روایت مدرن در اجرای نمایش چگونه شکل می‌گیرد؟ کشف الگوی جدید: تئاتر استریپ

پیام فروتن

عضو هیأت علمی دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران

چکیده

فرایند تجربه و آزمایشگری از آغازین سال‌های قرن بیستم، سیری صعودی را طی کرده است. تئاتر تجربی از خلال مدرنیسم توانست شیوه‌های بیانی تازه‌ای را کشف و بدین ترتیب عرصه روایت در تئاتر را تحت تأثیر قرار دهد. با پایان یافتن جنگ جهانی دوم، تجربه‌گری در هنرهای نمایشی، مولفه‌های دیگری را دستمایه خود قرار داد و با استفاده از هنرهای تجسمی جدید همچون هنرهای مفهومی، چیدمان و ویدیوآرت، شیوه‌های بیانی تازه‌ای را به وجود آورد. بدین ترتیب نظام روایی مرسوم در تئاتر، که قرن‌ها بر دیالوگ و عنصر کلام استوار بود، به سمت روایت تصویری گرایش یافت. این در حالی است که هنوز هم تجربه‌گری برای خلق مدل‌های تازه روایت در عرصه هنرهای نمایشی ادامه دارد، به طوری که فناوری و جهانی شدن هنرمندان این عرصه را بیش از گذشته وادار می‌سازد مدل‌ها و الگوهای تازه‌ای از روایت و شیوه‌های اجرایی را کشف و در معرض تماشا قرار دهند. انگاره‌های مدرنیسم کلیدهایی برای کشف این شیوه‌ها به شمار می‌روند. این نوشتار با بررسی این مؤلفه‌ها تلاش می‌کند تا مدلی تازه را در عرصه هنرهای نمایشی پیشنهاد کند.

واژه‌های کلیدی: روایت، هنرهای نمایشی، هنرهای تجسمی، نشانه‌ها، تئاتر استریپ، مدرنیسم

شاید بنیان هیچ مؤلفه‌ای در تئاتر به اندازه عرصه روایت در قرن بیستم دستخوش تغییر و تحولات عمده نشده باشد. گوناگونی شیوه‌های تعامل با تماشاگر و چگونگی ماهیت ارتباط میان اثر و مخاطب از ارکان اصلی تئاتر مدرن و پس از آن به شمار می‌رود. بدین‌ترتیب است که دو اتفاق عمده در شیوه بیانی هنر شکل می‌گیرد و دیدگاه‌های انتقادی گذشته را در سایه قرار می‌دهد. در همین راستا توجه به شیوه‌های روایت مبتنی بر سبک‌های هنری کمرنگ شده و عرصه روایت و شیوه‌های بیانی شخصی از قدرتی خاص برخوردار می‌شوند. ادوارد لوسی گلد اسمیت در این باره بر نقش هنرهای شخصی تأکید می‌کند و معتقد است در بررسی و نقد هنر سال‌های پس از جنگ جهانی دوم دیگر نمی‌توان بر مبنای سبک‌های مشخص و قراردادی قضاوت کرد. به زعم وی هنر پسامدرن به شدت بر ترکیب گونه‌های مختلف سبک و روایت مبتنی است. از سوی دیگر سبک‌ها و شیوه‌های روایی کاملاً شخصی به وجود آمده که همین مؤلفه نوع تعامل و ارتباط با آثار هنری را تحت تأثیر مستقیم قرار می‌دهد. (لوسی گلد اسمیت،؟)

چنین تحولاتی در عرصه هنر، تئاتر را نیز بی‌تأثیر نگذاشت و قواعد روایت مرسوم و پذیرفته شده آن را نیز به شدت متحول کرد. این تحولات امروزه تا جایی پیش رفته است که می‌توان اظهار داشت بنیان سیستم کارکردی هنرمندان تئاتر را نیز تغییر داده است. اگر تا انتهای قرن نوزده نمایشنامه‌نویس رکن اصلی تئاتر به شمار می‌رفت، امروزه این کارکرد تغییر کرده و بر اساس شیوه اجرا و نوع روایت هنرمندان عرصه‌های دیگری جایگزین نویسنده نمایش شده‌اند. این تغییر و تحولات بدون شک ریشه در مؤلفه‌های سخت‌افزاری و ایدئولوژیک مدرنیسم داشته‌اند و توانسته‌اند ابزار بیانی جدیدی را مبتنی بر آرمان‌ها و نیازهای جهان معاصر به وجود آورند. این در حالی است که مخاطب امروز از قالب روایت‌ها و شیوه‌های گوناگون آن، راه به تأویل‌ها و تفاسیر جدید می‌برد و با اثر ارتباط برقرار می‌کند. به این‌ترتیب است که تئاتر غالب امروز جهان بیش از آنکه محتوا محور باشد، به ظرف‌ها و شیوه‌های تازه روایت توجه می‌کند. شاید ناب بودن و بدعت در شیوه‌های روایت بتواند تئاتر و هنرهای نمایشی را از هجوم بی‌امان جهان رسانه مصون بدارد.

