

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۰۳/۲۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۲/۱۱/۲۹

شیرین بزرگمهر^۱، زهرا فولادوند^۲

خوانش پساساختارگرایانه نمایش آکروپولیس

چکیده

در این مقاله اجرای «آکروپولیس» به کارگردانی پرژی گراتوفسکی^۱ از منظر فلسفی پساساخت‌گرای ژان ژاک دریدا^۲، مورد بررسی قرار می‌گیرد. آکروپولیس در صحنه‌ای که نماد اردوگاه آشویتس^۳ است، اجرا شده است. اشخاص نمایش با وسایل صحنه که مشتی آهن‌زن‌گار گرفته است، کوره‌ی آدم‌سوزی را بنا می‌کنند. تضادها و تقابل‌ها در تکنیک اجرایی نمایش آکروپولیس، نظام دلالتی پیچیده‌ای را می‌سازد که معنا و دریافت را برای تماشاگر به تعویق می‌اندازد. این نظام دلالتی در اجرای آکروپولیس بر اساس نظریه‌های فلسفی دریدا و سازی می‌گردد. آکروپولیس به لحاظ فرم اجرایی، با توجه به دیدگاه‌های دریدا و بارت مورد بررسی قرار می‌گیرد. از آنجایی که مقوله‌ی آستانه هم در دیدگاه دریدا و بارت و هم در اجرای آکروپولیس اهمیت به سزایی دارد، در این پژوهش وضعیت اشخاص نمایش در آستانه‌ی رفتن به کوره‌ی آدم‌سوزی در آکروپولیس بررسی می‌شود. پژوهش حاضر توصیفی تحلیلی-کیفی و بر اساس تئوری و سازی دریداست.

کلیدواژه‌ها: نمایش آکروپولیس، و سازی، وضعیت آستانه‌ای، پساساختارگرایی.

^۱ دانشیار دانشکده سینما تئاتر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)
E-mail: shirinbozorgmehr@yahoo.com

^۲ کارشناس ارشد کارگردانی، دانشگاه هنر تهران، دانشکده سینما تئاتر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: z.fuladvand@gmail.com

۱. مقدمه

نمایش آکروپولیس^۴ به کارگردانی یژوی گروتفسکی، برگرفته از نمایشنامه‌ای از ویسپیانسکی^۵ است که درآمد آن خطابه‌ای به آکروپول، نماد شکوه تمدن یونان باستان، است. گروتفسکی در متن این نمایشنامه اندکی دخل و تصرف نموده و زمان و مکان آن را که شب پیش از رستاخیز مسیح و در کلیسای قدیمی آراسته به تندیس‌ها، تمثال‌های مذهبی و تصاویر روزگار باستان و عهد عتیق بوده است، به اردوگاه آشویتس تبدیل کرده است. و به این ترتیب آکروپولیس که روزگاری نماد اوج تمدن غرب بود، در اجرای گروتفسکی، اردوگاه مرگ و کوره‌ی آدم‌سوزی می‌شود.

در این اجرا، نه تنها اسرای جنگی بلکه شخصیت‌های بزرگ تاریخی و اسطوره‌های نظیر یعقوب، هلن و پاریس، در کنار یکدیگر روانه‌ی کوره‌های آدم‌سوزی می‌شوند. «در آکروپولیس به جای فضای آرام کلیسای قدیمی در متن ویسپیانسکی، اردوگاه آشویتس بازسازی می‌شود. شخصیت‌های بزرگ تاریخی اسطوره‌ای نظیر یعقوب، هلن و پاریس، که در نمایش نشان داده می‌شوند، دیگر چهره‌های جاودان تاریخی نیستند بلکه بازمانده‌های آشویتس هستند که در هیاهوی دنیای هولناک یعنی اردوگاه مرگ قرار گرفته‌اند» (گروتفسکی، ۱۳۸۲، ۸۰).

در این جا بر آنیم که بر اساس نظریه‌های ژاک دریدا، نظام دلالتی که در فرم اجرایی اثر وجود دارد را مورد بررسی قرار دهیم. از آنجایی که مقوله‌ی آستانه هم در دیدگاه دریدا و هم در اجرای آکروپولیس اهمیت به سزایی دارد، وضعیت اشخاص نمایش در آستانه‌ی رفتن به کوره‌ی آدم‌سوزی در آکروپولیس بررسی خواهد شد.

۲. چارچوب نظری

جنبش پساساختگرایی با انتشار سه کتاب بسیار مهم دریدا یعنی نوشتار و تمایز، گفتار و پدیده و در باب گراماتولوژی در سال ۱۹۶۷ آغاز شد. می‌توان دریدا را بنیان‌گذار این شیوه‌ی تفکر دانست. یکی از نظریه‌های دریدا نظریه‌ی ساختارشکنی یا واسازی است. واژه‌ی واسازی را نمی‌توان چون سایر مفاهیم فلسفی به آسانی تبیین نمود زیرا واسازی خود گونه‌ای منطق جدید است که مقوله‌های منطق سنتی نظیر، توصیف، تعریف و تحلیل را مورد تردید قرار داده است.

