رویای ویال دور پرواز

نگاهی به آسیب‌های نمایش در جشنواره‌ها

◇افشین خورشیدباختری

اگر سیاستگذاری‌ها به توجه بیشتر به تئاتر به عنوان هنری دارای ابعاد سازنده، فرهنگی و تأثیرگذار در اجتماع تدوین شودو نمایش تبدیل به نیاز و ضرورتی فرهنگی برای جامعه گردد، بسیاری از مشکلات حاشیه‌ای، مهاجرت‌ها و اشتغال هنرمندان خواه‌ناخواه حل خواهد شد

مقدمه

برپایی جشنواره‌های تئاتر در شهرستان‌ها اگر در بسیاری اوقات تنها حرکت تئاتری نباشد اما مهم‌ترین آنها به حساب می‌آید. این امر چند دلیل دارد که چندان هم بر کسی پوشیده نیست. اینکه تئاتر ما سالهاست جشنواره‌ای شده است اینکه تئاتر از یک ضرورت به یک امر باری به هر جهت و هنری حاشیه‌ای تبدیل شده است و هزاران دلیل دیگر.

به هر تقدیر هر حرکتی اگر نقد نشود قطعاً از فرصتی برای بازشناخت خود محروم گشته است. البته در این نوشته نگارنده قصد نقد جشنواره‌ها را ندارد و لزوماً هم با به‌به و چه‌چه گفتن کام کسی شیرین نمی‌شود. نکاتی که طرح می‌گردد آسیب‌هایی است که بازگفتنش بودجه، برنامه، هزینه و سازماندهی نمی‌طلبد اما واقعیت دارد، شاید کشفی نو و تکان‌دهنده نباشد اما طرح و تکرارش می‌تواند دست‌کم به یادمان بیاورد که از نقد خود غافل نشویم. در این مقاله سعی شده تا بیشتر به کاستی‌ها پرداخته شود، ضمن آنکه خوبی‌ها همیشه آشکار و روشن‌اند. دیگر آنکه نپذیرفتن و چاره نجستن سبب تکرار اشتباهات می‌شود. ای کاش اینگونه نبود.

الف ـ سیاستگذاری‌ها

در ابتدا لازم است نگاهی به بخش اداری و سازمانی تئاتر به‌خصوص در عرصه شهرستان‌ها بیندازیم و نیز بخش سیاستگذاری‌ها. بدیهی است که می‌دانیم تئاترمان جشنواره‌ای شده است. البته این قضیه دیگر کسی را تکان نمی‌دهد. پس به بدی قبل نیست اما بدتر آن است که جشنواره‌ها فرزندان خود را می‌بلعند، یعنی به دلایلی که هم به سیاستگذاری تئاتر در کشور برگردد. وهم مشکلات بخش اقتصاد و اشتغال بیشتر در آن سهیم باشد. شاهد آن هستیم دوستان و هنرمندانی که در جشنواره‌ها برگزیده می‌شوند کمتر تمایلی به ماندن در مرکز استان خود و ادامه کار به شکل قبلی دارند و عرصه آنجا را کوچک و پایتخت را مناسب‌تر می‌بینند و به رویاهای دور می‌اندیشند. شاید در گذشته هم اتفاقاتی چنین افتاده است اما آیا این شکل منتهی به تمرکزگرایی نیازمند تجدیدنظر و اصلاح نیست؟ هرچند باعث خوشحالی و دلگرمی است که برای نسل کنونی از بزرگانی بگوییم که بارها جایزه و تندیس و دیپلم گرفتند، اما همچنان با همه کاستی‌ها ساختند؛ رضا صابری، صادق عاشورپور، مهندس جلایی و بسیاری دیگر که می‌توانند الگوهای مناسبی باشند. به هر حال این معضل رو به گسترش لطمه‌های اساسی به تئاتر شهرستان می‌زند که می‌توان با کلان‌نگری در عرصه بودجه و سیاستگذاری‌های نظارتی و اشتغال، به حلش پرداخت. در همین راستا اگر سیاستگذاری‌ها به توجه بیشتر به تئاتر به عنوان هنری دارای ابعاد سازنده، فرهنگی و تأثیرگذار در اجتماع تدوین شود اگر اهمیت تئاتر مانند نمایشگاه‌های کتاب، خوشنویسی و... شود و نمایش تبدیل به نیاز و ضرورتی فرهنگی برای جامعه گردد، بسیاری از مشکلات حاشیه‌ای، مهاجرت‌ها و اشتغال هنرمندان خواه‌ناخواه حل خواهد شد. نکته دیگر در این زمینه، ضرورت تداوم

حرکت و فعالیت‌های انجمن‌های نمایش و کارنامه تمامی هنرمندان پیشکسوتان و اهل تئاتر است. جای بسی تأسف است که در اغلب شهرستان‌ها دیگر آثاری از بزرگان، پیشکسوتان و صاحب‌نامان را شاهد نیستیم؛ کسانی که هویت و پیشینه تئاتر کشور را تشکیل می‌دهند و تاریخ زنده دوره‌های مختلف هنر نمایش مستقیم این حضور می‌تواند با فراهم کردن شرایط فعالیت ایجاد شناسنامه پژوهشی و جایگاه و ارزشگذاری برای فعالیت‌های این عزیزان، جنبه عملی بیابد. اگر در بسیاری هنرهای دیگر بهترین پژوهش‌ها مربوط به شرق‌شناسان اروپایی و امریکایی است، در حیطه تئاتر هنوز هم فرصت باقی است و می‌توان با مراجعه افراد و انجام پژوهش‌های تاریخی و معاصر، دامنه‌های خود را بهتر بشناسیم. نه اینکه در تالارهای نمایشی، نه روی صحنه و همزمان تماشاگران نامی از پیشکسوتان نباشد. برای شناخت تئاتر و آدم‌های تئاتری هر منطقه تنها نقل‌قول‌ها قابل مراجعه باشند. احساس شخصیت و احترام اکنون یکی از نیازهای جامعه تئاتری ماست.

