

گروتفسکی و تئاتر بدون تماشاگر

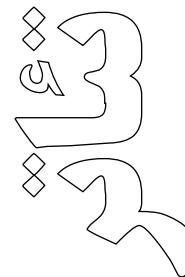
نگاهی به مفهوم پاراتئاتر و تئاتر سرچشمه‌ها

مسعود نجفی

مقدمه

فعالیت‌های هنری یرژی گروتفسکی^۱ به پنج دوره تقسیم می‌شوند. دوره نخست از سال ۱۹۵۹ م. آغاز می‌شود. گروتفسکی جوان به همراه یک مشاور ادبی (لودویک فلاشن) و پنج بازیگر، در شهر کوچک «آپول»^۲ در تئاتر «سینزده ردیف» مشغول به کار شدند. آنها در سال ۱۹۶۲ م. به شهر وروتسلا و نقل مکان کردند و رسماً «تئاتر لاباتوار»^۳ را تأسیس کردند. گروتفسکی به همراه گروهش در این دوره تا سال ۱۹۶۹ م. به طراحی و تولید «اجراهای تئاتری»^۴ پرداختند. مهم‌ترین اجراهای آنها در این دوره ده ساله، عبارت بودند از: کوردیان^۵، دکتر فاستوس، اکروپولیس، شاهزاده ثابت قدم و بالاخره اجرای «مکاشفه به کمک تصاویر»^۶. حاصل پژوهش‌ها و مطالعات این دوره تئاتر لاباتوار به کوشش یوجنیو باربا^۷ در مجموعه‌ای جمع شد که به سوی تئاتر بی-چیز^۸ نام گرفت.

تا سال ۱۹۸۲ م. که تئاتر لاباتوار رسماً از هم پاشید و بیانیه گروه به همگان اعلام گردید، پژوهش‌هایی در پاراتئاتر و تئاتر سرچشمه‌ها صورت گرفت. در سال ۱۹۸۲ م. پس از اینکه در لهستان حکومت نظامی اعلام گردید، گروتفسکی لهستان را ترک کرد و پس از سفرهای متعدد، در ایتالیا و در «پونته درا»^۹ ساکن شد. او در آنجا به همراه تیم جدیدی از همکاران (از جمله توماس ریچاردز که بعدتر وارث فرهنگی دستاوردهای او شد.) پژوهش‌های جدیدی را در حوزه «درام عینی»^{۱۰} و در نهایت، «هنر به مثابه وسیله»^{۱۱} انجام داد. او در ژانویه ۱۹۹۹ م. درگذشت. در این مقاله فرض بر این قرار گرفته است که مفاهیم دوره «اجراهای تئاتری» و پژوهش‌های



تئاتر لا براتوار درباره: مواجهه، تماس، سدهای بدنی و روحی، رابطه بازیگر - تماشاگر، بازیگر - کارگردان، بازیگر - متن نمایشی و از همه مهم تر، تعریف ظاهراً جدیدی که از مفهوم بازی کردن (Acting) ارائه شده، از سوی خواننده مورد مطالعه قرار گرفته است و نیازی به بازگشت دوباره به این مفهومها وجود ندارد.

پاراتئاتر (۱۹۷۸ - ۱۹۶۹م.) و تئاتر سرچشمهها (۱۹۸۲ - ۱۹۷۶م.) دو کوشش متفاوت اما مرتبط تئاتر لا براتوار بود که از نظر زمانی نیز همپوشانی دارند. پاراتئاتر در واقع بسط و تعمیم منطقی «اجراهای تئاتری» بود و تئاتر سرچشمهها به عنوان طلیعه دوره «درام عینی» محسوب می شد. گروتفسکی پس از پژوهش های بسیاری که درباره بازیگر و ماهیت و جوهر بازیگری انجام داد، با گسترده تر کردن دامنه پژوهش های خود - از طریق دوباره تعریف کردن کنش نمایشی - پا به عرصه پاراتئاتر گذاشت. به قول ریچارد شکنر: «گروتفسکی تنها به مقوله خلاقیت علاقه مند است، او سرشار از اشتیاق یک کاوشگر است و تنها به مسیرهای بکر و ناشناخته می پردازد.»^{۱۲} کار بر روی خود، از تئاتر به پاراتئاتر منجر شد و جست و جوی آنچه که ترفرنگی^{۱۳} و بنیادین است از پاراتئاتر به تئاتر سرچشمهها می انجامید.

پاراتئاتر

اگر سیر منطقی تجربه های تئاتری گروتفسکی را دنبال کنیم، درمی یابیم که مفهوم پاراتئاتر از اجرای آپوکالیپس برآمد. در این اجرا که تمرین و آماده سازی آن حدود دو سال و نیم به طول انجامید، دو چیز محور پژوهش های گروه بود. نخست: **خودشناسی و دوم: ملاقات.**

گروتفسکی پس از هر اجرا تعداد کمی از تماشاگران را برای ماندن انتخاب می کرد تا وارد ملاقات های مستقیم با اعضای تئاتر لا براتوار شوند. در همین دوران و در خلال همین پژوهش - ها بود که گروتفسکی به پاراتئاتر روی آورد تا از این طریق، تعداد بیشتری از مردم مشتاق را با مفاهیمی آشنا کند که ده سال با آنها دست به گریبان بود.

«گروتفسکی با توجه به دریافتی که از انفعال تماشاگر در شرایط اجرای سنتی وجود داشت، در اوایل دهه ۱۹۷۰م. اعلام کرد که او و بازیگرانش دیگر در پی اجرای نمایشنامه نخواهد بود، بلکه پژوهش های آتی آنان درباره آفرینش تماشاگر خواهد بود و نه بازیگر.»^{۱۴}

تجربه پاراتئاتری شامل انزوای مشترک گروهی از افراد در مکانی بسیار دور از جهان متمدن و کوششی برای ایجاد نوعی ملاقات حقیقی در میان افراد انسانی است. تجربه پاراتئاتری، یک اجرا نیست؛ طرح یا کنش ندارد؛ هم چنین چیزی که بشود به وسیله تماشاگر دیده شود ندارد؛ پس تماشاگر هم ندارد. پاراتئاتر، تجربه ای از رشته ملاقات هایی است که به تدریج آنها را از شر بی اعتمادی ترس ها خلاص می کند.

