Archive of SID

صفحات ۶۱ - ۷۲

نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۰، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۴

بررسی نمودهای آراء و نظریات باختین در تئاتر استانیه‌فسکی*

اسماعیل شفیعی[1]**، مهدی اعتماد سعید**[2]

[1] استادیار دانشکده سینما-تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

[2] کارشناس ارشد کارگردانی، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۳/۲۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۷/۵)

چکیده

ولادزمیر استانیه‌فسکی، یکی از شناخته‌شده‌ترین کارگردانان اخیر تئاتر می‌باشد. وی بعنوان موسس و کارگردان هنری گروه تئاتر گارژنیتزه، دستاوردهای بسیاری را در زمینه‌های فرآیند تولید و اجرای تئاتر کسب نموده و این دستاوردها مورد توجه بسیاری از گروه‌های اجرایی و نظریه‌پردازان قرار گرفته است. بنابر اعتقاد بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان عرصهٔ تئاتر از جمله پال آلین محقق انگلیسی، مهم‌ترین علل کسب دستاوردهای کم‌نظیر در تئاتر گارژنیتزه، نهفته در ریشه‌ها و بنیان‌های نظری بکار گرفته شده در فرآیند تولید و اجرای تئاتر توسط استانیه‌فسکی است. شناخت بنیان‌های مورد اشاره، در وهلهٔ نخست می‌تواند پاسخگوی چرایی تاثیرگذاری و جذابیت آثار استانیه‌فسکی و در وهلهٔ بعد می‌تواند کمکی شایان به گروه‌های اجرایی‌ای باشد که تلاش می‌کنند با بکارگیری این متد، آثار ارزشمندی را در حوزهٔ تئاتر ارائه نمایند. در مواجهه با فرآیند تولید و اجرای آثار استانیه‌فسکی، نمود آراء و نظریات باختین مشاهده می‌شود. از همین رو، این پژوهش تلاش می‌نماید با بررسی دقیق‌تر فرآیند تولید و اجرای آثار استانیه‌فسکی، جایگاه آرای باختین در این آثار را مشخص نماید. مهم‌ترین دستاوردهای این تحقیق توصیفی- تحلیلی که با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به انجام رسیده، شامل: تشخیص ارتباط مستقیم ایده‌های اولیهٔ اکسپدیشن/ گدرینگ تئاتر استانیه فسکی با نظریه "کارناوال"، و ارتباط اکسپدیشن/ گدرینگ و تمرینات گروه با نظریات باختین در باب "منطق گفتگویی"،"فلسفه کنشی" و "دیگربودگی" می‌باشد

واژه‌های کلیدی

استانیه‌فسکی، گارژنیتزه، باختین، تئاتر لهستان، منطق گفتگویی، نظریه کارناوال.

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم تحت همین عنوان و به راهنمایی نگارنده اول می‌باشد.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۸۰۵۱۶۴۶، نمابر: ۸۸۳۰۰۶۶۶-۰۲۱، E-mail: esmaeel.shafiee@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

گروه تئاتر گارژنیتزه[۱]، یکی از تاثیرگذارترین و برجسته‌ترین گروه‌های تئاتر پیشرو در جهان، از دهه‌ی ۷۰ میلادی به بعد بشمار می‌رود. رویکردهای عملی نوین این گروه، به سرپرستی ولادزیمیر استانیه‌فسکی[۲]، در زمینه‌های پرورش بازیگر، ساختار موسیقایی اجرا و همچنین ارتباط با اجتماعات بومی و شهری، نشأت گرفته از اندیشه و نگرش خاص این گروه است. ریچارد شکنر[۳] - کارگردان و محقق مطرح آمریکایی- در توصیف این گروه می‌نویسد: «گارژنیتزه یکی از برجسته‌ترین گروه‌های تجربی لهستان و دنیاست ... آنها ذات و جوهر اجرایی مردم‌شناختی و تجربی لهستان را شکل داده‌اند » (شکنر، ۱۳۸۴، ۱۳۴).

بنابر اعتقاد بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان عرصهٔ تئاتر از جمله پال آلین محقق انگلیسی حوزهٔ تئاتر فیزیکال، یکی از مهم‌ترین علل کسب دستاوردهای کم‌نظیر در تئاتر گارژنیتزه، ریشه‌ها و بنیان‌های نظری بکار گرفته شده در فرآیند تولید و اجرای تئاتر توسط استانیه‌فسکی می‌باشد. شناخت بنیان‌های مورد اشارهٔ منتقدان و نظریه‌پردازان مذکور، در وهلهٔ نخست می‌تواند پاسخگوی یکی از مهم‌ترین علل تاثیرگذاری و جذابیت آثار استانیه‌فسکی و در وهلهٔ بعد می‌تواند کمکی شایان به گروه‌های اجرایی‌ای باشد که تلاش می‌کنند با بکارگیری متد استانیه‌فسکی، آثار ارزشمندی را در حوزهٔ تئاتر ارائه نمایند؛ لیکن در این عرصه دچار فقر تئوریک گشته‌اند.

به اعتقاد نگارندگان این مقاله، در نخستین مواجهه با فرآیند تولید و اجرای آثار استانیه‌فسکی، می‌توان نمود آراء و نظریات باختین را مشاهده نمود، از همین رو در این پژوهش تلاش‌شده با بررسی دقیق‌تر فرآیند تولید و اجرای آثار استانیه‌فسکی، جایگاه آرای باختین در این آثار مشخص و معرفی گردد.

مطابق بررسی انجام شده، در کشور ما، در حوزه‌ی نظریِ متد استانیه‌فسکی، آثار معدودی ترجمه و نگارش شده است. اما پژوهشی که به طور کامل به بنیان‌های نظری این گروه پرداخته باشد، وجود ندارد. از همین رو می‌توان اهمیت پژوهش در این حوزه را دوچندان قلمداد نمود. مروری کوتاه بر پژوهش‌های انجام شده، از یک‌سو معرفی پیشینهٔ پژوهش حاضر است و از دیگر سو، فقر نظری مورد اشاره را نمایان‌تر خواهد نمود.

از آثاری که مشخصاً فعالیت‌های گروه گارژنیتزه را مورد بررسی قرار داده، کتاب *گارژنیتزه در گذار*[۴] نوشته‌ی «پال آلین»[۵] است، که البته این کتاب به فارسی ترجمه نشده است. در این کتاب، آلین به بررسی فعالیت‌های گروه گارژنیتزه در بستر تحولات اجتماعی-سیاسی دهه‌ی ۸۰ و ۹۰ میلادی در لهستان می‌پردازد. در برخی از فصول این کتاب (بویژه در فصل چهارم)، آلین از «نظریه کارناوال»[۶] باختین برای تشریح ریشه‌های برخی از فعالیت‌های گارژنیتزه سود می‌جوید. اشارات آلین تنها به «نظریه کارناوال» باختین محدود شده و صرفاً از کتاب *رابله و دنیای او*[۷] اثر باختین در کتاب خود به عنوان مرجع استفاده نموده است. لازم به توضیح است که *رابله و دنیای او*، کتابی است که در آن باختین به شرح و بسط «نظریه کارناوال» خویش می‌پردازد.

پژوهش بعدی کتابی است با عنوان *قلمروهای پنهان*[۸] نوشته‌ی«ولادزیمیر استانیوسکی» و «آلیسون هاج»[۹] که شامل مجموعه‌ی مقالات و نوشته‌های خودِ استانیه‌فسکی است. این نوشته‌ها، بنیان‌های هنری-تئاتری گارژنیتزه در ۲۵ سال ابتدایی فعالیت‌های این گروه را تشریح می‌کند. در این کتاب، اشارات بسیار مختصری به آشنایی استانیه‌فسکی با «نظریه کارناوال» باختین و تاثیرات آن بر برخی از فعالیت‌های گارژنیتزه شده است. از این کتاب، ترجمه‌ای در پایان‌نامه‌ای با همین عنوان، درسال ۱۳۸۶، در دانشگاه هنر توسط می‌گل زندیه انجام گرفته است.

آلیسون هاج در سال ۲۰۱۰ در چاپ جدیدی از کتاب *آماده‌سازی بازیگر*[۱۰]، فصلی را به بررسی تفکرات استانیه‌فسکی اختصاص داده و اشاره‌ای بسیار گذرا به رابطه تفکرات استانیه‌فسکی با «نظریه کارناوال» باختین می‌کند. کتاب مذکور، در سال ۱۳۸۹ توسط داود دانشور، منصور براهیمی و مجید اخگر ترجمه شده است (در این مقاله از این ترجمه استفاده نشده است).

همچنین مقاله‌ای از هالینا فیلیپویچ[۱۱]- پژوهشگر و استاد ادبیات لهستان دانشگاه "ویسکنسین-مدیسن"[۱۲] - با نام سفر به *داخل* فرهنگ[۱۳] نگارش شده که گزارشی دربارهٔ یکی از اکسپدیشن‌های[۱۴] گارژنیتزه - که در ادامه به آن خواهیم پرداخت - است. مقالهٔ مذکور، فراتر از یک گزارش، سعی در پیدا کردن علل و بنیان‌های فعالیت‌های گارژنیتزه دارد. این مقاله به فارسی ترجمه نشده است.

روش تحقیق پژوهش حاضر توصیفی- تحلیلی بوده و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی به انجام رسیده است. در این بخش ذکر این نکته لازم است که بدلیل عدم در دسترس بودن آثار استانیه‌فسکی برای همگان و بویژه خوانندگان این مقاله، نگارندگان تلاش نموده‌اند با تکیه صرف بر «فرایند تولید یک نمایش» در تئاتر گارژنیتزه، مباحث مورد نظر این پژوهش را پیش برند. این امر ضرورت نیاز مخاطبان را به دیدن آثار استانیه‌فسکی بعنوان پیش فرض درک مطالب این مقاله منتفی می‌سازد.