دوباره جوانان همه گرفتن جوایز زودهنگام، قطع ارتباط با ایستگاه‌های متحرک فعالیت و مهاجرت، سبب بی‌انگیزگی، دلزدگی و جهش‌هایی می‌شود که به قول چارلی چاپلین «به جای آنکه دو بال دور پرواز به آن بدهد، اغلب دو پای آنها را لنگ می‌کند.»

ب) مشاهده متفاوت متن

۱ـ یکی از [illegible] می‌خورد [illegible] تأثیرپذیری گروه‌ها و به خصوص تازه‌کاران از [illegible] دوره‌های قبل است. در حیطه تفاهیم و [illegible] به‌راحتی در رویکرد به آثاری مشابه با برگزیدگان در سال‌های پیشین قابل درک است. این نمایش‌ها در ظاهر با اسلاف خود قرابت دارند اما بی‌روح و انگیزه هستند.

نبود شجاعت در تجربه و رفتن به سوی متون چاپ‌شده از نویسندگان حرفه‌ای و اساتید فن یا نویسندگان شناخته‌شده نیز معضل دیگری است که سبب می‌شود تا مثلاً شاهد ۴ اجرا از «آرش» یا «سربرخوانی» استاد بیضایی باشیم. اجرای این نمایش اغلب نخستین تجربه آفرینندگان خود هستند. نتیجه کاملاً مشخص است؛ اجراهایی فروخوست متن و نه فرای آن. مقصود از طرح این مسئله آن نیست که بگوییم باید این متون را در برج عاج گذاشته و از دور به ورق آن پرداریم. اما تجربه در پایین‌ترین شکل خود باید بتواند فراتر از متن رود و نگاهی نو یا عناصری جدید به متن ببخشد. اما متأسفانه اغلب اینگونه نیست و در اغلب موارد از بسیاری از این عزیزان می‌شنویم یا می‌خوانیم که کارهای آینده آنان یا مثلاً از استاد بیضایی است یا خودشان!

این اعتمادبه‌نفس بسیار خوب است اما چرا فاصله خود و اساتید را نباید نویسندگان جوان، بومی و مشتاق پر کنند؟ ایرادی که در این بخش به سیاستگذاری‌های جشنواره وارد است، آن است که این متون به دلیل اتکا به نام بزرگان تاحدتاً در مرحله بازخوانی پذیرفته می‌شوند اما در مرحله اجرا ما با عناصری است که گفته شد.

و البته از آن روی خطر از دست دادن استعدادهای جوان در عرصه نمایشنامه‌نویسی فراهم نشدن شرایط برای آنان است. چه ایرادی دارد اگر در چند دوره به عنوان یک اصل، سرمایه‌گذاری روی متون دست اول صورت پذیرد؟ شاید نتیجه در یک دوره دلچسب نباشد اما ایجاد شخصیت و احساس وجود در نویسندگان منجر به حرکات جدید و ظهور چهره‌های نو خواهد شد. ضمن اینکه احترام آثار بزرگان نیز محفوظ خواهد ماند.

۲ـ گرایش به نقد مسایل اجتماعی و سیاسی مدتی است که در عرصه تئاتر هم دیده می‌شود. این درکل خوب و نشانگر

نبود شجاعت در تجربه و رفتن به سوی متون چاپ‌شده از نویسندگان حرفه‌ای و اساتید فن یا نویسندگان شناخته‌شده نیز معضل دیگری است که سبب می‌شود تا مثلاً شاهد ۴ اجرا از «آرش» یا «سربرخوانی» استاد بیضایی باشیم

واکنش تئاتر به آشفتگی محیط پیرامون [illegible] است اما مگر نه آنکه هنرمندان همواره پیش‌تر از جامعه [illegible] تفکرش را در سطح قابل توجهی [illegible] نکرده به اغلب آثاری [illegible] سیاسی... دیده شده در [illegible] شاهد سیاسی‌بازی و تصویرهای [illegible] متن، که آثار بیشتر به سطح [illegible] و خیابان شود از آن آگاه‌تر [illegible] وجوه انتقادی اغلب فاقد نوآوری، جالب و [illegible] و البته مشاهده می‌شود. [illegible] است و متن که همه چیزش را [illegible] تنیده شدن در متن نمایش در سطح [illegible] مجموعه ملاحظاتی است که [illegible] است. آن هم در گستره‌ای که از هنر زنده تا «کاسپار» و از «میهوکن» تا «خروج» و... را شامل می‌شود.

۳ـ ذهنیت‌گرایی به عنوان گرایشی غالب در بسیاری آثار نمایشی است به خصوص آنها که پس‌زمینه جنگی دارند. این سبک گرچه خود دارای جایگاه و اهمیتی ویژه در تاریخ هنرهای نمایشی است اما ضعف در شخصیت‌پردازی، گفت‌وگونویسی و پرداخت تلفیق‌های ناهمگون در ایجاد موقعیت‌های نمایشی، چندین عناصر بدون توجیه و نامتجانس و بدون کارکرد، حرّاف بودن و گرایش به توصیف به جای عمل در متن و اجرای ذهنیت‌گرا معنایی مترادف با ذهنیت‌گرایی یافته‌اند. آدم‌ها اغلب دارای غم غربت، منفعل، بدون عمل و خشک و در اغراق‌شده هستند جدا نکردن صحنه‌های ذهنی و عینی، نبود وضوح در به تصویر کشیدن متن و اینکه آیا این «اکسپرسیون» در ذهن قهرمان می‌گذرد یا در روی صحنه، یا در عینیت اتفاق می‌افتد یا قرار است مخاطب هم در آن شرکت جوید؟ سؤال‌هایی است که اغلب پاسخی برای آنها نمی‌توان یافت. پرسش‌ها چرا اینقدر