گروتفسکی با همراهی تمام اعضای تئاتر لا براتوار، عصیان پاراتئاتری خود را آغاز کردند. گروه به شش دسته تقسیم شدند و فعالیت های تجربی خود را این گونه متمرکز کردند: مولیک و یاهولکوفسکی روی «بازی درمانی»^{۱۵} کار کردند. فلاشن در تلاش برای خلاص شدن از سکون زندگی روزمره «مراقبه های طولانی»^{۱۶} را رهبری کرد. اسپیرسکی در «ملاقات ها»^{۱۷} به آموزش بازیگر پرداخت و سپس از این هم فراتر رفت. اسپیشالسکی با پروژه «سرود خویشتن»^{۱۸}

^{۱۸} کار با افراد غیر لهستانی را در لهستان آغاز کرد. میرچکا و تسینکوتیس بر موضوع «رویداد»^{۱۹} متمرکز شدند؛ و بالاخره چیشلاک «پروژه ویژه»^{۲۰} را - که شهرت فراوانی پیدا کرد - آغاز نمود. و در رأس این هرم نیز خود گروتفسکی ایستاده بود و موشکافانه و دقیق بر همه اینها نظارت می-کرد:

«ما در زمانه‌ای پسا-تئاتری زندگی می‌کنیم. آنچه در پی خواهد آمد، موج تازه‌ای از تئاتر نیست بلکه چیزی است که جایگزین آن خواهد شد.»^{۲۱}

پروژه‌های پاراتئاتری در طول دهه هفتاد با نام‌های مختلف ظهور کردند: «پروژه ویژه»، پروژه کوهستان»، «شب زنده‌داری»، «درخت مردم» و Holiday که چند نمونه را مورد مطالعه قرار خواهیم داد. این تجربه‌ها با حضور اعضای تئاتر لا براتوار و نیز تعدادی از مردم غیرتئاتری خارج از گروه و از تمام نقاط دنیا اتفاق افتادند. این پروژه‌ها طوری سازمان داده شدند که برای چند روز یا چند هفته طول می‌کشیدند؛ بعضی اوقات در جنگل، در کوهستان و گاهی نیز در یک فضای داخلی محافظت شده رخ می‌دادند.

در سال ۱۹۷۹ م. «یاتسک زمیسلفوسکی» - یکی از جوان‌ترین اعضای تئاتر لا براتوار - یک گروه چند ملیتی تشکیل داد و پروژه پیچیده‌ای را در سه مرحله آغاز کرد: شب‌زنده‌داری، راه و اتفاق نهایی که دو هفته طول می‌کشید: کوهستان آتش.

«شب‌زنده‌داری به منزله وسیله‌ای بود برای آزمودن مشارکت کنندگان در سفری که در پیش بود... بیدار، شناخته می‌شود و خفته، بی‌مزاحمت، به خوابش ادامه می‌دهد... در مرحله راه، هیچ-کس نمی‌دانست که سفر چقدر طول می‌کشد و هیچ‌کس - از پیش - از آنچه که قرار بود روی دهد، اطلاع نداشت... راه، مستلزم سپری کردن دست کم یک شب در جنگل بود؛ آن هم بدون در نظر گرفتن وضع هوا... کل این فرآیند می‌توانست تا چهل و هشت ساعت طول بکشد و نیازمند نیروی جسمانی و عاطفی فراوان بود... بالاخره مشارکت‌کنندگان کوهستان را می-دیدند... این کوهستان همان چیزی است که ما به دنبالش بودیم؛ چیزی که مستلزم کوشش و عزم و اراده است.»^{۲۲}

اما پروژه «بازی درمانی» هیچ ربطی به درمان‌های پزشکی ندارد. گروتفسکی تأکید دارد که انتخاب این ترمینولوژی برای تأکید کردن بر دو نکته است. اول اینکه وجوه زیبایی شناسانه‌ای به تصویر در نمی‌آیند. «ما در حال هدایت کردن همه آنهایی هستیم که کم و بیش حرفه‌ای، بدن و صدای خود را به کار می‌گیرند.»^{۲۳} دوم اینکه یک مرکز آموزشی دایر نشده است. «ما دانشی را که در بیش از پانزده سال کار در تئاتر لا براتوار به دست آمده است، انتقال می‌دهیم.»^{۲۴} بازی درمانی به توجه مخصوص به هر فرد، از نزدیک، نیاز دارد؛ بنابراین، کار در گروه‌های کوچک انجام می-شود. آنها یک سری کارگاه که حدود دو هفته یا کمتر، طول می‌کشند سازماندهی می‌کردند.

در «پروژه ویژه» - که بیشتر در کشورهای انگلوساکسون اجرا می‌شده است - هدف کشف این نکته بود که: ملاقات بین دو نفر آدم واقعاً چه معنایی دارد؟ مواجهه او با فضا، مواجهه او با واقعیت‌های زنده و ملموس جهان چگونه است؟

اما Holiday به نوعی مهم‌تر از بقیه پروژه‌ها می‌نمود. گروتفسکی از واژه لهستانی swieto معنای باستانی‌اش استفاده می‌کند. برای واژه Holiday در زبان انگلیسی معادل دقیقی نیست. این

واژه تنها به معنای «یک روز تعطیل» نیست بلکه مستقیماً به *sacrum* و مفهوم تقدس - البته در معنای غیر مذهبی اش - اشاره دارد. در هر صورت، این واژه به چیزی استثنایی و فراروزمره اشاره دارد.

یکی از مهم‌ترین پرسش‌هایی که در این حوزه طرح شده است، نحوه انتخاب مشارکت-کنندگان است. گروتفسکی این‌گونه توضیح داده است:

«برای من همیشه انتخاب نکردن، راحت‌تر از انتخاب کردن است. پس مواردی را ذکر می‌کنم که به کار ما ربطی ندارند. این کار برای فردی که می‌خواهد به راحتی در تئاتر یا بازیگری پیشرفت کند، نیست. برای فردی که به طور کلی از اعتماد داشتن به خودش عاجز است، یا فردی که احساس شک و تردید قوی دارد و از بدنش بیزار است، طراحی نشده است. هم‌چنین برای کسی که مشکلات روانی‌اش خیلی قوی هستند، طوری که از تعامل او با دیگران، از ارتباط او با دنیای واقعی جلوگیری می‌کند، نیست. اینها همگی خارج از حد توانایی ماست...»