فوتوریسم، آغازی برای تجربه در عرصه روایت

سال‌های آغازین قرن بیستم را باید، دوران طلایی شکل‌گیری تحولات عمیق در رویکردهای

متفاوت هنری دانست. این در حالی است که مقارن با این تغییرات، حوزه زبان و نشانه‌شناسی نیز تحولاتی عمده را تجربه می‌کند و بنیان‌های تازه‌ای به وجود می‌آید. آنچه در تمام این جنبش‌ها به عنوان نقطه‌ای مشترک و ملموس دیده می‌شود توجه به شکل و مؤلفه‌های مبتنی بر آن است. تا جایی که این عنصر اساسی تبدیل به عاملی برای تغییر در عرصه روایت هنری می‌شود. ویکتور شکلوفسکی در نوشته‌های خود که در فاصله میان سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۵ منتشر کرد، ارزش ویژه‌ای برای شکل قائل شده و حتی روایت را نیز عنصری شکلی ارزیابی می‌کند: «همه جنبه‌های روایت، از جمله موضوع، عناصر شکل‌اند و آنها را می‌توان با بررسی قوانین زبان‌شناختی و قواعد آفرینش هنری دریافت.» (مارتین، ۲۹) شکلوفسکی معتقد است زمانی که مخاطب با شکل‌های آشنا خو می‌گیرد و به آن وابسته می‌شود، اثر هنری جنبه‌های تکان‌دهنده و تأثیرگذار خود را از دست می‌دهد. به این ترتیب هنرمند ناچار است برای برقراری ارتباط مجدد، تغییراتی را در شکل اثر به وجود آورد. این تغییرات مستقیماً بر حوزه روایت تأثیر گذاشته و منجر به شیوه‌های بیانی تازه می‌شود.

در همین دوران جمعی از هنرمندان جوان ایتالیایی که وامدار کنش‌های انقلاب صنعتی و مدرنیته پس از آن بودند، پا به عرصه وجود گذاشته و هنر اروپای قبل از جنگ جهانی اول را متحول ساختند. اولین بیانیه فوتوریست‌ها که در سال ۱۹۰۹ توسط مارینتی منتشر شد، بیش از آنکه به محتوای اثر هنری بپردازد، شکل و شیوه روایت را هدف قرار می‌دهد و لزوم تغییر در آن را بیش از پیش آشکار می‌کند. بند پایانی این بیانیه تابلویی از شکل‌ها و تصاویر آرمانی فوتوریست‌ها را به نمایش می‌گذارد و خط مشی آتی هنری این جنبش را ترسیم می‌کند: «ما از جمعیت‌های برانگیخته به واسطه کار، با لذت استقبال خواهیم کرد... التهاب مرتعش شبانه زرادخانه‌ها و کارخانه‌های کشتی‌سازی مشتعل با ماه‌های الکتریکی خشن، نهایت آرزوی ماست. ایستگاه‌های راه‌آهن حریصی که مارهای تنومند دودآلود را می‌بلعند، کارخانه‌هایی که با خطوط خمیده دودهایشان، ابرها را شکل می‌دهند، پل‌ها که مانند ژیمناست‌های تنومند گام‌هایی بلند بر رودخانه‌ها برداشته‌اند، درخشان در نور آفتاب به‌سان تابشی از تیغه چاقوها، کشتی‌های بخار سرشار از ماجرا که افق را در می‌نوردند، لوکوموتیوهای بزرگ که چرخ‌هایشان راه‌آهن را مانند سم اسب‌های پولادین افسار شده با لوله می‌پیمایند و پرواز نرم هواپیماها که پروانه‌هایشان همچون پرچم‌ها در باد سخن می‌گویند و انگار به‌سان جمعیتی مشتاق شادمانی سر می‌دهند. اینها تمامی آن تصاویری است که ستایش ما را بر می‌انگیزد.» (یونتز، ۲۰۰۱)

بدین‌ترتیب این جنبش بی‌پروای هنری زمانی که به تئاتر و هنرهای نمایشی می‌رسد، تمام قواعد و بنیان‌های مرسوم روایت را در هم می‌شکند و مؤلفه‌های تازه‌ای را پیشنهاد می‌کند؛ مؤلفه‌ها و شیوه‌هایی که دنیای تئاتر را به سمتی دیگر هدایت کرد. شاید زمانی که رزلی گلدبرگ در کتاب «هنر پرفورمنس» خود، تاریخ پرفورمنس را با فوتوریست‌ها آغاز می‌کند، به نقش مهم و اساسی این جنبش در تئاتر قرن بیستم اشاره داشته است.

به کارگیری جلوه‌های صوتی در تئاتر به عنوان یکی از مؤلفه‌های اصلی هنر نمایش، به وجود آوردن جنبش‌های مکانیکی در صحنه‌پردازی و لباس، برداشتن و حذف قاب صحنه و ایجاد تداخل میان صحنه و جایگاه تماشاگران و در نهایت بیرون بردن اجرا از سالن نمایش بخشی از تغییرات شکلی‌ای بوده است که فوتوریست‌ها در اوایل قرن گذشته مبادرت به انجام آن کردند.

بااین حال آنچه بیش از هر چیز بر عنصر روایت در تئاتر فوتوریستی تأثیر گذاشت و به عنوان گامی مهم در ایجاد پرفورمنس و گونه‌های مختلف آن مطرح شد، کمرنگ ساختن حضور متن و طراحی تئاتر برآیند و همزمانی بود. تئاتر برآیند یا ترکیبی تلاش می‌کند تا در نهایت ایجاز همه چیز را به خلاصه‌ترین شکل ممکن تقلیل دهد. تئاتر ترکیبی فوتوریست‌ها عبارت است از چند دقیقه، چند کلمه و رفتار محدود، موقعیت‌های بی‌شمار، حساسیت‌ها، ایده‌ها، تأثیرات و بالاخره نمادها و نشانه‌ها.

