جستاری پیرامون هنر پانتومیم
هنری در فراسوی کلام

مارسل مارسو متولد ۱۹۲۳

محسن حسینی

قسمت اول

مقاله

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مارسل مارسو هنر پانتومیم خود را مدیون قدرت تکنیکی و زبان گستردهٔ بدنی خود و مجموعه عظیم نمایشی (رپرتوار) در ابعاد وسیع هنر پانتومیم در پیدایش یک نوع شخصیت خاص ـ که به شدت متأثر از چارلی چاپلین است ـ و رشد و تکوین این شخصیت در طول ۵۰ سال فعالیت خستگی‌ناپذیر همراه با ادبیات نمایشی در هنر میم خود می‌باشد.

شخصیت کلیدی در آثار مارسو را می‌باید در رپرتوار پانتومیم بیپ (pantomimes de Bip) و درامهای میم (Mimodramen) جست‌وجو و بررسی کرد. مارسل مارسو هرگز خودش را در محدودیتهای ابتدایی و دگماتیسم هنری پانتومیم زندانی نکرد، بلکه در تلاش گسترده‌ای برای هر چه بیشتر بین‌المللی کردن این هنر در فراسوی جغرافیای زادگاهش، فرانسه، و حتی اروپا بود. تورهای هنری مارسل مارسو به آمریکای لاتین و از آنجا به آفریقا، آسیا، استرالیا و به بیش از شصت کشور جهان در سیر و سفر بود و اعتقاد داشت: «زبان گسترده‌ای می‌باید برای این هنر و به عبارتی هنر بدنی (The body Art) فرا گرفت.»

هنر پانتومیم، به روایت وی، هنری است که با یک یا دو سال دوره هم حتی به الفبای اولیهٔ آن نخواهیم رسید. زیرا هنر پانتومیم هنر بی‌کلام است که مرز کلامی و سدّ زبانی با محدودیت جغرافیایی را در می‌نوردد. پس بنابراین تأکید کلام توسط بدن هنرمندی که گام به هنر پانتومیم می‌گذارد، در واقع یک زبان بین‌المللی را فرا می‌گیرد. مارسل مارسو حتی در طول سالهای فعالیت صحنه‌ای‌اش از آموزش و تدریس برای حرکت‌نگاری این هنر (Mimography) لحظه‌ای آرام و قرار نداشت. میموگرافی، حرکت‌نگاری برای میم، برای مارسو در واقع یک نوع خطوط فرضی و هنر کالایدسکوپ بدنی (Kaleidoskop) است که مدام از بخشی از بدن به بخشی دیگر از درون این خطوط فرضی دیزالو می‌گردد.

بر خلاف نظریاتی که می‌پندارند، هنر پانتومیم هنری انتزاعی و بدون داستان و روایت است، برای مارسو هنری کاملاً مشخص است. هنری که روایت داستان از طریق آحاد و ابعاد تن و روان هنرمند «میم» بر روی صحنه متجلی می‌گردد و مارسو هرگز پانتومیم را از تئاتر جدا نمی‌دانست و دربارهٔ تئاتر پانتومیم می‌گوید:

«تئاتر پانتومیم رؤیای من است و به هر حال می‌باید در زمان پختگی‌اش فرا رسد، بدون اینکه به مدرسه‌ای خاص و یا به سبک و سیاقی مشخص محدود شود. اما هنری که سرشار از فرم می‌گردد و بدون ارتباط و تماس با هنر زندگی واقعی، هنر نخواهد شد و به عبارتی محتوایش از دست خواهد رفت.»