پیشینه‌ی واسازی را باید در کتاب تجربه و حکم هوسرل^۶ جستجو کرد. هوسرل در این کتاب واسازی را با به کارگیری واژه‌ی موسوم به abbau به معنای پیاده‌کردن و خراب‌کردن مطرح نمود. دریدا نیز واژه‌ی (abbau) یا (destruction) را به فرانسوی دی کانستراکسیون^۷ ترجمه کرد. واسازی، به زبان ساده، عبارت است از جابه‌جا کردن و ساختارزدایی سنت و کشف عناصر سازنده‌ی آن. دریدا این را نیز یادآوری می‌کند که واسازی، متعلق به دوره‌ی خاصی نیست و این رویکرد از دوران افلاطون وجود داشته و به صورت‌های گوناگون جلوه‌گر شده است. دریدا در توضیح ساختارشکنی می‌گوید:

چیزی که من آن را ساختارشکنی می‌انگارم، می‌تواند به ارائه‌ی قاعده‌ها، رویه‌ها و تکنیک‌ها بیانجامد، اما در نهایت ساختارشکنی روش و سنجش علمی نیست، به این سبب که یک روش، سازوکاری پرسمانی یا تفسیری است که باید قابلیت تکرار در سایر متون را نیز داشته باشد و هیچ‌گونه نگرشی با ویژگی و مختصه‌های یک متن خاص نداشته باشد. ساختارشکنی یک سازوکار نیز نیست. ساختارشکنی با متون، موقعیت‌های خاص، نشان‌ها و سرتاسر تاریخ فلسفه، هر آن جا که مفهوم روش در آن نهادینه شده است، سروکار دارد. هنگامی که ساختارشکنی به جستار تاریخ متافیزیک و مفهوم روش می‌پردازد، به واقع دیگر نمی‌تواند یک روش باشد. (دریدا، ۱۹۸۷، ۷۰)

رسیدن به معنای واژه‌ها در شکل سنتی آن، یعنی روندی که دال برای رسیدن به مدلول (معنا) طی می‌کند، ماهیت دال را زیر سؤال می‌برد. به این معنا که تنها کارکرد دال آشکارکردن معنای مدلول است و بنابراین، مدلول بر دال اولویت دارد. در نگاه نوین پساساختگراها، از جمله دریدا، این دال‌ها مانند دال‌های قدیم نیستند. مدلولی وجود ندارد و هر دال در فضای انتشار آزاد به دال دیگری دلالت می‌کند.

در اجرای آکروپولیس، چه در مضمون و چه در فرم آن، خرده روایت‌ها و اشخاص نمایشی به مثابه‌ی دال‌هایی هستند که از رسیدن به مدلول سرباز می‌زنند. بدون این که در خدمت رسیدن به معنای خاصی باشند، روندی دلالتی دارند. این وضعیتی است که بر اساس نظریه‌ی انتشار دریدا قابل تبیین است.

مدلول از دیدگاه دریدا تنها توهم یا خیال باطلی است که انسان ابداع کرده است چرا که از رویارویی با بی‌آلوهی برداشت ماتریالیستی از زبان در وحشت بوده است، بنابراین این دال‌ها تنها نشانه‌های مادی خنثی بر کاغذ و چیزی در دنیای چیزها نیستند، این دال‌ها پیش از هر چیز و در وهله نخست دلالت‌کننده‌اند. یعنی به دور از خود و به دال دیگر اشاره می‌کنند و نه به مدلول. در این نظریه‌ی زبانی، حرکت از دال به دال است و روند دلالت چیزی جز دال‌های در حرکت نیست، این حرکت توقف‌ناپذیر است. در برداشت معمول از معنا، دال به دور از خود اشاره می‌کند و مدلول معرف نقطه‌ی پایانی است که معنا در آنجا متوقف می‌شود. اما در برداشت دریدا، یک دال به دال دیگر اشاره می‌کند و آن دال دیگر به نوبه‌ی خود، به دالی دیگر و این زنجیره تا بی‌نهایت تداوم می‌یابد. دریدا این حالت زبان را، منش انتشار نامیده است. منش انتشار را باید از چند معنایی و حالتی که مدلول معانی متعددی در ذهن خواننده داره متفاوت دانست. انتشار، حالت عدم تحقق بی‌پایان معناست که در غیاب همه‌ی مدلول‌ها وجود دارد. (هارلند، ۱۳۸۸، ۱۹۷-۱۹۵).

اگرچه نظریه‌ی منش انتشار دریدا درباره‌ی زبان مطرح شده است، درباره‌ی آکروپولیس نیز صدق می‌کند و نشان‌دهنده‌ی وضعیت معناگرین عناصر اجرا و مضمون روایت است. دریدا در این باب می‌گوید: «معنای معنا، استلزام بی‌پایان است، ارجاع بی‌پایان دالی به دال دیگر، نیروی آن نوعی ابهام ناب و بی‌پایان است که لحظه‌ای سکون به معنای مدلول نمی‌دهد بلکه بی‌وقفه آن را در نظام خود درگیر می‌کند به ترتیبی که در همه حال دلالت می‌کند و باز به تعویق می‌افتد» (برتنر، ۱۳۸۸، ۱۶۰).

با توجه به شرح مختصری که داده شد می‌توان دریافت که معنا برای دریدا همیشه در موقعیتی ناسازگار و در حال تغییر است. هر واژه رد واژه‌ی دیگری را در خود دارد و ناب نیست.

۳. تحلیل فرم اجرای آکروپولیس

معنا، حقیقت و حضور در اجرای آکروپولیس

گرتوفسکی دستیابی به جوهر و ماهیت تئاتر را در این می‌بیند که تئاتر از ظرفیت‌های خود استفاده کند و نیز از «از تلویزیون و سینما...» دوری نماید. از این رو گرتوفسکی به «تئاتر بی‌چیز» روی می‌آورد. او از تمامی امکانات صحنه‌ی تئاتر، مانند صحنه‌پردازی، نورپردازی، موسیقی و ... به نفع بازیگر و کنش او، چشم می‌پوشد و تنها زمانی به این امکانات صحنه‌ای اهمیت می‌دهد که در خدمت بازیگر و کنشی که او بر صحنه انجام می‌دهد باشند. گرتوفسکی تئاترش را از هر آنچه که غیرضروری است عاری می‌سازد. او در پی تئاتری است که هسته‌ی اصلی آن را تکنیک

شخصی بازیگر شکل می‌دهد. از این روست که تحلیل و بررسی فرم اجرایی آکروپولیس ناگزیز به بحث درباره‌ی بازیگر و کنشی که بر صحنه انجام می‌دهد می‌انجامد.