آنها تأکید می‌کردند تمام تراژدی‌های یونان، فرانسه و ایتالیا باید در طول یک بعدازظهر روی صحنه بروند، یا تمام شکسپیر باید در یک صحنه خلاصه شود. آنها دستور می‌دهند برآیند تمام نمایش‌ها باید تنها از یک ایده مشخص تبعیت کنند. (نک، گلدبرگ، ۲۶) در این شیوه اجرایی دیگر نمی‌توان به نمایشنامه به عنوان تمامیت یک اجرای نمایشی نگاه کرد و تمام ساختمان اثر را بر مبنای جزئیات آن شکل داد؛ بدین‌ترتیب نمایشنامه تنها به عنوان یک ایده اولیه مطرح می‌شود و عناصر شکلی همچون نور، رنگ، فرم، بافت، لباس، ماسک، گریم و حتی نوع صحنه و چیدمان تماشاگر جای تمام مؤلفه‌های روایی متن را می‌گیرد. در همین راستا شیوه روایت نیز از جنبه‌های مرسوم آنکه به شدت مبتنی بر دیالوگ و کلام بوده است، خارج شده و به سمت نظام نشانه‌های بصری سوق پیدا می‌کند. از دیگر تحولاتی که توسط فوتوریست‌ها در حوزه روایت به وجود آمد، می‌توان به تجربه همزمانی در تئاتر اشاره کرد؛ روشی که در سال‌های بعد توسط بسیاری از کارگردانان تئاتر استفاده شد و به

عنوان یکی از شیوه‌های اجرایی تئاتر مدرن و پسامدرن تثبیت شد.

شیوه همزمانی صحنه‌ها، برای نخستین بار به وسیله مارینتی تجربه شد. «گلدان‌های ارتباط» عنوان نمایشی بود که او با استفاده از همین روش روی صحنه برد. او سه رویداد نمایشی مختلف را در سه مکان مجزا به صورت همزمان اجرا کرد. اگر صحنه‌پردازی تا آن زمان حکم می‌کرد دیوارهایی این سه صحنه را از هم جدا کرده و هر صحنه پس از پایان صحنه قبل در مکان مربوط به خود اجرا شود، مارینتی با رویکرد جدید کارگردانی- صحنه‌پردازی خود این انگاره را شکست و تئاتر همزمانی فوتوریست‌ها را بنیان نهاد. (نک، همان، ۲۷)

بدین‌ترتیب جریانی در تئاتر و هنرهای نمایشی به وجود آمد که منجر به پیدایش شیوه‌های تازه روایت در این عرصه شد.

تلاش برای گریز از روایت‌های مرسوم

آنچه هنرهای نمایشی را به سمت گریز از قواعد معمول روایت کشاند و بر جنبه‌های شکلی اثر بیش از محتوا و موضوع تأکید کرد، پدیده‌های مختلفی است که بدون شک ریشه آنها را باید در انگاره‌های مدرنیسم و ابزار آن جست‌وجو کرد. با بروز انقلاب صنعتی و دستاوردهای آن فصل جدیدی در زندگی انسان مدرن گشوده شد که پایبندی به سنت‌های گذشته را بر نمی‌تابید. به عبارت دیگر این تغییر و تحولات، امکاناتی را در برابر مخاطبان خود قرار داده بود که نوع و روش زندگی را نیز به شدت دگرگون می‌ساخت، به طوری که انقلاب صنعتی را بدون در نظر گرفتن انقلاب در بنیان‌های فکری و در نهایت زیستی نمی‌توان تصور کرد. این تحول عظیم در زندگی انسان قرن نوزده را باید انقلاب در عرصه نشانه‌ها نامید. تغییر گریزناپذیر شیوه زندگی که از بطن پیشرفت‌های علمی مستمر و دیوانه وار حاصل می‌شد، پنجره‌ای جدید به روی انسان معاصر گشود که در آن نمادها جای خود را تغییر می‌دادند و نشانه‌های پیشین جای خود را به نشانه‌هایی تازه می‌دادند. معنای شهر، مراودات اجتماعی، اقتصاد، بوروکراسی و... متحول شده و شکل دیگر یافته بود. با این تغییر شکل‌ها، نظام‌های نشانه‌ای نیز متحول شده و شیوه‌های تازه‌ای از گفت‌وگو، ارتباط و هنر پا به عرصه وجود گذاشت. بدین‌ترتیب بود که فوتوریست‌ها با نفی گذشته و نگاه به آینده، افق تئاتر آینده جهان را در قالب شیوه‌های جدید روایت ترسیم کردند. برای فوتوریست‌ها ارتباط از بطن شهر و مردم انقلابی زاده

می‌شد و شکل روایت به خود می‌گرفت؛ شهری که همچون ماشینی عظیم، توده‌ها را در بر می‌گرفت و به مثابه قطاری آهنین بر ریل‌های زمان به سرعت پیش می‌تاخت. رم کولهاوس در نوشتاری تحت عنوان «نیویورک در هذیان» تصویری دقیق از چنین شهر آرمانی به دست می‌دهد: «شهر متعلق به این کره دربند پایتخت نفس است. جایی که علم، هنر، شعر و صور جنون تحت شرایط ایده‌آل برای ابداع، تخریب و احیای جهان پدیدارها با هم رقابت می‌کنند... کل شهر به کارخانه‌ای برای تولید تجارب ساخت دست انسان بدل گشت، جایی که دیگر نه واقعیتی در کار بوده و نه طبیعتی. شهر می‌تواند به طور همزمان منظم و سیال باشد، کلانشهری مبتنی بر آشوبی خشک و منضبط. جزیره‌ای اسطوره‌ای که در آن می‌توان اختراع و آزمون شیوه زندگی کلانشهری و معماری مناسب آن را به مثابه نوعی آزمایش جمعی به انجام رساند... یک جزیره گالاپاگوس تمام عیار برای تکنولوژی‌های جدید، فصلی نوین در تنازع و بقای اصلح، این بار نبردی میان انواع ماشین‌ها...». (برمن، ۳۵۱)