ما برای انتخاب داوطلبین، از یک گفت‌وگو آغاز می‌کنیم، اگر در این بخش آنها به روشنی، لزوم ادامه دادن را کشف کنند؛ ما یک قرار ملاقات می‌گذاریم. این قرار می‌تواند در شرایطی شبیه به کارگاه آموزشی اتفاق بیافتد؛ این خودش شاید یک کارگاه آموزشی باشد؛ یا یک نوع مقدمه. اما هر چه هست شبیه آزمون‌های رایج نیست.»^{۲۵}

بخش‌هایی از سخنان گروتفسکی که تحت عنوان واحد *Holiday* به چاپ رسیده‌اند، - در تبیین پارائتاتر - برگزیده شده‌اند که به بهترین نحو بیانگر این مفاهیم هستند:

«بعضی از واژه‌ها مرده‌اند، حتی اگر ما هنوز آنها را به کار ببریم. واژه‌هایی مثل تئاتر، تماشاگر، اجرا و غیره. اما چه چیزی زنده است؟ ماجراجویی و ملاقات؛ اما نه برای همه؛ ما می‌خواهیم تا برای ما اتفاق بیافتد، تا در این حین برای دیگران نیز رخ دهد. برای این کار به چه چیزی نیاز داریم؟ نخست، به یک مکان؛ و سپس به روش مخصوص خودمان. این روش چطور شکل می‌گیرد؟ این طوری که من تنها نباشم؛ ما تنها نباشیم. هوای مشابهی را تنفس کنیم و احساساتمان را با هم تقسیم کنیم. چه چیزی همه اینها را برای ما امکان‌پذیر می‌کند؟ *Holiday*... نیاز به تأیید شدن توسط دیگران و نیاز به مورد توجه دیگران قرار گرفتن، این حقیقت را تأیید می‌کند که بازیگر هنوز، مسلح باقی مانده است، اینها شاید همان دلایلی باشند که اساساً او به بازیگری روی آورده است...»

من قبول دارم که دلایلی که ما را به سمت حرفه تئاتر می‌کشاند گوناگونند. برخی به مثابه یک فعالیت تجاری - اقتصادی به آن می‌نگرند. برخی دیگر دوست دارند تا به وسیله مردم شناخته شوند، مورد تشویق جمعیت قرار گیرند و از یک جایگاه ویژه در نزد آنها برخوردار شوند... یک انسان که حضور بدنی و جسمانی خود را می‌دهد تا یک نفع مادی به دست آورد - به هر حال - خود را در وضعیتی نادرست قرار می‌دهد. این وضعیت در گذشته از ابهام کمتری نسبت به امروز برخوردار بود، فرد خیلی ساده، به صورت «دلفک» نمود پیدا می‌کرد.

گروتفسکی و تئاتر...

به همین خاطر، زندگی پیرامون ما خیلی ساده‌تر می‌نمود و ثبات بیشتری داشت. اما در همان زمانه نیز افرادی بودند که قدم در تاریکی می‌گذاشتند. شباهت بین آن زمانه و دوره ما، عبارت است از نیاز به یافتن دلیل و معنا. اگر فرد موفق نمی‌شد تا این دلیل و معنا را بیابد، در ترس دائمی

می زیست. ما با تمام پیشرفتی که داشته ایم، هنوز نتوانسته ایم ضعف هایمان را حذف کنیم، و آن همان فقدان معناست. بنابراین رابطه مستقیمی وجود دارد بین تهور، جسارت و دلیری با هدف، معنا و دلیل. به هر حال، در جهان، همیشه نیاز به نیروی جداکننده وجود داشته است؛ جدا کردن ارزش های رایج و جست و جو برای کشف ارزش های جدید، تا فرد بتواند زندگی را بدون نیرنگ و دروغ بسازد. بنابراین، چیزی که درون ما اتفاق می افتد - با در نظر گرفتن همه تفاوت ها - برای نخستین بار نیست که رخ می دهد و ما نیز نخستین افرادی نیستیم که در برابر این نوع کاوش و پرسش قرار می گیریم.

ما در ترسی که به فقدان معنا و هدف مربوط است، زندگی را رها می کنیم و سخت کوشانه به سمت مردن می رویم. امور معمول تمام زندگی را پر می کنند و حواس - که از کار افتاده اند - طبق عادت، اعتبار خود را از دست می دهند. ما هر از چند گاهی عصبان می کنیم اما فقط به خاطر حفظ ظاهر است. ما شلوغ می کنیم و جار و جنجال به راه می اندازیم؛ البته تا آنجا که موقعیت و جایگاه ما را تهدید نکند؛ چیزی که به قدر کافی پیش پا افتاده است تا بتواند به وسیله دیگران با همدردی مورد قبول قرار گیرد.

ما از هر کسی که هنوز به نحوی ذره ای از زندگی در او باقی مانده باشد و سوسو بزند، متنفر می شویم. این چیزی است که همه چیز ما را دربر گرفته است، ترس از تماس با دیگران. در لهستان ضرب المثلی داریم که می گوید: «ما در آنجا نبودیم که جنگل آنجا بود و اگر ما در آنجا نباشیم هم باز جنگل در آنجا خواهد بود.» پس چطور باشیم؟ چطور زندگی کنیم؟ چطور مثل جنگل، هستی ببخشیم؟ من نیز می توانم به خود بگویم: من آب هستم؛ صاف و زلال؛ آب زنده؛ و سرچشمه اوست؛ من نیستم؛ او، کسی که من برای ملاقات با او دارم حرکت می کنم؛ پیش از اینکه در لاک دفاعی فرو بروم. فقط در صورتی که او سرچشمه باشد، من می توانم آب زنده باشم.