شناخت‌نامه

الف- ولادزیمیر استانیه‌فسکی

ولادزیمیر استانیه‌فسکی، در سال ۱۹۵۰ در شهر باردو[۱۵] در جنوب غربی لهستان به دنیا آمد. او فارغ‌التحصیل رشته علوم انسانی از دانشگاه کراکو[۱۶] می‌باشد (زندیه،۱۳۸۶). وی از سال ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۱، عضو "انجمن تئاتر دانشگاهی"[۱۷] در کراکو بود. مهم‌ترین اجرای او در این گروه، اسپادانی[۱۸] بود. اجرایی

www.SID.ir

Archive of SID

تندرو، موزیکال و "جهت به تصویر کشیدن وضعیت سیاسی- اجتماعی لهستان" (زندیه، ۱۳۸۶، ۳). در توصیف این اجرا آمده است: «موسیقی در این کار، بخشی از صحنه است و به حرکت معنا می‌دهد و نه تنها فضای نمایش را پر می‌کند [...] بلکه با کلمات به رقابت می‌پردازد و اجرای پویایی را شکل می‌دهد» (زندیه،۱۳۸۶، ۳). همین توصیفات کوتاه و مبهم باقی‌مانده از این اجرا، نشان از شباهت‌هایی با آنچه هم‌اکنون در گارژنیتزه رخ می‌دهد، دارد. از خلال این توصیفات مشابه، می‌توان روند پیوسته جستجوگرانهٔ تفکر هنری استانیه‌فسکی را مورد بررسی قرار داد. در سال ۱۹۷۱، استانیه‌فسکی در طول یک تور اجرایی از تولیدات "انجمن تئاتر دانشگاهی" در ورسلاو[۱۹]، توسط گروتفسکی[۲۰] انتخاب شد و به گروتفسکی جهت مشارکت در پروژه‌های پاراتئاتری[۲۱] پیوست. ۵ سال بعد، در سال ۱۹۷۶، استانیه‌فسکی از این پروژه‌ها خارج شد. وی تا سال ۱۹۷۷، به عنوان مشاور گروه تجربی"سنس ۶"[۲۲] فعالیت می‌کرد و چندین کارگاه آموزشی برای بازیگران غیرحرفه‌ای برگزار کرد.

آنچنان‌که هالینا فیلیپویچ می‌گوید، استانیه‌فسکی در آگوست ۱۹۷۷، آنچه الان به عنوان "مرکز تمرینات تئاتری گارژنیتزه"[۲۳] می‌شناسیم را تاسیس کرد (Filipowicz,1983).

ب- تئاتر گارژنیتزه

گروه تئاتر گارژنیتزه از سال ۱۹۷۷ فعالیت‌های خود را به سرپرستی استانیه‌فسکی و گروهی از همراهان‌اش در گروه "سنس۶" آغاز نمود. آنها عموماً جوان و فاقد تحصیلات آکادمیک تئاتری یا تجربهٔ اجرای حرفه‌ای بودند. گروه از همان ابتدا در روستایی به همین نام در حدود ۲۰ مایلی شهر لوبلین[۲۴] در جنوب شرقی لهستان مستقر شد. این روستا از لحاظ جغرافیایی به دور از شهرهای مهم فرهنگی همچون ورشو[۲۵]، - پایتخت لهستان - ورسلاو و کراکو - از مراکز مهم فرهنگی لهستان - قرار دارد.

گسترهٔ فعالیت‌های گارژنیتزه، فراتر از فعالیت‌های معمول یک گروه تئاتر بوده و زمینه‌های هنری- اجتماعی بسیاری را دربرمی‌گیرد. اما تمامیت این فعالیت‌ها یکپارچه است و تنها یک هدف واحد را دنبال می‌کند. گارژنیتزه کلیهٔ فعالیت‌های خود در فرآیند آماده‌سازی برای اجرا اعم از تحقیق، تمرین، اکسپدیشن، گدرینگ[۲۶] و اجرای صحنه‌ای را، تئاتر وجود[۲۷] می‌نامد. از طریق این فعالیت‌ها، آنها امیدوارانه به دنبال صادقانه‌تربودن از تئاترهای گذشته هستند. تئاترهایی که [از دید آنها] مجموعه‌ای از مجردات و پاره نوشته‌ها، شنیده‌ها و صحنه‌های عجیب و غریب بودند(Filipowicz,1983,54).

اجراهای گارژنیتزه، با وجود تمام سرزندگی و صداقتش، ساختاری بسیار دقیق و سازمان یافته دارد؛ چه از لحاظ بدنی و چه از لحاظ آوایی. اما روند رسیدن به این اجراهای دقیق بسیار طولانی است و بی دلیل نیست که گروه در ۳۵ سال گذشته، تنها ۷ اجرا به روی صحنه برده است. این اجراها عبارتند از: "نمایش شبانه"[۲۸] ۱۹۷۷؛ "سحر"[۲۹] ۱۹۷۸؛ "زندگی کشیش آواکوم"[۳۰] ۱۹۸۱؛ "کارمینا بورانا"[۳۱] ۱۹۹۰؛ "متامورفسیس"[۳۲] ۱۹۹۷؛ "الکترا"[۳۳] ۲۰۰۲؛ "ایفی ژنی در آ..."[۳۴] ۲۰۰۷.

ج- میخائیل باختین[۳۵] (۱۸۹۵-۱۹۷۵)

میخائیل باختین بیشتر به عنوان نظریه‌پردازی در حوزه ادبیات شناخته شده است. این در حالی است که تزوتان تودورف[۳۶] -باختین‌شناسِ مطرحِ روسی- او را به قطع برجسته‌ترین اندیشمند شوروی در گسترهٔ علومِ انسانی می‌داند. او که در ابتدا به تحقیق دربارهٔ زبان و متون ادبی – فراتر از حوزهٔ ادبیات – مشغول بود، به مطالعات گسترده‌ای در حوزه‌های دیگری چون فلسفه، روانشناسی و علوم اجتماعی پرداخت و در بازگشت از این عرصه‌ها، به دیدگاهی «واحد و منسجم از کل حوزهٔ علوم انسانی» مجهز شد (تودوروف، ۱۳۷۷، ۷). باختین آثار بسیاری تالیف کرده است. از جمله این آثار می‌توان به کتب: مسایل بوطیقای داستایفسکی[۳۷]، رابله ودنیای او[۳۸] و تخیل مکالمه‌ای[۳۹] اشاره کرد.

۲- ویژگی‌های خاص تئاتر گارژنیتزه

الف – موسیقی و گارژنیتزه

● گارژنیتزه؛ تئاتر آوازی

آلیسون هاج در کتاب *آماده‌سازی بازیگر*، بجای کلمه"Musical Theatre" از واژه "Song Theatre" استفاده می‌کند. فعالیت موسیقایی، نقطهٔ مرکزی و حیاتی اجراهای گروه گارژنیتزه می‌باشد. از این رو، اجرای گروه به ظاهر در دسته‌بندی "تئاتر موزیکال" قرار می‌گیرد. اما آنچنان که لژاک کلانکیویچ[۴۰] - منتقد لهستانی - می‌گوید: «کار آنها این قابلیت را دارد که تصویر ما را از تئاتر موزیکال به طور کامل دگرگون کند» (Al-lain, 2005, 91).

فعالیتِ موسیقایی در گارژنیتزه، وجوه بسیاری را در اجرا شامل می‌شود: آواز خواندن‌های پیاپی براساس ساختارهای پیچیده چندآوایی در موسیقی که توسطِ خودِ اعضای گروه در هنگام بازی خوانده و اجرا می‌شود، فعالیت‌هایِ هماهنگ بدنی بازیگران بر پایهٔ ریتم و موسیقی، دیالوگ گویی‌هایی که ضرب و ریتم فضای موسیقایی اجرا را حفظ و حتی تشدید می‌کنند و جابجایی‌ها و ترکیب‌بندی‌هایی که ریشه در هارمونی و انرژی فضای موسیقایی اجرا دارند.

موسیقی در اَجرای گارژنیتزه یک ضرورت است. ضرورتی که از دیدگاه آنها، با فرهنگ و تاریخ بشری عجین شده است. چنانکه استانیه‌فسکی می‌گوید: «اسطوره‌ها و موسیقی در طی قرن‌ها با هم در ارتباط بوده‌اند... افسانه‌ها را با موسیقی می‌توان بازگو کرد، چراکه موسیقی مثل کروموزوم افسانه است. بنابراین کدهای کروموزومی فرهنگ را نیز دربردارد. از طریق بیان فرهنگ‌های بومی فعلی، قادر خواهیم بود موسیقی‌های فرهنگ‌های باستان

www.SID.ir

Archive of SID

را دوباره زنده کرده و به افسانه‌های باستانی نیز نزدیک‌تر شویم» (زندیه، ۱۳۸۶، ۵۸).

●وجه موسیقایی

موسیقی نزد استانیه‌فسکی ریشه در واژه فراگیرتری دارد؛ وجه موسیقایی[۴۱]: «هر آنچه در تمرینات تئاتر ماست، از وجه موسیقایی می‌آید و به وجه موسیقایی ختم می‌شود» (Hodge, 2010, 274).

موسیقی از دید استانیه‌فسکی، اصطلاحی تاریخی است مربوط به نظامی مدون از نت‌ها؛ نظامی که «دنیای صداها را در خود نگه داشته و آن را کنترل و تحلیل می‌کند و از طریق موسیقی، شیوه فراگیری و پاسخ شما شرطی و جهت‌دار می‌گردد» (زندیه، ۱۳۸۶، ۷۴). موسیقی نگاهی انسانی و روش‌مند، در جهت تکرار و تلخیص دارد. اما در مقابل، وجه موسیقایی هر آن چیزی است که فراسوی نظام مدون است. از نظر استانیه‌فسکی، وجه موسیقایی در تمام اشیاء حضور دارد و چیزی است مربوط به نفس و روح؛ در ارتباط با طبیعت، غریزه و شهود. اینها اِلمان‌هایی هستند که استانیه‌فسکی به آنها ایمان دارد و سعی می‌کند تا آن را در بازیگرش و در اجرایش بازیابی کند. استانیه‌فسکی می‌گوید:«من به غریزه و شهود معتقدم، ما به زودی آنها را فراموش خواهیم کرد. فراموش خواهیم کرد که آنها بخشی از طبیعت ما هستند. حتی همین حالا آنها را با نام‌های پیچیده‌ای چون فراطبیعی و فراروانی می‌خوانیم... اما من معتقدم که غریزه و شهود واقعی‌اند. و معتقدم که اینها بدون وجه موسیقایی نمی‌توانند وجود داشته باشند» (Hodge, 2010, 274). در جستجوی چنین فضایی، گارژنیتزه پروژه‌های اکسپدیشن و - مدتی بعد - گدرینگ را در راس فعالیت‌های خود قرار داد. اکسپدیشن و گدرینگ را می‌توان از زمره فعالیت‌های خاص گروه گارژنیتزه دانست که نشان‌دهندهٔ اندیشه‌ها و اهداف خاص این گروه می‌باشند.