بدون شک شناخت مارسو از آثار ادبیات نمایشی همان قدر غنی بود که وی نسبت به تکنیک والای هنر پانتومیم اشراف کامل داشت و به‌شدت هم تئاتر برتولت برشت را در اوان جوانی و شروع کارهایش در برلین می‌دید و برای هلنا وایگل بازیگر قدرتمند برتولت برشت در نقشهای «ننه دلاور و فرزندش»، «تفنگهای ننه کارار» و یا «مادر» ارادت بسیار خاصی قائل بود و آرزوی مارسل مارسو این بود که برتولت برشت برایش یک نمایش میم بنویسد و حتی پیشنهاد و یا تقاضا کرده بود که برشت هرگز این فرصت را نیافت. و همان طور که اشاره شد؛ مارسل مارسو خودش را در خلق شخصیت بیپ (Bip) متأثر از چارلی چاپلین می‌دانست و معتقد بود که بازیگران میم (Mimen player) از احساسات، تخیلات و فانتزی خودشان با محیط و یا اشیاء انتزاعی برخوردارند، در عین حال که چارلی چاپلین از ثروت غنی در احساساتش و یا تخیلاتش نسبت به اشیاء و ابزار و آلاتی که در دور و برش بود برخوردار می‌شد و تسلط و قدرت بی‌شائبه‌ای که چاپلین نسبت به میمیک و ریتمیک بدن و آکسانت‌گذاریهای خیلی دقیق، و استفاده در آن و یا لحظه بود که هر باره برای بینندگان چاپلین جذاب و جالب بود و از سوی دیگر مارسل مارسو ستایشگر واقعی آثار چاپلین به لحاظ نقد برهنه وی از اجتماع، سیاست و اقتصاد ورشکسته دوران هنرمند و یا نبض زمان بود.

مارسل مارسو درباره چارلی چاپلین می‌نویسد:

«قدرت ایجازگرانه و ساحری دوربین در پرداخت و تفهیم میم چاپلین مسلماً نقش پُراهمیتی داشته است که ما روی صحنه و در مقابل تماشاگر رودررو قرار می‌گیریم که تأکید ما بر خلاف چاپلین بدون استفاده از آلات، ابزار و یا آکسسوارهای گوناگون است. به هر حال هنر چاپلین واقعی‌تر است.»

رئالیسم واقعگرایانه‌ای را که مارسو در چاپلین کشف و بررسی کرد منجر به خلق شخصیت دومی از مارسو شد که به قول خودش: تمام این سالیان دراز هر دو همراه هم من و بیپ به روی صحنه می‌رفتیم و برای تماشاگران و طرفداران هنر پانتومیم من، بیپ به مانند مارسو دیگر غریبه نبود. مارسل مارسو دربارهٔ رپرتوار پانتومیم بیپ معتقد است:

«بیپ از هنگام پدید آمدنش، دیگر یک دوست جدانشدنی من شده است، که مرا از سرزمینی به سرزمین دیگر همراهی می‌کند و از سالن نمایشی از آمریکای لاتین به سالن نمایشی در آفریقا و از تئاتری به تئاتر دیگر می‌برد. او، بیپ Bip من دیگری از شخص مارسل مارسو است. در واقع تجلی و حضور من در تمامی آثارم می‌باشد. آنجا که او با چهره‌ای سفید و بزک‌شده به مانند صورتک می‌ایستد و در انتظار خلاقیتهای جدید

همچنان می‌تازد.»

بیپ از قهرمانان خیابانی هنرمند مارسو بود که به‌تدریج این شخصیت را از آن خود ساخته بود. بیپ در موقعیتهای گوناگون ظاهر می‌شد و قهرمان خیابانی هنرمند بود که در روز آنها را می‌دید و در ذهن خود با آن آدمهای گوناگون خیالی کار می‌کرد و به درون شخصیت مارسو وارد می‌شد.

مارسل مارسو حتی برای واقعی‌تر شدن این شخصیت بیپ از سکوت و بدون استفاده از موسیقی به نمایش می‌گذاشت و بیشتر سعی بر این داشت که از سکوت درونی نقش بیپ Bip و سکوت ظاهری شاید در بدن خود هنرمند مارسو به شخصیت بیپ نزدیک شود.

از پانتومیمهای بیپ مارسو می‌توان از آثارش مانند:

«بیپ با قطار سفر می‌کند»، «بیپ یک خیاط عاشق»، «بیپ و ماجرای آژانس ازدواج»، «بیپ قصد خودکشی دارد»، «بیپ به خاطر می‌آورد»، «بیپ خواب می‌بیند که دوان ژوان شده است»، «بیپ در جهان مدرن آینده خود را حس می‌کند»، و ... نام برد.