درباره‌ی بازیگری در این شیوه باید گفت که: بازیگر تئاتر گروتوفسکی با استفاده از نقش به مثابه‌ی «چاقوی جراحی» خود را می‌شکافد و به درون خویش نفوذ می‌کند. او «پوست را شکافته و به استخوان می‌رسد و نقاب زندگی روزمره را پس می‌زند» (گروتوفسکی، ۱۳۸۲، ۳۹) و آنچه را که در پس نقاب روزمره نهفته است می‌یابد و در برابر چشمان تماشاگر قربانی می‌کند. گروتوفسکی تأکید می‌کند که «بازیگری که کنش پوست‌اندازی را آغاز می‌کند، پا در سفری می‌گذارد و در این راه با ضبط صداها و بازتاب‌ها، فراخوانی را برای تماشاگر تدارک می‌بیند» (همان، ۵۶).

گروتوفسکی در یک آزمایشگاه تئاتری دست به تجربه زد و سعی کرد تا بر موانعی که بر سر راه رسیدنش به این حقیقت وجود داشت فائق آید. به همین دلیل است که او برای یافتن این حقیقت تنها به بازیگر امید می‌بندد و تئاتری را بنا می‌نهد که تکنیک شخصی بازیگر اصلی آن را شکل می‌دهد. اما گروتوفسکی تأکید می‌کند که منظور او از این سخن هرگز انباشتن تکنیک‌ها برای بازیگر نیست، بلکه او در پی حذف موانع و سدهایی است که در برابر انگیزش درونی بازیگر ایستادگی می‌کنند و مانع از کنش تام او می‌شوند. گروتوفسکی از فرایندی سخن می‌گوید که «اجراگر در طی آن کاسته می‌شود و به شفافیت می‌رسد» (ریچارد شکنر، ۱۳۸۶، ۳۱۷) او اظهار می‌دارد که «تکنیک "بازیگر مقدس"، تکنیکی استقرایی^۸ است (یعنی تکنیکی مبتنی بر حذف)، حال آن که تکنیک "بازیگر فاحشه" تکنیکی است استنتاجی^۹ (یعنی مبتنی بر جمع‌آوری ترفندها)» (گروتوفسکی، ۱۳۸۲، ۵۲).

بازیگر با کنار گذاشتن کلیشه‌ها، حواشی و زوائد به تدریج آنچه را که در عمیق‌ترین لایه‌های درون (ناخودگاه) اش پنهان است، پیدا می‌کند و دست به افشا و برون‌ریزی این درونی‌ترین انگیزش‌ها می‌زند. گروتوفسکی می‌گوید: «بازیگری که خود را افشا می‌کند و درونی‌ترین بخش وجود خود - همان بخشی که از چشم دیگران پنهان است - را قربانی می‌کند، باید بتواند دورترین انگیزش‌ها را آشکار کند؛ باید بتواند با حرکت و صدا، انگیزش‌های معلق در مرز رویا و واقعیت را ارائه دهد» (همان، ۵۱).

اما تمام آنچه که گروتوفسکی انجام می‌دهد ریشه در شناخت از خویشتن دارد. خود می‌گوید: «روشی که من برای به کار بردن فرضیه‌های نظری به کار بردم بیشتر نتیجه‌ی شخصیتم بود تا ذهنم. من متوجه شدم که حاصل کار بیشتر ریشه در شناخت دارد تا این که محصول شناخت باشد» (گروتوفسکی، ۱۳۸۲، ۲۸). گروتوفسکی برای رسیدن به پاسخ پرسش‌هایی نظیر «تئاتر چیست؟» و «منحصر به فرد بودن تئاتر در چیست؟» در آزمایشگاه تئاتری اش دست به تجربه عملی در تئاتر و هنر بازیگری می‌زند و برای شناسایی و عبور از موانع و سدهایی که برای «فرا رفتن از خویش» و رسیدن به کنش تام پیش روی بازیگر است، بر خود و بازیگرانش سختگیری می‌کند. گروتوفسکی از یک روش «سلبی»^{۱۰} سخن می‌گوید. روشی که بر حذف عناصر محل و حواشی و زوائد و نقض کلیشه‌ها استوار است. این روش به این اصل می‌انجامد که تنها آنچه که ضرورت دارد، باید به صحنه آورده شود.

در آزمایشگاه تئاتری گروتوفسکی «پژوهش به معنی نفوذ در ماهیت انسان» است. نفوذی که در پی شفافیت چیزی است که در درون او ناشناخته است. گروتوفسکی حتی در مورد تمرین‌های بازیگری تأکید می‌کند که «هیچ تمرینی - در هر عرصه‌ای از تمرین‌های بازیگری - نباید تمرین مهارت و چالاک‌ی باشد؛ بلکه باید با گسترش نظامی از نشانه‌ها و کنایه‌ها به فرایند دست‌نیافتنی و توصیف‌ناپذیر هبه‌کردن خویش بینجامد» (همان، ۵۵). بازیگر گروتوفسکی در جریان چنین

تمرین‌هایی است که راهی یک سفر انکشافی به درون خویشتن می‌شود، و آنچه که یافته است را به شکل جریانی از نشانه‌ها و در قالب یک پارتیتور^{۱۱} بر صحنه می‌آورد و اعتراف می‌کند. پارتیتور برای نوازنده، شامل مجموعه‌ای از نت‌هاست که بر اساس آن کار موسیقایی خود را پیش می‌برد. در واقع، پارتیتور برای بازیگر نیز خطوط حرکتی و آوایی است که در ذهن خود ثبت کرده است و بر اساس آن در روند اجرا قرار می‌گیرد. توماس ریچاردز از شاگردان گروتوفسکی در خصوص پارتیتور می‌گوید: «خط حرکت‌های جسمانی درست مانند پارتیتور برای یک نوازنده است. خط حرکت‌های جسمانی می‌بایست جزء به جزء گسترش داده شود و بطور کامل حفظ گردد. بازیگر باید این پارتیتورها را چنان در خود جذب کند که دیگر نیازی به فکر کردن درباره‌ی آنچه که باید بعد انجام دهد نداشته باشد» (ریچاردز، ۱۳۸۷، ۵۵).