بدین‌ترتیب زندگی مدرن «اختراع و آزمون» را شرط اصلی تنازع بقا دانست و تمام مؤلفه‌های خود را بر مبنای آن ترتیب داد. هنر نیز به مثابه روح زنده شهر و توده‌های آن از این قاعده برکنار نماند و تأثیرات خود را در قالب جنبش‌هایی چون فوتوریسم، کانستراکتیویسم و دادائیسم به نمایش گذاشت. آزمایشگری در عرصه هنرهای نمایشی در ابتدای قرن بیستم و پس از آن به عنوان اصلی مهم در تئاتر مدرن به شمار آمد و سبک‌ها جای خود را به انگاره‌ها و تجربه‌های شخصی دادند.

کازیمیر مالویچ، دیاگلیو، مایاکوفسکی، اینکوف و بعدتر میرهولد در روسیه نقش دیالوگ را در تئاتر به شدت کاهش دادند و نظام روایت مبتنی بر فرم و عناصر تصوری را بیش از پیش تقویت کردند. از سوی دیگر تلاش‌های دادائیستی هنرمندانی چون هوگوبال، تریستان تزارا، ژان آرپ، مارسل یانکو و هانس ریشتر در حوزه آلمان، اتریش و سوئیس نیز منجر به کشف گونه‌های تازه‌ای از روایت در هنرهای نمایشی شد؛ شیوه‌هایی که از جنبه‌های نمایش فوتوریستی وام می‌گرفت و علاوه بر فاصله گرفتن هر چه بیشتر از دیالوگ به سمت هنرهای تجسمی گرایش می‌یافت.

در ادامه و در نیمه‌های قرن بیستم سوررئالیست‌ها و هنرمندان مکتب باوهاوس، تلاش کردند مرزهای میان هنرهای نمایشی و هنرهای تجسمی را بیش از پیش در نوردند و این دو حوزه را به یکدیگر نزدیک‌تر سازند. با اتمام جنگ جهانی دوم هنرهای نمایشی دیگر دربند سبک و سیاق مشخص و تعیین شده‌ای نبود. سبک‌ها به شدت با یکدیگر ترکیب شده بودند و نظام روایی

قاعده‌مندی وجود نداشت. «لیوینگ تئاتر» شیوه روایت تازه هنرهای نمایشی بود که فعالیت خود را از سال ۱۹۳۳ آغاز کرده بود و در دهه ۷۰ به اوج خود رسید. از جمله نمایش‌های عمده این جنبش تئاتری می‌توان به آثاری چون پلیکان (۱۹۶۳) رابرت راشنبرگ، مکان (۱۹۶۵) رابرت موریس، شکار (۱۹۷۶) مردیت مونک و کویوت (۱۹۷۴) جوزف بیز اشاره کرد.

وجه مشترک غالب این اجراهای نمایشی، استفاده از جلوه‌های صوتی و موسیقی، به کاربردن رنگ و جلوه‌های گوناگون صحنه‌پردازی، چیدمان متفاوت جایگاه تماشاگران، استفاده از هنرهای تجسمی جدید همچون هنرهای مفهومی و چیدمان، داخل کردن تماشاگران در فرایند اجرا، حذف بیشترین میزان دیالوگ از اجرا و استفاده از بازیگرانی با قابلیت‌های گوناگون بدنی و فیزیکی بوده است.

با ظهور عصر رایانه از اوایل دهه هفتاد، تئاتر تجربی شکل دیگری به خود گرفت و تجربیات تازه‌ای را در این عرصه رقم زد؛ شیوه‌ها و آزمایشگری‌هایی که هنوز هم بر سه محور عمده استوار است؛ محورهایی که هریک بر دیگری تأثیر گذاشته و کارکرد یکدیگر را در فرایند روایت اثر تقویت می‌کنند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تئاتر امروز جهان با رویکردی دوباره به بحث آیین و کنش‌های آیینی، نظام تازه‌ای از روایت در این حوزه را ساماندهی کرده است. برای این منظور، هنر پرفورمنس فضاهای دیگری غیر از سالن‌های اجرای متعارف تئاتر را در سیستم شهری جست‌وجو کرده است. استادیوم‌ها، کلیساها، انبارها و سوله‌ها از جمله اماکنی هستند که تئاتر تجربی به شدت به آنها علاقه‌مند است. گافمن در توضیح گرایش نمایش‌های تجربی به این‌گونه فضاهای غیرمتعارف اظهار می‌دارد: «در این فضاها واقعیت اجرا می‌شود. ما با نوعی احیای معنی‌دار و تأیید دوباره ارزش‌های اخلاقی اجتماع روبه‌رو می‌شویم.

قطعاً این مکان‌ها بیش از هر جای دیگری محرک انسجام و وحدت اجتماعی هستند.» (علیزاده، ۳۴)
به کارگیری فضاهای نامتعارف و کشاندن تماشاگران به این اماکن تعریف دیگری از اجرا به دست می‌دهد که قطعاً نوع روایت و تأثیرگذاری بر مخاطب را متحول می‌سازد. این تأثیرگذاری بر مخاطب تا جایی از اهمیت ویژه در تئاتر مدرن برخوردار شد که کارگردانی چون ژان‌لویی بارو از آن به عنوان چیزی بیش از رخدادگاه نمایشی یاد می‌کند و در طراحی تئاتر رکامیه به آرزوی خود جامه عمل پوشاند. {ساختمان} تئاتر باید به مرکز فعالیت‌های متعدد تحقق بخشد؛ یعنی جایی که هر کس فقط برای دیدن نمایش به آن نیاید، بلکه وسوسه شود که پیش از نمایش در آن جای بگیرد.» (مینیون، ۱۰۳)
از دیگر هنرمندانی که باید او را در استفاده از فضاهای غیرمتعارف به عنوان رخدادگاه نمایش نام برد می‌توان به جک اسمیت اشاره کرد. آثار وی در دهه شصت موجی از واکنش‌های متعدد را برانگیخت.

