيب نموده است. و بهمين خاطر است كه در طول تاريخ طولاني تئاتر، تا جريانات اخير فمينيستي، ما به ندرت به نمايشنامه‌نويس زني برمي‌خوريم! احتمالاً، يكي‌دوتا در «دوران بيزانس» (۱۴۵۲ـ ۳۳۰ ب.م) با القابي مشخصهٔ زنان، نظير «ايونا دامسكينا» (Iona Damskina) و «استفانا ساواي‌ما» (Stefana Savaima) كه ظاهراً، در قرن هشتم ميلادي زندگي مي‌كردند؛[39] و بي‌ترديد، يكي ديگر در «امپراتوري مقدس ژرمني» بنام «هروتسويت ازگوندرزهايم» (Hratsvit von Gundersheim) كه در ميانهٔ قرن دهم ميلادي مي‌نوشت؛ و معدودي ديگر كه متعلق به دوران اخيرترند، و قابل درک، از زمان سربرآري «نظام بورژوازي» بدين‌سو: «آفرا بن» (Aphra behn)، «سوزانا سنتي‌ليور» (Susana Centiliv´re)، «سُوريانا اينس دولاكرُز» (Sorjuana Ines De La Cruz) ، «مرسي وارن»[40] (Mercy Warren) و يكي هم امروزه در مصر بنام «فتحيه العسل»! و شايد، از همه جالب‌تر، تعدادي در ايران قرن نوزدهم كه «تعزيه» مي‌نوشتند و بازي مي‌كردند، نظير «ملا نبات»، «ملا فاطمه» و «ملا مريم»!

در دوران اخير، در ايران «دورهٔ پهلوي» (۱۹۷۹- ۱۹۲۴) و «دوران اسلامي» (?- ۱۹۷۹) نيز، تني چند بانو، همچون «فرنوش مشيري»، «فرزانه آقايي‌پور» و «بهرخ. ح. بابايي» (در تئاتر کودکان)، سزاوار ذکراند! بهرحال، اين ستم که در تحليل آخر، نتيجهٔ تقسيمات ناگزير کاري است، زماني اتفاق مي‌افتد که زنان (زحمتکشان) همواره فعال و پي‌گير، دوشادوش مردان (زحمتکشان) در صحنه بوده‌اند، نه در صحنهٔ تئاتر مستبدانه خلق‌شده توسط مردان - بهره‌وران (تئاتر نوشتاري- بازي زبان)، بلکه در صحنهٔ کار- خلق‌کرده (تئاتر فيزيکال_بازي بدن)، و در قلب آن! و شايد، در اينجا ريشهٔ اسطوره‌اي_روان‌شناسانهٔ درگيري ذهني بسياري از نمايشنامه‌نويسان و کارگردانان امروزي با سکس، و به‌طور کلي با تئاتر امروز نهفته باشد! براي مثال، «استرينبرگ»(A. Strindberg) به عنوان يک نمايشنامه‌نويس (بازيگر زبان)، يکي از بهترين موردهاست. بدليل شرايط زماني، و شايد، از طريق «نيچه»، که وي نيز، همين مشکل ريشه‌اي را داشت، اما با نشانه‌هاي فلسفي_توتنيکي نژادي (قدرت اراده- ابرمرد آريايي)، «استرينبرگ» مي‌دانست که تئاتر واقعي، «بازي بقاء»، بيشتر کاراکتر «ديوني سوسي» دارد تا کاراکتر «آپولويي»، يعني بيشتر طبيعتي شبانه، حسي، زميني_فيزيکال و زنانه دارد تا طبيعتي روزانه، منطقي، آسماني_غيرفيزيکال و مردانه. او مي‌دانست که در اين «بازي بقاء» بازنده است، همانگونه که در نمايشنامهٔ «پدر»ش شکست مي‌خورد. و در صورتي که وي براي حل اين مشکل اقدام به تجربهٔ نوع ديگري از تئاتر با کاراکتري فيزيکال، اما فرماليستي نمود (اکسپرسيونيسم Experssionism)، و در نتيجه درگير فرم شد و در سطح ماند، «برشت» به قطب مخالف رفت و باانتخاب «تئاتر اپيک» (Epic Theatre) کاشفانه، علت را شکافت. انتخاب «دايه» بر «مادر»، پرورنده بر زاينده، توسط «آژداک»(Azdak) عادل، در «دايرهٔ گچي قفقازي»، نشانهٔ قضاوتي کاشفانه، نسبت به تقسيمات ناعادلانهٔ طبقاتي - کاري در جامعه‌اي کهنه است که در آن حتي همجنس از همجنس، دربند از دربند بهره‌برداري (بهره‌کشي) مي‌کند، سابقهٔ خوني مادر از سابقهٔ کاري دايه هنوز طلب کار