میثاق‌نقاشی باید گفت موسیقی در غالب آثار نمایشی به صورت تلفیقی و پس‌زمینه‌ای بر جنبی تر آمده و خود به تنهایی کمتر کاربرد موسیقی مستقل داشته

میثاق‌نقاشی در اغلب آثار به کشفی جدید نمی‌رسید، حتی کشف مکرراتی که قبلاً به آن رسیده‌اند. لذت کشف عنصری است ناگزیر که می‌تواند تماشاگر را همواره تشنه‌تر این نمایش نگه دارد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در نگاه اول، برخورد با متنی که تئاتر را در مقولهٔ مدرنیسم گنجانده است متناقض می‌نماید. مدرنیسم به عنوان یک نهضت از طریق مجسمه‌های جیکوب اپستاین یا هانری گودیه ـ برزسکا و نیز نقاشی‌های واسیلی کاندینسکی و ویندم لوییس با اصطلاحات هنری تعریف شده است؛ در حالی که استفاده از آن به لحاظ ادبی محدود به آثار شاعران و رمان‌نویسان به ویژه آثار تی. اس. الیوت، ازرا پاوند، جیمز جویس، دی. اچ. لارنس و ویرجینیا وولف می‌شود. در میان بررسی‌های مستقلانه مختلف این جنبش که در نیمه دوم قرن منتشر شده جای خالی تئاتر محسوس است؛ اگر هم نشانه‌های بدان شده باشد به دلیل پیروی از روندی متفاوت (و حتی ضد مدرنیستی) کنار گذاشته شده است. خواستگاه مدرنیسم ادبی را می‌توان ناشی از نبوغ الیوت و پاوند دانست. این بلور تا حدودی مدیون تمرکز مطالعات بر ادبیات انگلیسی و امریکایی است. خواست بر عکس، تئاتر در قرن بیستم، قلمروی جهانی شبیه کرد و نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان انگلیسی زبان تحت تأثیر فراوان نوآوری‌های اروپایی قرار گرفته و تجارب ایشان را یک به یک آزمودند. افزون بر این نشان داده است که پیشرفت‌های تئاتر در طول قرن در سه نسل چهارچوب زمانی شعر و داستان (از ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۵) مقطع زمانی قلمداد می‌شود) قرار نمی‌گیرد.

برای مثال، در اوایل قرن، نمایشنامه‌هایی مثل «نمایش رویا» نوشته آگوست استرینبرگ هیچ‌یک از توانست قلمرو مدرنیستی خاصی را در تئاتر گشاید. ولی شاید توجیه اصلی برای خلف تاریخ مدرنیسم تا این اندازه دلایلی عدیده مربوط به ماهیت تئاتر است. صحنه، منجر به پدید آمدن آثاری شد و متفاوت شده است. بسیاری از کار نمایشنامه‌نویسان در درجه اول شاعر بوده‌اند و خود سهم بسزایی در پیشرفت مدرنیسم داشته‌اند. هرچند که احتمالاً مقاصد هنری همسانی داشته و به تعبیری می‌توان پنداشت که واکنش‌های یکسانی به واقعیت‌های قرن بیستم نشان داده‌اند. اما حاصل کار تئاتری‌شان، طیف وسیعی از ترفندهای سبک شناختی را دربرمی‌گیرد. هر سخنی از مدرنیسم در تئاتر مؤظف است در ادامه تحولی همه جانبه، دقت و تمرکزی گسترده اعمال کند.

به طور حتم، تئاتر نهادی بسیار متفاوت از یک چاپخانه است و نوشتن به منظور اجرا با نوشتن برای مجله ادبی و هنرآفرینی در استودیو فرق زیادی دارد. صحنه تئاتر ها، قالب معماری از پیش تعیین شده‌ای دارند که دستمایه نمایشی را مقید کرده و خود ذاتاً در برابر تغییر مقاوم است. حتی فضایی خارج از قالب جریان اصلی تئاتری، نوعی ارتباط خاص بازیگر با تماشاچی را برقرار می‌سازد که خود به خود به شیوه قراردادی تفسیر می‌شود، هم‌چنان که در مورد دادائیست‌ها صدق می‌کند. هیچ چیز نمی‌توانست سنت‌شکنانه‌تر از نمایش‌های زوریخ ایشان در طول جنگ جهانی اول باشد. دادائیست‌ها با به کار بردن اشعار «صوت محور» همراه با تنافر موسیقایی و دیالوگ مهمل و چرند و نیز با انتخاب عمدی لباس‌های غیرعادی و اغق وجق در مینی تئاتر هایشان، هرگونه انتظار زیبایی شناسانه را دست انداخته و با این شگردها به شعور بورژوازی می‌تاختند.

ولی حتی این برنامه‌های ضد هنری و بی‌پروا در قالب شکلهای کاماره‌ای تنظیم شدند.