رسانه و رایانه نیز نه تنها بر حوزه نمایشنامه‌نویسی تأثیرات عمیقی گذاشته، بلکه جلوه‌های بصری اجرا را نیز دستخوش دگرگونی‌های عمیقی ساخته است. ترکیب تصاویر اسلاید و پروژکشن و جلوه‌های ویژه سینمایی و رایانه‌ای در کنار بازیگران روی صحنه شیوه‌ای است که هنوز هم طرفداران بسیار دارد و همچنان دنبال می‌شود. یکی از مشهورترین اجراهایی که بر اساس همین شیوه در سال ۱۹۸۶ روی صحنه رفت، نمایش قدرت دیوانگی تئاتری بود که توسط جان فابر کارگردانی شد. در این نمایش، یک ملودرام قرن هجدهمی همراه با خشونتی جنسیتی در کنار تصاویری از نقاشی‌های مکتب منریسم که به صورت پروژکشن بر صحنه تابانده می‌شد، به معرض تماشا درآمد. یا نمایشی تحت عنوان خواب عمیق که توسط جان جشوران در همین سال روی صحنه رفت. این نمایش که تحت عنوان تئاتر «های تک» از آن یاد شده است، ترکیبی از رسانه و زندگی واقعی را به نمایش گذاشت. یکی از بازیگران اصلی نمایش مزبور فقط از طریق فیلم پخش شده در سالن با بازیگر مقابل او گفت‌وگو می‌کرد. (گلدبرگ، ۱۹۵-۱۹۷)

از دیگر عواملی که بر جنبه‌های روایی تئاتر امروز جهان تأثیری مستقیم و بی‌واسطه گذاشته است، ورود هنرهای تجسمی جدید همچون هنر مفهومی، چیدمان و ویدیوآرت به این حوزه است؛ تا جایی که در بسیاری موارد کمتر می‌توان مرز مشخصی میان هنرهای تجسمی و هنرهای نمایشی قائل شد. در همین راستا «هارولد روزنبرگ بوم را به صحنه‌ای برای اجرا مبدل می‌ساخت. از این منظر بوم

نقاشی، نه یک تصویر بلکه صحنه یک رویداد است.» (سمیع آذر، ۱۸۷) بدین‌ترتیب اجرای نقاشی‌های هنرمندانی چون جان کیج، راشنبرگ و جوزف بویز به تمامی پرفورمنس‌هایی به شمار می‌روند که از جنبه‌های روایی مبتنی بر دیالوگ و قواعد تئاتری مرسوم فاصله گرفته و تنها بر عناصر بصری و نظام نشانه‌ای مرتبط با آن تکیه می‌کنند. اجراهایی چون ۹ بعد از ظهر: تئاتر و مهندسی (۱۹۶۶) راشنبرگ، اکسیون (۱۹۶۴) و من آمریکا را دوست دارم و آمریکا مرا (۱۹۷۴) جوزف بویز، از جمله این‌گونه آثار به شمار می‌روند.

بدین‌ترتیب می‌توان به روشنی روند تحول روایت در تئاتر قرن بیستم را به نظاره نشست. در حالی که به نظر می‌رسد پیش‌بینی یک دوفوکیه در انتهای قرن نوزده به حقیقت پیوسته باشد: «با نگرانی از خود می‌پرسم که صحنه‌پردازی تا کجا پیش خواهد رفت؟ بدون تردید حد و مرزی وجود دارد که نمی‌تواند از آن بگذرد ولی به تجاوز خود در قلمرو ادبیات بیش از پیش ادامه خواهد داد.» (نویسندگان متعدد، ۱۳۷۰،ص ۱۵، ۱۶) در همین راستا است که تحولات در عرصه روایت تئاتر همچنان ادامه دارد و نقش آن در عرصه هنرهای تجسمی و رسانه روزبه‌روز پر رنگ‌تر می‌شود، به طوری که مخاطب تئاتر باید نظام ادراک شفاهی خود را بیش از گذشته به نظام ادراک تصویری و دیداری نزدیک‌تر سازد. بی‌تردید نظام غالب روایت در تئاتر امروز جهان بر پایه درک مفاهیم بصری استوار است.

زندگی مدرن نوع روایت را تعیین می‌کند

زندگی معاصر که بر مبنای تحولات مدرن در عرصه فناوری و اطلاعات شکل گرفته مؤلفه‌های عمده‌ای را شکل داده است؛ مؤلفه‌ها و عناصری که در پیدایش شیوه‌های جدید روایت در تئاتر تأثیرات مستقیمی را بر جای گذاشته است. این عناصر معاصر را می‌توان به این ترتیب دسته‌بندی کرد.

- تحول و پیشرفت در علوم تجربی و حوزه فناوری
- صنعتی شدن هر چه بیشتر نظام تولید
- افزایش روزافزون سرعت و ریتم زندگی روزمره
- افزایش بسیار جمعیت
- افزایش لجام گسیخته مهاجرت‌های محلی، شهری، کشوری و بین‌المللی
- ایجاد نظام‌های تازه ارتباط جمعی نظیر ماهواره، اینترنت و...