من نیازی را احساس می کنم، کاملاً ملموس، آن طور که کسی با انگشتش آن را لمس کند؛ اما هنوز نمی توانیم واژگانی پیدا کنیم که بتواند آن را تعریف کند. زندگی با دروغ، سر مردم را شیره مالیدن، تظاهر کردن: فرد تا کجا می تواند این راه را ادامه دهد؟ رها کردن، چیزی است که من انتظار دارم. بازگشتن به زمین و دستی را گرفتن...

شاید من مجاز باشم که بگویم، چیزی وجود دارد که در همه دوران ها ثابت و یک شکل باقی مانده است یا دست کم در دوران هایی که آدم ها از شرایط انسانی خود، آگاه هستند؛ و آن همان کاوش است. کاوشی که ضروری ترین چیز در زندگی است...

بسیاری از مردم این حرف ها را رد می کنند؛ آنها قانع و سپاسگزار هستند؛ چنان لبخند می زنند که گویی در حال تبلیغ کردن خمیر دندان هستند. اما چرا آنها تا این حد غمگین هستند؟ شاید بعضی چیزها را در زندگی از دست داده اند؟ شاید آنها هیچ گاه تنها سؤالی را که باید از خودشان می پرسیده اند، از خود نپرسیده اند. فرد نمی تواند آن را فرموله کند، او فقط می تواند آن را انجام دهد... فرد برای سال ها کار می کند، مدام می خواهد بیشتر بداند و مراحل بیشتری نیز طی می کند. اما در انتها او نباید یاد بگیرد بلکه باید یاد نگیرد، نداند که چطور انجام دهد؛ او باید بیاموزد که چطور انجام ندهد؛ و همیشه با انجام دادن رودررو باشد؛ ریسک از پا در آمدن... از پا در آمدن یک

استعداد شکوفا نشده که باید گفت یک ملاقات ناموفق با خودش است...»^{۲۶}

گروتهفسکی اصرار دارد که این پروژه‌ها نوعی تمرین بازیگری نیستند؛ شباهتی به روان درمانی یا چیزی شبیه به اینها ندارند. آنها به سادگی به معنای آزادی در خلاقیت فردی دست یافتند؛ امکان مواجهه و کار کردن با هم (البته بدون کلام) در فضایی که برای چنین رویارویی‌ای به دقت طراحی شده بود.

در پروژه‌های مختلف پارائتاتر، قوانین اصلی اینها بودند: از ارتباط کلامی و شفاهی استفاده نمی‌شد و هیچ تماشاگر یا نظاره‌کننده غیرفعالی وجود نداشت؛ «ما نمی‌خواهیم درباره مردمی که آمده‌اند قضاوت کنیم و نمی‌خواهیم به وسیله دیگران قضاوت شویم.»^{۲۷} حین انجام این کارها، تصورات یا کارهای خارق‌العاده‌ای قابل قبول نیستند. سدها و محدودیت‌های یک فرد، قابل قبول هستند؛ فضایی که فرد در آن قرار دارد قابل قبول است. گویی که فرد در میان جمع متولد شده است. در این عمل تنها چیزی که وجود دارد، فضای خالی است؛ مردمی که حضور دارند و نه هیچ چیز دیگر. در چنین لحظه‌ای چیزهای ساده‌ای اتفاق می‌افتند، ساده به این معنا که هر کس در حد ظرفیتی که دارد می‌تواند در این فضا، هر کاری انجام دهد. در این جا صحبت از این نیست که با فرد مثل یک «ابزار» رفتار شود؛ یا تمرین مقابله با کمروبی یا تمرین تسلط بر خود و یا مقابله با ضعف‌های فردی با چیزهایی از این دست. بیننده‌ای نیز حضور ندارد، همه درگیر و در مسیر فعال شدن هستند. در این پروژه‌ها فقط یک «حرکت» ایجاد می‌شود، حرکتی برای فراگذشتن از خود و از سدهای روحی و بدنی.

پروژه «درخت مردم»^{۲۸} [Drzewo ludzi] در پنجم ژانویه ۱۹۷۹ م. در وروتسلا و افتتاح شد. در اینجا به عنوان یک مورد مطالعه، گزارش رابرت فیندلی^{۲۹} را از این پروژه می‌خوانیم. لاین گزارش کوتاه شده است.].

«در یک روز جمعه حدود ساعت پنج و سی دقیقه بعد از ظهر، ما که حدود پنجاه نفر از نقاط مختلف دنیا بودیم به دفتر و اتاق‌های تمرین تئاتر لا براتوار در مرکز شهر وروتسلا رسیدیم. به ما غذای گرم داده شد؛ از ما خواسته شد تا سریع‌تر وسایل و لباس‌هایمان را به دو بخش تقسیم کنیم؛ چیزهای واجب و ضروری که همراهمان بر خواهیم داشت و چیزهای دیگری که باقی خواهیم گذاشت. چندی بعد هر کدام از ما را به تنهایی بردند تا با فضایی آشنا شویم که باید هفت روز و شب در آنجا می‌ماندیم. غذا در طبقه اول بود، بیست و چهار ساعت در روز؛ در طبقات دوم و چهارم ما می‌توانستیم هر وقت که بخواهیم و دوست داشته باشیم در کیسه‌های خواب بخواهیم؛ در نهایت، ما در یک فضا با سقف بسیار بلند و دیوارهای آجری که در طبقه سوم بود برده شویم و در آنجا به جز ما پنجاه نفر - که از بیرون آمده بودیم - حدود پانزده نفر از اعضای تئاتر لا براتوار نیز حضور داشتند.