از آنجا که این نمایش‌ها با مردم سروکار دارند بیشتر در معرض سانسور بودند و حتی تحت تأثیر فشار اذهان متحجر گرای تماشاچیان نیز قرار می‌گرفتند. برخی عناصر اصلی دیگر تئاتر نیز نوگرایی را به تعدیل وامی‌دارند. در مقایسه با دیگر انواع نویسندگی، نمایشنامه‌نویسان نمی‌توانند با مخاطبان خود ارتباط مستقیم برقرار کنند و این امر سبب می‌شود که بتوانند فقط نظارت محدودی بر کار خود اعمال کنند. آثار آنان توسط فنون معین و مشخص بازیگران تفسیر می‌شود، پس همواره انتظار می‌رود که نتیجه نهایی را خطر تفسیر کلیشه‌ای و سنتی تهدید کند. در حقیقت این مسئله چنان جدی تلقی شد که عده‌ای از پیشتازان تئاتر مدرن، بازیگران را در گروههای نمایشی خود تعلیم می‌دادند (مثل آرتو و برشت) یا از اماتورهای تعلیم ندیده استفاده می‌کردند مثل گوردون کریگ که نهایتاً کارش به جایی رسید که بازیگر را به کلی کنار گذاشت. به رغم آنکه چنین کلی گویی‌ها [illegible] به نظر بدیهی می‌آیند باید آنها را جدی گرفت چرا که تمامی این عوامل، آزادی تجربه‌گرایی را که مشخص مدرنیسم در دیگر حوزه‌های هنری است سرکوب کرد. به [illegible] یک فعالیت گروهی و هم [illegible] در خود محوری [illegible] که [illegible] در عین حال، ارتباط [illegible] زندگی اجتماعی (از آنجا [illegible] آنان با یکدیگر بیان [illegible] مدرنیسم را غیر عملی [illegible] می‌تواند ادعا کند که [illegible] تجربه جهان خارج است [illegible] درست [illegible] در شعر و [illegible] حضوری [illegible] در قالبی [illegible] که [illegible] ضمناً کاندینسکی معتقد بود [illegible] قصه‌نویسی» یا «حکایت‌گری» باید [illegible] این نظریه توسط پاوند و وورتیسیست‌ها عملی شد. «انتزاع» نیز به میزان محدود امکان‌پذیر گشت. دادائیست‌ها و فوتوریست‌ها تلاش می‌کردند تا عنصر انسانی را مخفی کرده و یا آن را تحریف کنند، با کمک نورپردازی دقیق متمرکز بر اندام بازیگر، او را به پدیده بی‌روح و ناقص نشان می‌دادند و توسط لباس‌هایی با اشکال هندسی، بازیگران را به شکل مخروط، کره، استوانه و حتی خطوط مستقیم در می‌آوردند. کاری دادائیست‌ها به تغییرات شکلی گروتسک گرایش داشت در حالی که مارینتی «تئاتر ضد روانشناسی، فرم محض و تکنیلیسم» (عنوان بیانیه فوتوریسم در سال ۱۹۳۴) را ضروری خواند. اوج مفهومی هنر مدرنیستی ضد تقلیدی گودیه ـ برزسکا در «باله تیر یادیک» از آثار انستیتو باوهاوس آلمان (سال ۱۹۹۲م) طراحی شد که تمرکز حرکات در صحنه‌ای متروک و سرد، عمداً بی‌هدف و حتی بدون موقعیت نمایشی و روند داستانی صرفاً کنتراکاوی در پدیده فرم و فضا و نیز روند آگاهی انسانی بود. ولی تأثیر این تجارب، به طور غیرعمدی یا نقیض خود بود یا محدود کردن حرکات که باعث می‌شد نمایش ایستا و بی‌تحرک شود. تئاتر توانایی آن را نداشت که حتی در انتزاعی‌ترین و ماشینی‌ترین شکل خود، جوابگوی خواست همکار قدیمی پاوند، ویندم لوییس، برای «انسانیت‌زدایی» به عنوان ویژگی اصلی جهان مدرن باشد.

با این همه، تنی چند از شاعران پیشتاز به خصوص دبلیو. بی. ییتس و تی. اس. الیوت به تئاتر روآورده و رمان‌نویس نامداری چون دی. اچ. لارنس نیز به آنها پیوست. حتی ویندم لوییس نقاش و اسکار کوکوشکا، نقاش اتریشی نیز نمایشنامه‌هایی نوشتند. احتمالاً به جز نمایش «دشمن ستارگان» نوشته لوییس، همه متون نمایشی آنها به منظور اجرا نوشته شده بودند. یکی از ویژگی‌های معرف جنبش مدرنیسم، تلاشی علنی آن برای تدوین نظریهٔ منسجم و یکپارچه مدرنیته است. این نظریه برای تکمیل شدن باید تئاتر را در خود بگنجاند. تئاتر به عنوان یک ابزار هنری و یک نهاد اجتماعی طبیعتاً ویژگی‌هایی را عرضه می‌کند که با شعر و نقاشی کمابیش تفاوت دارد، هرچند هر دو را به هنگام اجرا در خود می‌گنجاند. آنچه در آن هنرها، «سنت‌گرایانه» و حتی شاید عکس العملی است در مقابل مدرنیسم، می‌تواند بیان‌گر روح مدرنیسم در تئاتر باشد.

ویندم لوییس در مقام یکی از نزدیکان جویس، الیوت و مخصوصاً ازرا پاوند (پاوند وی را «انقلابی مادرزاد» و تروتسکی نوشتار و نقش می‌نامید) در صف مقدم نهضت مدرنیسم انگلستان قرار گرفت. نکته مهم این است که او فرم نمایشی را برای تجربه برگردان خصوصیات نقاشی، وورتیسیست خود به قالب کلمات برگزید و نیز حائز اهمیت است که این تجربه، نخستین تجربه ادبی او بوده است. «دشمن ستارگان» که ترکیبی است کوبیستی از بریده‌های «الهامات درونی» به عنوان بیانیه هنری در اولین شماره مجله وورتیسیستی «انفجار» (Blast) منتشر شد. متن آن رساله‌ای است در باب فلسفه خود محوری مدرنیسم: استیرنر همراه با کتابش «خود و آنچه از آن اوست» در صحنه اول ظاهر می‌شود، کتابی که پاوند آن را به عنوان متن کلیدی برای این نهضت برگزیده. کنش نمایشی نشان می‌دهد که «خود» این قانون مقدس خشونت، مانند جنایتی است مهر شده بر صورت و دست‌ها».