ب- فرآیند خاص تولید در گارژنیتزه

فرآیند تولید و اجرا در تئاتر گارژنیتزه، با آنچه که فرایند کلاسیک تولید تئاتر خوانده می‌شود، دارای تفاوت‌های بنیادینی می‌باشد. علل این وجوه افتراق را می‌توان در بنیان‌های نظری این گروه جستجو کرد که بخشی از آنها پیشترِ شرح داده‌شد و در ادامه نیز به آن بیشتر پرداخته شده است. ذیلاً مهم‌ترین وجوه تفاوت مورد اشاره معرفی می‌گردد.

● اکسپدیشن

گروه گارژنیتزه، به دنبال آنچه استانیه‌فسکی "محیط جدید و طبیعی برای تئاتر" می‌خواند، دنیای شهری را به جهت رسیدن به اهداف خود، ترک می‌کند و به جوامع روستایی و بومی و به طور دقیق‌تر فرهنگ‌های حاشیه‌ای سفر می‌کند (Hodge, 2010).

اکسپدیشن- آنچنانکه از معنای لغوی آن نیز پیداست، سفر مخصوصی است که در آن، گروه، اهداف مشخص و ویژه‌ای را دنبال می‌کند. اهداف هر اکسپدیشن با توجه به هر سفر، به طور خاص مشخص می‌شود. استانیه‌فسکی، اکسپدیشن را اینگونه توصیف می‌کند: «مجموعه‌ای از فعالیت‌هایی که مطابق با یک برنامهٔ قبلی در فضای باز انجام می‌شود. این مجموعه می‌تواند شامل گشت‌ها، ملاقات‌ها، تمرین‌ها، تمرین‌های آماده‌سازی برای اجرا، اجراها و گدرینگ‌ها باشد. اکسپدیشن‌ها، راهی برای بدست آوردن مواد لازم برای اجراها می‌باشند. همچنین هر اکسپدیشن، آزمونی برای صحت و سقم شکل‌های ابتدایی بدست آمده در تمرین‌ها است [...] اکسپدیشن‌ها، متناسب‌کنندهٔ اعمال تئاتری با حال و هوای انسانی و طبیعی هستند» (Allain, 2005, 31).

استانیه‌فسکی متذکر می‌شود که هنگامی که آوازهای اولیه برای اجرا (اجرای صحنه‌ای) آماده شد، ما می‌بایست به اکسپدیشن برویم. از دید او، «روند این سفر بسیار پربار است. زندگی و هنر به طور عجیبی با هم عجین‌اند. وقایع و حوادث زیاد، اتفاقات طبیعی، فرآیند زندگی هنری شما را تکمیل می‌کند. به طوری که شما به تنهایی می‌توانید داستانی طولانی در مورد خود سفر بسازید» (زندیه، ۱۳۸۶، ۴۷).

● گدرینگ

استانیه‌فسکی در توصیف فعالیت‌هایی که در اکسپدیشن انجام می‌گیرد، به یکی دیگر از بخش‌های فرآیند تولید نمایش توسط گروه اشاره می‌کند: گدرینگ. گدرینگ آنچنانکه از معنای لغوی آن نیز برمی‌آید، یک گردهمایی است. یک ملاقات است مابین اعضای گروه و مردم بومی.

در اکسپدیشن‌ها، گروه معمولاً از مردم منطقه‌ای که به آن سفر کرده‌اند، دعوت می‌کند تا در یک شب‌نشینی صمیمانه با گروه شرکت کنند. این گردهمایی‌ها معمولاً در مکان‌های عمومی مانند کافه‌ها و خانه‌های محلی و یا در محوطه‌های باز برگزار می‌شد و تا پاسی از شب ادامه می‌یافت. گروه سعی می‌کرد ارتباط صمیمانه و گرم‌تری با مردم برقرار کند و آنها را تشویق به فعالیت‌های دسته‌جمعی از جمله آواز خواندن، ساز زدن، قصه‌گفتن و غیره کند. سهم گروه نیز در مقابل، آواز خواندن‌ها و اجرای نمایش بود. البته برای رسیدن به چنین ارتباط گرمی، گروه، تکنیک‌ها و تجربه‌های خاص خود را دارد (Hodge, 2010). استانیه‌فسکی، از این گدرینگ‌ها به عنوان «تئاتر نخستین»[۴۲] یاد می‌کند. چراکه از دید او، «[گدرینگ] طلیعهٔ آداب و رسومِ سنتیِ تک تکِ فرهنگ‌ها است» (زندیه،۱۳۸۶، ۱۳).

گدرینگ- به خصوص گدرینگ‌هایی که در روستاها برگزار می‌شد- یک ملاقات زنده است جهت تبادل. از سویی گروه، مواد خام فرهنگی را از صاحبان اصلی آنها فرا می‌گرفت. این مواد خام شامل آوازها، رقص‌ها، ژست‌ها، افسانه‌ها، آداب، سنن و هر آن چیزی است که ابزارِ ابرازِ طبیعیِ هویت فرهنگی یک قوم می‌باشد. اینها یکی از منابع اولیهٔ اصلی برای اجراهای گروه است. از سوی دیگر گروه با اجرای یک نمایش، هم سهم متقابل در این تبادل را ادا می‌کند، هم اجرای خود را در مقابل واکنش‌های مردم بومی که

www.SID.ir

Archive of SID

به نظر گروه، طبیعی است، می‌سنجد(Allain, 2005).

۳- مروری بر افـــکار و نظریات باختین به مثابه چارچوب نظری

در این بخش به منظور آشـــنایی اولیـــهٔ مخاطبان این مقاله، مـــروری کلی بر برخی از مهم‌تریـــن آرای باختین که مورد نظر این پژوهش می‌باشد، شده است و در بخش ۴ که به بازنمود این آراء در تئاتر اســـتانیه فسکی اختصاص داده شده، این آراء، بسط بیشتری خواهند یافت.

الف- منطق گفتگویی[۴۳]

مرکز توجهات باختین در تمامی نظریه‌ها و اندیشـــه‌هایش، به "منطـــق گفتگویی" بازمی‌گردد. این واژه که بنیان اصلی نگاه باختین اســـت؛ همهٔ افکار او را دربرمی‌گیرد و کلیدی است برای درک اندیشه‌های وی. برای باختین در هر متنی - به خصوص در علوم انسانی - مکالمه‌ای نهفته است. مکالمه‌ای میان پدیدآورنده متن و مخاطب آن. "فهم" هر متن توسط مخاطب، بواسطه وجود بســـتر مکالمه‌ای که در خود متن نهفته است، صورت می‌گیرد. یعنی درون هر متن ذاتاً، خواســـته و یا پرسشـــی وجود دارد که واکنش و پاسخی را جستجو می‌کند. این ویژگیِ ذاتیِ متن است.

«علوم انسانی در نوع خاصی از گفتگو خلاصه می‌شود. رابطهٔ متقابـــل و پیچیدهٔ متن (موضوع مطالعه) با زمینه و بافتی که به متن، چارچوب می‌دهد. این زمینه، آنجا که اندیشهٔ سنجش‌گرایانهٔ پژوهشگر توان عمل می‌یابد، آفریده می‌شود. علوم انسانی به طور خلاصه عبارت اســـت از تقابل دو متن: متن از پیش داده شده و متن پاســـخ‌گر و واکنش‌کننده‌ای که [در مکالمهٔ با متن از پیش داده شـــده] آفریده می‌شود، تقابل دو سوژه، تقابل دو نویسنده» (تودوروف، ۱۳۷۷، ۵۳).

ب- فلسفه کنشی[۴۴]

فلسفه کنشی، یکی دیگر از بنیان‌های تفکر باختینی است که به طور مســـتقل کمتر به آن پرداخته شده است. فلسفه کنشی، ناشی از دوره نخســـت کاری وی و منش پدیدارشناسانه اوست. دغدغه باختین در بیان فلســـفه کنشی، از نقطه‌ای آغاز می‌شود که او به فاصلهٔ میان تجربه‌های جســـمانی، مستقیم و بلاواسطه انسان از سویی و اندیشـــه‌های نمادین حاصل از این تجربه‌ها از سوی دیگر اشاره می‌کند. باختین تمایلی را در انسان مورد توجه قرار می‌دهد که او را به ســـوی فراگیرکردن تجربه‌های محسوس و روزمره‌اش می‌کشـــاند. این کشـــش، به ســـوی ساخت دنیایی برساخته، نمادین و انتزاعی است. اما کلیت این دنیای برساخته، منســـجم و هماهنگ و منظم به نظر می‌آید. باختین این تمایل را به خودی خود مورد انتقاد قرار نمی‌دهد. بلکه متذکر می‌شود کـــه ما نمی‌توانیم صرفاً بـــه این دنیایِ انتزاعـــی اتکا کنیم. وی خواســـتار آگاهی از این روند و در نظر گرفتن محدودیت‌های آن می‌باشد. روندی که باعث شده است انسان به تدریج رابطهٔ خود با تجربه‌های جســـم‌مند و طبیعی‌اش را از دست بدهد. ما دیگر تعهدی درونی نســـبت به جهان خود نداریم. زیرا نظامی بیرونی وجود دارد که تمام پاسخ‌ها را در خود دارد. پس ما دیگر ویژگی پاســـخ‌گویی خود را نیز از دست می‌دهیم. زیرا ما وجودِ سوژه‌ایِ، مشـــارکت کننده، جسم‌مند، مسئولیت‌پذیر و تجربه‌گر خود را از دست داده‌ایم (گاردینر،۱۳۸۱).

ج- گذازه رخدادها

در واقع باختین در پی "بازگشت به سوی بلاواسطگی عریان تجربه"(گاردینر، ۱۳۸۱، ۳۷) اســـت، در جستجوی کیفیت ناب زندگـــی، چیزی که هنوز در قالب مکتب‌ها و اندیشـــه‌های کلی، سخت و منجمد نشده است. چیزی که هالکویست آن را «گذازه رخدادها» می‌نامد. گاردینر این گونه این واژه را توصیف می‌کند:

« ... در اینجاســـت کـــه خصوصیت منحصر بـــه فرد اعمال و کنش‌های روزمرهٔ ما و حقیقتاً خودِ نفسانیتِ ما، برساخته می‌شود. اینجا، همان جایی است که ما خلق می‌کنیم و می‌شناسیم و تأمل می‌کنیم و زندگی خود را سپری می‌کنیم و می‌میریم. جهانی که در آن کنش‌هـــای فعالیت ما عینیّـــت می‌یابند و جهانی که در آن ایـــن کنش‌ها عملاً جریان می‌یابنـــد و یک بار و فقط یک بار عملاً به انجام می‌رسند. زندگی باید به عنوان مجموعه مداومی از کنش‌های واحد فهمیده شود و هر کنش یا "رخدادی" می‌بایست برحسب مضمون خود به عنوان "داده تجربی و محسوس" درک شود» (گاردینر، ۱۳۸۱، ۳۷).

د - دیگر بودگی[۴۵]

باختین هرگاه می‌کوشد تا به بررسی مسایل زیبایی‌شناسی و مخصوصاً به توصیف آفرینش هنری بپردازد، با پرسش دیگربودگی مواجه می‌شود (تودوروف،۱۳۷۷). برای باختین، آگاهی از خود، مستلزم وجود دیگری اســـت. او از نیاز زیبایی‌شناختی انسان به وجود غیر در وحدت بخشیدن به تصور ما از خود سخن می‌گوید. این، تنها شـــامل درک خارجیِ جسمانیِ ما نیست. آگاهیِ درونی ما نیز به ادراکِ "غیر" از آن وابســـته است. همچنانکه جسم در رحم مادر شـــکل می‌گیـــرد، در نزد باختین، آگاهی انســـانی در نزد آگاهی دیگران اســـت که بیدار می‌شود. تودوروف در تبیین این موضوع می گوید: «من با آشـــکار نمـــودن خود بر "غیر" و از طریق شـــخص او و با کمک اوســـت که به خودآگاهی دست می‌یابم. مهم‌ترین کنش‌ها، آنها که بنیان خودآگاهی ما را تشکیل می‌دهند، تنها در رابطه با آگاهی "دیگری" تعین می‌پذیرند. هر تجربهٔ درونی، در مواجهه با غیر اســـت که تحقق می‌پذیرد و این مواجهه ذاتی هر تجربه درونی اســـت... موجودیت انسان عبارت اســـت از ارتباط ژرف..بودن یعنی بـــودن برای غیر و از طریق او، برای خود» (تودوروف، ۱۳۷۷، ۱۸۳).

از منظر "من- برای- خودم"، مـــا نمی‌توانیم خود به تنهایی بـــر جهان بیرونی احاطه پیدا کنیم. در برخورد با خود، دیگری از مـــا "قدرت رؤیت اضافی"تری دارد و برعکس. این رابطهٔ متقابل،

www.SID.ir

Archive of SID

مشارکتی فعال، متعهدانه، جسم‌مندانه و گفتگویی را می‌طلبد و مـــا را از ذهن‌گرایی درون‌نگرانه به دور می‌کند (گاردینر، ۱۳۸۱). در مقابل آنچه این مشـــارکت را به «شی وارگی» تبدیل می‌کند، این اســـت که ما با دیگری نه به عنوان ســـوژه‌ای دیگر، بلکه به عنوان ابژه روبه رو می‌شـــویم. مخالفت باختین با بت‌واره کردن صدای مؤلف[۴۶]، ناشی از همین اندیشهٔ اوست.

ه- نظریه" کارناوال"

نظریه کارناوال را می‌توان بســـط افکار و نظریات پدیدارشناسانه باختین در دورهٔ اول کاریش دانست. دنیای کارناوالی، دنیایی است در مقابل دنیای خشک حاکم. «جهان بی قید و بند جلوه‌ها و اشکال فکاهی اســـت که در مقابلِ لحنِ جدی و رسمیِ فرهنگ کلیسایی و فئودالیِ ســـده‌های میانیَ قد عَلم می‌کند»(غریب، ۱۳۸۷، ۱۳۵). کارناوال زندگی درونی ولی راســـتین، محل مکالمـــهٔ آزادانه مردم عادی ســـوای زندگی بیرونی طبقاتی، دروغین و اســـتبدادزده بود. حتی اگر قسمتی از این کارناوال- جدای از شادی‌ها و پایکوبی‌ها- نمایش‌های خیابانی بود «در آنها فاصله میان بازیگر و تماشاگر از بین می‌رفت» و «اساســـاً شکل هنری خاصی در هنر محسوب نمیشد، بل شـــکل مشـــخص و موقتی زندگی بود. به راستی خود زندگی بـــود» (احمدی، ۱۳۷۵، ۱۰۷) .این شـــکل ناب فرهنگ مردمی در مقابل جشـــن‌های رسمی – ســـاختار پیچیده و زبان و رفتار خاص خـــود را دارد. خنـــده و ایماژ گروتســـک، از ویژگی‌های اصلی این زبان اســـت. «ایماژ کارناوالی، امر مقدس و امر دنیوی، سطح بالا و ســـطح پایین، امـــر بزرگ و امر کوچک، عاقـــل و احمق را گرد هم میآورد و وحدت می‌بخشـــد و در هم می‌آمیزد و ترکیب می‌کند» (غریب، ۱۳۸۷، ۱۳۷). از این رو حضور اضداد، دگرگونی و وارونگی، یکـــی از مهم‌ترین ویژگی‌های فرهنگ کارناوالی اســـت. کارناوال با معکوس‌کردن قواعد و هنجارها، زندگی را پشـــت و رو می‌کند. اما این به معنای فاصله گرفتن از زندگی روزمره نیست، بالعکس محلی برای احیای آن می‌باشد. فرهنگ کارناوالی با تاکید بر بدن و جسمانی بودن و طرد زهدگرایی، با زبان غیر فاخر،کوچه و بازاری، بی پرده و رکیک، با برداشـــتن مناسبات، امتیازها، قوانین و تابوها، با ایماژها و مجازهای «فرهنگ مردمی هزاران ساله» و با داشتن کیفیّات خاکی و محســـوس و حتی وقیح زندگی روزمـــرّه معمولی، قدرت نمادین عظیمی برای مبارزه با «جدیّت تک بعدی» فرهنگ رسمی دارد. در واقع «کارناوال در امر روزمرّه غوطه‌ور اســـت و امر روزمرّه نمی‌تواند از دیگـــریِ خود یعنی کارناوال جدا شـــود» (گاردینر، ۱۳۸۲، ۵۵).

۴- گارژنیتزه و شرایط اجتماعی

پیش از آنکه به بررســـی انعکاس آراء و نظرات باختین در آثار استانیه‌فســـکی و گارژنیتزه بپردازیم، لازم است با علل و عواملی که موجب شـــکل‌گیری و آغاز حرکت گارژنیتزه گردید، آشـــنا شویم. این آشنایی می‌تواند ما را در درک بهتر و عمیق‌تر گروه و آثار آن یاری رساند.

بی‌شک شکل‌گیری و تداوم حیات هر گروه و جمعیت همگرا – در یک جامعه - بطور غیرقابل انکاری تابع شـــرایط اجتماعی اســـت که در آن قرار گرفته اســـت، از همین رو در زیر شـــرایط اجتماعی‌ای که موجب شکل‌گیری و حتی هدف‌گذاری در گروه تئاتر گارژنیتزه شـــد را مرور نموده و نســـبت این گروه با شرایط مورد اشاره را بررسی می‌نماییم.

الف- اوضاع اجتماعی – سیاســـی لهســـتان در هنگام پیدایش گارژنیتزه

علیرغم تغییرات بســـیار در جغرافیای سیاســـی منطقه‌ای که لهستان در آن واقع گشته، در طول قرون متمادی کشور لهستان همیشه ما بین امپراطوری‌های بزرگ قرار داشته و صحنهٔ جنگ‌ها و آتش‌افروزی‌های بســـیاری بوده اســـت، تا آنجا که چندین‌بار به طور کامل مابین کشـــورهای مختلفی تقسیم گشته است. بعد از جنگ جهانی دوم، دوران کمونیســـتی، دورانی سرشـــار از خفقان سیاســـی- اجتماعی برای مردم لهســـتان بود. «آنـــه وایت»[۴۷] - جامعه‌شـــناس- تاکید می‌کند: «فرهنگ توده تحت کنترل قدرت کمونیســـتی قرار داشـــت و این قدرت از وجود اعتماد در جامعه بی‌بهره بود» (Allain, 2005, 27). عدم شـــکل‌گیری حلقه‌های ارتباطی مابین مردم در اینگونه اجتماعات، باعث گرایش مردم به شـــرکت در گردهمایی‌های خصوصی‌تر شد؛ اجتماعاتی مابین دو گروه اجتماعی بنیادی: خانواده و حکومت. این شـــبکه‌ها با هدف تعاملات خصوصی ایجاد می‌شـــدند. به طور طبیعی، برگزاری این جلســـات، خارج از هستهٔ مرکزی فرهنگِ رسمی و بدور از کنترلِ مقامات دولتی برگزار می‌شـــد و مورد تایید حکومت کمونیستیَ نبود؛ در نتیجه به سختی انجام می‌شد: هم به علت کمبود فضاهای برگـــزاری آنها، هم به علت رفتارهای نامطلوب پلیس یا طرفداران دولتی (Allain, 2005). از ســـوی دیگر، آنچنان‌که گفته شد، به علت تغییر مکرر مرزبندی‌های کشور لهستان، قومیت‌های مختلف با فرهنگ‌هایی گوناگون و حتی زبان‌هایی متفاوت در این کشـــور و مخصوصـــاً در نواحی مرزی آن ســـکنی دارند. حضور و ابراز این فرهنگ‌های حاشیه‌ای توسط عوامل مختلفی محدودتر می‌گشت. از آن جمله می‌توان به عوامل زیر اشاره کرد:

- اِعمـــال نفوذ قدرت سیاســـی کمونیســـتی و حمایت آن از فرهنگ رسمی.
- میل حکومت به برنامه یکسان‌سازی فرهنگی در همه اقشار اعم از شـــهری و روســـتایی. فرهنگی که باید نشانگر یک دنیای ایده‌آل کمونیســـتی برای همه باشـــد. فرهنگی که ابزار حاکمان برای تبلیغات سیاسی در سطح داخلی و بین الملل بود.
- حمایت‌های اقتصادی دولت از گروه‌هایی که صرفاً در راستای برنامه‌های تبلیغاتی و فرهنگی حکومت فعالیت می‌کردند.