به ما گفته شده بود که روی راحتی، غذای مرتب و خواب حساب نکنیم؛ ما نباید مثل دانش-آموزانی باشیم که از معلمشان انتظار دارند؛ هم‌چنین نباید در انتظار یک موقعیت خلاق تئاتری یا کارکردی به مثابه یک بازیگر باشیم. در نامه‌ای که شامل یک سری پیشنهاد و راهنمایی بود و عمداً نیز مبهم و شاعرانه بود و به همین دلیل نیز امکان برداشت‌های مختلف را ایجاد می‌کرد، آمده بود:

«درخت مردم برای ما به مثابه مکانی است که فرد می‌تواند در آن غوطه‌ور شود؛ بنابراین باید در زمان جاری شوید، بخشی از گروه باشید و اجازه بدهید چیزی در شما زاده شود، جان بگیرد؛ اجازه بدهید حسی در شما رشد کند. برای به دست آوردن این شانس، فرد باید الزام سازندگی (بهره‌وری) را رها کند، و نزدیک شدن به عنصر دقت و سراسر و صریح بودن را پیشه سازد.» آن طور که برای ما توضیح دادند، در هر چهار طبقه اصرار بر این بود که از ساعت‌ها استفاده نشود. بنابراین ما برای هفت شبانه‌روز به طور دقیق حسی از زمان خطی نداشتیم. به علاوه، پنجره‌ها کاملاً رنگ شده بودند تا جدا شدن ما را از دنیای بیرون تشدید کنند، این بیشتر یک حس انعطاف‌ناپذیر درباره زمان بود. تنها نوری که ما از بیرون دریافت می‌کردیم نور خورشید بود؛ از چهار پنجره بزرگ که در قوس سقف فضای اجرا قرار داشت. وقتی ما کار می‌کردیم فقط ریتم-های روز و شب وجود داشت؛ ما چیزهایی را توسعه می‌دادیم که بهتر است بگویم: بداهه‌سازی، خلاقیت جمعی، که البته غیرکلامی بودند. اگرچه ما اغلب در اتاق‌های خواب و راه‌پله‌ها صحبت می‌کردیم ما بر اساس یک توافق دوجانبه و شهودی، از زبان استفاده نمی‌کردیم؛ ما در فضای اجرا مکالمه زبانی نداشتیم. ما درباره کاری که انجام داده بودیم نیز بحث نمی‌کردیم، کار در فضای اجرا انجام و تمام می‌شد. در یک نگاه، کل گروه در این هفت روز فرهنگش را با قوانین دانسته - اما اظهار نشده - گسترش داد؛ البته توضیح دادن این خلاقیت‌های جمعی آن هم با جزئیات زیاد، سخت است. هر فرد به وسیله یکی از اعضاء لا براتوار برای زمانی حدود یک یا دو ساعت راهنمایی می‌شد؛ همه آنها یک آغاز و شروع روشن داشتند، میانه طولانی و یک پایان کامل و قطعی.

درباره این خلاقیت‌ها، پیشنهاد داده نمی‌شد که فرم خطی [تک بعدی] و سنتی در پیشرفت داستان مد نظر قرار گیرد؛ فرم آنها بیشتر موزیکال بود، بیشتر یک مجموعه از تصاویر مرتبط با هم. در مقام مقایسه می‌توان گفت که گروه شبیه به اعضای یک گروه بزرگ جاز عمل می‌کرد که اعضایش هر یک از دیگری پیروی می‌کنند؛ دست از بازی می‌کشند و فرد دیگری را هم از نظر بیانی و هم از نظر حرکتی راهنمایی می‌کنند.

معمولاً یک خلاقیت جمعی با قدم‌زدن و راه رفتن گروه در یک بیضی بزرگ در خلاف جهت عقربه‌های ساعت، آغاز می‌شد. گاهی اوقات راه رفتن آرام می‌شد، گاهی اوقات هم باید می‌دویدیم و می‌پریدیم. سپس بعضی [ناگاه] شروع می‌کردند به حرکت کردن در جهت عقربه‌های ساعت و ما باید هر کداممان با دیگری با بدن‌هامان مواجه می‌شدیم. هر چه ارتباط بین دو یا چند نفر گسترده‌تر می‌شد، احساس گروه، بیشتر بیان می‌شد. هر از چندی با حرکت آهسته، مسابقات کشتی روی می‌داد. گاهی اوقات ما می‌توانستیم با هم بداهه‌سازی کنیم، آواز بخوانیم، البته نه آن طور که معمول است. (با احساس و ضرباهنگ.)

هر از چندگاهی، بعضی چیزها به رقص آمریکایی - هندی یا لالی اسکاندیناویایی یا ملودی بلوز شبیه می‌شد و می‌توانست گسترش پیدا کند. گاهی اوقات یک فرد فقط با صدا بداهه‌سازی می‌کرد، تا جایی که دیگران با بدن و واکنش نشان می‌دادند در آخرین شبی که با هم بودیم، این جوان‌ترین اعضای لا براتوار بودند که به عنوان «راهنما» عمل می‌کردند. در آنجا موسیقی گیتار وجود داشت و مقدار زیادی آواز خواندن و بداهه‌سازی‌های غیرکلامی و «روح قوی شده از

صمیمیت».

در شب که تا صبح می‌رفت، پیرترها که ما بودیم عقب می‌نشستیم، بیشتر در کنار دیوارها و جوان‌ترها را تماشا می‌کردیم و همراه آنها آواز می‌خواندیم. تمام شرکت‌کنندگان و مشاهده‌گران، شاهد آنچه که در حال رخ دادن بود، بودند؛ در حالی که در همان زمان همکار و هم‌قطار آنها نیز بودند. همه (بیشتر ما) حدود ساعت پنج صبح به کیسه‌های خواب می‌رفتیم و فقط یک ساعت بعد باید برمی‌خواستیم. باید شتاب می‌کردیم تا با ماشینی به طرف هتل در نزدیک ایستگاه قطار حرکت کنیم.^{۲۰}

تئاتر سرچشمه‌ها

پرسش حقیقتاً مهم، پرسش درباره نیاز است. در عالم واقع، فرآیندهای زنده شبیه یک درخت هستند: مهم هدف نیست، مهم ریشه‌ها هستند که درخت از آن سربرمی‌آورند. در مورد انسان، ریشه‌ها همان نیازهای برخاسته از طبیعت و سرشت وی هستند. گروتفسکی خود در مورد تبیین ترمینولوژی تئاتر سرچشمه‌ها این گونه ادامه می‌دهد:

«کوشش خواهیم کرد تا این نام یا اصطلاح، یعنی تئاتر سرچشمه‌ها را رمزگشایی کنیم. فعلاً واژه تئاتر را کنار می‌گذارم و فقط در مورد سرچشمه‌ها صحبت خواهم کرد؛ اما قصد ندارم در مورد سرچشمه‌های تئاتر صحبت کنم. پس سخن بر سر کدام سرچشمه‌هاست؟ به عبارت درآوردنش بسیار دشوار است اما می‌توان مثال‌هایی آورد. برای نمونه، همه می‌دانند که چیزی به عنوان یوگا وجود دارد. برای برخی، یوگا یک تکنیک است. در حقیقت یوگا انبان عظیمی است که در آن تکنیک‌های فراوانی یافت می‌شود، تکنیک‌هایی که هر یک از آنها با دیگری متفاوت است. با هر عنوانی که وصفش کنیم روشن است که یوگا تکنیکی مرتبط با سرچشمه‌هاست.»^{۲۱} تئاتر سرچشمه‌ها تجربه‌ای آیینی است نه سنت آیینی. شکل حقیقتاً مدرنی از آیین است که چنان که از شواهد برمی‌آید متکی بر امکانات بالقوه سفر، تحقیق و مطالعه، داد و ستد فرهنگی و اوقات فراغت است.

آنچه که گروتفسکی و گروهش در پی آن هستند، ترکیبی از انواع تکنیک‌های مرتبط با سرچشمه‌ها نیست؛ بلکه آنها در جست‌وجوی تکنیک‌های سرچشمه - یابنده^{۲۲} هستند و نیز آن نطاطی که مقدم بر همه اختلافات و تفاوت‌ها هستند. او خود در این مورد می‌گوید:

«پروژه تئاتر سرچشمه‌ها به وسیله گروهی ترافرنگی در حال تحقیق است. تقریباً همه اعضای این گروه را من خودم شخصاً پیدا کردم؛ غالباً هم در محیط‌های بومی خودشان... همان - طور که متوجه شده‌اید در اینجا واژه کلیدی، واژه «سنت» است.»^{۲۳}

تئاتر سرچشمه‌ها تحقیقی است در این باره که آدمی با انزوای خویش، در کنار دیگران، چه می‌تواند بکند. گروتفسکی از پروژه خود با عنوان کلی سفر به شرق نیز یاد می‌کند؛ در اینجا شرق به این معنا نیست که او قصد دارد تکنیک‌های رمزی آسیایی یا تکنیک‌های به اصطلاح «ابتدایی» را قرض بگیرد؛ بلکه معنای این واژه آن است که وی خواستار فهم نحوه شروع شدن هر عملی است. شرق سمت طلوع خورشید و اشاره به هر منطقه به لحاظ فرهنگی زایایی است.

گروتفسکی درجایی گفته است که «من فقط درباره چیزهایی صحبت می‌کنم که به آنها باور

دارم و به بیان کردنشان اشتیاق دارم.»^{۳۴} او تأکید دارد که تمام چیزهایی که می‌گوید شخصی هستند و به خصوص اینکه اگر درباره آلفا صحبت کند، اصلاً به این معنا نیست که با آنگا مخالف است. در اینجا بخش‌هایی از سخنان او را که مرتبط با همین بحث است می‌خوانیم:

«وقتی تکنیک‌های روزمره جسم، که در یک قلمرو فرهنگی معین اعمالی عادت شده محسوب می‌شوند، به حالت تعلیق درآیند، چه اتفاقی رخ می‌دهد؟ چه چیزی بروز و ظهور پیدا می‌کند؟ آنچه در گام اول ظهور و بروز پیدا می‌کند، شرطی نشدن ادراک است. به عبارت دیگر، در بیرون چیزی هست که دائماً در حال حرف زدن با ماست، ولی ما طوری برنامه‌ریزی شده‌ایم تا فقط آن تحریکاتی را که در موافقت با تصویر آشنا و آموخته ما از جهان هستند ثبت و ضبط کنیم. باز هم می‌توان گفت، ما همان داستان همیشگی را برای خودمان تعریف می‌کنیم. به همین خاطر، اگر تکنیک‌های هر روزی و معتاد جسم، که مختص این یا آن فرهنگ خاص هستند، به حالت تعلیق درآیند؛ این تعلیق به خودی خود در حکم شرطی شدن ادراک خواهد بود...»

برخی از تکنیک‌های سرچشمه‌ای صرفاً شامل نشستن می‌شوند؛ تکنیک‌هایی هم وجود دارند که با هنرهای رزمی یا فنون جنگاوری مرتبط هستند و قرن‌هاست که با ذن در پیوندند. در اینجا لازم است تأکید شود که تکنیک‌های سرچشمگی مورد علاقه و توجه ما آنهایی نیستند که با تکنیک‌های مراقبه نشستن (از قبیل ذادن) پیوند تنگاتنگ دارند، بلکه آنهایی هستند که منجر به فعالیت و کنش می‌شوند، مثلاً تکنیک‌های هنرهای رزمی مرتبط با ذن. به همین جهت، تکنیک‌هایی که مورد علاقه و توجه ما هستند دارای دو جنبه‌اند: نخست آن که دراماتیک و نمایشی‌اند و دوم آن که به شیوه‌ای انسانی، بوم‌شناختی‌اند. دراماتیک بودن این تکنیک‌ها به معنای مرتبط بودن آنها با ارگانسیم در حال کنش، با تکانه‌ها و با پیکرمندی است. می‌توان گفت که آنها تکنیک اجرایی هستند. از سوی دیگر، بوم‌شناختی بودن تکنیک‌ها نیز به معنای آن است که آنها به نیروهای زندگی، به چیزی که می‌توانیم آن را جهان زنده بنامیم، متصل‌اند و در توصیف سمت و سوی آنها نیز می‌توان به عادی‌ترین شکل ممکن، گفت که در مواجهه با چیزهایی که بیرون از ما (در جهان خارج) قرار دارند منفک نبوده و به عبارتی نسبت به آنها کر و کور نیستند. باید تأکید کنم که این جنبه اخیر همواره ثابت است، چه در محیط طبیعی باشیم و چه در فضای داخلی. عبارتی بسیار قدیمی هست که می‌توان آن را در بسیاری از سنت‌های معنوی متفاوت پیدا کرد: «حرکتی که خود عین قرار است.»