است! با همه اين‌ها، وي (برشت) كاملاً دريافته بود كه عمل، يک انقلاب (بازي بدن) و نه حرف (بازي زبان) براي حل مشكل ضروري است. «نورا» (Nora) در «خانهٔ عروسک» اثر «ايبسن» (H. Ibsen) هم، از همين مقولهٔ «برشتي» است. اما، عمل فردي ـ شجاعانه‌اش، به اضافهٔ ساختمان كلامي نمايش، مانع از آن مي‌شود تا «ايبسن» يک راه‌حل واقعي و عملي را پيشنهاد نمايد. از سوي ديگر، «كريگ» با وجود ايده‌هاي خلاق تئاتر «ابرماريونت»اش، و حتي پيش از او «هنريش فن كلايست» (H.Von Kleist) در مقالاتش دربارهٔ «تئاتر ماريونت»،[41] بيشتر درگير تئوري بودند، و اضافه آن كه، آنان باور به علت تاريخي ـ ماتريالیستي تقسيم نداشتند. «استانيسلافسكي» نيز، بيشتر در پي راه‌حل‌هاي روان شناسانه، در چهارچوب سيستم‌اش تلاش مي‌كرد. شايد، اين تنها «مايرهولد» با «زن فسفري» در نمايش «حمام» از «مياكوفسكي» و ديگر توليدات‌اش، نظير «كاميل»، «خواهر بئاتريس»، «من بچه مي‌خواهم» و... بودكه راه‌حل عملي براي مشكل پيشنهاد نمود! «مايرهولد»، استوار باور داشت كه «جوهر روابط انساني با ژست‌ها، حالت‌ها، نگاهها و سكوت‌ها متعين مي‌شود. واژه‌ها نمي‌توانند همه چيز را بگويند».[42] البته، او عميق‌تر از سرچشمه‌هاي تئاتر كلاسيک يوناني نرفت و گاهي نيز، در بخارات افكار «واگنر»ي و موزيک پرسروصدا و مطنطن آن راه گم كرد. ليكن، هنوز اين براي «مايرهولد» كافي بود تا ريشهٔ علت را دريابد، و مهمتر، يک پاسخ عملي پيش پاي بگذارد. بي‌ترديد دانش هنري عميق او، همانگونه كه از همان آغاز «دانچنكو» (V.N. Danchenko) دريافته بود،[43] و نيز، درگيري فعال‌اش در انقلاب سوسياليستي روسيه، وي را بسيار ياري نمود.

بهرجهت، «زن فسفري» تمامي ويژگي‌هاي حياتي «بازي بقاء» (كيفيات فيزيكي، استاليزه، گروتسک، تراژيک ـ كميک) قبل از تقسيم كاري‌اش، يعني قبل از جدايي بازي بدن از بازي زبان را داشت، و اضافه‌تر، يک عنصر حياتي جديد: ماشين رُبات (سومين بازيگر بيومكانيک، اما آگاه). اين عنصر حياتي جديد براي ما چگونگي اتحاد دوبارهٔ اُرگان‌هاي حركتي و اُرگان‌هاي

صوتي را مي‌گويد تا بهتر بازي_عمل كنيم، بهتر در يک محيط زيست جديد (در طبيعتي نو، در جهاني نوين)، در دنيايي كه كلام مي‌تواند با همزادش يكي شود، يعني كلام معناي كار_كردار دهد، بيافرينيم! خوشبختانه، در محيط زيست جديد_حاضرمان، «آپولو» در وهلهٔ نخست، معناي يک كشتي فضايي، يک ماشين، يک رُبات را مي‌دهد تا معناي يک خدا را! يا، «براون» (Braun) در درجهٔ اول، به معناي يک ماشين زيباسازي، ماشين ريش‌تراش است تا «براون» مخترع موشک‌هاي V2 آلماني در «جنگ جهاني دوم» و موشک‌هاي ماهوارمبر «سارتورن» آمريكايي! و شكي نيست، آنگاه كه ماشين وجود دارد،پس آنچه كه چيني‌ها «يانگه» (Yange)، لُب_مغز هنرهاي نمايشي مي‌نامند،[44] يعني ريتم وجود دارد.