میم و ادبیات نمایشی (Mimodramen)

مارسل مارسو در روش و توسعهٔ رپرتوار عظیم

نمایشی شخصیت بیپ، خود را با آثار نمایشی و ادبیات دراماتیک، رمان و یا نوول هم درگیر کرد و در این بخش به‌شدت تحت تأثیر کمدیا دل آرته (Commedia dell'arte) تئاتر نو ژاپن (Nôh Theatre –) قرار گرفت. درامهای میم مارسل مارسو از جایگاه خاصی برای نقد اجتماعی و التهاب‌انگیز دوران بعد از جنگ جهانی دوم است که از رگه‌های والای سیاسی برخوردار است که نه تنها برای وی یک تفریح و سرگرمی نبود بلکه وظیفهٔ هنر، به اعتقاد او، در هر شکل و شمایلش می‌بایستی حتی نیم نگاهی به مسائل اجتماعی و سیاسی دورانش داشته باشد.

مارسو در این باره اشاره می‌کند:

«پانتومیم من به تنهایی بعد از جنگ جهانی دوم به طور منفرد و ایزوله‌شده‌ای رشد نکرد، بلکه در نگاه و بررسی و همکاری، نزدیکی و شناخت عمیق از دیگر تحولات و جنبشهای هنری بعد از جنگ جهانی دوم به‌تدریج شکل گرفت و این پدیده بدیهی و در هر هنر پوینده، پیشگام و پیشاهنگی مفید، میسر و سودمند است. موضوعات انسانی، اجتماعی، سیاسی نبض هنر پانتومیم است (...) تأثیر پانتومیم من از دیگر هنرهای معاصر مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی، سینمای صامت چارلی چاپلین و یا تئاتر برتولت برشت و بازیگری هلنا وایگل دقیقاً در آثارم آشکار است. یک نفر که پانتومیم کار می‌کند، در واقع بمانند یک مجسمه‌ساز متحرک است. هیچ‌گاه از فرم نترسیم و چرا فکر می‌کنیم این یک برچسب به غایت غلط و یک اتیکت متحرک است و توهین‌آمیز به حساب می‌آید. فرم همیشه در زندگی ما توأم بوده است، تمام آیینهای ما فرم است. پانتومیم هنر صد درصد فرم است و فرم محتوای خود را در درون خود جمع کرده است. مهم‌ترین اثری که مارسل مارسو در این بخش از نوع پانتومیم دراماتیکی به روی صحنه آورد، شنل از نیکلای گوگول نویسنده

روسی بود و ویژگی این اثر برای مارسو تئاتر پانتومیم بود که او همیشه در رویایش بود با گروه بزرگ‌تری آن را به روی صحنه بیاورد. به لحاظ محتوایی هم «شنل» یک اثر کاملاً اجتماعی و رومانتیسم انتقادی با فرمی کلاسیک در ژانر صد درصد تئاتر پانتومیم در کارنامه درخشان مارسو رقم خورد.

آکاکیج آکاکیجوویچ (Akakij Akakijewitsch)، یک کارمند و یا دفتردار ساده، شنل فرسوده‌اش را برای تعمیر به نزد خیاط می‌برد که شنل را رفو کند و خیاط یا فروشنده با ترفندی خاص یک شنل نو به دفتردار ساده آکاکیجوویچ می‌فروشد و هنگامی که با شنل نو به اداره می‌آید، رفتار و بیان همکارانش کاملاً با وی تغییر می‌کند و او را به میهمانیهای خود دعوت می‌کنند و یک شبه، در حین بازگشت از این رفت و آمدها به میهمانیها، دزدی شنل نوی او را می‌رباید و رؤیای چندین ساله‌اش فرو می‌ریزد و به شنل مستعملش باز می‌گردد و طبیعی است که رفتار همکارانش هم به ناگهان تغییر می‌کند.

مارسو معتقد است که حرکت برای این اثر می‌بایست به یک صدای بصری از طریق بدن بیان گردد و تماشاگر می‌بایستی هم‌زمان هم ببیند و هم بشنود. او می‌نویسد: «فراموش نکنیم، در پانتومیم همراه با موسیقی حرکت نمی‌کنیم، بلکه موسیقی در آکسانت‌گذاری نمایش دخالت می‌کند و به عبارتی بخشی در ترکیب‌بندی کاراکتر نقش حساسی را ایفا می‌کند.»