- بروز جنبش‌های توده‌ای اجتماعی
- تشکیل بازار اقتصاد جهانی
- شکل‌گیری دموکراسی‌های تازه و تلاش برای ایجاد آنها

بدین‌ترتیب نظام تازه‌ای از عرضه و تقاضا نه تنها در حوزه‌های اقتصادی-اجتماعی، بلکه در عرصه هنر نیز به وجود آمده است. در این راستا است که هنرهای گوناگون از جمله تئاتر نیز بر اساس سرعت سرسام‌آور تغییر و تحولات، شکل‌های جدیدی از روایت هنری را تجربه می‌کنند و دست به آزمایشگری می‌زنند. امروزه بسیاری از دانشکده‌ها و مراکز فرهنگی - هنری تبدیل به آزمایشگاه‌های هنری شده‌اند و شیوه‌های جدید هنری را بر مبنای پژوهش‌های کاربردی آزمایش می‌کنند. ایجاد مدل‌ها و الگوهای روایت یکی از این تلاش‌های بی‌وقفه است، در حالی که مخاطبان آثار هنری به‌خصوص تئاتر و هنرهای نمایشی به واسطه هجوم بی‌امان شبکه‌های رسانه‌ای شکل‌های جدیدی از روایت را دنبال می‌کنند و به دنبال شیوه‌های ناب‌تر و تازه‌تر می‌گردند. بر همین اساس می‌توان به طراحی الگوها و مدل‌هایی پرداخت که نیازهای امروز مخاطبان تئاتر را از منظر تحولات زندگی معاصر به نظاره می‌نشیند. بدین‌ترتیب قبل از طراحی و پیشنهاد الگوی مزبور، لازم است برخی از نیازهای مشترک تحولات دنیای مدرن را که پیش از این عنوان شد، با نیازهای تئاتر و مخاطب تطبیق داد و آنها را به نقاط مشترک رساند.

تئاتر و اقتصاد

بدون شک تئاتر امروز جهان برای ادامه حیات خود نیازمند حمایت‌های مختلف است. این حمایت‌ها می‌توانند از جانب دولت‌ها، مؤسسات و نهادهای فرهنگی غیردولتی و در نهایت از سوی تولید کنندگان کالاها و خدمات گوناگون صورت پذیرند. با این حال تئاتر همواره آرزو داشته است همچون سینما، به صورتی مستقل درآمدزا بوده و هزینه‌های خود را شخصاً تأمین کند. طراحی مدلی از اجرا که بتواند نه تنها هزینه‌های خود را به دست آورد، بلکه وارد حوزه تئاتر صنعتی شود یکی از مسائل پیش روی هنرمندان تئاتر است.

تئاتر و آرزوی تکثیر

جهان امروز جهان تکثیر است. هنر مدرن نیز همواره تلاش کرده است تا به نوعی بتواند از قید

یگانگی بگریزد و خود را در دسترس مخاطبان بیشتری قرار دهد. اندی وارهول و جنبش پاپ آرت با تکثیر آثاری هنری - چه در موضوع و چه در کمیت - توانستند به این آرزو جامه عمل بپوشانند. اما تئاتر برخلاف هنرهای تجسمی در ماهیت خود فاقد چنین توانایی‌ای است. با این حال به مدد فناوری و رسانه، هنرهای نمایشی توانسته است در قالب تله تئاتر تا حدودی بر این مشکل فائق آید. این در حالی است که در تله تئاتر، نقش فعال تماشاگر به مثابه یک شرکت کننده در مراسمی آیینی نادیده انگاشته شده است.

تئاتر و جهان رسانه‌ها

دنیای امروز را باید جهان رسانه‌ها نامید؛ جهانی که با سیطره انبوه رسانه‌های مکتوب و دیداری و شنیداری بر هنرهای شخصی اعم از نمایشی و تجسمی سایه انداخته است. سیطره رسانه‌ها تا جایی فعال و گریزناپذیر بوده است که بسیاری از منتقدان هنری یکی از دلایل رکود سینمای پس از جنگ جهانی دوم و سال‌های انتهای قرن بیستم را سلطنت بلامنازع تلویزیون و رسانه‌ها می‌دانند. با این حال می‌توان تهدیدها را به فرصت تبدیل کرد و از میان ابزارهای رسانه‌ای به یاری تئاتر و هنرهای نمایشی شتافت. در همین راستا مدل روایی خلق شده می‌تواند از ابزارهای مختلف رسانه‌ای استفاده کرده و از آنها به عنوان بخشی از سیستم اجرایی خود بهره‌برداری کند.

تئاتر و سرعت در زندگی معاصر

نگاهی گذرا به شیوه زندگی انسان معاصر از ابتدای قرن بیستم تاکنون موید این ادعاست که روز به روز بر سرعت و ریتم زندگی شهری افزوده شده است. بدین ترتیب است که آثار هنری‌ای که با عنصر زمان سروکار داشته‌اند، در کمیت و زمان ارائه خود تغییراتی را به وجود آورده‌اند. به عنوان مثال آثار سینمایی دیگر کمتر به سمت زمان ۱۸۰ دقیقه گرایش می‌یابند، یا در تئاتر و هنرهای نمایشی، اجراهایی با زمان کوتاه‌تر قابل قبول‌تر به نظر می‌رسند. در حوزه رمان و داستان نیز این اتفاق به نحوی شدیدتر دیده می‌شود. مینی‌مالیسم در ادبیات به‌رغم جنبه‌های هنری و ساختاری خود نیم‌نگاهی نیز بر همین انگاره داشته است. خواننده و تماشاگر امروز بیش از هر زمان دیگر، خواهان سرعت در انتقال مفاهیم است.