از جهت ديگر، روسيه، از نقطه نظر تجربي، براي «مايرهولد» يک سرزمين حاصل‌خيز بود! نگاهي نزديک به تئاتر غيررسمي (عوام_بازي بدن) روسيه به رهبري «اسكاماروخي»ها (Skamarokhi) _نوازندگان، دلقک‌ها، آكروبات‌بازهاي دورمگرد_ بازي شده در ميادين و جشنواره‌هاي مردمي روسيه،[45] از يک‌سو، و از سوي ديگر به تئاتر رسمي (خواص_بازي زبان) روسيه به رهبري «سي‌ماروكووا» (A.B.Symarokova)، نخستين دراماتورگ روسي، «فئودور گريگوويچ وُلكوف» (F.G. Volkov)، نخستين بازيگر، «ميخائيل سمنويچ شپيكين» (M.S. Shchepkin)، بنيان‌گذار رئاليسم روسي، و «ماول استپانويچ ماچالُف» (M.S. Mochalov) تراژدين بزرگ، آشكار مي‌سازد كه تئاتر روسيه كيفيت ديگري مي‌داشت، اگر رژيم تزاري با ملاطفت به «اسكاماروخي»ها نظر مي‌داشت، همانگونه كه «پوشكين» (A. Pushkin) نيز، باور داشت.[46] چرا كه، از نقطه نظر صحنه‌اي و توليداتي، اگرچه هنوز بدوي، «اسكاماروخي»ها بيشتر تحت نفوذ «كمدي دلارته» (بازي بدن) ايتاليايي‌ها بودند، و مهمتر، تحت نفوذ سنت‌هاي نمايشي جامعهٔ هنوز مادرسالارانهٔ روسي؛ در صورتيكه «ماچالُف»، «شچپكين» و باقي، بيشتر جذب سنت‌هاي ايستاي جناح نئوكلاسيک فرانسوي (بازي كلام)، و در نتيجه، توليدات‌شان طبيعتي روائي_زباني داشت. بنابراين، تعجب‌بار نيست اگر مردم

و توده‌هاي روسي، بدرستي، باور دارند كه «آلكساندر آستروفسكي» (A.N. Ostorovsky) بنيان‌گذار تئاتر ملي روس است! و «مايرهولد» اين را با گفتار: «آستروفسكي نه يكي، بلكه مجموع سلسله‌اي از ماسك‌هاي دراماتيك خلق نموده كه با مهارت در نمايشي بعد از نمايش ديگر، بكار گرفته است»، تصديق كرده است.[47]

و آنچه كه «مايرهولد»، با اشاره به ماسك مورد نظر دارد، البته كيفيت فيزيكال آثار «آستروفسكي» است در ارتباط با ويژگي‌هاي طبيعت روسي از طريق بدن به حيث يك ماسك[48]. در راستاي ايجاد يك تئاتر ملي، «آستروفسكي» در ميان آن سنت‌ها و رسوم فيزيكالي جستجو كرد كه جنبه‌هاي مسلط رفتاري مردماش بودند. و بدين شيوه، وي عناصر بسياري را كه در ارتباط با جامعهٔ ما قبل طبقاتي روس بودند، كشف نمود و بكار گرفت.[49] او، حتي در نمايشنامه‌هاي خود (بازي كلام خود) كوشيد تا اين اصول بنيادين را از طريق ترانه‌هاي فولكلور كه يكي از عوامل اساسي جهت اتحاد بازي بدن و بازي كلام‌اند، احياء نمايد! و در اين راه آن‌چنان گسترده و عميق رفت كه ترجمهٔ نمايشنامه‌هاي او (به زبان‌هاي ديگر، از جمله انگليسي) مشكل‌آفرين‌اند![50]

اجازه دهيد ترانهٔ «گريشا» (Grisha) در نمايشنامهٔ «فقر جرم نيست» او را بشنويم، جايي كه كلام، مستقيماً، طبيعت و محيط زيست نه تنها ديروز را، بلكه تناقض وارانه، امروز را هم مخاطب مي‌كند! كلام، مُسكو، شهر فقرزده و درگير مواد غذايي، پس از فروريزي «اتحاد شوروي» را هم مورد خطاب قرار مي‌دهد! و بيشتر! اينجا كلام به يك توتم واقعي فيزيكال، نان بدل شده است! اينجا كلام و عمل، آري... يكي شده‌اند، يك كاركرد دارند.