همانطور که پیش‌تر اشاره کردیم کنشی که بازیگر بر روی صحنه انجام می‌دهد، در گروی دو اصل اساسی در بینش گروتوفسکی است: «خودانگیختگی و نظم». گروتوفسکی معتقد است که «کنش پوست‌اندازی باید به بیان در آید و بیانگری همواره با تناقض‌ها و ناهم‌خوانی‌هایی همراه است. رهایی بدون انضباط، رهایی نیست؛ بلکه تنها یک هرج و مرج زیست شناختی است» (گروتوفسکی، ۱۳۸۲، ۵۶). در سیستم بازیگری گروتوفسکی، مسیری که بازیگر برای کنکاش در درون خود می‌پیماید بیشترین اهمیت را دارد. در واقع بازیگر روندی را برای رسیدن به نقش طی نمی‌کند و به دنبال رسیدن به هدف خاصی نیست، بلکه خود مسیر و طی کردن روند کشف و شهود است که اهمیت دارد. بازیگر در این سیستم با جریانی از نشانه‌ها در قالب یک پارتیتور به صحنه می‌رسد. به عنوان مثال، بازیگری که در آکروپولیس ویولون می‌نوازد به محض این که ساز به دست می‌گیرد ماسک عضلانی چهره و کنش جسمانی‌اش شاعرانه می‌شود و به محض اینکه ساز را کنار می‌گذارد در نقش اسیری در آشویتس فرو می‌رود که کنش جسمانی متفاوتی دارد.

تئاتر گروتوفسکی با حضور تقابل‌ها شکل می‌گیرد؛ از یک سو خودجوشی و دقت بازیگران و جدیت جسمانی، اهمیت دارد و از سوی دیگر معنویت و کشف و شهود روانی اهمیت می‌یابد. می‌توان این مقوله را این‌گونه تبیین کرد که بازیگر در این سیستم، به دنبال رسیدن به مدلول خاصی نیست بلکه روند دلالتی را که همان سفر انکشافی به درون خویشتن است، طی می‌کند. در این سفر تضادها و تقابل‌ها هستند که نظام رسیدن به نقش را از درون و آساز می‌کنند. به این معنا که بازیگر هر آنچه را که تا پیش از این در زندگی داشته و مقدس می‌پنداشته است، بر صحنه آورده و از آن تقدس‌زدایی می‌کند. این درسی است که گروتوفسکی از نیچه و آرتو می‌گیرد: «زیر پاکداشتن اسطوره برای خلق اسطوره‌های جدید» و همچنین «تجدید ارزش‌های اساسی اسطوره». گروتوفسکی نیز همچون آرتو که رویایش «تولید اسطوره‌های جدید به وسیله‌ی تئاتر بود» (گروتوفسکی، ۱۳۸۲، ۱۱۲) در پی خلق اسطوره‌های جدید است.

گروتوفسکی، در آکروپولیس به شکلی موازی فضای اردوگاه آشویتس و اسیران جنگی و همچنین، اسطوره‌ها و روایت‌های تاریخی نظیر، یعقوب، هلن، پاریس و... را نشان می‌دهد. همانطور که بازیگران نمایش به مثابه‌ی دال‌هایی هستند که در روند دلالتی بدون این که به مدلول خاصی اشاره کنند در انتشار دائم و آزادند، در لایه‌های مضمونی این روایت نیز، حرکت مرکز گریز معنایی وجود دارد.

در اجرای آکروپولیس دال‌ها به گونه‌ای بنیادی از آنچه باز می‌نمایند (از مدلول‌هایشان) بیگانه شده‌اند. نمایش با نشان دادن زندگی، نه زندگی که غیاب زندگی را نشان می‌دهد. برای آن‌که بتواند روح اردوگاه را دوباره زنده کند مرگ و

از خودبیگانگی را باز می‌آفریند، آستانه‌ی رستاخیز را به تعویق می‌اندازد و تولد دوباره را در قالب سوزانده شدن و غیاب نشان می‌دهد. (فورتیر، ۱۳۸۸، ۷۸)

همانطور که آستانه‌ی رستگاری به تعویق می‌افتد، معنا نیز به تعویق می‌افتد. اگرچه روایت‌هایی از عهد عتیق یا داستان‌های اساطیری بازنمایی می‌شود، اما معنا در آن‌ها مبهم و لغزنده است. «ریچل» دودکش اجاق است. «مسیح» عروسک است، «پاریس» عاشق «هلن» است در حالی که «هلن» یک مرد است، صحنه‌افزارها و اشیای صحنه، فلزهایی است که بواسطه‌ی آن‌ها تمدنی معنا باخته نمایش داده می‌شود:

در وسط اتاق یک جعبه‌ی بسیار بزرگ قرار دارد، بر روی این جعبه تلی از اشیای کهنه‌ی فلزی انبار شده است: لوله‌های دودکش بخاری در طول‌ها و قطرهای متنوع، یک گاری دستی، یک وان حمام، میخ‌ها و چکش‌ها. همه چیز کهنه و قدیمی و زنگ زده است و به نظر می‌رسد از حیاط یک اوراق‌فروشی گردآوری شده‌اند. به این ترتیب صحنه‌افزارها و اشیای واقعی صحنه، فلز و زنگار هستند و با استفاده از همین‌هاست که هنرپیشه‌ها در جریان گسترش کنش نمایش مدنی معنابخسته را برپا می‌کنند. (ویتمور، ۱۳۸۶، ۲۶۱)

بنابراین مکان، هم مکان اتفاق افتادن داستان‌های اسطوره‌ای است و هم ویرانه‌ای است که به شکل‌گیری اطلاق گاز در آشوبتس می‌انجامد. اشخاص نمایش، هم اسرای جنگی بازداشتی در زندان‌های آشوبتس هستند و هم هلن و یعقوب. روند دلالتی در منطق هم این و هم آن به سمت مدلولی که وجود ندارد، به شکل مرکزگریز انتشار می‌یابد. در اجرای آکروپولیس، گرتوفسکی، زبان تازه‌ی تئاتری را توسعه می‌دهد. یک زبان اولیه، زبانی که کم‌ترین ارتباط را با معانی تحت‌اللفظی دارد. دال‌های صوتی، معناگریزند و به مدلول خاصی اشاره نمی‌کنند.