مارسو در حین تمرینات به علت نداشتن قدرت مالی نتوانست هزینه‌ای برای تهیه موسیقی و آهنگساز تهیه کند و مجبور شد اثر را بدون استفاده از موسیقی به روی صحنه بیاورد و به یک‌باره اثر تبدیل به «نمایش بی‌نظیر میم بدون موسیقی» شد و خلأ مالی برای پرداخت ساخت اثر موسیقی درام میم، شنل را بزرگ‌تر، زیباتر و باشکوه‌تر ساخت. یک موضوع اجتماعی توانست اثری از گوگول مانند شنل را به یک پانتومیم اجتماعی و سیاسی تبدیل کند و بهانه‌ای گشت که مارسل مارسو بعدها برای هنرمندان و هنرجویان جوان‌تری تمرینات پانتومیم را بدون استفاده از موسیقی، ابزار و آلات، بدون صورتک و چهره‌پردازی ـ صورت سفید ـ انجام دهند، تا در وهلهٔ نخست زبان بدنی، کلام جسمانی، روح و روان، الفبا و آکسانت‌گذاری بدن خود را کشف و بعد به‌تدریج از افکتهای مورد علاقه استفاده کرد.

پانتومیم دقیقاً وضعیت دراماتیکی و نمایشی یک نمایش بدون کلام است که از قدرت بازیگری و جادوگری بدون کلام اما پر از زبان بدنی است. میم از نظر مارسو می‌باید خیلی دقیق و شفاف انجام بگیرد، تا تماشاگر بتواند آن ارتباطی را که هنرمند میم خواهان است به درستی درک کند.

نویسنده یونانی لوکیان (Lukian) زمانی می‌باید گفته باشد: «هنرمند میم که در ژستهای بدنی خود اشتباه کند و نشانه‌ای را بدون منطق و تعقل به روی صحنه بیاورد، حتماً از اشتباه زبانی و به کارگیری غلط برای مثال دستها و یا انگشتان خود به نمایش گذاشته است.»

و به‌تدریج که به دهه‌های هفتاد و هشتاد نزدیک می‌شویم، تئاتر رقص جایگزین شد و متأسفانه از محبوبیتهای دهه‌های سی، چهل، پنجاه و شصت هنر پانتومیم کاسته شد، حتی اگر مارسل مارسو هنرمند قرن تا همین اواخر به روی صحنه می‌رفت. به هر حال هنر پانتومیم هنر مادر است و شاید بتوان آن را با ساز ویولن در موسیقی مقایسه کرد.

برای چشم‌انداز آینده هنر پانتومیم شاید بتوانیم از عناصر پرفرماتیوتیت (performativitaet)، اکسیونهای هم‌زمانی در به کارگیری و افزایش امکانات دیگر زبان بدنی را حتماً در ژانر پانتومیم کلاسیک و حتی مدرن جست‌وجو و جایگزین کرد. مگر می‌توان در عصر هنر گسترده فرا ارتباطات و در دهکدهٔ دیجیتالیسم زندگی کرد و پانتومیم دوران باروک و حتی عصر روشنگرایی کارلو گولدونی را به روی صحنه آورد. امکانات معتنابهی که برای به کارگیری افزایش خطوط

ارتباطی و روایتی که در صحنه پست آوانگارد و حتی پیشرفته‌تر پست ـ پست‌مدرنیسم (post – post – modernism) به قول ژان فرانس لیوتارد تولدی دیگر از مدرنیسم قلمداد می‌گردد و هرگز ضد مدرنیسم نخواهد بود بلکه با دیدگاهی نوساختارگرایانه‌تر به ساختارها و به عبارتی به اصالت و هویتهای گم‌شده به هر پدیدهٔ هنری و ادبی رجعت می‌کنیم. مطمئناً از طریق راهکارها و رهیافتهای سیال‌تر می‌توان به هنر پانتومیم نظر انداخت و به‌ویژه در سرزمینی زندگی می‌کنیم که در هر گوشه و کنارش حمره‌های وزینی از هنرهای نمایشی، آیینها، نمایشها و مناسک و مراسم ویژه‌ای وجود دارد که متأسفانه در سومین جشنواره سراسری پانتومیم در پرده محاق باقی ماند. زیرا نسل جوان امروز به‌تدریج از اصالتهای جغرافیایی خود با شتاب دور می‌شود؛ در عین حال که ترغیب و شناساندن این نسل پرپتانسیل هم یکی از ابعاد کارگاههای فوق تخصصی در دستور کار می‌تواند قرار بگیرد.

