

تئاتر کلام

گفتگو با پازولینی درباره‌ی تئاتر

برگردان مهدی فتوحی



پازولینی در پشت صحنه فیلم خوکدانی (۱۹۶۹)

بحران تئاتر در ایتالیا، در این چند سال اخیر ابعاد نگران‌کننده‌ای یافته است تا جایی که بسیاری از هنرپیشگان را مجبور کرده به سینما بروند و موجب اضمحلال بخش اعظم گروه‌های تئاتری آوانگارد بشود.

- بحران آشکارا عمومی است، خواه در انگلستان خواه در فرانسه و خلاصه در همه جا سخن از بحران مؤلفان و بحران مخاطبان به میان می‌آید. در ایتالیا اما بحران به خیلی پیش‌تر باز می‌گردد. ریشه‌های آن از لحاظ هستی‌شناختی فرهنگی‌اند و مشکل در سطح سنت زبانشناختی و زبان تئاتری واقع شده. درست بر خلاف این در فرانسه و در انگلستان و در اسپانیا رخ داده که در



آنجا تئاتر تکیه بر یک سنت مداوم و محکم دارد. اما ایتالیا نتوانسته یک سنت فرهنگی مشابه را باز بشناسد و بیافریند. در کشورهای فوق‌الذکر وحدت سیاسی و دولتی وحدت زبانشناختی را در پی داشته. در ایتالیا همانطور که می‌دانید تکه‌تکه بودن کشور با چیدمانی موزائیک‌وار از استان‌های مختلف که هر یک حاوی خودمختاری محلی است، به دلایل عینی مانع وحدت زبانشناختی ملی شده. در زمانی که ایتالیا شاهد زایش کنش یکپارچگی خویش بوده از لحاظ نظری می‌توانسته یک تئاتر ملی زاده شود. اما چشم این تئاتر به خاطر مانع بزرگ زبانی به دنیا باز نشد. از لحاظ وجودی همین سد شاید در غیبت یک زبان مشترک، برخلاف فرانسه یا انگلستان، تشکیل می‌شود. من سخنی از زبان ایتالیایی نوشتاری نمی‌گویم که باعث همین وحدت در سطح ادبی شده (سنت زبان نوشتاری ایتالیایی پیرامون مراکز فرهنگی گوناگونی ساخته شد). ایتالیایی شفاهی این ابزار تمرکز را نشناخت. کافی است فکر کنیم که در زمان وحدت ایتالیا نود و پنج درصد از ایتالیایی‌ها بی‌سواد بودند که خود به معنای این است که از لحاظ ادبی نه می‌توانستند بخوانند و نه بنویسند و فقط به گویش خود صحبت می‌کردند. گویش‌ها می‌توانند میراث خانوادگی یک ملت را بسازند یعنی سرچشمه‌های متقاطع و جاری یک زبان واحد. اما در ایتالیا این گونه نبوده. ایتالیایی‌ای که هر یک از ما به آن سخن می‌گوئید به شیوه‌های مختلفی تلفظ می‌شود. حالا در حوزه تئاتر مطلقاً به یک وحدت زبانی نیاز است و پیامد غیبت این وحدت، شکل‌گیری تئاترهای محلی و گویشی مانند تئاتر د فیلپو در ناپل یا مثلاً تئاتر ونیزی بوده است که با سنت‌های خاص خود (که ناشی از ویژه بودن خودند) می‌زیند. این جا لزوم ابداع یک وحدت و نیز تجربه‌ی ریسک تصنعی بودن هست که بر شانه‌ی هر اقدامی از این دست سنگینی می‌کند.

+ ولی تئاتر در تعریف ژانری همان مکان گردهمایی است.



- باشد. موافقم. این گردهمایی بخشی از سامانه‌ی تعویض و مکالمه و هنرپیشه است. بازیگر بر صحنه مجبور است بر اساس قواعد گفتار کاملاً مشخصی سخن بگوید ولی حتا در این مورد هم گردهمایی از قضا بر پایه‌ی یک وحدت مؤثر تلفظی استوار شده. من از ایتالیایی گفتاری سخن می‌گویم و از زبان شفاهی. یعنی از زبانی که کارگران و مردم با آن سخن می‌گویند. بازیگر فرمانبر این گردهمایی‌های تئاتری است و نه گردهمایی زبانشناختی.

+ چگونه است که شما در مواجهه با این همه دشواری دلسرد نشدید و ناگهان به تئاتر بازگشتید.
- ناگهان؟ نه. چند وقت پیش آنقدر حالم بد شده بود که مجبور شدم در بستر بمانم و شروع کردم به خواندن مکالمات افلاطون به طور کامل.

+ آیا کشف دوباره‌ی فن دیالوگ بود که این پنج شش نمایشنامه را به شما الهام داد؟

- بعلاوه‌ی اشعاری که نوشته بودم و در آن‌ها اشخاصی را به سخن گفتن وا داشته بودم. این هم برای من یک وسیله مانند وسایل دیگر است برای این که بندهایم را با شعر که چندی بود در شکل نوشتاری کنارش گذاشته بودم گره بزنم. به هر حال باید دقت کرد که هر چند هم که کار تئاتر در ایتالیا اقدام غیرممکنی است ولی این بدان معنا نیست که نباید در آن طبعی آزمود.