در این نمایش، ابزارهای بیان شفاهی بطور قابل ملاحظه‌ای توسعه یافته‌اند، چرا که از همه‌ی آن‌ها استفاده شده است: از سر و صداهای نامعین کودکانه‌ی یک نوزاد گرفته تا ظریف‌ترین و دل‌انگیزترین سرودها و خطابه‌های مذهبی. در اینجا هر چیزی پیدا می‌شود: آه و ناله‌های گنگ و نامفهوم، غرش‌های حیوانی، آوازهای لطیف فولکلوریک، گلبانگ‌ها (اذان) و سرودهای مذهبی، گویش‌ها و لهجه‌ها، دکلماسیون و شعرخوانی‌های پراحساس، در اینجا صداهای متن پیچیده‌ای در هم می‌آمیزند تا خاطره و یاد همه‌ی انواع و اشکال زبان را در چشم برهم زدن تجدید کنند. (همان، ۱۴۶)

گرتوفسکی صدا را برای طراحی و معرفی زبانی از افکت‌های صوتی، زبانی از ارتعاش‌ها، زبانی از عواطف درونی، زبانی از نیازهای اولیه و زبانی غیرواقع‌گرا، تقویت‌نشده و عمیقاً انسانی به کار گرفت. در این اجرا، زبان دیگر زبان مورد نظر ساختارگرایان که در نظامی منظم ما را به مدلول و معنا می‌رساند، نیست. بلکه زبان، زبانی پساساختگراست و کم‌ترین ارتباط را با معانی و به‌ویژه با حقایق جاری در پس واژه‌ها دارد. دال‌ها در نظام دلالتی صوتی، به شکل آوا، آواز، ناله، غرش‌های حیوانی و ... به دنبال هم در فضا منتشر می‌شوند بدون این که به مدلول خاصی اشاره کنند.

خوانش این اثر، به شکلی واسازانه انجام می‌شود. به موجب این خوانش، فرضیات متافیزیکی که در درون آکروپولیس ناشناخته و پنهان است، آشکار می‌گردد. از آنجایی که این تئاتر بواسطه‌ی

تقابل‌ها شکل می‌گیرد و بر اساس اصل تمایز و تعویق دریدا، معنا در آن مدام به تأخیر می‌افتد و دال‌ها تنها رد دال‌های دیگرند، خوانش و سازانه‌ی دریدا از شیوه‌ی اجرایی و روش بازیگری این اثر، قابل پژوهش و بررسی است.

برای تبیین نظام دلالتی اجرای آکروپولیس بر اساس شیوه‌ی فلسفی دریدا می‌توان به شکلی تطبیقی، هر یک از اشخاص نمایش در اجرای آکروپولیس را به مثابه‌ی یک دال در نظر گرفت. همه‌ی آن‌ها در وضعیت آستانه‌ای قرار گرفته‌اند و پیش از این که هویتی داشته باشند در یک حرکت انتشاری و مرکزگرنی، روندی دلالتی را شکل می‌دهند. از آنجا که اشخاص نمایش لباس‌هایی یک دست و یک شکل پوشیده‌اند، هویت متمایزی نسبت به یکدیگر پیدا نمی‌کنند.

لباس‌ها، کپسه‌های سوراخ‌داری هستند که بدن‌های برهنه را می‌پوشانند. سوراخ‌ها با موادی که معرف زخم‌خوردگی و آسیب‌دیدگی‌های جسمانی است، مشخص شده‌اند. از درون این سوراخ‌ها می‌توان مستقیماً بدن‌های دریده و لت و پار شده را مشاهده کرد. پاها با کفش‌های چوبی سنگین و سرها با کلاه‌های بره پوشیده شده‌اند. این روایت شاعرانه‌ای از لباس‌های متحدالشکل نظامی است. به خاطر شباهت لباس‌ها، آدم‌ها از ویژگی‌های شخصی و نشانه‌های نشانگر جنسیت، سن و سال و طبقه اجتماعی، تهی شده‌اند. هنرپیشه‌ها به موجودات کاملاً آشنا و قابل شناسایی تبدیل شده‌اند. آن‌ها هیچ نیستند مگر بدن‌های شکنجه شده‌ی خون‌آلود. (همان، ۲۵۵)

اسرای جنگی این اردوگاه که یعقوب، هلن و پاریس نیز از آن‌ها هستند، به شکلی سیال بین فضا‌های اردوگاه مرگ و فضا‌های اسطوره‌ای، بدون این که مقصدی متصور باشد، در حرکت‌اند. زمانی که اشخاص بازی، تبدیل به شخصیت‌های اسطوره‌ای می‌شوند، برای لحظاتی، اسرای درون اردوگاه نیستند، اما دوباره با شنیدن صدای ویولون به اسرای درون اردوگاه تبدیل می‌شوند. پس از مدتی دوباره در رویا فرورفته و شخصیت‌های اسطوره‌ای را بازی می‌کنند. این مرز به قدری ظریف است که تفکیک آن به این و آن سخت به نظر می‌رسد. بر اساس تعریف دریدا که می‌گوید «رد، چیز خودکفایی نیست، بلکه غیاب است نسبت به چیز دیگر» می‌توان آکروپولیس را این‌گونه تبیین کرد که اشخاص بازی زمانی که اسرای درون اردوگاه هستند، غیاب نقش‌های اسطوره‌ای را به یاد می‌آورند و زمانی که نقش‌های اسطوره‌ای را بازی می‌کنند، غیاب اسرای اردوگاه را به ذهن متبادر می‌سازند. بنابراین، آن‌ها مدام رد یکدیگر را به همراه دارند.