گريشا: *اگر از اين خوش‌تان نمي‌آيد، يكي ديگر مي‌خوانم، من جوان شنگولي هستم، واقعاً هستم!* (مي‌خواند)

هي! بزن به تخته!
مُسكو آرامش دارد،
مُسكو عروسي دارد،

*مُسکو کولمنا *را به زني مي‌خواهد.*
*تولا * از خنده مي‌لرزد.*
جهازي از پي نيارد.
سياه گندم به چهار رسيدست،
گندم به چهل،
ارزن به پنج رسيدست،
جو، به يک ترانه.
(رو مي‌کند به دخترها.)
اگر فقط جوي صحرايي ارزان‌تر بود،
عزيزتر براي مثل من بود!
مي‌بيني اوضاع از چه قرار است، ماشا؟ [51]

براي «مايرهولد»، تئاتر «آستروفسکي»، «گوگول» و «مایاکوفسکي»[52] طبيعت کلامي نداشتند. براي او، آنها به همان مقولهٔ «تئاتر مولير» تعلق داشتند. و چه کسي است که انکار کند بدون طبيعت فيزيکال «کمديا دلارته» و سنت‌هاي مردمي‌اش، «مولير» نمايشنامه‌نويس بدي بود، همانطور که تنها تراژدي‌اش «دون گارسيا» (Don Garsia) ثابت نموده است.

اما، چه چيز «مايرهولد» را متوقف نمود؟

«مايرهولد» آنگاه متوقف شد که يک ضرورت عيني توده‌اي برضد خود عمل کرد، يعني آنگاه که يک انقلاب مردمي عادلانه، علت وجودي‌اش را در خود گم کرد، در خود مسخ شد! و «زن فسفري» يک تأويل و تفسير صحنه‌اي_گروتسک از آن مسخ بود، همانطور که سرنوشت تراژيک سه خالق‌اش: «مايا کوفسکي»، «مايرهولد»و «زينادیا رايخ» (Zinadia Raikh) که چنين بود، ثابت نمود.

اما، توليد «مايرهولد»چه مي‌توانست باشد، اگر وي در سقوط خودانگيختهٔ ۱۹۹۱ حاضر بود؟ آيا او اين «بازي بقاي دوم»را به حيث يک «پارودي» از «بازي بقاي اول»، انقلاب ۱۹۱۷، مورد مداقه قرار نمي‌داد و بر صحنه نمي‌برد، بر گفتار نغز «مارکس» در مورد تکرار کميک يک واقعهٔ تاريخي

مُهر تأييدي نمي‌گذاشت؟! و مهم‌تر، بر جنبهٔ كميک‌ـتراژيک (گروتسک) «تئاتر فرداي» ما، يعني معركه‌هاي امروزي‌مان پاي نمي‌فشرد؟!