اما در تئاتر سرچشمه‌ها، یکی از معمولی‌ترین کنش‌ها صرفاً یک نحوه راه رفتن است که به واسطه ریتم‌های متفاوتی که نسبت به ریتم‌های زندگی روزمره دارد، آن نوع راه رفتنی را که جهت‌هدفی مشخص است در هم می‌شکنند.

در حالت عادی شما هیچ‌گاه آن جایی که هستید نیستید، چرا که در ذهن خود پیشاپیش در مکانی که بدان جا عازم هستید، حضور دارید؛ اما اگر بتوانید ریتم حرکت را عوض کنید، مثلاً ریتم خود را بسیار بسیار آهسته کنید، آن قدر آهسته که تقریباً به حالت ساکن بر جای بمانید، ابتدا ممکن است بسیار کلافه، گیج و آشفته خیال شوید اما بعد از لحظات کوتاهی، چیزی تغییر خواهد کرد.

آدمی می‌تواند شبانگاه از جنگل عبور کند و هیچ چیز هم نشنود، نه آوای مرغ شبی را و نه پچپچه درختان را، چرا که وی هم‌چنان در حال ایجاد انواع و اقسام سروصداها، سیگار کشیدن و چراغ روشن کردن است.

سکوت بیرونی - اگر در آن استمرار نشان دهیم - می‌تواند حداقل بعد از مدتی ما را به جانب نوعی سکوت درونی سوق دهد. مسئله‌ای که در اینجا مطرح است مسئله حرکت کردن به نحوی فنخیم و موقر نیست، بلکه مسأله رسیدن به نوعی سکوت در حرکت است، حتی اگر در حال دویدن باشیم...»^{۳۵}

بنابراین درمی‌یابیم که چطور مسأله خلایق، ملاقات، تماس و مواجهه فرد با خودش و فرد با فرد دیگر از حوزه پاراتاتر به حوزه تاتر سرچشمه‌ها نیز انتقال می‌یابد، با این تمایز که در اینجا تکنیک‌های سرچشمگی، موجد و مولد هستند. حال نگاهی دقیق‌تر می‌اندازیم به این تکنیک‌ها به روایت خود گروتفسکی:

«در گروه، غالباً هر عمل هم‌چون عملی کودکانه شروع می‌شود، یا نقطه شروع از سلیقه‌ها و ترجیح‌های تقریباً کودکانه هر فرد است. مثل موردی که فردی می‌خواهد از درختی بالا رود اما علتش را نمی‌داند. فردی دیگر ترجیحش دویدن است منتها تا سرحد لجام گسیختگی. دیگری هم تنها به دنبال طریقی در راه رفتن است. فرد دیگری هم هست که واقعاً فکر بسیار ویژه‌ای در مورد حرکت کردن بدون دید دارد. وی چشم‌هایش را با دستمال می‌بندد و حرکت می‌کند. می‌گوید: «اگر حرکت می‌تواند ببیند پس شاید من هم [که در حال حرکتیم] بتوانم بدون استفاده از چشم‌هایم بینم.» در اینجا نقطه‌های شروع غالباً ترجیح‌های شخصی افراد هستند نه ترجیح‌های یک سنت معنوی خاص. شخصی اعمال متعددی را در مسیر ترجیح‌های خویش انجام می‌دهد. سپس همین کار را با شخصی از یک سنت دیگر انجام می‌دهد، اغلب حتی بدون آنکه یک زبان مشترک داشته باشند. نخستین آزمون آن است که آیا این کار در مورد شخصی که به طرز متفاوتی پرورش یافته است، جواب می‌دهد یا خیر. اگر در مورد دیگران جواب داد، ما در کارمان بر آن متمرکز می‌شویم. اما چیزی که پس از تطوری طولانی ظاهر می‌شود همیشه چیزی باز هم ابتدایی است. می‌توان این گونه گفت که ما به چیزی تماماً ساده و اولیه می‌رسیم.»^{۳۶}

رونالد گرایمز (Ronald Grimes) که خود یکی از مشارکت‌کنندگان در این پروژه‌ها - و البته مسؤول یکی از گروه‌ها نیز - بوده است، تجربه خود را این گونه نقل می‌کند:

«حرکت ما به صورت استیلیزه در جهت عقربه‌های ساعت، گرد یک درخت، مطابق با ریتم ضربه‌هایی بود که بر طبل‌های درختی کوبیده می‌شد. شاید کسی بتواند آن را نوعی حرکت موزون بنامد. ما زمان‌های بسیار طولانی در حرکت بودیم، همیشه در روز، و همیشه بدون آنکه دست به هرگونه نوآوری یا بداهه‌پردازی بزنیم. حس یکنواخت، ژرف و عمیقی بود. در نظر برخی این کار طاقت‌فرسا بود و برای بعضی دیگر هم خسته‌کننده و ملال‌آور... چرخ زدن یکی دیگر از اعمالی بود که ما در تقاطعی در جنگل انجام می‌دادیم. بعضی‌ها می‌افتادند، بعضی‌ها بالا می‌آوردند، برخی هم دوباره بلند می‌شدند. ما در یک نقطه چرخ می‌زدیم. حین دویدن در جنگل چرخ می‌زدیم. گاهی اوقات در یک جهت این کار را انجام می‌دادیم؛ در مواقع دیگر جهت‌های

گروتفسکی و تاتر...