این گونه است که معنا، حضور و حقیقت مدام به تعویق می‌افتند. تماشاگر پیش از این که شخصیت‌ها را بشناسد، روند حرکتی آن‌ها بین این دو فضا و تعامل و تأثیر آن‌ها بر هم در کارهای جمعی نظیر مراسم عروسی راحیل - که یک لوله بخاری است - و مراسم رفتن به کوره را می‌بیند. آن‌ها پیش از آن که خود باشند، به وراي خود دلالت می‌کنند. بنابراین ردی که بر جا می‌گذارند در ذهن تماشاگر برجسته می‌شود. بر اساس نظریه‌ی دریدا که رد را مقدم بر هستی می‌داند، می‌توان این‌گونه تبیین کرد که اشخاص نمایش پیش از این که هویتی داشته باشند، ردی از مسیر دلالتی را که به یکدیگر دارند به جا می‌گذارند. به این معنا که مخاطب پیش از برقراری ارتباط با شاخصه‌های شخصیتی و ویژگی‌های اشخاص نمایش، جابه‌جایی آن‌ها از اسیران اردوگاه به شخصیت‌های اسطوره‌ای برایش برجسته می‌گردد. بنابراین این دال‌ها در خدمت رسیدن به مدلول خاصی نیستند. همان طور که مسیح عروسک است و از معنای خود تهی شده است، آکروپولیس نیز با در برگرفتن نکروپولیس (قبرستان) معنای خود را که شکوه تمدن است، از دست داده است. همان‌طور که مراسم عروسی با «ریچل» دودکش شده از مفهوم خود تهی است، معنا مدام به تعویق

می‌افتد. تضاد و تقابل از درون، این نظام دلالتی را واسازی می‌کند. آکروپولیس، نکرپولیس را در خود دارد، قدم برداشتن به سوی کوره‌ی آدم‌سوزی با سرود شاد مذهبی همراه است، بازیگران در لحظه‌های شادی ماسک‌های رنج بر صورت دارند و در لحظه‌های غمبار، ماسک‌های شاد. آوازهای بازیگران در تضاد با احساس درونی آن‌ها و در تضاد با موقعیت موجود است. این گونه است که کل اثر واسازی می‌شود و از معنا تهی می‌گردد و در تمایز و تعویقی دائمی در آستانه‌ی مرگ، رستگاری به تعویق می‌افتد.

بر این اجرا استفاده از میمیک و زبان چهره نیز در راستای منتقل کردن حس درونی و معنای مورد نظر نیست. ویتور می‌گوید:

بازیگران گرتوفسکی با تسلطی که بر عضلات چهره‌ی خود داشتند، از طریق مهار کامل انقباض‌ها و پیچ و تاب‌های آن می‌توانستند از چهره‌ی خود سیماچه‌های انسانی بسازند. در اجرای آکروپولیس، بازیگران تنها با استفاده از عضلات چهره‌ی خود ماسک‌های انعطاف‌پذیر کهن‌الگویی مرگ ساختند. در صحنه‌ی پایانی نمایش که در کوره‌ی آدم‌سوزی اردوگاه جنگی اتفاق می‌افتد، چهره‌ی بازیگران در اوج رنج و اضطراب منجمد شده بود. (همان، ۱۵۸)

بطور معمول بازیگران حس و موقعیت را با میمیک و چهره‌ی خود به تماشاگر منتقل می‌کنند. از لب‌خند بازیگر می‌فهمیم که او شاد است. اما بازیگران در آکروپولیس، با میمیک خود ماسک‌هایی می‌سازند که ارتباطی با حس و حال آن لحظه ندارد. هنگام روان شدن به کوره‌ی آدم‌سوزی چهره‌های آن‌ها سرشار از شادی و سرخوشی است و این تناقض رسیدن به معنا را برای تماشاگر به تعویق می‌اندازد.

مثالی دیگر از معناگریزی در اجرای آکروپولیس، نظام شنیداری و موسیقایی اثر است. موسیقی برای تأکید بر لحظه‌های برجسته‌ی اثر استفاده نشده است بلکه به شکلی استفاده شده است که واژه‌ها و معانی آن‌ها شنیده نشود.

گرتوفسکی برای اجرای خود، عدم استفاده از تقویت‌کننده‌ی صدا را برگزید و با وجود این توانست از طریق دست‌کاری طبیعی صدای نمایش‌گران، به یک فضای صوتی انتزاعی دست پیدا کند. گرتوفسکی یک متن آوایی چند صدایی پیچیده‌ی مرکب از جیغ و دادهای نامفهوم، زمزمه‌های در هم‌برهم و دم‌گرفتن‌های منظم‌الگو مند را بر زمینه‌ای از جرینگ جرینگ خشن کوبش و سایش فلزات خلق کرد. کلمات جای خود را به صداهای طبیعی و سحر و جادوی ماقبل عقلانیت داده بودند. (همان، ۳۰۵)

در آکروپولیس تماشاگر درون صحنه‌ی نمایش قرار می‌گیرد، به بازیگران نزدیک است و در معرض تأثیرات حسی شدیدی قرار می‌گیرد. او جسمانیت زنده‌ی بازیگر، آواها و آوازهای زنده و تجربه‌های تداعی‌وار او را تجربه می‌کند اما تمام این تأثیرات به معنای دریافت معنا و مدلول نیست. در فرایند دریافت، همان تعویق دائمی معنا و انتشار بی وقفه‌ی مدلول «دریاد»ی، تبیین می‌شود.