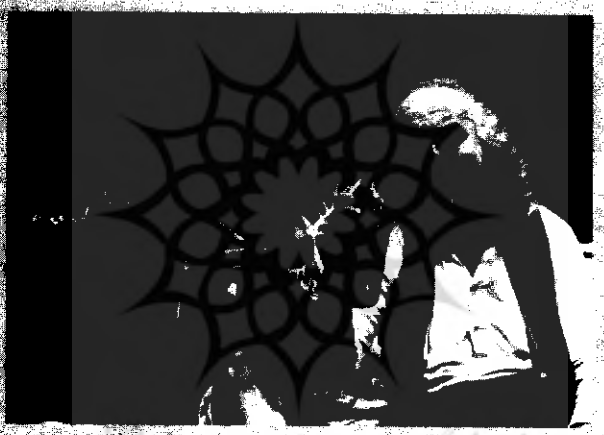
لکه خودپرستی پاک نمی‌شود، تنها مایملکی است که همه جوامع معتقدند که داشتن آن غیرقانونی است. تضاد دائمی و عظیم کاراکترهای دوقلو، آرگل و همپ (نمایندگان «ذهن» و «جسم») یعنی فروتنی و رهبانیت افراطی در مقابل ستایش عزیزی و پرشور نفس) با قتل همزاد و پرت کردن خود از پل و غرق شدن به پایان می‌رسد و بدین ترتیب «بار سنگین قلبش از نفرتی راکد و مزمن سبک می‌شود.» این چهره‌های جانشدنی و ستیزه‌جو را می‌توان اجداد زوج دوالوسی ـ بلوم در «اولیس» اثر جویس نامید. چهره‌هایی که به صورت دلقک‌های سیرک معرفی شده و یکی از آنها هر شب توسط افراد گمنام و مطرود مورد حمله قرار می‌گیرد، حتی واضح‌تر می‌توان گفت که آنها زوج‌های «در انتظار گودو» نوشته ساموئل بکت را در ذهن تداعی می‌کنند، مثل دیدی و گوگو (دلقک‌ها) و پوتزوو لاکی (مظاهر حیات فیزیکی در

برابر حیات ذهنی). در عین حال، نمایشنامه لوییس قابل اجرا نبود زیرا نه تنها رویای یک کنش بلکه رویایی در رویایی دیگر، در درون یک نمایش سیرک بود، آنجا که تماشاچیان «یاوه‌گفتند... ساکت مانند مردگان ولی بیچاره‌تر از آنها.» چشم‌اندازی است به عمد امکان‌ناپذیر: تماشاچی از بالا به پایین، صحنه را می‌نگرد انگار کلبه‌ای را می‌بیند که تا نیمه از عقب لوله شده، درش به سوی بالاست و شخصیتها منگ و سرخوش از در خانه به سوی بالا بیرون می‌آیند. نمایشی تا این حد، فرابشری با متنی بدون دیالوگ، تأثیری فراتر از حیطه تئاتر را ایجاب می‌کند:

«شب با بازوان لرزان و براقش در اعماق جنگل غوطه‌ور شد تا آن را از بیخ و بن برکند. شتابان و موزون، فراتر از درگاهی خیره و مات که زهوارهایی قرمز رنگ دارد. چراغ‌های سنگین و پرنور شبه گیج و منگ همچنان که خود را بر دیوارهای سرمست می‌گستراندند ناپدید شدند. آرگل فقط می‌توانست نقش آرابسک و حجیم ابر سرخ رنگی را ببیند که خطوطش از چارچوب در می‌گذشت و به سایه‌های داخل آلونک می‌چسبید و آنها را می‌فشرد.» این نمایش ذهنی، چنین پرخشونت و مخفیانه، می‌تواند مظهر مدرنیسم باشد. جهانی ماشینی با انسان‌هایی هیولا مانند اما عروسک‌وار، جهانی که ستارگانش ماشین‌های شکارند و خلاصه این که تئاتری است که واقعیت در آن، ساخته و پرداخته قوه تخیل است. تیار به ذکر این نکته نیست که این نمایش هرگز اجرا نشد.

تجارب لوییس به عنوان افسر توپخانه در جنگ جهانی اول سبب شد که وی خشونت هنری و انقلابی اعمال شده در نمایشنامه «دشمن ستارگان» را در نمایشنامه بعدی خود «غول ایده‌آل» عملاً بی‌اعتبار بخواند. این قطعه کوتاه که در سال ۱۹۱۸ نوشته شد در فضای سال ۱۹۱۴ قرار دارد یعنی همان سالی که جنبش وورکیسیسم برای نخستین بار در نشریه Blast به طور رسمی اعلام وجود کرد و کمی پس از انتشار «دشمن ستارگان». تأکید نمایش بر «هنر در مقابل عمل» در شرایط جنگی بزرگ است. قهرمان اصلی آن نویسنده‌ای آوانگارد است که همان اصولی را که پاوند و لوییس سردمدارشان بودند، بیان می‌کرد: «واقعیت» برای هنرمند خلاق وجود ندارد. هنرمند یقیناً احساس رخوت و انزجار می‌کرد اگر ظاهر زیست‌شناختی و واقعی طبیعت را در ذهن شخصی دیگر قرار می‌داد.» هنر بسی خالص‌تر و نیرومندتر از جنگ است و بر ماست که علیه واقعیت‌ها و تخیلات جنگ به پا خیزیم.» «انقلاب، وضعیت عادی امور است.» ولی آنچه در نمایش رخ می‌دهد مفهوم هنرمند آوانگارد به عنوان غول ایده‌آل را نابود می‌کند. شعارهای او فقط منجر به این می‌شود که شاگرد مونث وی، پدر بانکدارش را به قتل برساند. قالب کاملاً ناتورالیستی نمایش مجادله‌ای «غول ایده‌آل»، وورتیسیسم است. وقتی که زن توسط پلیس دستگیر می‌شود، هنرمند را با چهره‌ای رنگ‌پریده و چشمانی درشت اما از شکل افتاده از شدت حیرت و شرم، نشسته می‌یابیم. بر خلاف تحسین فوتوریستی سابق خود از «ماشین‌های بی‌قرار... مکنده سنگین وزن انسان‌های کوچک /کلنگ‌های یکنواخت.... دیوارهای رفیع کارخانه‌ها» لوییس پس از مشاهده قتل عام‌های ماشین‌وار در جنگ جهانی اول، تکنولوژی مدرن و بازتاب آن بر هنر مدرن را به عنوان ابزار ستم محکوم کرد و در بازگشت به اصول کلاسیسم از همکار صمیمی‌اش تی. اس. الیوت پیشی گرفت.

