اخبار صحنه

شازده کوچولو

«شازده کوچولو» به نویسندگی و کارگردانی مهرداد ابوالقاسمی یکشنبه و دوشنبه هفته آینده در سالن گوشه فرهنگسرای نیاوران نمایشنامه‌خوانی می‌شود. این اجرای نمایشنامه‌خوانی که ساعت ۱۸ روزهای ۱۷ و ۱۸ اردیبهشت در تالار گوشه نیاوران برگزار می‌شود، براساس نمایشنامه معروف اگزوپری است که با استفاده از شخصیت‌های این نمایش نگاه تازه‌ای به داستان «شازده کوچولو»ی اگزوپری کرده است.

نمایش «موسیو ابراهیم و گل‌های قرآن»

علیرضا کوشک جلالی کارگردان ایرانی مقیم آلمان هم‌اکنون مشغول تمرین نمایش «موسیو ابراهیم و گل‌های قرآن» است. علیرضا کوشک‌جلالی قرار است این نمایش را اوایل تیرماه در تالار چهارسو مجموعه تئاتر شهر روی صحنه ببرد. «موسیو ابراهیم و گل‌های قرآن» نوشته اریک امانوئل اشمیت است که جلالی آن را به نمایشنامه تبدیل کرده است. وی در گفت‌وگو با سایت ایران تئاتر گفت: «این نمایش را در سال ۲۰۰۳ میلادی در شهر کلن آلمان روی صحنه بردم که البته هنوز هم در حال اجرا است. در حال حاضر نیز قریب به یک هفته است که مشغول تمرینات این نمایش هستیم که تا تیرماه ادامه خواهد داشت.» در این نمایش بهزاد فراهانی و هومن برق‌نورد بازی دارند.

اترارنامه در آلمان

اصغر خلیلی مردادماه راهی آلمان می‌شود تا در فستیوال روهر، نمایش «اترارنامه» را روی صحنه ببرد. به گزارش سایت ایران‌تئاتر، حضور خلیلی در آلمان به دعوت روبرتو چولی کارگردانی که نام‌آشنایی برای اهالی تئاتر در ایران دارد، انجام می‌شود. اصغر خلیلی که در بیست‌وچهارمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر نمایش «اترارنامه» را اجرا کرده بود، توسط روبرتو چولی برای حضور در فستیوال روهر آلمان دعوت شد. او احتمالاً دو اجرا طی روزهای ۱۴ تا ۱۸ مردادماه در تئاتر روهر خواهد داشت.

مهران‌فر با اودیپ افغانی

نمایش «اودیپ افغانی» به کارگردانی احمد مهران‌فر شهریورماه سال جاری در تالار نو مجموعه تئاتر شهر روی صحنه می‌رود. احمد مهران‌فر در این رابطه در گفت‌وگو با سایت ایران‌تئاتر گفت: «نمایش «اودیپ افغانی» بیانگر داستان زوج جوانی است که در آپارتمانی زندگی می‌کنند. برای این نمایش که دو بازیگر دارد رحیم نوروزی و سحر دولت‌شاهی را در نظر دارم که چنانچه کاری برای آنان پیش نیاید در این نمایش حضور خواهند داشت.»

سیمای موزیکال اوتلوی مشرق

افشین هاشمی بازیگر و کارگردان جوان تئاتر در حال نگارش و تمرین نمایش «سیمای موزیکال اوتلوی مشرقی» است. به گزارش سایت ایران‌تئاتر، وی اکنون در حال نگارش و تمرین نمایش «سیمای موزیکال اوتلوی مشرقی» است که براساس نمایشنامه «اوتلوی مغربی» اثر ویلیام شکسپیر نگاشته می‌شود. وی در گفت‌وگو با سایت ایران‌تئاتر گفت: «نگارش این نمایشنامه هنوز به پایان نرسیده و متن طی تمرینات تکمیل می‌شود. البته متن این کار با نمایشنامه اصلی تفاوت‌هایی دارد چرا که در این کار شخصیت «دزدمونا» یک نویسنده و روزنامه‌نگار است. در این نمایش من به همراه بهناز مهدیخواه، حافظ آهی و مهدی امینی لاری ایفای نقش می‌کنیم.» هاشمی اضافه کرد: «با توجه به این که این نمایش و به صورت کلی نمایش‌های کمدی متکی بر بازیگر هستند، بازیگران را آزاد گذاشته‌ام تا به سمت تقلید نروند چرا که معتقدم هر بازیگر ویژگی خاص خود را دارد.»

تحلیل از پنج چهره برگزیده تئاتر

در اولین روز از همایش یکصدمین سالگرد درگذشت هنریک ایبسن پنج چهره پرتلاش در زمینه تئاتر مورد تحلیل قرار می‌گیرند. به گزارش سایت ایران‌تئاتر، در مراسم افتتاحیه این همایش که چهارشنبه ۲۰ اردیبهشت‌ماه در تالار اصلی مجموعه تئاتر شهر برگزار می‌شود حمید سمندریان، داریوش مهرجویی، اکبر زنجان‌پور، نیما صالحیان و اصغر رستگار مترجم آثار ایبسن مورد تحلیل قرار می‌گیرند. گفتنی است همایش یکصدمین سالگرد درگذشت هنریک ایبسن از ۲۰ تا ۲۷ اردیبهشت ۸۵ با همکاری اداره کل هنرهای نمایشی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و سفارت نروژ در ایران و با هدف ارج نهادن به منزلت و جایگاه این نمایشنامه‌نویس در عرصه تئاتر و پیوند هرچه بیشتر با مجامع و رویدادهای بین‌المللی نمایش برگزار خواهد شد.

همایش کشوری تئاتر

امیر مرزبان رئیس حوزه هنری استان مرکزی گفت: همایش کشوری تئاتر در استان مرکزی به عنوان مقدمه جشنواره «ماه» برگزار می‌شود. به گزارش ایسنا، امیر مرزبان رئیس حوزه هنری استان مرکزی در گفت‌وگو با خبرنگاران گفت: همایش کشوری تئاتر از ۱۶ تا ۱۹ اردیبهشت به میزبانی حوزه هنری استان مرکزی در اراک برگزار خواهد شد.

متن سخنرانی علی‌اکبر علیزاد درباره آنتونن آرتو در هفته فرهنگی ایران و فرانسه

آرتو و همزادش

■ **آرتوی مجنون**

پیتر بروک زمانی گفته بود، آرتو پیامبری بود که صدایش در بیابان برخاسته بود. در تئاتر معاصر تعداد کسانی که دوران‌ساز بوده‌اند کم نبوده: استانیسلاوسکی، مه‌یر هولد، برشت، گروتفسکی و... بعد از ظهور هر یک از این اشخاص، تئاتر به دوره ماقبل و مابعد خود تقسیم می‌شود؛ همه این اشخاص ظهور عصر جدیدی را در تئاتر مدرن اعلام کردند؛ بعد از استانیسلاوسکی و مه‌یر هولد کارگردانی، تحلیل متن و بازیگری مورد بازنگری قرار گرفت؛ بعد از برشت، بوطیقای نمایشنامه‌نویسی جدیدی سر برآورد، بعد از گروتفسکی، مسئله اجرا و بازیگر دگرگون می‌شود. اما بعد از آرتو چه؟ تئاتر مابعد آرتو چگونه تئاتری است؟ آیا تئاتر بعد از آرتو، تئاتر دیگری است؟

آرتو در سال ۱۹۲۶، بعد از جدایی رسمی از محفل سوررئالیست‌ها (به دلیل همدلی آنها با کمونیسم) می‌نویسد: «بمب‌ها را باید ریخت، اما باید آنها را بر سر بخش اعظم عادت‌ها و تفکرات امروزی فرو ریخت.»

و در واقع می‌توان گفت زندگی آرتو به نوعی وقف ریشه‌کنی آن چیزی شد که خود آنها را «عادت‌ها و تفکرات عصر حاضر» می‌نامیدشان. آرتو برای اعمال این ریشه‌کنی، از زبانی بهره می‌جوید که آکنده از تناقض، استعاره و ابهام است. پابه‌پای این جنبه‌های متعارض، زندگی شخصی خود آرتو نیز با همین تناقضات و ابهامات آمیخته بود. وی در سال ۱۹۲۳ در نامه‌ای به ژاک ریویر سردبیر «نشریه جدید فرانسه» می‌نویسد: «من کاملاً خودم نیستم.» در سرتاسر دهه بیست، آرتو از این شکایت می‌کند که افکارش او را رها نمی‌کند، که نمی‌تواند ایده‌هایش را «کشف» کند، که نمی‌تواند به ذهنش «دست یابد»، که فهم خود را از واژه‌ها از دست داده است و اشکال تفکر را «فراموش» کرده است. دوگانگی و تناقض درونی آرتو به حدی بود که سرانجام باعث جنون کامل او در پایان عمر و درمان خشونت‌بار با شوک الکتریکی می‌شود. این کاملاً «خودنبودنی» که آرتو بدان اشاره می‌کند، برشکافی عظیم میان این افکار و نحوه بیان آنها اشاره می‌کند، یا تلاش برای بیان آن چیزهایی که بعضاً غیرقابل بیان بودند. او نمی‌گوید که باید چگونه باشد یا چگونه هست، بلکه فقط می‌گوید: «من کاملاً خودم نیستم.» که اشاره دارد به چندپارگی و تناقض‌های ذاتی او. «من کاملاً خودم نیستم» در عین حال اشاره دارد به اینکه شخص ممکن است در مقام دیگری قرار بگیرد و یا به دیگری استحاله یابد. جنون و شوریدگی سال‌های پایانی عمر آرتو و نیز تصاویری که بعضاً به‌عنوان vision از آنها یاد می‌کند گواهی است بر همین امر.

آرتو در سال ۱۹۴۳، در حالی که در یک انستیتوی روان‌درمانی مشغول معالجه اعتیاد خود از طریق شوک الکتریکی بود، به دکتر گاستون فردیه می‌نویسد: «این روان‌درمانی‌ها افسرده‌ام کرده است، حافظه‌ام را از دست داده‌ام، فکر و قلبم بی‌حس شده، باعث شده احساس کنم نیستم و خودم آگاه باشم که نیستم... شبیه آدمی مرده در کنار آدمی زنده.» تاکید بر جنون و افسردگی مقطعی آرتو و توسل به آن به‌عنوان اصلی که می‌تواند زندگی و آرا و عقاید او را روشن کند، به نوعی ساده کردن مطلب است. اما این بدان معنی نیست که بین این جنون و کار هنری او هیچ رابطه‌ای هم وجود ندارد. به قول گروتفسکی، «آرتو به همه ما درس بزرگی داد که هیچ کس را از آن گریزی نیست. این درس همان بیماری او است. بدبختی آرتو در این بود که بیماری او- پارانویا- با بیماری قرن تفاوت داشت. تمدن از شیزوفرنی رنج می‌برد، از گسست میان عقل و احساس... جامعه نمی‌توانست به آرتو اجازه دهد که از بیماری دیگری رنج ببرد. پس او را زیرنظر داشتند و با شوک‌های الکتریکی شکنجه‌اش کردند تا او را مجبور به پذیرش کلام خردورزانه کنند. یعنی بیماری جامعه را به او هم منتقل کنند.»

آرتو در سال ۱۹۲۴ و بعد از مرگ پدرش برای زندگی به پاریس می‌آید و چند تجربه بازیگری در فیلم را از سرمی گذراند که ماندگارترین آنها بازی در فیلم‌های «ناپلئون بناپارت» (ابل گانس) و «مصائب ژاندارک» (درایر) بود. در سال ۱۹۲۶، بعد از جدایی از گروه سوررئالیست‌ها، همراه با روژه ویتراک و روبرآرون تئاتر آلفرد ژاری را پایه‌گذاری می‌کند. این تئاتر به مدت سه سال به کار خود ادامه می‌دهد اما سرانجام در سال ۱۹۳۰ موانعی بر سر کار این تئاتر پیدا شد. ویتراک خواهان این بود که به کارهای تجاری بپردازد و این با نیت جدی و پرکشش آرتو همخوان نبود. پس گروه از هم پاشیده شد. آرتو در سال ۱۹۳۱ و برحسب اتفاق، در نمایشگاه پاریس، موفق به دیدن اجرایی از تئاتر بالی شد. دیدن تصاویر بازیگران رقصنده تئاتر بالی، تصوری از تئاتر را که او در پی‌اش بود در اختیارش گذاشت. حال به نظر می‌رسید افکاری که او همواره خود را از بیانشان عاجز می‌دید، محملی برای بیان یافته است. نمایش، ظاهراً هم از نظر روحی و هم از نظر هنری او را به شدت تحت تاثیر قرار داد و همین امر او را سرانجام به نگارش مقالاتی سوق داد که در سال ۱۹۳۸ در قالب کتاب تئاتر و همزادش به چاپ رسید. یکی از مشهورترین مقالات این کتاب با عنوان «تئاتر و طاعون» موضوع یک سخنرانی در آوریل ۱۹۳۳ در سوربن شد. آنایس نین یکی از کسانی که در آن جلسه حضور داشت، تصویر روشنی از «تئاتر قساوتی» که آرتو اجراگر آن بود به دست می‌دهد: «چهره‌اش ناگهان سرشار از زجر و هراس شد؛ آدم می‌توانست عرقی که موهایش را می‌پوشانید ببیند. چشمانش گشاد شد، عضلاتش منقبض شد و انگشتانش گویی برای رسیدن به انعطاف دوباره در حال تقلا بودند، باعث می‌شد آدم احساس کند گلویش خشک و سوزان شده است و آتش در دلش زبانه می‌کشد. درد می‌کشید، نعره می‌زد، دچار هذیان شده بود، داشت مرگ خودش را نشان می‌داد، تصلیب خودش را.» حضار منتظر یک بحث آکادمیک بودند، اما با اجرای آرتو مواجه شدند که ظاهراً نمونه‌ای بود از آنچه که آرتو در تئاتر متوقع اش بود. اما تنها اجرای «تئاتر قساوت» در بهار ۱۹۳۵، با اجرای نمایشنامه «سنسی» نوشته خود آرتو (با اقتباس از رمان شلی) به روی صحنه رفت. نمایش، برعکس خواست آرتو در کتاب «تئاتر و همزادش» نمایشنامه‌ای پرکلام و دارای یک کنش محوری بود و صحنه‌های خشن آن از جمله تجاوز به بئاتریس در بیرون از صحنه اتفاق می‌افتد. تنها تئاتری که آرتو توانست برای اجرا پیدا کند، یک سالن موزیک‌هال کوچک بود. بازیگران اصلی بی‌تجربه بودند و نمایش شکست خورد. اما شکست نمایش فقط به این دلیل نبود؛ خود آرتو که نقش اصلی را بازی می‌کرد به مدت ده سال بازی نکرده بود و در عین حال خواست‌های وی از بازیگران غیرممکن به نظر می‌رسید. روژه بلن که در اجرا حاضر بود، می‌نویسد: «اغلب بازیگران حرف‌های او را می‌فهمیدند ولی نمی‌توانستند آن را اجرا کنند. آرتو نمی‌توانست به راحتی خودش را توضیح دهد. او برای اینکه ایده‌هایش را به آنها منتقل کند به وقت و تمرین بیشتری نیاز داشت... همان تئاتر بزرگی که وی قصد داشت به آنها نشان دهد.» شاید به دلیل شکست «سنسی» و یا شاید به دلیل الهام گرفتن از تئاتر بدوی دیگری که با اجراهای بالی تطابق داشته باشد، در ژوئن ۱۹۳۶ آرتو به مکزیک رفت: تجربه‌ای به شدت دردناک، عظیم و غیرقابل فراموش؛ اعتیاد آرتو به مواد مخدر بالا گرفت، مصرف هروئین‌اش افزایش یافت، چیزی که بدون آن از سردردها و بیماری‌های وحشتناک‌اش رنج می‌کشید. در همین جا بود که یکی از موثرترین تجربه‌های زندگی‌اش را از سر گذراند: شرکت در مراسم آئین پیوت (ماده مخدر و مذهبی بومیان مکزیک)؛ آئینی که با مصرف ماده پیوت و فرورفتن در خلسه همراه بود. این تجربه، جسم و روح آرتو را تحت تاثیر خود قرار داد. رابرت لیج تجربه آرتو از این مراسم را چنین شرح می‌دهد: «ناگهان احساس می‌کرد دارد از بقیه افراد کنده می‌شود و اصوات زیادی از همه‌طرف احاطه‌اش می‌کنند، جیغ و نعره و صدای ضربات طبل در گوش‌هایش طنین می‌انداخت. حس می‌کرد که دارد جهان دروغین را ترک می‌کند، جهانی که «سنسی» را طرد کرده بود. آئین پیوت شاید به نیاز او برای داشتن تئاتری کوبنده پاسخ می‌گفت.»

آرتو به فرانسه برگشت و سعی کرد اعتیادش را ترک کند. طی همین سال‌ها و بعد از گذراندن چند اتفاق تکان‌دهنده دیگر، جنون چنان گریبانگیرش شد که سرانجام به بستری شدن او در بیمارستان «رودز» منجر شد. در ۲۶ مه سال ۱۹۴۶ سرانجام توانست از بیمارستان که به‌رغم میل او شوک‌درمانی را برایش تجویز کرده بود، خلاص شود. در پاریس، همه از جمله آندره ژید، سارتر، بارو، تریستان تزارا، مارسل دوشان و یک دوجین هنرمند دیگر به حمایت مالی او پرداختند و در ایوری آپارتمان کوچکی برایش گرفتند. آثاری که او طی دو سال باقی مانده عمرش نوشت، درخشان، تکان‌دهنده و بعضاً پیچیده‌اند و در هاله‌ای از افسردگی مزمن قرار گرفته‌اند. آرتو یک هفته پیش از مرگش در نامه‌ای به پاول تونین می‌نویسد: «پال، خیلی غمگین و افسرده‌ام. بدنم بالکل درد می‌کند، ولی به خصوص حس می‌کنم مردم از سخنرانی من در رادیو ناراحت‌اند... از حالا من خودم را به طور کامل وقف تئاتر کرده‌ام و آن را تئاتر خون می‌نامم؛ تئاتری که در هر اجرا چیزی را در بدن اجراگر و تماشاگر نمایشنامه به جریان می‌اندازد. ولی در واقع بازیگر اجرا نمی‌کند، خلق می‌کند. تئاتر سرمنشاء خلقت است یا چنین می‌شود. امروز بعدازظهر تصاویری (vision) می‌دیدم. آنهایی را می‌دیدم که بعد از من در پی‌ام می‌آیند، آنها کاملاً بدون جسم‌اند، مانند خوک‌هایی که آخر شب در رستوران غذای زیادی می‌خورند. کسانی هستند که بیش از حد می‌خورند و کسانی هستند که مثل من، دیگر نمی‌توانند بدون تف کردن بخورند.»

■ **آرتوی نظریه‌پرداز**

بنابراین چه پیوندی میان این آرتوی مجنون و آرتوی نظریه‌پرداز وجود داد. تناقضات و شکاف‌های ممتد در زندگی شخصی آرتو به تناقضات و شکاف‌های مهم در نظریه تئاتر وی می‌انجامد. استعاره، ابهام، تناقض، تنها معدودی از واژه‌هایی است که می‌توان در مورد ایده‌های آرتو بیان کرد. به جز مسئله درک این ابهامات مسئله دیگری هم به قوت خود می‌ماند: ایده‌های آرتو تا چه حد بر صحنه قابل اجرا هستند؟ سوزان سونتاگ در کتابش در مورد آرتو می‌گوید: «آدم می‌تواند از آرتو الهام بگیرد، آدم می‌تواند با الهام از آرتو تغییر کند، ولی هیچ راهی برای کاربرد عملی [نظری‌های آرتو] وجود ندارد.» تناقضی که آرتو با آن مواجه بود این بود که از یک طرف این فقط در تئاتر است که واقعیت فیزیکی اجراگر مستقیماً درک می‌شود اما از سوی دیگر فقط در تئاتر زنده است که تکرار تمرین و اجرا باعث می‌شود امور کاملاً بی‌واسطه از دست بروند.

ظاهراً هرگونه کاربرد ایده‌های آرتو در یک موقعیت عینی تئاتر غیرممکن است. شاید یکی از دلایل این امر این باشد که خود وی هیچ‌گاه فرصت این را پیدا نکرد که این ایده‌ها را آنچنان که می‌خواست جامه عمل بپوشاند.

اما به‌رغم تناقضات و ابهامات ذاتی متون آرتو این متون به اندازه کافی از ایده‌های عملی برخوردارند تا در اجرا به کار گرفته شوند و به‌رغم اینکه نمی‌توان اسم این آرا و عقاید را سیستم گذاشت، دست کم می‌توان از آنها برای شکل‌دهی به نوعی رویکرد منسجم عملی استفاده کرد.

حضور متن در تئاتر چه‌بسا مهم‌ترین مانع آرتو برای شکل‌دهی به تصوراتش بود. طرد زبان استدلالی از همان سال‌های اولیه‌ای که وی درگیر تئاتر و حتی شعر شد، یکی از اصلی‌ترین مسائل مورد مواجهه او بود. زبانی که او به ستایش‌اش می‌پرداخت، زبان تئاتر بود. وی در «بیانیه اول تئاتر قساوت» می‌گوید: «به جای آنکه همچنان به متونی که تعریف شده و مقدس فرض می‌شوند اتکا کنیم، اساساً باید به استیلای متن بر تئاتر پایان دهیم و زبان منحصر به فردی را کشف کنیم که در نیمه راه ژست و تفکر نوسان می‌کند.» این نوع تئاتر «شامل عناصر فیزیکی و عینی قابل ملاحظه برای همه خواهد بود: فریادها، ناله‌ها، توهمات، شگفتی، زیبایی جادویی لباس‌هایی که از الگوهای آئینی خاصی اخذ شده‌اند، نورپردازی خیره‌کننده، زیبایی سحرگونه اصوات، هارمونی‌های جذاب، رنگ اشیا، ریتم فیزیکال ماسک‌ها، عروسک‌هایی با چند فوت بلندی...» چنین تئاتری در وهله اول مستلزم فضای اجرایی بزرگی است که آرتو آن را تئاتری دایره‌وار و منعطف در نظر می‌گرفت، تئاتری که تماشاگر در مرکز آن قرار می‌گرفت و کنش مابین آنها اتفاق می‌افتاد. صندلی‌ها گردان هستند و می‌توانند کنش را دربربگیرند. کنشی که در پلانی عمودی اتفاق می‌افتاد، گاهی اوقات بیرون از صحنه یا حول و حوش راهروها. آرتو بارها در نامه‌های خود اشاره می‌کند که منظور او از قساوت در تئاتر نه سادیسم است نه میل به خونریزی. وی در نامه‌ای به ژان پولان می‌نویسد: «من در واقع عمداً به پرورش خوف و وحشت نمی‌پردازم. اصطلاح قساوت باید در مفهوم گسترده‌تری به کار گرفته شود. می‌توان در ذهن تصوری از قساوت خالص داشت بی‌آنکه مفهوم خشونت و آزار جسمانی از آن استنباط شود. اگر قساوت را با شکنجه یکسان بگیریم تنها به یک بعد قضیه نگاه کرده‌ایم، قساوت قبل از هر چیز نگرشی روشن‌بینانه است، تبعیت از ضرورت و مسیری سخت و دشوار است» شاید همین سوءتفاهمات آشکار و فراوان از اصطلاح تئاتر قساوت بود که باعث شد گروتفسکی کل تئاتر آوانگارد را با سرسختی تمام به پرسش بگیرد: «این نمایش‌های پرسوز و گدازی که در تئاترهای آوانگارد بسیاری از کشورها می‌توان به تماشای آن نشست. این نمایش‌های آشفته و ناکام که پر از به اصطلاح خودشان قساوت‌هایی است که حتی بر یک بچه هم تاثیر نمی‌گذارد، این تئاترهایی که فقط نشان از ناپختگی دارند، عاشق راه‌حل‌های ساده‌اند و کورمال کورمال حرکت می‌کنند. نمایش‌هایی که فقط در سطح حرکت می‌کنند باید تماشاگر را تکان دهند، اما نمی‌توانند. با دیدن این اجراهای آبکی که نویسندگان‌شان آرتو را پدر معنوی خود می‌دانند، تازه درمی‌یابیم که چه قساوتی در حق آرتو روا می‌شود.»

ایده‌های آرتو در باب لباس بسیار تحریک‌کننده‌تر از سایر ایده‌های عملی او است و ارتباط نزدیکی با ایده‌های او در باب ماسک و عروسک‌های بزرگ دارد. از نظر آرتو لباس همزاد بازیگر و چه بسا نقش است و مفهوم نقش تا حد زیادی در ارتباط میان این دو یافت می‌شود. آرتو در سال ۱۹۲۲ در نامه‌ای به لویی ژووه که قصد اجرای یک تئاتر را داشت می‌نویسد: «نظرت در مورد استفاده از عروسک‌هایی با پنج متر قد چیست؟ شش‌تای آنها نمایانگر شخصیت‌های تیپیکال نمایشنامه‌اند، با ویژگی‌های مشخص. آنها ناگهان ظاهر می‌شوند و با مارش نظامی حرکت می‌کنند، مملو از عناصر شرقی که در میان نور حرکت می‌کنند.» عروسک به خصوص عروسک‌های بیش از اندازه بزرگ، تمهید مورد علاقه در تصور تئاتری آرتو بعد از دیدن اجرایی از تئاتر بالی بود.

یکی از مهم‌ترین جنبه‌های جنبش آرتو در تئاتر توسل به ژست است. از نظر آرتو، ژست جوهر جدید تئاتر و الفبای آن است. تئاتر بالی از این حیث باز هم تاثیری آشکار بر آرتو گذاشت. همزمان با شکل‌گیری تئاتر بالی وی پیشنهاد می‌کند که ژست باید آکنده از مصیبت زندگی و رازآمیزی رخدادهایی باشد که در رویاها اتفاق می‌افتند. ژست مترادف است با زبان. ژست نشانه‌ای تصویری است و این بازیگر است که به آن جان می‌بخشد. آرتو در سال ۱۹۳۵ با دیدن نمایشی از ژان لویی بارو در این مورد تحقق‌یافته دید: «در این نمایش در این اتمسفر مذهبی ژان لویی بارو حرکات یک اسب وحشی را بداهه‌سازی می‌کرد و ناگهان خود تبدیل به یک اسب شد. نمایش او عملکردهای غیرقابل انکار ژست را نشان می‌داد. این نمایش اهمیت ژست و حرکت فضایی را ثابت کرد.»

پس اگر ژست زبان محسوب می‌شود، واژه‌ها باید جای خود را به سروصدا یا جیغ بدهند. کوشش آرتو در این زمینه معطوف به آواز بود. او بر استفاده از دیافراگم، قفسه سینه و سر در تمرین‌های تنفس تاکید می‌کرد، چون بازیگر از این طریق می‌تواند ابزاری برای کنترل عواطف خویش داشته باشد.

همانطور که قبلاً اشاره شد یکی از مهم‌ترین جاه‌طلبی‌های آرتو نابود کردن قدرت واژه‌ها در تئاتر بود. هنر تئاتر نباید به واژه‌ها یا زبان وابسته باشد. بدیهی است که چنین تئاتری وقت چندانی برای سروکله زدن با نمایشنامه‌نویسان ندارد. «شاهکار بی‌شاهکار». با این همه آثاری وجود دارند که از نظر آرتو فی‌نفسه امکان تحقق ایده‌های تئاتر قساوت را دارا هستند. برخی از نمایشنامه‌های الیزابتی و ژاکوبن، تراژدی‌های وبستر، میدلتون، ویتزک اثر بوخنر، سونات اشباح و بازی رویا اثر استریندبرگ، نمایشنامه‌هایی از آپولینز و مترلینگ.

در ارتباط با این رویکرد بالطبع نقش کارگردان در تئاتر آرتو اهمیت فوق‌العاده‌ای می‌یابد: کارگردان خود مولف یا خالق می‌شود. آرتو باز هم با الهام از تئاتر بالی می‌نویسد: «تئاتر بالی به طرزی موفق اولویت مطلق تولیدکننده را ثابت می‌کند... این تئاتر به تسلط نمایشنامه‌نویس که در تئاتر غربی نمودی مشخص دارد، پایان می‌دهد.»

سعی و کوشش آرتو برای به ثمر رسیدن همه این ایده‌ها در دوران زندگی‌اش بی‌ثمر، تلخ و بعضاً فاجعه‌بار بود. اما به‌رغم اینکه زندگی و هنر او آکنده از شکست بود، شاید بتوان گفت که بخش مهمی از تئاتر اکنون و آینده به آرتو تعلق دارد. آنچنان که سونتاگ می‌گوید: «آنچه آرتو به ارث گذاشت آثار هنری نبود، بلکه حضوری منحصر به فرد، شعر، زیبایی‌شناسی تفکر، الهیات، فرهنگ و پدیدارشناسی رنج بود.»

خلاصه مطلب

۱- سوزان سونتاگ در کتابش در مورد آرتو می‌گوید: «آدم می‌تواند از آرتو الهام بگیرد، آدم می‌تواند با الهام از آرتو تغییر کند، ولی هیچ راهی برای کاربرد عملی [نظری‌های آرتو] وجود ندارد.»

۲- ظاهراً هرگونه کاربرد ایده‌های آرتو در یک موقعیت عینی تئاتر غیرممکن است. شاید یکی از دلایل این امر این باشد که خود وی هیچ‌گاه فرصت این را پیدا نکرد که این ایده‌ها را آنچنان که می‌خواست جامه عمل بپوشاند.

۳- حضور متن در تئاتر چه‌بسا مهم‌ترین مانع آرتو برای شکل‌دهی به تصوراتش بود. طرد زبان استدلالی از همان سال‌های اولیه‌ای که وی درگیر تئاتر و حتی شعر شد، یکی از اصلی‌ترین مسائل مورد مواجهه او بود.

سینما در سیما

نگاهی به فیلم جنگل آسفالت پخش شده از برنامه صدفیلم

تمدن وحشی

مجتبی عبداللهی

«جنگل آسفالت» ساخته دهه پنجاه جان هیوستن فیلم نواری خوش‌ساختی است که فضاهای تیره و تار شهری را نشان می‌دهد که هیچ سنخیتی با محیطی آرامبخش و قابل زندگی برای ضدقهرمانان و آدم‌های حاشیه‌نشینش ندارد. فیلم انعکاس دهنده جایی است که این آدم‌ها انگار محکوم‌اند که در آن زندگی کنند و در واقع آنچنان فرقی هم با محیط قبلی‌شان، زندان ندارد و تنها تفاوتش وجود قانونی شبیه قانون جنگل است که نبودش با بودش توفیری ندارد. تنها تفاوت این شهر با یک جنگل در آسفالت خیابان‌هایش (از مظاهر تمدن) است که به کنایه در نام فیلم هم آمده است و وجود پلیس فاسد و حقوق‌بگیر از تبهکاران هم تکمیل‌کننده این هرج و مرج است. فضاهای تیره و سرد، دالان‌های تاریک و سرداب‌ها و کانال‌های زیرزمینی کم‌نور معرف نوع ذهنیت و زندگی این دست افراد است. حکایت مردانی چون دیکس که تبهکاری خرده‌پاست و هر طور شده باید پولی در بیاورد تا به همراه زن و فرزندش گذران عمر کند و این در حالی است که چنین محیطی امکان یک زندگی سالم را به او نمی‌دهد پس به ناچار برخلاف میلش آنها را دردسر می‌خواند.

آدم بی‌هویت و بی‌شناسنامه‌ای چون او که گزینه دیگری ندارد مجبور می‌شود پیشنهادات وسوسه‌انگیز و در حد توانایی‌اش را بپذیرد و عامل دست افرادی چون امریش خلافکار بزرگی شود که حتی جرات خیانت ندارد و زمانی که دستش رو می‌شود به زاری و التماس می‌افتد و دست آخر هم چیزی از این معامله‌ها گیر دیکس هندلی نمی‌آید و با زخمی در پهلو که هر آن او را به مرگ نزدیک می‌سازد می‌رود که در حسرت یک زندگی آرام در دل طبیعت با محبوبه خویش بماند و بمیرد. وقتی دیکس در پایان روی علف‌ها جان می‌دهد انگار به آرزویش رسیده که حداقل در شهری که معدن سیاهی و پلیدی است نمیرد تا بلکه با مردن در چمنزار لااقل شاید روحش اندکی آرام گیرد و در آخرین لحظات بودن و حضورش در این کره خاکی برای ثانیه‌هایی سعادت را درک و تجربه کند و درصدی کوچک از عمر تباه‌شده‌اش را جبران نماید. آمدن آن سه اسب به پیشواز ضدقهرمان داستان و حلقه زدن دور جنازه دیکس که خیلی شاعرانه شده است شاید نوید آسوده مردن و رستگاری او در دنیایی دیگر باشد چرا که فرصت آن را در این زندگی نیافت. سرنوشت تلخ دیکس در شرایطی رقم می‌خورد که در لحظه مرگ حتی قطعه کوچکی از الماس‌ها هم نزد او به عنوان نماد گناه و دزدی نمی‌ماند و به نظر پاک می‌میرد. اصرار او به خارج شدن از شهر سیاه با آن زخم پهلو تلاشی است از سوی تبهکاری که دیگر نمی‌خواهد آخرین لحظه‌های زندگی‌اش را هم بدین منوال و در تباهی هدر دهد و در پی نوری و شاید رستگاری که یک عمر پیدایش نکرده می‌خواهد از آنجا برگیرد. او تصمیم می‌گیرد حالا که تقدیر برایش اینگونه رقم خورده که نتواند مثل آدم حسابی‌ها زندگی کند، تمامی جواهرات و حتی سهم خود را ببخشد تا هر چه سریع‌تر پیش از، از دست رفتن ثانیه‌ها خود را به مکان آرزوهایش برساند و بعد بمیرد. دیکس برای این مسئله خانه دکتر را هم ترک می‌کند و حاضر نمی‌شود به زور سرم و درمان دوباره سلامتی‌اش را در حالی بازیابد که مجبور شود باقی عمر نکبتی‌اش را در زندان یا چه فرق می‌کند در آن شهر لعنتی که بی‌شباهت به لانه موش‌ها نیست، سر کند. رهایی از یک عمر لولیدن مثل کرم و توی سر و کله هم زدن و کشتن یکدیگر و مخفی شدن که اسمش را زندگی گذاشته‌اند، در نهایت هدف آخر دیکس می‌شود، او در جایی می‌گوید: «اگه به هوای تازه احتیاج داری باید از این شهر بری.»

جنگل آسفالت هم از حیث مضمون و هم از جهت فرم بخصوص فیلمبرداری سیاه و سفید آن چقدر زیاد به از نفس افتاده ژان لوک گدار پهلو می‌زند. ضدقهرمانانی تنها و دربه‌در که جامعه راهی و انتخابی جز اضمحلال و فروپاشی برایشان باقی نمی‌گذارد. آنها هر چه دست و پا می‌زنند و شلنگ تخته می‌اندازند که شرایطی را برای یک زندگی معمولی در کنار زن و فرزند که ظاهراً رویایی دور از دسترس برایشان است فراهم نمایند، بی‌فایده می‌شود و بیشتر فرو می‌روند و در گرداب سیاه شهری غرق می‌گردند. در قسمتی از فیلم اشنایدر مسخ شده که نوعی دیگر از زندگی را بلد نیست خطاب به دیکس می‌گوید: «به تو حسودیم می‌شه چون زن و بچه‌داری.» شاید بدین خاطر است که تماشاگر از مرگ ضدقهرمان این دو فیلم خوشحال نمی‌شود و بر پایان زندگی پر نکبت و تراژیک‌شان تاسف می‌خورد.

صدای بوق ماشین پلیس حکایت از نزدیکی خطر می‌دهد اما دوست دیکس با وارونه جلوه دادن واقعیت آن را صدای آتش‌نشانی می‌خواند تا بلکه موقتاً از وخامت اوضاع بکاهد ولی چه فرق می‌کند بین آتش و پلیس. آدم‌های فیلم با دور شدن از کودکی وجود خویش در منجلابی افتاده‌اند که تنها شاید مرگ آنها را نجات دهد. آنها به قدری با ریسک زندگی کرده‌اند که دیگر خطر را احساس نمی‌کنند. دیکس در جایی می‌گوید: «بچه‌ها خیلی زود تبشون بالا می‌ره» چرا که پاکی درون همانند دماسنجی باعث احساس خطر می‌شود، مزیتی که تبهکاران ندارند. در پایان با روشن شدن بی‌سیم‌ها و شنیدن صداهای درهمی که از پلیس ناتوان و عقیم شهر کمک می‌خواهند می‌توان به عمق غرق‌شدگی شهر در منجلاب فساد پی برد.