ب- گارژنیتزه و فرهنگ‌سازی مصنوع حکومت

بـــا توجه به آنچه گفته شـــد به نظر می‌رســـد نیـــاز مردم به اجتماعـــات کوچک و غیررســـمی بیرون از قلمـــرو حکومتی و

www.SID.ir

Archive of SID

رسمی، یکی از عناصر پیدایش و مهم‌تر از آن تداوم گروه‌هایی همچون گروه گارژنیتزه باشد. به هیچ روی نمی‌توان گفت استانیه‌فسکی، مستقیماً در پی جبران و حل این معضلات اجتماعی بوده است. در واقع ماهیتِ اجتماعیِ چنین گروه‌هایی (مانند گارژنیتزه)، به دلیل فضاهای ارتباطی مستمرش با مردم، کمک می‌کرد تا پاسخی باشد برای عطشِ فقدانِ ارتباطِ اجتماعیِ صادقانه در اجتماع آن روز لهستان. به همین علت است که استفان نواک[۴۸] - جامعه‌شناس مطرح لهستانی- گارژنیتزه را از معدود کمپانی‌های لهستانی می‌داند که در جایگاهی قرار دارد که او آن را «خلا اجتماعی»[۴۹] می‌نامد؛ خلا اجتماعی، به زبان ساده به فاصله عظیمی اشاره دارد که مابین نمادهای قدرت و گروه‌های کوچک اجتماعی مانند خانواده و دوستان وجود دارد (Filipowicz,1983). نوشته‌های باختین دربارهٔ کارناوال، رابطهٔ پویای گروه‌های غیررسمی و اجتماع را به خوبی به تصویر می‌کشد. این رابطه در واقع «نبرد بلاوقفه‌ایست میان نیروهای اجتماعی- فرهنگی رسمی (تک‌گو، متمرکزکننده) و «غیررسمی» (گفتگوکننده، تکثیرکننده)» (گاردینر، ۱۳۸۱، ۵۳). گروه گارژنیتزه در آغاز فعالیت، خودخواسته یا ناخواسته در این نقطه قرار می‌گیرد. آنچنان‌که آلین می‌گوید، علاقهٔ استانیه‌فسکی به نوشته‌های باختین در مورد کارناوال و رابله، بدون تردید واکنشی است به فرهنگ‌سازی‌های مصنوعیِ حکومت. به طور مثال، استانیه‌فسکی ترجیح می‌دهد به جایِ کلمهٔ «محلی»[۵۰]، از کلمهٔ «بومی»[۵۱] استفاده کند. زیرا عبارت «محلی» در کنترل ایدئولوژی‌ها و فعالیت‌های حکومتی درآمده بود (Allain, 2005). این مخالفت در نوشته‌های استانیه‌فسکی نیز به خوبی مشهود است. استانیه‌فسکی می‌گوید: «در لهستان پول زیادی در زمینهٔ هنر محلی اختصاص می‌یابد، که یکی از مهم‌ترین اولویت‌ها و دغدغه‌های سازمان‌های فرهنگی کشور لهستان است. مقدار زیادی تجهیزات آموزشی صرف آموزش «سنت» به روستایی‌ها می‌شود. جای تعجب نیست که فرهنگ محلی ما، مطابق همان چیزی است که مردم شهری دوست دارند ببینند» (Filipowicz,1983, 56). آلیسون هاج اعتقاد دارد استانیه‌فسکی به دو معضل پدید آمده در دل جامعه لهستان کاملاً آگاه بود: از سویی تمایزات فرهنگی- اجتماعی و از سوی دیگر هویتِ گم شدهٔ فردیِ مردم کشورش. چه در حوزه فرهنگی و بینافرهنگی و چه در حوزه فردی و بینافردیت، آنچه رو به زوال بود، میل طبیعی انسان به ارتباط و گفتگو و تبادل رها و آزادانه بود. استانیه‌فسکی احساس می‌کرد بعد از سال‌ها سرکوب‌گری، نوعی سردرگمی تکان‌دهنده در میان مردم بوجود آمده است و به همین دلیل مسئله هویت، مسئله‌ای بغرنج در ذهن او بود (زندیه،۱۳۸۶). این خلائی بود که استانیه‌فسکی از آن آگاه بود و این بهترین موقعیت برای او بود تا از این فقدان مکالمه، برای اهداف هنری گروه گارژنیتزه سود ببرد. گروهی که در راستای اهداف نمایشی خود، مشتاقانه در جستجوی فرصتی برای ارتباطی آزادانه با مردم بود.

۵- گارژنیتزه و انعکاس آراء، ایده ها و نظریات باختین

پیش‌تر با تطابق نظریهٔ کارناوال باختین در شکل‌گیری گارژنیتزه و برنامه‌های آن آشنا شدیم، در ادامه به بررسی انعکاس آراء، ایده‌ها و نظریات باختین در اکسپدیشن /گدرینگ، تمرینات و نیز مفهوم بازیگر نزد این گروه و استانیه‌فسکی می‌پردازیم.

الف- اکسپدیشن/گدرینگ

• اکسپدیشن/گدرینگ و نظریه کارناوال

باختین برای گسترش واژهٔ کارناوال از واژهٔ «کارناوالسک»[۵۲] استفاده می‌کند. به زبان دیگر «کارناوالسک اشاره به متن‌ها، رویدادها یا اعمالی دارد که روح کارناوال را در خود حفظ کرده‌اند.کارناوالسک‌ها دارای پتانسیل آن هستند که به مثابهٔ بیانی از صدای طبقات پایین‌تر شنیده شوند» (استات، ۱۳۸۹، ۷۳). فرهنگ‌های حاشیه، تحت تسلط حکومت مرکزی اجازه بروز آزادانه ندارند و هرگونه ابرازی، تحت سیطره قوانینِ فرهنگِ مسلط قرار دارد و در فضایی محدود صورت می‌گیرد. اکسپدیشن‌های گارژنیتزه و ملاقات و تبادل مستقیم با مردم بومی و فرهنگ‌های حاشیه، این فرصت را در اختیار مردم قرار می‌داد که با حضوری جسم‌مند و صریح، فرم‌های دستکاری‌شدهٔ فرهنگیِ خود توسط دیدگاه رسمی را رها کنند و آنچنان باشند که بودند یا می‌خواهند باشند. این فرآیند را می‌توان فرآیندی کارناوالی دانست. فیلیپویچ معتقد است اکسپدیشن‌های گارژنیتزه در عمیق‌ترین سطوح فیلسوفانه‌اش، مجسم‌کننده آگاهی کارناوالی است؛ فضایی دسته‌جمعی، آزاد و صمیمی (Filipowicz,1983). حتی شکل اجرایی گدرینگ‌ها، بسیار به یک کارناوال نزدیک است: آوازخوانی، رقص، خنده، خوردن و نوشیدن، زبان عامیانه و غیره(Allain, 2005).

• اکسپدیشن/گدرینگ و مفهوم "گدازه رخدادها"

یکی از مهم‌ترین انگیزه‌های گارژنیتزه در اکسپدیشن/گدرینگ‌ها را می‌توان آنچه باختین «بازگشت به سوی بلاواسطگی عریان تجربه» می‌نامد، دانست. مطابق توصیفات استانیه‌فسکی، بازیگران و مردم بومی‌ای که در اکسپدیشن‌ها و گدرینگ‌ها حضور داشته‌اند، ریشهٔ فعالیت‌هایی که در اکسپدیشن و گدرینگ انجام می‌گرفته، دربردارندهٔ ویژگی‌های زیر است:

- ملاقاتی زنده و سرشار از ارتباطِ فعال (یا به زعم باختین گفتگویی) مابین خود اعضای گروه و همچنین مابین اعضای گروه و مردم بومی.
- تبادل پویا - در واقع این ویژگی برای گروه گارژنیتزه به عنوان یک گروه نمایشی، یک هدف تمرینی مهم در اکسپدیشن‌ها و گدرینگ‌ها محسوب می‌شده است.
- حضور خلاق و بدور از محدودیت‌های اجتماعی/ سیاسی/ فرهنگی/ قومیتی.

www.SID.ir

Archive of SID

بر این اســاس واژه‌های «حضور»، «ملاقــات» و «تبادل» را می‌توان روح اکسپدیشــن وگدرینگ دانست. گروه گارژنیتزه در جستجوی موقعیت‌ها و رخدادهای سرشار از کیفیت‌های نابی که بیان شــد، دست به سفر می‌زدند. آنها سعی می‌کردند تا به طور مستقیم با اجتماعات مورد نظر خود ارتباط برقرار کنند، نه آنکه از راه دور و به طورغیرمســتقیم به اطلاعات مورد نظرشان دست پیدا کنند. در نگاه اول می‌توان گفت که این ســفر، این حرکت، فراتر از یک خواســت تئاتری می‌تواند باشد. اما برای گارژنیتزه، این سفرها و این ملاقات‌ها در متن خواست تئاتریشان قرار دارد. آنها بدنبال تجربهٔ مستقیم رخدادهای ناب هستند.

به همین دلیل است که فیلیپویچ عقیده دارد که: اکسپدیشن و گدرینــگ «حرکت در مرزهای مابین تئاتر و غیرتئاتر» اســت (Filipowicz, 1983, 71).