به کار بردن اصول مدرنیسم در تئاتر، به گونه‌ای کاملاً متفاوت در کارهای تئاتری بیتس و گوردون کریگ مشاهده می‌شود. البته بیتس، در درجه اول، شاعر بود ولی تئاتر را به عنوان شکوفایی تدریجی شعر خود در طول حیات هنری‌اش تجربه کرد و در فاصله بین سال‌های ۱۹۰۲ تا ۱۹۰۸ یک مجموعه نمایشنامه و مجموعه بعدی را بین سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۸ نوشت. عناصر مورد بحث در اولین مجموعه نمایشنامه‌ها، ۸ سال بعد در نمایش «چشمه شاهین» (سال ۱۹۱۶) به وضوح هرچه تمام‌تر بیان شد. دومین مجموعه نمایشنامه‌ها با آخرین نمایشنامه وی «مرگ کوکولین» به اوج خود رسید. اولین نمایشنامه‌اش «آب‌های سایه‌وار» (سال ۱۸۹۵)، تقلیدی است از



نمایشنامه 'Axel' اثر ویلیه دولیل آدام که یک سال قبل نوشته شده بود. ولی آنگاه که وی به مضامین ایرلندی رو آورد تئاترش از سمبولیسم قرن نوزدهم دور شد. اگرچه تصویر خیالی سالومه نماد رومانتیزم انحطاطی پایان قرن، در دو اثر بعدی تکرار شده برای بیان اسطوره‌های سلتی به منظور حرکت‌های ناسیونالیستی، بیتس با سرعتی روز افزون به سوی خودمختاری هنری و انتزاع حرکت کرد. او شیوه‌های قدیمی‌اش را کنار گذاشت و بدان معنی که شخصیت‌های ظاهراً معمولی با واقعیتی در سطح اسطوره (مثلاً پیرزنی مظهر روح ایرلند در «کاتلین نی هولیان») را به دور انداخت و شخصیت‌های صور خیالی محض مجزا از زمینه‌های اجتماعی و شکل انسانی را برگزید. علاوه بر آن، رقص را به عنوان سبکی اجرایی با کمترین میزان واقعیت نمایی انتخاب کرد. از این رو، «نمایشنامه‌هایی برای رقصندگان» کاملاً ذهن‌گرایانه و درونی هستند. نویسنده خود را با قهرمان اساطیریش «کوکولین» یکی می‌داند و هنر، مضمون زیربنایی نمایشنامه‌هایش می‌باشد. در واقع، اسطوره‌ها بازآفرینی شده‌اند تا روند اسطوره‌سازی را به تصویر بیان کنند. در نظر اول، شیوه کهنی که آگاهانه از تئاتر ژاپنی «نو» اقتباس شد هیچ ارتباطی به مدرنیسم نداشت. اما الهام از نمونه‌های شرقی در بخش تئاتری حرکت مدرنیسم در واقع، نمونه‌ای مطلوب می‌گردد. کریگ و بریشت به تئاتر عینی گرایش پیدا کردند (البته بریشت به طرزی غیرعلنی‌تر). ارد تئاتر خلسه تالی را ایدئال خود نامید و Les Noces (عروس‌ها) نوشته استراوینسکی مانند بیتس از شیوه ژاپنی «نو» تقلید می‌کند.

به رغم داشتن زمینه سنتی، تأثیر آن، هنگام انتقال به صحنه اروپایی به شدت سنت‌شکنانه شد. همان‌طور که بیتس تأکید می‌کرد ارزش سبک تئاتر «نو» در «عجیب بودن» آن است. از آنجا که به طور ناخودآگاه مشرق زمین از دیدگاه استعماری «دیگری» انگاشته می‌شد، نمونه‌های شرقی در ضدیت و تقابل با فرهنگ غرب پافشاری می‌کردند. ممکن است این مقوله در مورد بیتس خیلی روشن و علنی نباشد چرا که ژاپنیسم در تئاترهای نمایشی اوایل قرن بیستم توسط رقصندگانی مانند ساداکو و سپس میچیو ایتو (که در نمایشنامه «چشمه شاهین» در نقش روح پرنده می‌رقصید) محبوب گردید. با این همه این ارزا پاوند بود که بیتس را با تئاتر «نو» آشنا کرد. تئاتری که از دیدگاه اروپایی، ویژگی‌های کلیدی مدرنیسم یعنی انسجام و یک‌پارچگی درونی و ضدرئالیسم را در هم آمیخته است. فنلوسا، اولین مترجم نمایش‌های «نو» می‌گوید: همه عناصر فیزیکی، جزء کلمه، شعر و موسیقی دست به دست هم دادند تا تأثیری منحصربه‌فرد و واحدی به وجود آوردند.» عمق و خلوص شیوه کار به این شکل تئاتری، حرمت و محترمی جهانی پخشیده است. بیتس در مقاله «نوسانگرایی خود برای سبک تئاتری که هردیک به موسیقی مخصوص...» که صحنه را از تقلید آزاد سازد و هنر نمایش را به دکور و رقص پیوند دهد.

هدف بیتس آن بود که سبکی در تئاتر ابداع کند که در آن رقصنده و رقص، دیدنی کامل و یک‌پارچه از درونمایه و بیان آن به عنوان دو عنصر جداناشدنی نمایان شوند.

شخصیت‌های نمایشی «چشمه شاهین» بازتابی یکدیگرند: مرد کهنسال که برای دست یافتن به آب حیات جاودان با کوکولین رقابت می‌کند پیش‌بینی محتمل برای آینده قهرمان است. نگهبان هم که یک شاهین و هم یک دختر است نه تنها نیروی غیرانسانی سرنوشت است بلکه البته جاودان شعر نیز هست. چشمه، مقصود جست‌وجوی قهرمانانه و نیل منبع آفرینش شعری است. این درونی‌سازی با ساده‌سازی و محدود کردن عمدی ابزار نمایشی همراه می‌گردد. دستمایه اصلی حماسه در هر یک از این نمایش‌ها، رقص‌ها به یک واقعه کاهش یافته و با این بیان کردن تکه پارچه‌ای همراه با توسل به «چشم دل» شکل می‌گیرد و بالاخره رقصی رسمی، کاملاً منظم با احساس و شور بی‌نظیر به وجد در طبیعت به پایان می‌رسد. دکور به صفحه‌ای سفید واقع در قسمت عقب صحنه و پارچه‌ای آبی رنگ به شکل مربع (در حکم چاه) خلاصه می‌شود. در هنگ کوکولین به کنش اصلی، یعنی بریدن سر قهرمان، پشت صحنه

رخ می‌دهد در حالی که سربریده یا یک متوازی‌الاضلاع سیاه نشان داده می‌شود. این نمونه تئاتر در مینیمال‌ترین شکل ممکن است، در آخرین نمایشنامهٔ مجری که هم مرد کهسال در «چشم شاهین» است و هم همزاد پیتس، ادعان می‌کند که این قبیل نمایشنامه‌ها نه تنها از تجربه مدرن فاصله گرفته‌اند (این روزگار پلید که بر ایده‌آل‌های اسطوره‌ای پیروز گشته»)، بلکه بیانگر گسست و جدایی از تئاتر است: موضوعی که در فاصله میان نوشتن «مرگ کوکولین» و اولین اجرای آن در سال ۱۹۳۹ یعنی بیش از یک دهه پس از مرگ پیتس، تلویحاً تأیید گشت.

پیتس در برزگداشت اولین کارهای کریگ گفت: «این نمایش نیست بلکه مراسم آیینی است که از دست رفته است» و همراه با آنرا پاوند در سال ۱۹۱۲ به مجمع طرفدار هنر تئاتر به تعبیر گوردون کریگ» پیوست. یکسال قبل از آن پیتس سه نمایشنامه خود را در تئاتر Abbey با استفاده از شیوه صحنه‌های متحرک به سبک عاج که کریگ طرح کرده بود روی صحنه آورد. درواقع، او حتی یکی از نمایشنامه‌هایش (Deirdre) که نخستین بار در سال ۱۹۰۶ اجرا شد) را به طور کامل بازنویسی کرد تا بتواند از تأثیرات انتزاعی سیمبولیستی برگرفته از صحنه‌های کریگ حداکثر استفاده را بکند.

قدرت اصلی کریگ در نقاشی و طراحی او بود گرچه در دهه ۱۸۹۰، یکی از تأثیرگذارترین اما مهجورترین شخصیت‌ها می‌کند و مجموعه ایده‌های پرسل و هندل را در فاصله سال‌های ۱۹۰۰ تا ۱۹۰۲ در قالبی شاعرانه اما ساده شده کارگردانی کرد. در هر یک، کنش به صورت یک زنجیره احساسی منسجم شکل می‌گیرد و هر صحنه پیرامون یک شی، تنظیم طراحی شده، حرکات چشمگیر و گروه‌بندی‌ها به صورت هندسی تنظیم گردیده و نورپردازی خلاق و برانگیزنده که نخستین استفاده منسجم و بجا از نور الکتریکی در صحنه اروپایی بود همه عناصر اجرایی را با هم تلفیق می‌کند. جلوه‌های بصری او با کمترین امکانات به وجود آمد، در حالی که از همه جزئیات واقع‌گرایانه اجتناب شد. پیتس در این مورد نوشت: «تداعی و هارمونی آثار او سرزمینی ایده‌آل آفرید که در آن همه چیز امکان‌پذیر بود حتی صحبت به صورت شعر یا با موسیقی و یا بیان کل زندگی به صورت رقص.» دو جلوه بصری از اجرای نمایش «آسیس و گالاته» تئاتر هنری نوین کریگ را به تصویر می‌کشد. پلیفموس، هیولایی است که فقط به شکل سایه‌ای عظیم و تهدیدکنان از دل آسمان نیلگون بر فراز عشاق نگون‌بخت ظاهر شده، روی پرده عقب صحنه نقش می‌بندد، در حالی که نور به صورت پوششی لایه‌ای و منفرد به رنگ بنفش، خرامان خرامان از قسمت بالای صحنه پایین می‌آید. این همه کافی بود تا منتقدی مشتاق اظهار کند که «این تنها غول واقعی و باابهتی است که تاکنون روی صحنه دیده شده است.» در تضادی چشمگیر، صحنه بعدی با تداعی یک چادر، جای منظره آرکادی (ایده‌آل روستایی) رومانتیک متن اپرای هندل را می‌گیرد. چادر از نوارهای سفید کتانی و بلند درست شده که از پشت طاق صحنه آویزان است تا به قسمت عقب صحنه کشیده شود و از میان آن نور گرمی عبور کرده و آسمانخراشی را که بر پرده عقب صحنه نقاشی شده، روشن می‌کند. نحوه طراحی این نوارها با نگاه‌های گهگاه (گویی در ذهن آدمی) احساس شفافیت و تأثیر روشنی و وضوح بخشیده، تاب می‌خورند و باز می‌شوند در حالی که بازیگران در کنار آنها حرکت می‌کنند. حرکت نوارهای چادر در لباس بازیگران منعکس می‌شود. لباس‌هایی که از نوارهایی به ضخامت یک اینچ که از بیرون، کرم رنگ و از داخل، رنگی هستند و از شانه‌ها تا روی پاها آویزان هستند، حرکات را موزون و پرتلألو می‌کنند.