چرخ زدن را عوض می کردیم. ما ناگزیر بودیم حین چرخ زدن و دویدن در گروه، هم زمان متوجه نیروهای مرکزگرا و مرکزگریز باشیم...»^{۳۷}

کلام تنها زمانی باید به کار رود که وجودش لازم و ضروری باشد و تنها در این زمان است که اهمیت پیدا خواهد کرد. گروتفسکی در جایی اشاره دارد که «نگاه کنید که پرندگان، چگونه جوجه‌هایشان را تعلیم می دهند؛ مگر نه از طریق تقلید؟ با تقلید کردن بدون تجزیه و تحلیل، اینکه چه اعمالی موجب رفع اندوه و رفع افسردگی حاد می شوند آسان خواهد بود.» حال بخش دیگری از یادداشت‌های رونالد گرایمز را می خوانیم:

«یکی از این عمل‌ها، پیاده‌روی‌های طولانی بود که مشارکت‌کنندگان در تغییر و تحول‌های منطقه یا شاخ و برگ درختان تأمل می کردند، به صداهایی که حیوانات می ساختند، حرمت می - نهادند، درختان را در بغل می گرفتند، روی زمین می خوابیدند، زیر کاج‌های متراکم سینه خیز حرکت می کردند، ماهی‌ها را تماشا می کردند، شب هنگام در میان جنگل بسیار انبوه می دویدند، و زیر آبشارها قدم می زدند. اخلاق مشارکت در این کار نیازمند سکوت، نرم گامی، پاکیزگی، تقلید دقیق و هوشیارانه از راهنما و پرهیز از هرگونه حرکتی بود که در زندگی جنگل با گروه اختلال ایجاد می کرد.»^{۳۸}

نتیجه‌گیری

گروتفسکی تأکید بسیار زیادی داشت که اگر کسی فکر کند که حرف‌هایی که او می زند، برای فرموله کردن اندیشه‌هاست، سخت در اشتباه است؛ از منظر او چیزی که اهمیت داشت، تجربه بود: «من با تمام توانی که دارم تلاش می کنم تا تجربه ملاقات را حس کنم.» بارها و بارها از او پرسیده شد که آیا سخنان او در نهایت به چیزی شبیه به متد، روش - آن گونه که متد استانیسلاوسکی را می شناسیم - و یا سیستم منتهی می شوند یا خیر؛ و نیز اینکه آیا گفته‌های او فراتر از استانیسلاوسکی رفته‌اند یا خیر. او در پاسخ به این نوع پرسش‌ها خیلی صریح پاسخ داد که:

«من برای استانیسلاوسکی بسیار بیشتر از اینها احترام قائلم که بگویم از او در گذشته‌ام. من یک بار دیگر هم گفته‌ام که او را مثل پدر خودم می دانم.»

استانیسلاوسکی مفهوم «کنش فیزیکی» را در رفتار معمولی هرروزه می دید؛ من دارم نگاه می - کنم؛ من شما را می بینم؛ من دارم از چیزی که گفته می شود، تعجب می کنم. او از بازیگر انتظار داشت تا به دنبال منطق این کنش‌ها و پیوستگی این اعمال باشد.

اما آیا در حوزه مفاهیمی که مورد نظر من است، اعمال روزمره، مهم هستند؟ درباره چیزی که ما انتظار داریم به آن برسیم چگونه؟ گاهی اوقات، شاید، بله؛ در باقی اوقات، نه، به هیچ وجه. اعمال روزمره، در چشم‌انداز ما ابزارهایی هستند که ما به وسیله آنها خودمان و زندگی خودمان را پنهان می کنیم.

اما وقتی که فرد دربار متد صحبت می کند، دوست دارد تا اکسیر معجزه‌آسایی را کشف کند که او را از برهنه کردن خودش، از عمل، معاف کند. اگر منظور، دانستن این باشد که چگونه انجام می - شود؟ این راهی است که فرد را مسلح می کند، صداقت وقتی آغاز می شود که ما بی دفاع باشیم.»^{۳۹}

پی نوشت ها:

1. Jerzy Grotowski
2. Opde
3. Teatr Labororium
4. Theatre of productions
5. Kordian
6. Apocalypsis cum Figuris
7. Eugenio Barba
8. Towards a poor Theatre
9. Pontedera
10. objective drama
11. Art as vehicle
12. Schecher, Richard, The Grotowski Source Book, 1977, Rotledge; p: 210.
13. Transcultural

۱۴. روزا ونز، جیمز. تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک، مصطفی اسلامی، تهران، سروش، ۱۳۶۹، صص ۲۰۱-۲۰۲.

15. Acting therapy
16. Meditation Aloud
17. Workshop meeting
18. song of Myself
19. event
20. special project
21. Grotowski, The Art of Begginer - 4th june, 1978, warsaw.

این سخنرانی گروتفسکی در کنفرانس ITI، در ورشو ارائه شد. این متن نیز هم چون مجموعه مقالاتی که کولانکیه ویچ در بررسی پارانتاتر گردآوری کرده بود، هیچ‌گاه از سوی گروتفسکی اجازه چاپ نیافت. در اینجا از بنیاد گروتفسکی که در وروتسلا و این منابع را سخاوتمندانه در اختیار نگارنده قرار دادند، تشکر می‌شود. ۲۲. روزا ونز، جیمز. همان، صص ۲۰۵-۲۰۶.

23. Interwiv with Jerzy Grotowski, colette Godard, le Monde, 1976.

این مطلب نیز به صورت کپی از طریق بنیاد گروتفسکی در اختیار نگارنده قرار گرفت و امکان ردیابی روز دقیق چاپ آن در روزنامه لوموند وجود نداشت. ۲۴. همان. ۲۵. همان.

26. schechner, Richard, p. 215 -226.

۲۷. همان، ص ۲۲۷.

28. Tree of People

۲۹. Robert Findlay، استاد فیلم و تئاتر در دانشگاه کانزاس آمریکا.

گروتفسکی و تئاتر...

30. Findlay, Robert, Grotowski: labororium after twenty years - Kansas university papers, 1978.

این مقاله در نشریه ماهانه دانشگاه کانزاس در سال ۱۹۷۸ به چاپ رسیده است و به صورت کپی از طریق آقای مسعود دلخواه در اختیار نگارنده قرار گرفته است.

31. Shechner, Richard, p. 258.

32. Sourcing

۳۳. همان، ص ۲۶۵.

34. The Art of Begginers

35. shechner, Richard, p. 259-261.

۳۶. همان، ص ۲۶۶.

۳۷. همان، ص ۲۷۳.

۳۸. همان.

39. The Art of Begginers.

* با تشکر از جناب آقای مهدی نصرالله‌زاده که ترجمه بخش‌هایی از تئاتر سرچشمه‌ها را در اختیار نگارنده قرار داد.