آنچنان‌که اشــاره شــد، باختین در «فلسفه کنشی» تمایلی را مورد انتقاد قرار می‌دهد که انســان را از تجربه‌های جســم‌مند و محســوس جدا و به سوی دنیاهای برساختهٔ نظری سوق می‌دهد. تمایلی که باختین به صورت کلی از آن ســخن می‌گوید دامن‌گیر تئاتر نیز می‌باشــد. این همان تمایلی اســت که تئاتر را در نظام ساخته‌شدهٔ تاریخی خودش محدود می‌کند و حتی اعتبار و ارزش هر اجرایی را، در همین نظام و با قوانین ســاختگی خودش تعیین می‌کند. این نظام، تماشــاگران را نیز شامل می‌شود. نظام تئاتری که با جهت‌گیری‌ها و ارزش‌گذاری‌های درون نظام خویش، اشیاء تئاتری را به سوی شیءوارگی سوق می‌دهد: بازیگرانی با کوله‌باری از مهارت‌ها، تماشــاگرانی بــا کوله‌باری از "تماشــا کردن‌ها". به همین دلیل اســت که گارژنیتزه در این سفرها و در این مواجهه با فرهنگ‌های بومی «امیدوارانه به دنبال صادقانه‌تربودن از تئاترهای گذشته است» (Filipowicz,1983, 56).

● اکسپدیشن/ گدرینگ و مفهوم «دیگربودگی»

ماریوش گــوای[۵۳]، از اعضای اصلی گارژنیتــزه و از همکاران نزدیک استانیه‌فســکی که از ابتدای تاسیس گروه، در آن حضور داشــته است، درباره رابطه با مردم بومی و تاثیر آن بر کار بازیگر چنین می‌گوید: «اگر خودت را در برخورد با مردم قرار دهی، این اقدام به تو چیزی درمورد فرهنگ، سنت‌ها و کار خودت می‌گوید [...] منابــع جدید انرژی، موانع مصنوعــی درونی بازیگران را می‌شکند[...] مانند این است که با دیگر مردمان در برابر آیینه بایستی» (Allain, 2005, 34) .

توصیفــات گوای درباره رابطه اجراگر با مردم بومی، به خوبی یــادآور مفهوم «دیگربودگی» باختینی اســت. از نظر باختین ما فقــط می‌توانیم از طریق نورِ وام گرفتــه از دیگری زندگی کنیم (گاردینر،۱۳۸۱). به نظر تودوروف، باختین به طور کامل، دیگری را به عنوان آیینه‌ای در برابر «من» برمی‌گزیند: «شــخصِ انسان همواره و به تمامی بر مرزی واقع است که وی را با دیگریِ پیوند می‌دهد، او برای نگاه کردن به خود، به چشــمان شــخص دیگر چشم می‌دوزد و از چشــمِ وی به خود می‌نگرد. نمی‌توان از غیر صرف نظرکرد و نمی‌توان بدون وی به خود دســت یافت و خود شد. باید به خود در غیر دســت یافت. باید به خود با یافتن غیر در خود (در جریان بازتاب‌ها و دریافت‌های متقابل) دست یافت» (تودوروف، ۱۳۷۷، ۱۸۳). فیلیپویچ می‌گوید: «عاری از هر گونه تظاهر و تصنعی، اعضای کمپانی با مردم روستا ملاقات می‌کردند و بیشــتر درباره آن فرهنگ محلی می‌آموختند و بالطبع، درباره بنیان‌هــای خلاقیت انســان و این دســتاورد احیــای اعتماد و درک‌متقابل بود» (Filipowicz,1983, 56) و این دقیقاً عینیت یافتن ایدهٔ "دیگربودگی" باختین است.

● اکسپدیشن و گدرینگ و نظریه "فلسفه کنشی"

اکسپدیشــن‌ها و گدرینگ‌ها به گروه ایــن اجازه را می‌دهند تا در محیطی طبیعی‌تر به فعالیــت خود بپردازد. منظور از واژه "محیــط طبیعی‌تر"، در مقابل محیط‌هایی اســت که الگوهایی پیش‌بینی شــده و واکنش‌هایی تکراری در برابر پدیده‌های پیش روی خود دارند؛ همچون ســالن‌های تئاتر و محیط‌های شهری. هاج از زبان استانیه‌فسکی در توضیح پیش زمینه‌های کار بازیگر در این متد، به روشنی به شرح این موضوع می‌پردازد:

«- ترک شــهر، نه فقط ترک ســاختمان تئاتــر، بلکه ترک خیابان‌های شهر.

- نمایــش دادن خود به مردم/ مخاطب‌ها، مصرف‌کننده‌ها، کســانی کــه رفتارهــای "روتیــن"، واکنش‌های مدل‌شــده و قضاوت‌های سنتی برایشان تعریف نشده است.

- داخل شــدن به فضایی که ناشناخته است، یا تئاتر آن را رها کرده اســت» (Hodge, 2010, 269) . هاج اعتقاد دارد این فضا پارتنر اصلی بازیگر و منبع اولیهٔ خلاقیت اوســت. آنچنان‌که استانیه‌فســکی "خلاقیت را دیالوگی با روح این فضا می‌داند"» (Hodge, 2010, 269).

در واقــع ایــن دیالوگ‌ها در جایی شــکل می‌گیرد که خیل عکس‌العمل‌های پویا و پاســخ‌های صادقانه، محکی اساسی برای رفتارها و فعالیت‌های گروه است. آنها در برابر تماشاگران متمردی قــرار می‌گیرند که تا بــه حال یاد نگرفته‌اند برای چند ســاعت ساکت بنشینند و همه چیز سریع برایشان خسته‌کننده می‌شود. واکنش‌های آنها، طبیعی است و در مقابل نمایشی سرد و بی روح به سرعت واکنش نشــان می‌دهند. برعکس در تئاترهای معاصر تماشاگران بسیار بسیار فرمان‌بر هستند(Filipowicz,1983).

در اکسپدیشــن‌ها و گدرینگ‌هــا، گروه به دنبــال دریافت چنین تقابل‌ها و پیام‌هایی ســفر می‌کند. پیام‌هایی که در جوامع مدرن‌تر، رنگ تکرار و آموزشی به خود گرفته است. انسان مدرنِ شهری در مقابل مکالمات و گفتگوهای جسمانی و شفاهی خودِ با دیگری، الگوهای بســیاری را پذیرفته است. آنچنان‌که باختین می‌گوید این الگوهــا همان ارزش‌ها و هنجارهایی هســتند که بلاواســطه با زندگی روزمرّه پیوند مستمر نداشته‌اند، کنش‌های منتزع و ساخته شده، قوانینی خودآیینی هستند که پذیرفته‌ایم ما را کنترل کنند و بدین سبب ما دیگر به عنوان انسان‌های فعال

www.SID.ir

Archive of SID

که فردیت دارند و پاسخ‌گو هستند، در انجام هیچ عملی حضور نداریم. پاسخ‌گویی و واکنش، نیازمند وجود سوژه‌ای جسم‌مند و مشارکت‌کننده است (گاردینر،۱۳۸۱). بی دلیل نیست که مقاصد گروه مناطقی بود که توسط «لشکری از آموزگاران سنت» تحت آموزش قرار نگرفته بودند و فعالیت‌های بومی خود را حفظ کرده بودند. «در چنین اجتماعاتی هنوز حس اولیه وحدت و یگانگی با جهان طبیعی و هنر در پیوند با مذهب و بقا وجود دارد که هنوز بخش جدایی ناپذیر از زندگی روزانه آنها به حساب می‌آید نه یک سرگرمی صِرف» (Filipowicz,1983, 56). چنین روستاهایی که استانیه‌فسکی آنها را "سرزمین صداقت"[۵۴] می‌نامد، محل‌هایی بودند که گارژنیتزه به آنها سفر می‌کرد (Filipowicz,1983).

ب- تمرینات

● موسیقی/ وجه موسیقایی و نظریه "فلسفه کنشی"

همانگونه که پیش‌تر بیان شد، استانیه‌فسکی، واژه «وجه موسیقایی» را در حالتی فراگیرتر از واژه «موسیقی» استفاده می‌کند. وی معتقد است که وجه موسیقایی، زبان جهان طبیعی است و موسیقی، یکی از زبان‌های محدودشده اما نظام‌مندِ انسانی است. این اعتقاد وی موجب می‌شود که وجه موسیقایی، تمام فعالیت‌های تمرینی گروه گارژنیتزه را دربرمی‌گیرد. هاج از قول استانیه فسکی می‌نویسد: «هر آنچه در تمرینات تئاتر ماست از وجه موسیقایی می‌آید و به وجه موسیقایی ختم می‌شود» (Hodge, 2010, 274) . استانیه‌فسکی در "قلمروهای پنهان"، بر انضمامی بودن بدن، جسمانیت، غریزه و شهود در وجه موسیقایی، بر آوازها و ... تاکید دارد، چیزی که موسیقی فاقد آن است. زبان موسیقی، نظام مدون و الفبایی نتهاست. نظامی کنترل شده و تحلیلی و تکرارشونده (زندیه،۱۳۸۶). از دید وی، همهٔ اشیاء حامل وجه موسیقایی هستند و بدین ترتیب هرآنچه در جهان هستی هست، در دیالوگی طبیعی و همیشگی در بستر وجه موسیقایی قرار دارد و شنیدن و پاسخگویی به این دیالوگِ طبیعی، از ملزومات کار بازیگر است. آلیسون هاج می‌گوید: «مطابق نظر گارژنیتزه، اگر بازیگران نسبت به وجه موسیقاییِ محیطِ طبیعی حساسیت پیدا کنند، آنگاه خود را در زبانی خواهند یافت که صدای طبیعی جهان طبیعی است. این، به آنها اجازه می‌دهد که واکنش نشان دهند: برای یافتن پاسخگویی که ویژگی اجرای "طبیعی شده" گارژنیتزه است» (Hodge, 2010, 274) .