سرانجام

در سرانجام اين فصل كه سرآغاز «تئاتر فردا» باشد، به‌نظر مي‌رسد كه ما، يكبار ديگر، اما اين‌بار به نحوي ديگر، در برابر اين سؤال اساسي (سرانجام فصل اول) قرار گرفته‌ايم كه چگونه مي‌شود بازي بدن و بازي كلام، دوباره با يكديگر متحد شده، يا در جوار و دوش به دوش هم، كاركرد يكسان و در نتيجه بسيار خلّاق‌تري داشته باشند؟ و پاسخ چنين است: «در جهاني يگانه كه نيست با تئاتر بيگانه!» به سخن ديگر، در جهاني كه، همانگونه كه گفته آمد، پروسهٔ محو و نابودي طبقاتي، تفارقات ميان فرد و جامعه، ميان كردار و گفتار تشديد شده باشد. به سخن ديگر، در جهاني كه ناخودآگاهي توده‌اي، يا آنگونه كه «كارل يونگ» (K. Yung) ناميده، ناخودآگاهي كلكتيومان تبديل به يک خودآگاهي توده‌اي يا خودآگاهي كلكتيو شود. به سخن ديگر، در جهاني كه ما خود «سوتراداهارادا»ي خود شويم، مرشد،عروسک‌گردان خودمان شويم، ما هنر خود، تئاتر خودمان شويم، ما آيينهٔ خود شويم! به سخن ديگر، در جهاني كه دوباره «انسان + طبيعت» شويم، آنگونه كه «روجر بيكن» (R. Bacon) هنر را تعريف كرده است، آنگونه كه من‌هاي‌مان (Ichs) فراموش شود! اما، نه آنگونه كه «نيچه» مي‌گويد: بازگشت به گذشته، با طبيعت يكي‌شدن از طريق بازگشت غريزه‌هاي نخستين، ناآگاهانه، تحت نشئهٔ مواد مخدر «ديوني سوس»ي، بلكه، آگاهانه‌ـتكامل‌يافته از من خود، پُل خود گذشتن، عبوركردن، به من ديگران پيوستن! به سخن ديگر، در جهاني كه فرديت‌ها، من‌هاي تكامل‌يافته‌تر، ديگر هراسان از مرگ نيستند، همچون «آ. تولستوي» (A. Tolstoy)! برعكس، در جهاني كه خودآگاهي كلكتيو تكامل يافته، مشتاق هماغوشي با طبيعت (با مرگ) نيز، هست، همانگونه كه «گ. پلخانف»(G. Plekhanov) آرزو داشت و بر سنگ قبرش داد كه بنويسند: «به طبيعت پيوست!»

و اكنون، ما چه اندازه از «مايرهولد»، دوره‌اي سمبوليست، فاصله داريم كه باور داشت: «تئاتر حقيقتي تئاتر مرگ است»، «يک تئاتر عروسكي است»، يا اصطلاح «موريس مترلينگ» (M. Meterling) را بكار بريم: «تئاتر استيليزه» است، (Stylized Theatre)، يا دقيق‌تر بگوييم «يک تئاتر استيليزهٔ خودآگاه» (A Concious Stylized Theatre) است، آنگونه‌كه «والري بروسون» (Valery Bronson) به «مايرهولد» پيشنهاد نمود؟

در واقع، «تئاتر فردا» تعلق به چنين جهان انقلابي دارد؛ و اين تعلق نه بدليل آن است كه جامعهٔ روسيه در جريان پروسهٔ يک انقلاب اجتماعي_تكنولوژيک بود، بلكه بدليل آنكه جهان‌مان در پروسه يک چنين انقلاب عظيمي بود و هست. و بدين علت است كه «تئاتر بيو_مكانيک» (بازي بدن_تئاتر زحمتكشان) كه يک تئاتر التقاطي مردمي است، مبناي «تئاتر فردا»است! «مايرهولد» ايده و عناصر سيستم تئاتري خود را از منابع بسيار وسيعي، از گذشته، حال و حتي آينده به عاريت گرفت. مي‌گوييم حتي آينده، چرا كه «يک توده تئاتر بيواسطه_فيزيكال_گروتسک» (تئاتر فردا)، ثمرهٔ آگاهانه (انديشمندانهٔ) «تئاتر بيو_مكانيک» است، همانگونه كه تئاتر دوران «مايرهولد»ثمرهٔ انديشمندانهٔ (آگاهانهٔ) گذشتهٔ خود است! براي ما، براي تئاتر، براي «تئاتر فردا»ي ما، انقلاب و تكامل پشت و روي يک سكه‌اند: «كار»! ما اجازه نخواهيم داد كه استثمارگران، «بازيگران كلام»با ايدهٔ تكامل دلخوش باشند. **زنده باد انقلاب!**

■■■

پانويس‌ها:

۱ «گزيده‌هاي سرودهاي ريگـودا»، مترجم: «سيدمحمدرضا جلالي نائيني»، (تهران، ۱۳۴۸ ش)، انتشارات سيمرغ، فقرات ۳۱، ۲۸، ۹، ۶ـ صص ۲۹۶ـ ۲۹۵، ۳۰۱ـ ۳۰۰

(The Hymns of the Rig Veda, Vol II. Varanasi, India, 1971. PP. 355, 358, 361. Hymns 96-97.)