اگر امروزه می‌توانیم از تئاتر مولتی مدیا (Multi media theatre)، تئاتر چند زبانه‌ای، تئاتر چند رسانه‌ای و تئاتر فرا ارتباطات صحبت کنیم، حتماً می‌تواند تأثیرات خودش را بر روی هنر پانتومیم بگذارد و مطمئناً فراگیری تکنیکهای اولیه و دانش پایه این هنر در اولویت، از دروس بنیادین و گام اول این راه است.

نگاهی کوتاه به «سومین جشنواره سراسری پانتومیم» ۱۸ـ۱۴ آبان ماه بوشهر

خوشبختانه پس از وقفه‌ای چهار ساله، یک بار دیگر لزوم برگزاری چنین جشنواره‌ای از طرف حوزه هنری مرکز هنرهای نمایشی احساس شد و بوشهر شاهد برپایی این جشنواره و رقابت ده استان با بیش از ۲۸ گروه نمایشی در چهار روز به طور ماراتن شد که با استقبال باشکوهی از طرف هنرمندان استانهای دیگر و تماشاگران مواجه گردید. اکثر شرکت‌کنندگان در این جشنواره پس از دوره‌های کوتاه و فشرده و تمرینات چند روزه به روی صحنه می‌آمدند.

به نگارنده این مقاله، وظیفه خطیر داوری جشنواره به اتفاق دیگر همکارانم آقایان علی‌رضا خمسه و ناصر آقایی محول شده بود. بدیهی است که این امر موجب شعف و شادمانی بنده بود، زیرا در مدت کوتاه چهار پنج روزه می‌توانستم هنرنمایی ده استان را از نزدیک مشاهده کنم. این گونه اتفاقات معمولاً کمتر پیش می‌آید و کم‌توجهی به نمایش در شهرستانها همیشه موجب زیان رسیدن به آثار خوب و افراد تواناست.

البته در بیانیهٔ اختتامیه هئیت داوران، به نکاتی ارزنده در پیشبرد هر چه بهتر در برپایی چنین جشنواره مهمی اشاره شد که امید است در برنامه‌ریزی چهارمین جشنواره سراسری پانتومیم توجه و بررسی شود.

در نگاه کلی به کار همکاران محترم شهرستانی و به‌ویژه تهرانی خلأ ایده، ترکیب‌بندی نسبت به هنرهای دیگر و بی‌توجهی نسبت به روایت داستان که نه تنها داستان یک داستان و روایت آن منظور است، بلکه روایت داستان بدن که از تکنیک بالای بدنی برخوردار است و تمرکز اکثر گروهها تأکید بر یک رشته حرکات کلیشه‌ای و رشدنایافته و کم تمرین‌شده این هنر سترگ بود. هنر صحنه هنر پرتمرین و خستگی‌ناپذیر است.

دراماتورگی در پانتومیم

نگارنده این سطور معتقد است، تمرکز به یک نوع نگاه و به دراماتورگی پانتومیم برای آشنایی نسل مشتاق و جوینده در این هنر حائز اهمیت است. دراماتورگی پانتومیم به نوعی از شناخت دقیق آحاد و ابعاد تماتیکی (موضوعی) که در حیطهٔ محتوا می‌گنجد در تلاقی با فرم و شکل این هنر، به عبارتی، هنر پانتومیم قرار می‌گیرد که بدون کلام به خلق یک داستان کوتاه چند دقیقه‌ای می‌پردازد. دراماتورگی چه در رقص، در تئاتر، پرفرمنس، تئاتر بی‌کلام، اپرا، هنر پانتومیم و ... در واقع پیونددهندهٔ این خط ارتباطی و یا نقوش و به هم چسبانیدن این موزاییکهای کوچک از هم گسیخته در کنار هم چیدمان می‌گردد.