وضعیت آستانه‌ای اشخاص نمایش در آکروپولیس

در اواخر اجرا، یک نفر عروسک مسیح را بالا می‌گیرد و بقیه به دنبال او حرکت می‌کنند و با خواندن سرودی مذهبی و شاد، برای داخل شدن به کوره‌ی آدم‌سوزی از هم سبقت می‌گیرند. کوره در اینجا مرز ورود به سرزمینی دیگر است. آیا آن‌ها در آستانه‌ی مرگ قرار گرفته‌اند و یا در آستانه‌ی رستگاری‌اند؟ آیا پس از این زندگی پر مشقت و دردآور، جهان بهتری در انتظار آن‌هاست؟ آیا

رستگاری وجود دارد؟ پاسخ این پرسش‌ها بی‌اهمیت است و آنچه که حائز اهمیت است و باید مورد بررسی قرار گیرد وضعیت عبور از آستانه است. وضعیت آستانه‌ای وضعیتی است که برای همه‌ی انسان‌ها وجود دارد. آستانه‌ی پیری، آستانه‌ی مرگ، آستانه‌ی مادر شدن و ... «دریدا» وضعیت آستانه را زمانی می‌داند که عصری جدید اعلام شده اما هنوز از راه نرسیده است. حالتی حاشیه‌ای و مرزی که در آن چیزی در فرایند تبدیل شدن به وجه مقابل خود است. اما وضعیت آستانه‌ای در اینجا شکلی واسازانه به خود می‌گیرد. اگر ورود به کوره نشانه‌ی مرگ است، چرا با سرودی شاد و سبقت برای ورود رخ می‌دهد؟ آنچه که مهم است چگونگی عبور از این وضعیت آستانه‌ای است. این که آن‌ها بی آن که کسی مجبورشان کند یا از بیرون دستوری داده شود، خودشان با اراده‌ی خود و با سرودی شاد برای رفتن به کوره از هم سبقت می‌گیرند، وضعیتی قابل بحث و بررسی است. در آکروپولیس نیز شخصیت‌ها در آستانه‌ی مرگ با شور و اشتیاق از این آستانه عبور می‌کنند. آن‌ها می‌توانستند در همان وضعیت آستانه‌ای باقی بمانند و یا منتظر شوند تا با اجباری خارجی تن به مرگ دهند و ... اما خودخواسته و با شور از آستانه عبور می‌کنند. آن‌ها موقعیت دردناک و غمگین کوره‌ی آدم‌سوزی را واسازی می‌کنند و با سرود شادی و سبقت گرفتن از یکدیگر برای رفتن به کوره موقعیتی متضاد را می‌سازند. اگرچه پارچه‌ی عروسکی که نشانه‌ی مسیح است در دست آن‌هاست، اما دیگر مهم نیست که رستگاری در انتظار آن‌ها باشد یا نه. مهم این است که آن‌ها در حرکت‌اند و در غیاب همه‌ی مدلول‌ها به عدم تحقق بی‌پایان معنا می‌رسند. این حرکت یادآور حرکت دلالتی پیوسته و تمایز و تعویق همیشگی است.

یکی از خرده روایت‌های اسطوره‌ای که در آکروپولیس نمایش داده می‌شود، روایت جنگ یعقوب با فرشته است. در اجرای آکروپولیس، یعقوب فرقونی را که فرشته در آن قرار گرفته، بر پشتش قرار داده است. نبرد آن دو به گونه‌ای است که یعقوب می‌خواهد از بار سنگین خلاص شود و فرشته می‌خواهد با پاهایش ضرباتی به سر یعقوب بزند اما هیچ کدام موفق نیستند. اگر به خوانش بارت از این روایت در تورات رجوع کنیم، با وضعیت آستانه‌ای یعقوب برای عبورکردن یا عبور نکردن از رود جابوک، در این روایت مواجه می‌شویم. رود جابوک آستانه‌ای است که یعقوب بعد از مبارزه با فرشته، از آن عبور می‌کند و نامگذاری آن سرزمین با عبور یعقوب از آن، رخ می‌دهد. بنابراین کوره‌ی آدم‌سوزی و رود جابوک هر دو وضعیت‌های آستانه‌ای هستند. مسئله‌ی عبور از این وضعیت برای یعقوب و شخصیت‌های آکروپولیس، شبیه به هم است. هر دو با عبور از این وضعیت مرزی، در فرایند تبدیل شدن به وجه مقابل خود هستند. مرگ در مقابل هستی در آکروپولیس و رفتن به آن سوی جابوک و نامگذاری آن به سرزمین کنعان در مقابل سرزمینی که تا پیش از رفتن یعقوب به آنجا، کنعان نام نداشت. هر دو، باید از این وضعیت مرزی و آستانه‌ای عبور کنند. و چگونگی عبور آن‌هاست که اهمیت دارد.

شخصیت‌ها در آکروپولیس با انتخاب مرگ، آستانه‌ی رستگاری را به تعویق می‌اندازند. معنا پیوسته و همیشه در تعویق است اما حرکت همیشه وجود دارد. این حرکت ارجاع بی‌پایان دالی به دال دیگر است که نیروی آن نوعی ابهام ناب و بی‌پایان است و این همان نیرویی است که در بازی آزاد و انتشار دائمی دال‌ها (شخصیت‌ها) وجود دارد و مورد نظر دریداست.