پازولینی در پشت صحنه انجیل به روایت متی (۱۹۶۴)

+ برخی از فیلم‌های شما در ابتدا به شکل نمایشنامه نوشته شده‌اند مانند *تئورما* یا *خوکدانی*. از سویی دیگر فیلمنامه‌های *آکاتونه*، *ماما روما*، و *پنیر بی‌نمک* (ریکوتتا) بیشتر پیش‌طرح‌هایی تئاترال‌اند. شاید بازگشت به تئاتر چیزی نیست جز یک شیوه‌ی بیانی نو در شکل‌گیری آثار ادبی شما و به خصوص در شیوه‌ی رمان‌نویسی‌تان.

- شاید. به هر حال می‌توانم تنها یک چیز بگویم: همواره بیشتر در می‌یابم که کار تئاتر یک کار بداهه نیست بلکه کاری است که تعهدی مادام‌العمر می‌طلبد.

+ آیا شما هم مانند بسیاری دیگر از نمایشنامه‌نویسان به تاثیرپذیری از برتولت برشت شهره شده‌اید؟

- نه. اگر واقعیت را بگویم برشت یکی از مؤلفانی است که درازمدتی آثار او را دوست نمی‌داشتم. او را خیلی دیرتر کشف کردم.



+ از طریق تئاتر کوچک^۱ جورجو استرهلر؟

- به هیچ وجه. من ارزشی برای آنچه استرهلر انجام می‌دهد قایل نیستم چون او بذریعگی نوعی آکادمیسم معاصر را می‌افشاند که من از آن خوشم نمی‌آید. به گمان من او نوعی از کیچ نمایشی را ضابطه‌مند کرده است. نوعی سلیقه‌ی مدرن و کاملاً بیرونی که همه چیز در آن به یک زیبایی قابل پیش‌بینی و دهان‌خورده و دست‌خورده تقلیل یافته است که هیچ کس را غافلگیر نمی‌کند. قطعاً مربوط نیست به آکادمیسم سنتی که بر ساخته از نوعی تختی و پَخ‌بودگی و پمپیه‌ریسم^۲ است. ولی حاصل کار چندان فرقی ندارد.

+ شما چندین بار اظهار کرده‌اید که در ساختار گفتمان تلاش می‌شد تا معنا را به تعلیق در آورند. آیا این در ارتباطی ناخودآگاهانه تاثیری از فن فاصله‌گذاری برشتی دارد؟

- در اصل این تعلیق معنایی برشتی است. ولی من گمان می‌کنم که آن را غریزتاً انجام داده‌ام و اگر بخواهم همه چیز را بگویم به دلیل شخصیت و شیوه‌ی نگاهم به اشیا که همانطور که می‌دانید برای احترام به نوعی رازآلودگی هستی اشیا و موجودات، از قضاوت اخلاقی و از داوری قطعی می‌پرهیزد. در واقع این تعلیق معانی با نمونه‌ی برشت متفاوت است. برشت تا انتها استنتاج ایدئولوژیکی خود را پیش می‌راند. در او ابهام فقط مشروط است و وارد حوزه‌ی وجودی نمی‌شود و غالباً در تاریخ حل می‌شود. درست به عکس تعلیق آگاتونه. گرچه در آن عصر من برشت را نمی‌شناختم یا تقریباً نمی‌شناختم این یک تعلیق شخصیت اگزیستانسیالیستی است. از لحاظ نظری چیزی است که می‌توان آن را چون رای ممتنع داوری در قبال رازآلودگی وجود تعریف کرد. تبعیضی در هر رفتار از هر کنش انسانی است. آشکارا این تعلیق معانی یا عدم تظاهرش در اثر، در ابتدا شامل یک مبارزه‌جویی ایدئولوژیک است که در کمال آگاهی انجام



شده. ولی در داخل روایت همین که زمان نتیجه‌گیری از روند ایدئولوژیکی (برای کشش‌های آموزشی) می‌رسید آن را می‌بریدم. مثلاً آکاتونه چطور پایان می‌پذیرد؟

+ در خیابان می‌میرد در حالی که بالیلا صلیب می‌کشد.

- صلیب را معکوس می‌کشد. پیام آکاتونه بنابراین در بی‌دقتی در اوج ابهام تعلیق‌یافته.

+ این معنی بریده‌شده که با سکوتش ادامه می‌یابد و با غیبت معانی آشکارش به عنوان نمونه، به صورت گسترده امکان تطویل معنا آفرینی را تداوم می‌دهد، چیزی است که لاکان آن را معنا^۳ می‌نامد.

- هر چه دوست دارید.

+ به هر حال بیانیه‌ی تئاتری که شما در سال ۱۹۶۸ نوشته‌اید به عکس معنای سراسری دارد و شفافیتی آنقدر مندرج در برخی فرمول‌بندی‌ها دارد که من از خودم پرسیدم آیا شما خودتان را در یک خشونت تروریستی رها نکرده‌اید؟

- تروریست؟ من؟ (می‌خندد با شرمی کمابیش ناآرام).

+ اجازه می‌دهید آن را در خوانشم از متن عرضه کنم؟

- وحشت می‌آفرینیم.

منتشر شده برای بار نخست به زبان ایتالیایی زیر نظر ژان دوفلو در رویای سنتو

با مقدمه‌ی جانکارلو فرراتی - ادیتوری ری اونیتی. رم ۱۹۸۳



piccolo teatro^۱

Pompierismo – پمپیه‌ریسم: هنر و سبک پمپیه در نوکلاسیسیسم فرانسوی مربوط به نیمه‌ی نخست

قرن نوزدهم

significanza^۲