ضعف دراماتیکی همیشه از نداشتن روش دراماتورگی نسبت با آن اثر نشئت می‌گیرد، زیرا عناصر برجسته‌ای شاید هم از موسیقی، رنگ، اشیاء، مکان و زمان را در کنار هم قرار می‌دهیم، اما هیچ‌گاه به خطوط ارتباطات و یا منطق چیدمان آنها فکر نکرده‌ایم و به یک رشته موزاییکهای کوچک از هم گسیخته منجر می‌گردد که از ضعف دراماتورگی یک اثر هنری همیشه دانای کل آن اثر با دید نقادانه و تیزبینانه از بیرون به درون اثر می‌باشد و اگر در روی صحنه از ابژه‌های گوناگون و یا رنگهای گوناگون و یا انواع و اقسام موسیقی در هم و با هم استفاده می‌کنیم، حتماً در پیوند با جوهره‌اش آمیزش دارد و هیچ جزئی از اجزا و عناصر روی صحنه جدا از هم عمل نمی‌کند و اگر هم به موازات هم و با کاراکترهای مشخص‌شده و مستقل عمل می‌کنند، در نهایت از مجرای نمایش و به عبارتی به روایتی خاص از نوع روایت داستان و ارتباط با مخاطب اثر است که اثر را تکمیل می‌کند.

برتولت برشت دراماتورگ، نمایشنامه‌نویس، شاعر، فیلسوف و خالق «فن بیگانه‌سازی» در اثر به یادماندنی خود به نام «ارغنون کوچک برای تئاتر» که در ۷۷ بخش در سال ۱۹۴۸ به رشته تحریر در آورد، در واقع مانیفست دراماتیکی و دراماتورگی در هنر صحنه تئاتر هنوز از طراوت و نکات برجسته برای هنر معاصر می‌تواند باشد، زیرا آثار نظری برشت مبتنی بر آثار عملی و یا بالعکس کارگردان برشت است که برای هنرمندان و هنرجویان در هر زمینهٔ هنری خواندنی، جذاب و قانومند است.

برتولت برشت هیچ‌گاه یک سویه به هنر صحنه تئاتر نگاه نمی‌کرد، به‌رغم اینکه داعیه ادامه راه واگنر برای اثر جامع هنری هم نبود. برشت درباره رقص‌نگاری و استفاده پانتومیم در تئاتر می‌نویسد:

«... صرف تغییر تناسبها، هنر را غیر واقعی نمی‌کند. هنر وقتی غیر واقعی می‌شود که تناسبها را به طرزی تغییر بدهیم که تماشاگران، یعنی این جمعی که در اصل می‌خواهد از برگردانهای ما به عنوان راهنمایی برای بینشها و محرکهای زندگی واقعی خود طرفی ببندد، نتواند با آنها در زندگی واقعی به جایی برسد. البته چیزی که در هر صورت لازم است، این است که تصنیع طبیعت را از میان برندارد، بلکه فقط تشدیدش کند. به هر حال، تئاتری که تمام عناصرش را از نمودگار اخذ می‌کند، نمی‌تواند از رقص‌نگاری چشم بپوشد. ظرافت یک حرکت و زیبایی یک گروه‌بندی، خود به تنهایی نوعی بیگانه‌سازی است و استفاده از پانتومیم هم می‌تواند کمک مؤثری در ارائه مضمون نمایشنامه باشد.»

منابع:

1. Fischer – Lichte, E semiotic des theaters, vom "konstlichen" tum "nature lichen" Zeichen Theater des Barock und der Afklae, ung Bandz Gunter Narr Verlag Tuebingen 1983 Tuebingen.
2. Boauneck, M. Theater im 20.Jho. rororo – Verlug, Hamburg 1986.
3. Barroult, J.L. and Marceau, M. Die wehkun st des theater menschen and der pantomime. Arche Vorlog, tueoch 1956.
4. En gelmann, P. (Hosg). Postmoderne? Deronstruktion. Texte goantoesischer phelosophen der Gegrwart Reclam verlog, Stuttgaet 1990.

۵. مجموعه آثار نمایشی ویلیام شکسپیر، ترجمهٔ دکتر علاءالدین پازارگادی، جلد دوم، انتشارات سروش، تهران ۱۳۷۸.

۶. بر. برشت، دربارهٔ تئاتر، ترجمه فرامرز بهزاد، انتشارات خوارزمی چاپ دوم، تهران آبان ماه ۱۳۷۸.