در واقع وجه موسیقایی در نگاه استانیه‌فسکی، جدای از موسیقی نیست. بررسی هر آوازی، در انضمام همه آن چیزهایی است که به آن هویت می‌دهد. استانیه‌فسکی، بدن را جدای آوا نمی‌داند و به همین خاطر سفر می‌کند. بازیگران، آوازها را در انضمام بدن‌هایی که آنها را می‌خوانند و فضایی که در آن، آوازها خوانده می‌شوند، فرا می‌گیرند. آلیسون هاج در این‌باره می‌گوید: «آهنگ‌های بومی که به صورت پدیده‌هایی زنده با آنها برخورد می شود، به صورت شنیداری یاد گرفته می شوند. بازیگر، یک راه خاص برای خواندن آهنگ می‌آموزد که کل بدن را درگیر می‌کند. این بازتابی است از مواجهه با مردمی مانند سامی‌ها که حرکات و ژست‌های خود انگیختهٔ آنها، آهنگ را مدام تقویت می‌کند» (Hodge, 2010, 275) .

همچنان‌که برای باختین زبان جدای از فرازبان نیست، برای استانیه‌فسکی نیز، موسیقی به عنوان یک زبان، جدای از فرازبانش یعنی وجه موسیقایی نیست. البته همچون نظر باختین درباره نظام‌های برساخته انسانی، استانیه‌فسکی موسیقی را هرگز نفی نمی‌کند. بلکه محدودیت‌های آن را می‌پذیرد و سعی در برطرف‌کردن این محدودیت‌ها دارد: استانیه‌فسکی می‌گوید: «نمایش‌های من، شامل موسیقی و وجه موسیقایی است... وجه موسیقایی، درست مثل یک الماس صیقل نخورده است، که با قاب طلایی موسیقی تدوینی شکل می‌گیرد. در نهایت باید این دو عنصر را به طور کیمیاگرانه‌ای، با هم تلفیق کنی، تا نشان بدهی که وجه موسیقایی و موسیقی، با هم در ارتباطند. این کار امری دست‌نیافتنی و تخیلی نیست، برعکس کاری است در تعامل با انسان‌ها» (زندیه، ۱۳۸۶، ۷۶) .

وجه موسیقایی برای بازیگر، منشی چندآوایی دارد. زیرا برپایه واکنش و پاسخ بنا نهاده شده است، نه دنیای تک صدایی موسیقی. وجه موسیقایی، به وفور در آوازها و رفتار مردم دیده می شود. استانیه‌فسکی، نمونه‌های بسیاری را یاد می‌کند که آنها در سفر به نقاط مختلف با آن برخورد داشته‌اند... مرثیه زنان اوکراینی، داستان صدای سگ‌ها و مرگ اوریپید و آوازهای مردم لاپلند[۵۵] (زندیه،۱۳۸۶).

● دوئیت / تقابل[۵۶] و مفهوم "دیگربودگی"

آلیسون هاج، «دوئیت» را اصل دوم گارژنیتزه بعد از وجه موسیقایی می‌داند که در تمامی تمرینات و فعالیت‌های گارژنیتزه وجود دارد و به طور ساده، نوعی از درک، جذب یا دیالوگ با یک پارتنر و به طور وسیع‌تر با محیط است (Hodge, 2010). مفاهیم «منطق گفتگویی» و «دیگربودگی»، به طور کامل با آنچه استانیه‌فسکی در مورد «دوئیت» و «تقابل» می‌گوید، مطابقت دارد. استانیه‌فسکی می‌گوید: «آنچنان که من فهمیدم، مهم‌ترین چیز تقابل دو موجود زنده است. این نوعی به اشتراک گذاشتن انرژی و گرماست» (Allain, 2005, 51). استانیه‌فسکی اعتقاد دارد، زندگی سرشار از ملاقات‌ها است و این یک الگوی همیشگی طبیعی است: دو نفر به هم نزدیک می‌شوند و سپس از هم جدا می‌شوند. از نظر استانیه‌فسکی، این همان شروع کار تئاتر است (زندیه، ۱۳۸۶، ۹۱). این ملاقات ساده، این منشِ مواجهه و گفتگو، ریشه و بنیان مهم‌ترین تمرینات گارژنیتزه می‌شود؛ "تمرین تقابل". دو بازیگر از دو طرف وارد می‌شوند و روبروی هم قرار می‌گیرند و ملاقات شکل می‌گیرد. سپس صحنه را ترک می کنند (زندیه،۱۳۸۶). استانیه‌فسکی می‌گوید: «اولین برخورد میان دو نفر، بزرگ‌ترین مشکل تئاتری و فلسفی محسوب می‌شود. زیرا که طبیعت بشر، اولین برخورد را نوعی تضاد می‌داند. در ادبیات ما،

www.SID.ir

Archive of SID

وقتی تازه واردی داخل می‌شود، معمولاً نوعی درگیری پیش‌بینی می‌شود. پس این یک مشکل فلسفی، فکری و احساسی برای من محسوب می‌شود. چراکه می‌خواهم آن را درست عکس جهت تغییر دهم. در چنین شرایطی، طبیعت من تمایل به ابراز قدردانی، عشق و قبول پذیرش چیزی جالبتر از خود من را دارد سعی می‌کنم خود را در قالب دیگران تغییر دهم تا در مورد خود بیشتر بدانم و خودم را ارزیابی کنم» (زندیه، ۱۳۸۶، ۹۷).

کلام استانیه‌فسکی، بسیار نزدیک به نظریات پدیدارشناسانهٔ باختین درباره «دیگری» است: «تنها در انسان دیگر است که می‌توانم به تجربهٔ زیباییشناختی قابل اتکایی از کران‌مندی انسانی، از وجود خارجی متمایز و تجربی انسان دست یابم. تنها غیر است که می‌تواند مرا به بخشی هم‌جنس از بافت دنیای خارج تبدیل کند. زیرا تنها این غیر است که می‌تواند در آغوش گرفته شود، تماماً محصور شود و مرا با عشق و علاقه به کاوش در تمامی کران‌ها و حدود و ثغور انسانی خود برانگیزد» (تودوروف، ۱۳۷۷، ۱۸۲). مفهوم تقابل و دوئیت، ورای ارتباط با یک پارتنر انسانی، در ارتباط بازیگر با دنیای پیرامونش معنا می‌یابد. توصیفِ استانیه‌فسکی از آواز قوم سامی، به طور کامل رابطهٔ "من" و "دیگری" را در کار بازیگر تشریح می‌کند: «یویکرها، روش خاصی در بیان صدایی خود دارند. انها هرگز نمی‌گویند ما آواز می‌خوانیم. آنها از فعل "یویک" کردن استفاده می‌کنند... "چیزی را یویک کردن"... تو درمقابل من نشسته‌ای و من می‌توانم سعی کنم تو را "یویک" کنم، این بدان معنی نیست که می‌خواهم بداهه درباره تو آواز بخوانم یا سعی می‌کنم تو را توصیف کنم. این به نظر من بدین معناست که دارم تو را می‌خوانم. اما این خواندن، خواندن خاصی است. من در مورد تو فکر نمی‌کنم .مثل زمانی نیست که اندام، زبری و نرمی وپوست، قد، اندازه، هیکل، اعصاب تو را در نظر بگیرم و درباره تو فکر کنم. بلکه دارم تو را "یویک" می‌کنم و از نظر مردم سامی، این راهی است برای شناختن...» (Hodge, 2010, 275) . این درک، این شناخت، این تقابل حد ومرزی ندارد. هر چیزی را می‌تواند شامل شود: باد، گرگ و یا پارتنر صحنهٔ اجرای تئاتر. دیگر آنچه بازیگر می‌خواند، آوازی صرف نیست، راهی است برای تقابل. «اگر با صدای خودم در صدای طرف مقابلم وارد می‌شوم، به طوری که با صدا، طنین، ریتم و نیروی او درآمیزد، درست مثل آن است که وی زندگی را در درون من حیات بخشیده، در آن لحظه است که تقابل به اوج خود رسیده است» (زندیه، ۱۳۸۶، ۹۵).

ج- بازیگر/ عامل و مفهوم " دیگربودگی"

گارژنیتزه، در فرآیند پرورش و تربیت بازیگر در بستر فعالیت‌هایی که توصیف شد، بیشتر بر تکانه‌های رفتاری[۵۷] تاکید دارد تا بر تکانه‌های عاطفی[۵۸] ، و از این رو به اندیشه‌های میرهولد نزدیک‌تر است تا سیستم استانیسلاوسکی. آنچه که برای استانیه‌فسکی مهم است "احساسات درونی و شخصی" بازیگر نیست. بلکه دستاوردهایی است که به طور مستقیم از تقابلِ عملِ[۵۹] بدنی و آوایی از سویی و محرک‌های بیرونی از سوی دیگر بدست می‌آید (Hodge, 2010, 280). این تقابل، گرایشی مکالمه‌ای دارد و عمل بیرونی صِرف(چیزی مانند رقص و حرکات آکروباتیک) نیست:

«وقتی شما عامل محرک هستید، باید دیگر خودتان را فراموش کنید و باید تمام حواستان معطوف به روشن کردن طرف مقابلتان باشد[....] اگر اطرافیانتان نسبت به عمل شما واکنش نشان ندهند، کل بازیگری را رها کنید» (زندیه، ۱۳۸۶، ۹۰).

بدین ترتیب استانیه‌فسکی، بازیگر/عامل را مسئول برانگیختن دنیای اطراف خود می‌داند. عملی جسمانی در مقابل پارتنر/ پدیده‌های پیش رو. اگر پارتنرِ بازیگر/عامل، بازیگر/عاملِ دیگری باشد، این مسئولیت و وظیفه به عکس، بر دوش پارتنر مقابل نیز خواهد بود و بدین ترتیب، رابطه‌ای فعال، دوسویه، جسمانی و حائز ویژگی‌های "منطق گفتگویی" باختینی، مابین دو سوژهٔ فعال شکل می‌گیرد؛ از طرف دیگر، در تقابل با پدیده‌های بیرون از گروه اجرایی، گارژنیتزه، سعی در گزینش این پدیده‌ها و محرک‌های بیرونی دارد: اکسپدیشن‌ها و گدرینگ‌ها با توجه خاص بر فرهنگ‌هایی است که تمایل به فعال‌شدن و ابراز بیرونی دارند. یادگیری ژست‌ها و آواهای بازمانده از گذشته و تمرین در محیط‌های طبیعی، همهٔ این رابطه‌ها، حرکتی است به سوی کنشی فعال و دوسویه. به نظر می‌رسد از این رو است که استانیه‌فسکی علاقه دارد به جای واژه بازیگر از واژه عامل[۶۰] استفاده کند:

« فکر می‌کنم اگر به جای "بازیگر " واژه "عامل" را به کار ببریم، بهتر باشد[...]یک عامل و صدها معلول. بازیگر باید درست اینگونه باشد[...] بازیگر در واقع یک عامل موثر برای برانگیختن سوالات پیچیده است. البته منظور از سوال، سوالات در قالب کلمات نیست، بلکه در قالب بازیگری است. هر چقدر این سوالات پیچیده‌تر باشد - خطاب به بازیگر مقابل، به گروه، به صور فلکی، به موسیقی، و به بازیگری- باعث بوجود آمدن حرکت و نیرو و شور و شوق بیشتری به قوانین می‌شود [...] » (زندیه، ۱۳۸۶، ۸۹).