[2] Borev, yuri. Aesthetics, Moscow, Progress Pullisher. 1985, p. 117.

۳ با تأكيد بر اين نكته كه گروتسک در مرحلهٔ آغازينش به حيث مقولهاي طبيعي ديده مي‌شد، بايد به كتاب «معماري ويترويوس» (Vitrovius de Architectura) ارجاع داده شود، كه در آن، اين معمار عصر «آگوستوس (Augustus) اين سبک جديداً وارد شده را محكوم و از آن بربرها مي‌داند:

«تمامي اين طرح‌هاي گرفته شده از واقعيت، اكنون به شيوه‌اي غيرعقلاني مردود مي‌شوند. زيرا، هنرمندان معاصرمان ديوارها را با اشكال هيولامانندي تزيين مي‌كنند، تا ايماژهاي مشخص و روشن دنياي آشناي‌مان..!. چطور يک جوانهٔ شكننده مي‌تواند حامل يک فيگور انساني باشد، و چگونه اين اشكال حرمزاده، متشكل از گل‌ها و بدن‌هاي انساني، مي‌توانند از ريشه‌ها و پيچک‌ها برويند؟»

Kayser. Wolfgag. The Grotesque. P. 20.

[4] Hauser, Annold. The Social History of Art, Vol I. London. 1951. pp. 23-43.

[5] I bid. P.26.

[6] Thompson, George. Aechylus and Athens, London. 1973. p. 10.

[7] Lawrence. D.H. The Woman Who Rode away….

[8] Sayinka. Wole. Myth, Literature and the African World. Combridge University Press. 1976. pp. 131- 132.

[9] Indura Yoshinobu and Kawatake Toshio. The Traditional Theatre of Japan, Tokyo. 1981. pp. 28-29

[10] Thompson. George. Op. cit, p. 59

[11] Hauser. Arnold. Op. cit. 40.

[12] Case. Sue Ellen. Feminism and Theatre. Hong Kong. 1988. p. 20

[13] Lindsay. The Anatomy of Spirit. London. 1937.

[14] Ibid. P. 82.

[15] The Holy Bible (New Testament). London. 1978.

[16] The Rig Veda. Penguin Books. London. 1988. (Speech) p. 63

[17] Thompson. George. Op. cit. P. 161

[18] Ibid. Pp. 161- 163.

۱۹ فلاح زاده. مجيد، «مرگ و رستاخيز (شهادت) در فرهنگ‌هاي ميترايي، مسيحي و اسلامي»، چيستا، مارس ۱۹۸۱. تهران. شماره ۱)

همچنين: فلاحزاده، مجيد. تاريخ اجتماعي- سياسي تئاتر در ايران - كتاب اول: تعزيه، (۱۹۹۶- بُن)، «انجمن تئاتر ايران و آلمان».

* ممكن است سؤال شود: «چرا گاو... و چرا بُز نه... چرا كه تراژدي (تراگوديا) به معناي آواز بُز است: تراگوس = بُز و اُد= غزل؟» و در جواب بايد گفت: زيرا در ميان آرين‌هاي گله‌دار كه دائماً در حركت بودند، گاو نامي عمومي بود براي تمامي حيوانات سودمند.

۲۰- زرين‌كوب. عبدالحسين، پله پله تا ملاقات خدا، (تهران)، چاپ اول.

[21] Die Bibl (Das Alte Testament, Exodus).

[22] I bid.

[23] Nietzsche. Friedrich, Die Geburt der Tragödie Aus dem Geiste der Musik, Goldenmann Klassiker. München. P. 27.

[24] Die Bibl. Op. cit.

۲۵ مراجعه شود به فراموشخانه و فراماسونري در ايران، نگارش اسماعيل رائين، نشر رائين. تهران. ۱۳۷۸.

۲۶ دهخدا. لغت‌نامه، چاپ دوم، دورهٔ جديد. تهران ۱۳۷۷. ص. ۲۲۲۸۵ (ناوه)

۲۷ همانجا.