تئاتر و هنر دموکراسی

جنبش‌های گوناگون توده‌ای و اجتماعی، در کنار مطالبات مختلف سیاسی، فرهنگی و اجتماعی در جای جای جهان شکل تازه‌ای از دموکراسی‌های کوچک را در بطن دموکراسی‌های یکپارچه به وجود آورده است؛ اتفاقی که در قالب پست مدرنیسم به خوبی قابل تشریح و تبیین است. تئاتر نیز به مثابه یکی از سیاسی‌ترین هنرها از این انگاره مصون نمانده است. طراحی مدلی که بتواند در تعامل با مخاطب، به شکلی باز و گسترده عمل کند، یکی از اقتضائات شیوه روایی تازه است. در این مدل نمایشگران باید تماشاگران را در انتخاب، چگونگی تعامل با اثر و حتی مردود دانستن اثر دارای اختیارات نامحدود بدانند. از طرف دیگر در این شیوه باید به گونه‌ای عمل کرد که راه برای تأویل‌های گوناگون و متنوع باز باشد و مخاطب بتواند از زوایای گوناگون با اثر ارتباط بر قرار کند.

تئاتر و گفت‌وگو با سایر هنرها

تئاتر امروز پیوند عمیقی با هنرهای تجسمی پیدا کرده است. این تعامل روزبه‌روز عمیق‌تر و جست‌وجو برای یافتن مرزهای میان آنها دشوارتر می‌شود. بدین ترتیب الگوهای تازه روایت در تئاتر باید بیش از پیش به سمت استفاده از هنرهای تجسمی جدید و ابزار آن حرکت کند. نظام نشانه‌ای موجود در هنرهای تجسمی امکان فوق‌العاده‌ای را در اختیار هنرمندان نمایشی قرار می‌دهد تا بتوانند بر حوزه ارتباطی خود بیفزایند و مخاطبان بیشتری را برای خود دست و پا کنند. به عبارت دیگر در این شیوه و مدل پیشنهادی، مخاطبان، حسگرهای مرتبط با چشم‌های خود را بیش از گوش‌هایشان تقویت خواهند کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تئاتر استریپ شیوه دیگری از روایت

توجه به مؤلفه‌هایی چون اقتصاد، تکثیر، رسانه، ریتم و سرعت، دموکراسی و استفاده هرچه بیشتر از هنرهای جدید تجسمی، مدلی را پیشنهاد می‌کند که در صورت آزمایشگری و توسعه می‌تواند به عنوان سیستم جدیدی از روایت در هنرهای نمایشی به کار رود. این شیوه تازه را می‌توان بر مبنای ابزارهای شکل‌دهی آن، «تئاتر استریپ» یا «فوتوتئاتر» نام گذاری کرد.

این شیوه اجرایی، تئاتر، عکاسی، سینما و هنرهای تجسمی جدید را به شکلی سیستماتیک ترکیب

کرده و نظام روایت تازه‌ای را به وجود می‌آورد.

برای این منظور لازم است قبل از هر چیز نمایشنامه‌ای انتخاب شود. اگر پرفورمنس اهمیت نمایشنامه رابه پایین‌ترین سطح تنزل می‌دهد؛ در تئاتر استریپ کمیت متن کاهش یافته، از آن به عنوان ماده اولیه اثر استفاده می‌شود. بدین‌ترتیب چندین دیالوگ کلیدی نمایشنامه توسط دراماتورژ گزینش و انتخاب می‌شود. این دیالوگ‌ها باید از دو ویژگی عمده برخوردار باشند؛ اول آنکه فضای حسی، اندیشه اثر و مفاهیم بنیادین نمایشنامه را در برداشته باشند. دیگر آنکه وقتی به ترتیب در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، خط داستانی اثر را کم و بیش به نمایش بگذارند. در ادامه باید بازیگاه نمایش تعیین و برای آن طراحی شود. تئاتر استریپ می‌تواند در دو بازیگاه عمده به وقوع بپیوندد؛ این شیوه اجرایی یا می‌تواند در فضاهای غیرمتعارف و لوکیشن‌های گوناگون به مرحله اجرا درآید، یا در استودیویی مشخص برای آن طراحی صحنه صورت گیرد. سپس بازیگران و دیالوگ‌ها انتخاب شده و برای آنها طراحی لباس و گریم صورت می‌پذیرد.

ارکان اصلی تئاتر استریپ را طراح - کارگردان، دراماتورژ و عکاس تشکیل می‌دهند. کارگردان با همراهی عکاس اجرا، یکایک دیالوگ‌ها را بررسی کرده و برای هر یک از دیالوگ‌ها دکوپاژ انجام می‌دهند. زاویه دوربین و نوع لنز مشخص شده و در نهایت استوری‌بردی از دیالوگ‌های نمایش تهیه می‌شود. در نهایت با قرارگیری بازیگران در صحنه، میزانسن‌های هر دیالوگ داده شده و از صحنه‌های مزبور عکاسی می‌شود. نوع بازیگری بازیگران کاملاً به سلیقه و نگاه کارگردان بستگی دارد. بازیگران می‌توانند تنها ژست هر دیالوگ را در برابر دوربین به نمایش درآورند، یا آنکه در فرایندی حسی به نقش رسیده و همچون بازیگری که در صحنه نمایش حضور دارد در برابر دوربین قرار بگیرد.