این رابطه «بازیگر / عامل در مقابل پدیده‌های پیرامونی» در نگاه استانیه‌فسکی در اندیشه‌های باختین قابل ردیابی است. گاردینر از قول تودوروف چنین می‌نویسد: «از نظر باختین، نفس باید به عنوان موجودی پویا و جسم‌مند فهمیده شود که بی‌تابانه در حال خلاقیت است و می‌کوشد تا به زندگی و محیطش معنا و ارزش عطا کند. با بدل‌کردن جهان به مکانی با معنا، آدمی یا سوژه‌ای که در ارزش‌های شخصی غوطه ور شده است، فعالانه با وضعیت زنده خود درگیر می‌شود و آن را تغییر می‌دهد و با تغییر دادن آن، مستمراً خود را نیز تغییر می‌دهد» (گاردینر، ۱۳۸۱، ۴۲).

گارژنیتزه، گروه تئاتری دربند لایه‌های درونی خود نیست. در همه فعالیت‌هایش، سعی بر ایجاد رابطه دارد. رابطهٔ بازیگر با بازیگر، نزد استانیه‌فسکی کاملاً با مفهوم «دیگربودگی» نزد باختین تطابق دارد: «لحظه ایجاب[۶۱]، وقتی شروع می‌شود که یکی از دو پارتنر به طور کامل برای دیگری عمل می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

مانند اعتراف‌کننده‌ای که اعتماد کامل دارد، یا معشوقی در برابر عاشقش، مبارزی و جنگجویی در برابر دشمنش یا در کنار دوستش. من "خودم بودن" را متوقف می‌کنم. چراکه ... من "با او یا در برابر دیگری" هستم» (Hodge, 2010, 275). انکار «من برای خودم»، در نگاه استانیه‌فسکی مانند باختین به معنای اصرار بر این نکته است که «دیگری» باید جایگاه ویژه‌ای بیابد. برای استانیه‌فسکی/باختین، آگاهی از خود مستلزم وجود دیگری است. این نیاز زیبایی‌شناختی تام بازیگر/انسان است به وجود "غیر" برای آگاهی بر خود و ارتقای خود و این تنها شامل درک خارجی جسمانی ما نیست و آگاهی درونی ما نیز به ادراک غیر از آن وابسته است. آنچنان‌که باختین می‌گوید: ««من با آشکار نمودن خود بر "غیر" و از طریق شخص او و با کمک اوست که به خودآگاهی دست می‌یابم. مهم‌ترین کنش‌ها، آنها که بنیان خودآگاهی ما را تشکیل می‌دهند، تنها در رابطه با آگاهی "دیگری" تعین می‌پذیرند. هر تجربهٔ درونی در مواجهه با غیر است که تحقق می‌پذیرد و این مواجهه ذاتی هر تجربه درونی است [...] موجودیت انسان عبارت است از ارتباط ژرف [...] بودن یعنی بودن برای غیر و از طریق او، برای خود» (تودوروف، ۱۳۷۷، ۱۸۳). در انسان، قلمروی درونی‌ای که خودمختار باشد، وجود ندارد. شخص انسان همواره و به تمامی بر مرزی واقع است که وی را با دیگری پیوند می‌دهد، او برای نگاه کردن به خود به چشمان شخص دیگر چشم می‌دوزد و از چشم وی به خود می‌نگرد. نمی‌توان از غیر صرفنظرکرد و نمی‌توان بدون وی به خود دست یافت و خود شد. باید به خود در غیر دست یافت. باید به خود با یافتن غیر در خود (در جریان بازتاب‌ها و در یافت متقابل) دست یافت. حقانیت نمی‌تواند حقانیت خود شخص باشد. من نام خود را از غیر می‌گیرم. عشق به خود نیز به همین میزان ناممکن است» (تودوروف، ۱۳۷۷، ۱۸۳).

نتیجه

بر اساس یافته‌های این پژوهش، فعالیت‌های گروه تئاتر گارژنیتزه، برخوردار از ویژگی‌هایی است که یا به طور مستقیم تحت تاثیر نظریات باختین بوده و یا به طور غیرمستقیم می‌توان آنها را به نظریات باختین مربوط و منتسب دانست. مهم‌ترین نتایج کسب شده از مباحث ارائه شده در متن این مقاله را می‌توان بشرح زیر دسته‌بندی نمود:

- ایده‌های اولیهٔ اکسپدیشن/گدرینگ به طور مستقیم تحت تاثیر نظریات باختین درباره "کارناوال" قرار دارد.
- ریشه‌های اکسپدیشن/گدرینگ را می‌توان در نظریات مربوط به "منطق گفتگویی"، "فلسفه کنشی" و مفهوم "گدازه رخدادهای" باختینی یافت.
- علاوه بر موارد مورد اشاره، ریشه‌های فعالیت‌های موجود در تمرینات ویژهٔ تئاتر گارژنیتزه را، می‌توان بر پایهٔ "منطق گفتگویی"، "فلسفه کنشی" و "دیگربودگی" باختینی توصیف کرد.

استانیه‌فسکی، در برخی موارد نادر در گفتگوها یا نوشته‌هایش، به آرای باختین ارجاع داده است – مانند ارتباط نظریه کارناوال با فرم اجرایی گدرینگ‌ها- لیکن آنچه را که وی در دنیای پرشور تئاترش به تماشا می گذارد، آنچه او در بیرون نظام و سازوکار تئاتری جستجو می‌کند، در بسیاری مواقع با نظام پدیدارشناسانه باختین قابل درک است. این مسئله، علاقمندان به متد استانیه‌فسکی را برآن خواهد داشت قبل از تقلید صرف از فرم اجرایی گارژنیتزه، به بنیان‌های نظری‌ای که این زیبایی‌شناسی را شکل می‌دهد، توجه نمایند.

در پایان امید است که دیگر عزیزان پژوهشگر، به بررسی و پژوهش در مولفه‌های دیگر تئاتر استانیه‌فسکی بپردازند و از این رهگذر، بر غنای دانش تئاتری علاقمندان بیافزایند.

پی نوشت‌ها

1 Gardzienice
2 Wlodzimierz Staniewski.
3 Richard Schechner.
4 Gardzienice, Polish Theatre in Transition.
5 Paul Allain.
6 Carnival Theory.
7 Rabelias and his World.
8 Hidden Territories.
9 Alison Hodge.
10 Actor Training.
11 Halina Filipowicz.
12 Wisconsin-Madison.
13 Expedition into Culture.
14 Expedition.
15 Bardo.
16 Krakow.
17 STU.
18 Spadanie.
19 Wroclow.
20 Grotowski.
21 Paratheatre.
22 Sence6.
23 Gardzienice Theatre Association/Center of Theatre practice.
24 Lublin.

www.SID.ir

Archive of SID

25 Warsaw.
26 Gathering.
27 The Theatre of Existance.
28 An Evening Performance.
29 Sorcery.
30 The Life of Archpriest Avvakum.
31 Carmina Burana.
32 Metamorphoses.
33 Elektra.
34 Iphigenia at A.
35 Mikhail Mikhailovich Bakhtin.
36 Tzvetan Todorov.
37 Problems of Dostoevsky's Poetics.
38 Rabelais and His World.
39 The Dialogic Imagination.
40 Leszek Kolankiewicz.
41 Musicality.
42 Proto-Theatre.
43 Dialogism.
44 Philosophy of the Act.
45 Otherness.
46 Heteroglossia.
47 Anne White.
48 Stefan Nowak.
49 a Social Vaccum.
50 Folk.
51 Nativee.
52 Carnivalesque.
53 Mariusz Golaj.
54 Place of Truth.
55 Yoik.
56 Mutuality.
57 Behavioural Impulses.
58 Psychological Impulses.
59 Action.
60 Causer.
61 Causative Moment.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۵)، *ساختار و تاویل متن نشانه شناسی و ساختارگرایی*، چاپ سوم، نشر مرکز، تهران.

استات، اندرو (۱۳۸۹)، *کمدی*، ترجمه بابک تبرایی، نشر چشمه، تهران.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷)، *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمه داریوش کریمی، نشر مرکز، تهران.

زندیه، می گل (۱۳۸۶)، *قلمروی پنهان*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران.

شکنر، ریچارد (۱۳۸۴)، *نظریه اجرا*، ترجمه مهدی نصرا... زاده، نشر نی، تهران.

غلامحسین‌زاده، غریب رضا؛ غلامپور، نگار (۱۳۸۷)، *میخائیل باختین زندگی اندیشه ها و مفاهیم بنیادین*، نشر روزگار، تهران.

گاردینر، مایکل (۱۳۸۱)، تخیل معمولی، ترجمه یوسف اباذری، *فصلنامه ارغنون*، شماره ۲۰، صفحه ۳۳-۶۶.

Allain, Paul(2005), *Gardzienice: Polish theatre in transition*, Harwood Academic Publisher, London.

Filipowicz, Halina(1983), Expedition into Culture, *The Drama Review*: TDR, Vol. 27, No. 1, pp.54-71.

Hodge, Alison(2004), *Staniewski, Wlodzimierz, Hidden territories*, Routledge, London and New York.

Hodge, Alison(2010), *Actor training*, Routledge, London and New York.

www.SID.ir