۴. نتیجه گیری

در تحلیل و واسازی نظام پیچیده‌ی دلالتی در اجرای آکروپولیس، اصل تمایز و تعویق دریدایی در روند دلالتی بررسی شد و اجرا با در برگرفتن مفاهیم متضاد، از درون خود را واسازی کرده و از

معنا و مدلول تهی شده است. مانند مسیح که عروسی پارچه‌ای است و ریچل که دودکش است. از آنجایی که مدلولی وجود ندارد، دال‌ها در حرکت آزاد دلالتی به دال‌های دیگر اشاره می‌کنند. این حرکت آزاد دلالتی در سیستم بازیگری در این روش نیز بررسی شد. بازیگران بدون این که به دنبال رسیدن به مدلول خاصی باشند در سفر انکشافی درونی به جریانی از نشانه‌ها در پارتیتور شخصی خود می‌رسند. بنابراین، اشخاص نمایش مصداق دال‌هایی هستند که در فضای بین دو دنیا، اردوگاه جنگ و دنیای اساطیر، در حرکت‌اند و چون مرکز و مدلولی وجود ندارد به یکدیگر دلالت می‌کنند به شکلی که حضور یکی غیاب دیگری است. پیوسته رد یکدیگر را به همراه دارند و آزادانه اشاعه می‌یابند. از سوی دیگر، به لحاظ مضمونی، مفهوم آستانه در این اجرا، بررسی شد. جابوک مانند کوره‌ی آدم‌سوزی مرزی است که باید از آن عبور کرد. چگونگی عبور یعقوب از جابوک و همچنین اشخاص نمایش از کوره‌ی آدم‌سوزی به شکلی و آسانانه اتفاق می‌افتد. در آکروپولیس عبور از کوره که آستانه‌ی مرگ است، با سرود شادی و سبقت گرفتن از یکدیگر اتفاق می‌افتد. حرکت آزاد و انتشاری شخصیت‌ها در فضای اجرا روندی دلالتی را به وجود می‌آورد که به سمت هیچ مدلولی در حرکت نیست، بلکه تنها فضای انتشار و انرژی دلالتی دال‌ها اهمیت می‌یابد. بنابراین، هدف بنیادی پژوهش که تبیین نظام دلالتی آکروپولیس در پرتو دیدگاه دریدا است، به این ترتیب، اثبات شد که در نمایش آکروپولیس، شخصیت‌ها در بازی آزاد نشانه‌ها به یکدیگر دلالت دارند و رد یکدیگر را به دنبال دارند. در نهایت، می‌توان چنین نتیجه گرفت که در عبور از آستانه برای اشخاص نمایش و یعقوب، بدون این که معنا و مدلولی وجود داشته باشد، تنها انرژی و حرکت است که اهمیت می‌یابد. می‌توان گفت که انرژی به نوعی همان معنای مورد نظر دریداست که پیوسته و دائم به تعویق می‌افتد.





پی‌نوشت‌ها

1. Jerzey Grotowski
2. Jacques Derrida
3. Auschwitz
۴. نمایش آکروپولیس نخستین بار در سال ۱۹۰۴ به صحنه رفت و در سال ۱۹۶۸ برای تلویزیون آمریکا فیلم‌برداری شد.
۵. Wispiansky، استانیسلاو ویسپیانسکی از نویسندگان سمبولیست قرن نوزدهم لهستان بود و نمایشنامه‌های عروسی خون و آزادی از بهترین آثار اوست.
6. Edmund Husserl
۷. Deconstruction، دریدا پیشوند de که دارای مفهوم‌ایجابی است را به construction افزود.
8. inductive
9. deductive
10. negative
۱۱. Score، نت‌نویسی که نت تمام بخش‌های سازی و آوازی یک ارکستر بزرگ، ارکستر مجلسی یا همناوای‌های دیگر بر روی آن ثبت شده باشد.

منابع

- بارت، رولان (۱۳۸۲) *لذت متن*، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۸۷) *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمه‌ی محمد راغب، تهران، رخداد نو.
- دریدا، ژاک (۱۳۸۷) *جهان وطنی و بخشایش*، امیر هوشنگ افتخاری راد، چاپ دوم، گام نو.
- ریچاردز، توماس (۱۳۸۷) *برکار با گرتوفسکی روی حرکات جسمانی*، افشین غفاریان، تهران، نشر قطره.
- ریچارد، هارلند (۱۳۸۸) *ابریساختگرایی فلسفه‌ی ساختگرایی و پس‌ساختگرایی*، ترجمه‌ی فرزانه سجودی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر.
- سولومون، رابرت ک (۱۳۷۹) *فلسفه اروپایی طلوع و افول خود از نیمه دوم قرن هیجدهم تا واپسین دهه قرن بیستم*، ترجمه‌ی محمد سعید حنایی کاشانی، انتشارات قصیده.
- فورتیر، مارک (۱۳۸۸) *نظریه در تئاتر*، ترجمه‌ی فرزانه سجودی، نریمان افشاری، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- کهون، لارنس (۱۳۸۲) *متن‌های برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی.
- گرتوفسکی، یژی (۱۳۸۸) *به سوی تئاتر بی چیز*، چاپ سوم، کیاسا ناظران تهران، نشر قطره.
- نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۶)، *مقالات هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا*، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، دلالت: از سوسور تا دریدا، ۱۹۵-۲۱۲
- نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۲) «منطق پارادوکسی اندیشه‌ی ژاک دریدا»، در *پژوهشنامه‌ی علوم انسانی*، شماره‌ی (۴۰-۳۹)، تهران، ۱۱۹-۱۲۸
- وبستر، راجر (۱۳۷۳) «ژاک دریدا و واسازی متن»، ترجمه‌ی عباس بارانی، در *ارغنون*، شماره‌ی ۴، تهران، ۲۵۶-۲۵۱
- ویتور، جان (۱۳۸۶) *کارگردانی تئاتر پست‌مدرن*، ترجمه‌ی صمد چینی فروشان، تهران، انتشارات نمایش.
- ویلم برتنر، یوهانس (۱۳۸۸) *نظریه‌ی ادبی*، ترجمه‌ی فرزانه سجودی، انتشارات آهنگ، تهران، چاپ دوم.
- Bart, Roland (1978) *Image music text*. Translated by: Stephen Heath/Hill and Wang/ New York/ first edition
- Derrida, Jacques (1987) *Positions*. Translated by Alan Bass. London: The Athlon Press