۲۸ پورداود. اوستا (يشت‌ها)، اديتور «بهرام فرهوشي». جلد دوم. تهران. ۱۳۵۶. ص‌ص. ۲۲۴- ۲۲۶

[29] C. K. Ogden and I. A. Richards. The Meaning Of the Meaning. London. 1952. P. 27.

[30] Ibid. P. 28.

[31] Ibid. P. 28.

۳۲ محمد بن قيس الرزاي. شمس‌الدين. المعجم في معايير اشعار. تهران. ۱۳۲۷. ص ۱۴۸. همچنين: واعظ كاشفي. ملاحسين. روضة‌الشهدا.

[33] A Concise Treasury of Great Poems, Ed. Louis Untermeyer. Pocket Books. New York. P. 27.

۳۴ آريان‌پور. اميرحسين. جامعه‌شناسي هنر. كابل. ۱۳۶۴. ص ۴۵.

[35] Macgowan and Melritz. The Living Stage. New York. 1955. p. 21.

[36] Craig. E. G. On the Art of the Theatre, London. 1911. pp. 90- 94.

[37] Inoura. Yoshimolou / Kawatake. Tashio. The Traditional Theatre of Japan. Tokyo. 1981. pp. 217- 218.

[38] Historia Ruskovo Dramaticheskovo Teatra Ed. Shaxc- Azizov. T. K. Vol I. Moskowa. 1977. pp. 22-23/ pp. 32. 33.

[39] Ibid. P. 30.

[40] Feminism and Theatre. Op. Cit. pp. 30-32

[41] Silz. W. Heinrich von Kleist. PHI. Uni Pennsylvania, 1961, Chapter IV. Pp. 69-85.

Also : Werke- Briffe. Heinrich von Kleist. Augbou- Verlag. DDR. 1978. pp. 473- 480.

[42] Braun. Edward. Meyerhold on Theatre. London. 1991. P. 56.

[43] Rydniski. K. Regisseur. Meyerhold. Moscow. 1969. p. 11.

[44] Obrazov. C. Teatr Kitaiskovo Naroda. Moskwa. 1957. P. 95.

[45] Historia Ruskovo Dramaticheskovo teatra. OP. Cit. pp. 25-43

Also: Acceva. B. Russki Dramaticheski Teatr. XVII- XVIII Centuries. Moskowa. 1958.

[46] Pushkin. A.?

[47] Braun. E. OP. Cit. P. 315.

[48] Ibid. pp. 314- 315.

[49] Letstosova. M. K. Strat Teslataa. V. Ts. Chitaem O Teatre. Moskawa. 1977. P. 90.

[50] The Oxgond Companion to The theatre. Ed. Ph. Hantroll. IVed. Oxford Uni Press 1983. Ostrovsky. A. N. P. 616.

۵۱ آستروفسكي. آ. فقر جرم نيست، مترجم بهرخ. ح. بابايي. (كابل: مسكو- پروگرس. ۱۹۷۴). پردهٔ اول، صحنه ۹. ص ۹۹

* «كولمنا» و «تولا» دو برزن مسكوي قديم بودند.

۵۲ به حيث نخستين تجربيات نمايشي در زمينهي «تئاتر بيومكانيک» و همچنين «تئاتر فردا»ي ما، «مایاكوفسكي» با نمايشنامههاي خود: «حمام»، «ساس»،... و بويژه «ميستري بوف»، دين عظيمي به گردن اهل تئاتر دارد. لذا، ترجمهي نمايشنامهي اخير، (دو نمايشنامهي ديگر بهفارسي برگردان شده است)، به عنوان اولين نمايشنامههاي اتحاد شوروي، با كارگرداني «مایر هولد» و بازيگري ۵۰۰ بازيگر كه در 07.11.1918، نخستين سالگرد انقلاب اكتبر، بر صحنه رفت، در ضميمه آمده است.

گفتيم «تئاتر فردا»ي ما، چرا كه از زيبائيهاي «ميستري بوف»، يكي هم پيشنهاد خود «مایاكوفسكي» در مقدمهاي بر ورسيون دوم نمايشنامه است كه ميتوان و بايد، در اجراهاي آيندههاي ديگر، كشتي بزرگ (آرک) را نوعي «كشتي فضائي» در توفانهاي فضائي- انقلابي آتي هم، ديد و كارگرداني كرد.

****

مجيد فلاح زاده