نمایش، تحقق عینی این ادعای والتر پیتر بود مبنی بر اینکه «تمامی هنرها، در آرزوی آنند که به حالت موسیقی درآیند» و به منظور آفرینش ناپایداری سیال یک رویا طراحی شده بود. پس از این اجراها، کریگ به جست‌وجوی یافتن فرم محض از صحنه کناره‌گیری کرد و بدین طریق از تعهد پاوند به «خود فرم‌نه فرم‌چیزها» پیشی گرفت. آخرین اجرای مطرح وی، برای استانسیلاوسکی و تئاتر هنر مسکو در سال ۱۹۱۲، برداشتی درون‌گرایانه از «هملت» بود. در این برداشت، تقابل بین هملت به عنوان «روح» و

کلادیوس و پیرامونش (مظهر وجود مادی) به کار بردن سیستم صفحات کریگ عینیت پیدا کرد. امکان به حرکت درآوردن صفحه‌های خودمدار به عنوان صحنه یا زمینه‌ای جهانی و واحد که مختص نمایش شاعرانه پی‌ریزی شده، وجود داشت و ترکیب آنها به صورت‌های مختلف می‌توانست صدها شکل گوناگون بیافریند.

نکته قابل توجه در مورد این صفحات این بود که بازی نور روی سطوح خنثی آنها عامل مؤثر در «تداعی و نه بازنمایی واقعیت» به شمار می‌رفت. با امتحان کردن صفحه‌ها روی یک صحنه آزمایشی، کریگ اشکال سیاه رنگی را جانشین بازیگران (اشکال انسانی کشیش ماب و تنزل یافته» به زعم او) کرد و بدین ترتیب فقط یک قدم تا فراعروسک یا فوق عروسک ایده‌آل خود بر پایه اندیشه عروسک نیمه الهی که ریشه‌اش را در تئاتر باستانی شرق یافته بود فاصله داشت.

این اشکال جانشین بازیگرهای واقعی می‌شدند و آشتی‌ناپذیری هنر با بازیگران واقعی به دلیل به رخ کشیدن شخصیت‌ها و وضوح فیزیکی‌شان از میان می‌رفت. کریگ پس از دایر کردن مجله خود «صورتک» در سال ۱۹۰۸ و انتشار کتاب تأثیرگذارش «درباره هنر تئاتر» در سال ۱۹۱۱، روز به روز، وقتش را بیشتر صرف نظریه‌پردازی می‌کرد. در همین هنگام، عملاً مشغول آزمودن و تجربه آنچه بود که بعدها «صحنه» (Scene) نامید. این را می‌توان به عنوان بازتاب شرایط مدرن که مطلقاً مکانیکی و از نظر ساختاری و مفهومی، انتزاعی بود مورد توجه قرار داد. تعداد زیادی ستون در ابعاد متفاوت، هماهنگ با جریان‌های نور پیوسته در تغییر، از کف صحنه سربرآورده و یا از بالای صحنه در زنجیره‌ای ممتد و متنوع فرود می‌آیند. این پدیده، حرکتی سرنوشت‌ساز از امپرسیونیسم به انتزاع بود. رویای کریگ، رویای هنرمندی بود که بتواند تمامی این عناصر را به صورت مودمان‌های سمفونیک، تنظیم کند تا مجموعه‌ای از حالات را بیان کرده و «هدفش این باشد که ایده‌ای ارائه شود... که در آن به ماده‌ای بی جان، روح بدمد همانند اورتوریاهای باخ که به نظر او مبتنی بر «فرم فشرده و ساده برای تهییج تماشاگر» بودند.

اگر پیتس و کریگ، مظهر جریان ایماژیسم در مدرنیسم هستند، پس بجاست که چنین نتیجه‌گیری کنیم که مدرنیسم، غیرقابل انطباق با تئاتر باشد چرا که اصول هنری‌شان باعث آن شد که صحنه تئاتر را ترک کنند. هر یک به شیوه خاص خود، دچار نخبه‌گرایی ذاتی حاکم بر مدرنیسم شده که به صورت اریستوکراسی کاذب یعنی ضعیف‌ترین جنبه شعر پیتس و نیز تئاتر وی در انزواطلبی خشک و بی‌روح منعکس در آنها به چشم می‌خورد، خصوصیتی که به طور اجتناب‌ناپذیر یا خصوصیت مردم‌گرایی اجرای تئاتری مغایر است. پیتس آرزو داشت بازیگران را درون بشکه‌ای تعلیم دهد و اشارات بدنی را حذف کند تا قدرت مطلق کلمات حفظ شود. به رغم داشتن نقشی مهم در تأسیس تئاتر Abbey و تشویق نمایشنامه‌های جی. ام. سینگ و ناتورالیست‌های ایرلندی دیگر، پیتس به تئاتر عوام‌پسند پشت کرد، تا حدی که اجراهای خصوصی در خانه‌های نخبگان را ترجیح داد تا «برای خود تئاتری غیرعوامانه و تماشاگرانی همچون مجمعی سرّی خلق [کند].» کریگ بازیگر و گفتار را به طور کامل حذف کرد و به مفهوم تئاتر در خدمت تماشاگر خاتمه داد. هر دو به تدریج، عناصر استاندارد ارتباط تئاتری را رها کردند تا نوع نمایش مینی‌مالیستی خود را توسعه دهند. در واقع، این تلاش، ارزشمندترین بخش هنر ایشان شناخته شده است کاری که توسط هنرمندان فرامدرن، ساموئل بکت و رابرت ویلسن ادامه داده شد. با این همه، جهت حرکت هر یک از آنان را باید به منزله نحوه بیان غیر دراماتیک مختص به خود و کاملاً متفاوت با یکدیگر پنداشت: سبکی هنری بدون ارتباط با تئاتر، دقیقاً مانند «دشمن ستارگان» (نوشته ویندم لوییس).

کریگ در این باب کاملاً صریح بود: «اگر بتوان در طبیعت ماده‌ای جدید یافت چیزی که بکر و دست نخورده باشد و قبلاً هیچ کسی آن را به کار نبرده باشد تا به واسطهٔ آن افکارش را بیان کند، آنگاه می‌توان ادعا کرد که در جادهٔ متعالی آفرینش هنری نو، گامی برداشته شده است.