با اتمام عکاسی دیالوگ‌ها، بهترین عکس برای هر دیالوگ انتخاب شده و در کنار دیالوگ مزبور در یک قاب قرار می‌گیرد. چگونگی قرارگیری دیالوگ‌ها در کنار عکس‌ها نیز خود روشی است که می‌تواند تحت آزمایش‌های متنوع و مختلف قرار گیرد.

بدین‌ترتیب قاب‌ها به ترتیب دیالوگ‌ها در فضای مخصوص نمایش آنها چیده شده و در معرض تماشای مخاطبان قرار می‌گیرد. این فضا می‌تواند از یک گالری تا اماکن غیرمتعارف را در بر بگیرد. چگونگی ارائه نیز می‌تواند کاملاً متغیر باشد. می‌توان در کنار این نمایشگاه از عناصر حاشیه‌ای چون

نور، صدا، افکت، موسیقی، بو و... بهره برد. همچنین می‌توان در کنار آن از یک پرفورمنس با استفاده از همان بازیگران نیز استفاده کرد.

ویژگی‌های تئاتر استریپ

تئاتر استریپ می‌تواند به عنوان پل میان تئاتر و صنعت وارد عمل شده و این دو حوزه را به یکدیگر نزدیک سازد. اجرا در فضاهای غیرمتعارف و عدم حضور مستقیم تماشاگر در فرایند عکاسی امکانی را برای تئاتر استریپ و هنرمندان آن فراهم می‌کند تا وارد حوزه صنعت شوند. به عنوان مثال تئاتر استریپ هملت می‌تواند در خط تولید یک کارخانه تولید خودرو اجرا و عکاسی شود. بدین‌ترتیب این واحد تولیدی به عنوان حمایتگر مالی وارد عرصه شده و هزینه‌های تئاتر استریپ مزبور را تأمین می‌کند. از سوی دیگر تبلیغات این کارخانه نیز شکلی هنرمندانه و خلاق پیدا خواهد کرد.

امکان تکثیر تصاویر در تئاتر استریپ باعث می‌شود، اثر مزبور در یک زمان مشخص در اماکن مختلف به نمایش درآید. ضمن آنکه در این شیوه اجرایی می‌توان به کرات و به دفعات مختلف با کمترین هزینه اثر را به نمایش گذاشت. همچنین ویژگی تکثیر و ثبت تئاتر استریپ باعث می‌شود بتوان آن را در قالب کتاب نیز منتشر کرد. بدین‌ترتیب می‌توان تئاتر به صورت کتاب به وجود آورد.

از آنجا که در شیوه اجرایی تئاتر استریپ، شروع و پایان معنا ندارد، تماشاگران در هر لحظه که مایل باشند می‌توانند وارد فضای نمایش شده و در هر زمان که خواستند خارج شوند. آنها حاکمان بلامنازع اجرا هستند و چگونگی ارتباط و تعامل با اثر کاملاً برعهده آنان است. در این شیوه روایت، زمان کاملاً در دستان تماشاگران قرار دارد و هر یک می‌توانند بر مبنای حوصله، وقت و علاقه‌مندی خود از تئاتر استریپ دیدن کنند.

تئاتر استریپ، هنرهای تجسمی، رسانه و تلویزیون، عکاسی و سینما را نیز دستمایه خلق آثار خود قرار می‌دهد. بدین‌ترتیب امکانی برای تضارب آرا میان سایر هنرمندان به وجود می‌آورد و به‌عنوان شیوه‌ای ترکیبی وارد عمل می‌شود، بدیهی است همکاری سایر هنرمندان از حوزه‌هایی دیگر می‌تواند بر غنای روایت و شیوه‌های گوناگون آن بیفزاید و تئاتر استریپ را در مسیر تحولات روز افزون قرار دهد.

تئاتر استریپ تنها مدلی اجرایی است که از شیوه‌های روایت مرسوم فاصله می‌گیرد و نوع خاصی از

ارتباط را هدف قرار می‌دهد و موفقیت و استمرار آن کاملاً به تجربه‌هایی که در این زمینه صورت می‌گیرد وابسته است. این شیوه روایت از آنجا که در حوزه تئاتر تجربی دسته‌بندی می‌شود، قطعاً نمی‌تواند به عنوان شیوه‌ای عمومی و فراگیر در تئاتر مورد استفاده قرار گیرد؛ اما پیوند آن با بخش صنعت و تولید می‌تواند بنیان روایت در حوزه تبلیغات و بازاریابی را دگرگون و متحول سازد.

منابع و ماخذ:

- برمن، مارشال: تجربه مدرنیته. ترجمه مراد فرهادپور. انتشارات طرح نو، تهران، چاپ سوم، ۱۳۸۱.

- دومورگی و دیگران: تئاتر قرن بیستم (از سری دایره المعارف پلئیاد). ترجمه نادعلی همدانی. جلد پنجم، انتشارات نمایش، تهران.

- سمیع آذر علیرضا: اوج و افول مدرنیسم. مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران، ۱۳۸۸.

- علیزاده، علی اکبر: رویکردهایی به نظریه اجرا. مجموعه مقالات. نشر بیدگل، تهران، ۱۳۸۷.

- مارتین، والاس: نظریه‌های اجرا. ترجمه: محمد شهبا. نشر هرمس، تهران، ۱۳۸۲.

- مینیون، پل مینیون: چشم انداز تئاتر در قرن بیستم. ترجمه قاسم صنعوی. نشر قطره، تهران، ۱۳۸۳.

- Goldberg roselee: performance art. thames & Hudson World of art. London. 2001.

www.neo-futurists.com

- Yonts Aaron- Futurism,Futurist Practices and modern Futurism- 2001.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی