نقد و نظر

زیبایی‌شناسی صحنهٔ تئاتر

آوانگارد نو در فراسوی چیده‌مان

تئاتر مولتی‌مدیا پرفرمنس

نوشتهٔ: محسن حسینی

پیشگفتار

تئاتر دفاع مقدس واژه‌ای است که در طی تقریباً دو دههٔ اخیر در صحنهٔ تئاتر ایران به تدریج ـ انگار ـ به عنوان ژانر تئاتری کاملاً خاص به لحاظ مضمون (تماتیک) ـ و نه هنوز ـ از منظر یک شکل به اثبات رسانیده است و چه بسا در سال گذشته عبارتی در: دوازدهمین جشنواره سراسری تئاتر دفاع مقدس از تاریخ ۲۰-۱۴ شهریورماه در شهر سنندج مرکز استان کردستان برگزار شد.

تئاتر دفاع مقدس در پیچ و خم تعاریف و واژه‌شناسی هنوز نتوانسته آن‌چنان به پیشرفت و رشد کیفی در خور ژانر به خصوصی در تئاتر، به عبارتی تئاتر دفاع مقدس دست یابد و تنها منوط به این ژانر تئاتر در ایران نیست، کما اینکه سال‌هاست، دست‌اندرکاران و به ویژه همکاران صاحب‌نظر در حیطهٔ تئاترشناسی به تعریف مضمون و شکل مشخصی از تئاتر ملی دست نیافته‌اند و یحتمل همانا بیان‌گر ضعف پژوهش و پژوهشگری و در رأس آن مدیریت فرهنگی برای دستگاه نسبتاً خودجوش تئاتر این سرزمین است، زیرا هنوز تئاتر ما، به‌رغم تثبیت جایگاهش در سطوح عالی آن انقلاب فرهنگی که به ثبت رسیده است، به عنوان یک مرکز ثقل و یا گزینه‌ایی اصلح و تعریف‌شده فرهنگی در مدیریت فرهنگ تئاتر کشور ـ متأسفانه ـ جایگاه خود را بازنیافته است.

تـا زمانی که تئاتر این سـرزمین در گیر و دار بوروکراسی اداری به مانند توپ دست رشته در دسـت مدیریت‌های فرهنگی کوتاه‌مدت به این سـو و آن سـو در رفت و آمد باشـد، از تعاریف بنیادیـن واژگان پایـه‌ای در عرصـهٔ هنر تئاتر بازخواهیم ماند.

عـدم مراکـز تحقیقاتی در راسـتای علمی ـ پژوهشـی، کمبود کتابخانه ویـژه در این زمینه و بالاخـص موزهٔ تئاتر مردم‌شناسـی و ضعف و یـا خلاء کارشناسـان فرهیختـه و نخبه‌گرا در حیطـهٔ واژه‌شناسـی نوین و مدرن بـرای مثال در فرهنگسـتان زبان و علوم کشـور و یا به دور ماندن سطوح آکادمیکی رشته هنرهای نمایشی بـا معیار و اسـتانداردهای جهانی و عدم حضور اسـاتید متخصص و واقعی در هیئت علمی این نوع از مراکز دانشـگاه‌ها هم‌چنـان هنر صحنه تئاتر در ایران با عدم رشـد کیفی و مهجور باقی خواهد ماند.

اگـر تئاتر دفـاع مقدس از جایـگاه والا، مهم و ارزشـمند در صحنهٔ تئاتر ایـران با رویکردی اساسـی توسط دسـت‌اندرکاران، بالاخص بنیاد حفـظ آثار و ارزش‌های دفـاع مقدس برخوردار بوده و در رأس اولویت مدیریت فرهنگی است ـ که هسـت ـ بنابراین مرکز پژوهش اصولی‌تری بـرای پژوهـش و تحقیـق در ایـن حیطـه از اولویت‌هاسـت. اگر تئاتر دفاع مقدس بخواهد از جایگاه بسیار انسجام‌یافته‌تر، به روزتر، مدرن‌تر، سـاختارگرایانه‌تر برخـوردار باشـد، مطمئنـاً نیازمنـد به دیدگاه‌هـای جدیدتـری به لحاظ زیبایی‌شناسـی، نشانه‌شناسی، ابزار و سازه‌های تکنیکی‌تر و تکنولوژی پیشـرفته و برتر (High Tech theatre) در زمینهٔ شکل این ژانر مهم با استانداردهای صحنهٔ جهانی است.

ما نمی‌توانیم در عصر تکنولوژی پیشرفته عصر اطلاعات کاملاً پیشـرفته و دیجیتالیسم معاصر زندگی کنیـم، اما هنر صحنهٔ تئاتر ما متعلق به قرون گذشـته باشد، زیرا نفس تئاتر در استمرار و رشـد کیفی نبض زمان متبلـور می‌گردد که از بروز هـر گونه انجماد، پوسـیدگی و یا آفتی خودداری می‌کند.

تئاتر دفاع مقدس می‌بایستی از غشاء و لابیرنت بوروکراسـی دسـت و پاگیر خود رها گشته و با نظرگاه و رویکردی کاملاً جدیدتر به جهان هستی هشت سـال دفاع مقدس و جنگ تحمیلی نظر بیندازد و بعید به نظر می‌رسد پس از تجربیاتی که این نوع ژانر نوپا پشـت سـر گذاشته، بتواند با ابزار و آلات و اشـیاء آکسسـوارهای بدوی و اولیه‌ای مانند قمقمه، کوله‌پشتی، سنگر، چادر، ویلچـر و یا از طریق زبان طنـز پیش‌پا افتاده و در بدترین شکل آن با شکلک درآوردن به لهجهٔ ترکی و... به جهان پیشرفته امروزین و دیدگاه زیباشناسـانهٔ خاصه تئاتر دفاع مقدس دسـت پیدا کنیم. خوشـبختانه بـا انبوهی از ماتریال و دسـت‌مایه‌ها و فیلم‌های مستند مواجه هستیم، و می‌توانیم هرچه سریع‌تر به شکلی زیبنده‌تر و با قدرت تکنیکـی والاتر به بازخوانی مجدد این ژانر بکوشیم.

اگـر بخواهیم نسـل جدید و جدیدتـر بعد از جنگ را با مسائل آن دوران به عنوان لااقل یک پدیده و یا رخداد ملی آشـنا و درگیر سـازیم و طیف وسیعی از جوانان را از مه غلیظ بی‌اطلاعی و بی‌تفاوتی رها سـازیم، با زبان و شکل دیگری می‌باید، بتوان با ارائه شکل خاص‌تری آن‌ها را با این ژانر تئاتری؛ تئاتر دفاع مقدس آشنا ساخت وگرنه نسـل امروز به تدریج بـه ورطهٔ هولناک فوندامنتالیسم دیجیتال، تروریسم الکترونیکی و یـا ویرتوئل با بیش از نهصـد کانال ماهواره‌ایی، شـبکه مخوف مافیایی اینترنـت و... غوطه‌ور خواهد شد.

بعیـد به نظر می‌رسـد که تماشـاگر جوان‌تر امـروزه گام به سـالن نمایش گذاشـته و بتوان بـا ارائه دو تا سـنگر و طنز پشـت جبهه‌ای با ابـزارو آلات ابتدایـی توقع‌اش را بـرآورده کرد و نسـل امروز نسـلی پرتوقع، پراگاه است و به دنبال فرم‌های ایده‌آل‌تری می‌گردد. با اطمینان می‌توان گفت، تئاتری که با مسـائل روز جهانی در ارتباط با تکنولوژی پیشـرفته و سـریع‌تری برای ابعـاد صحنه‌ای سـروکار دارد، مخاطبان کنجکاو را سریع‌تر به صحنه نزدیک‌تر می‌کند و شبح مخوف و ساختگی تئاتر غربی و غربزدگی را شمشیر داموکلس نسازیم و لطفاً تئاتر علمی را با تئاتر صرف غربی یک کاسه نکنیم.

تئاتر مولتی مدیا، تئاتر فرارتباطات و چندرسانه‌ای است که از برآیند تئاتر مستندگونه، داستانی با ابزار و آلات کاملاً تکنیکی، کاربردی و معماری صحنه‌ایی ویژه‌ایی برخوردار است که از زبان جدید صحنه آوانگارد نو را در دو دهۀ اخیر برخوردار است.

این مقاله در شش بخش به هم پیوسته تنظیم‌شده با تعاریف و ارائه مثال‌های تاریخی و یا تاریخچۀ پیدایش هنر پرفرمنس، تئاتر پست مدرن، بازیگری (پرفرمر) در پرفرمنس و یا خطابه نمایشی (لکچر پرفرمنس) و در ادامه به بخش‌های هنر ویدئو، و یا چیدمان ویدئویی و بالاخره به مولتی مدیا در ارتباط با صحنه تئاتر و پرفرمنس می‌پردازد.

هنر پرفرمنس که پیشینه‌ای طولانی‌تر از تئاتر مولتی مدیا ـ لااقل در گذار از آوانگارد تاریخی به سوی آوانگارد مدرن و به عبارتی تئاتر بعد از جنگ جهانی دوم ـ دارد، از دیگر اشکال هنرهای نمایشی است که از جذابیت‌های سمعی و بصری در عرصۀ هنر دیداری و شنیداری و باز هم مستندگونه در ابعادی وسیع و تجربیاتی لااقل در نیم قرن گذشته است. هنر پرفرمنس، هنر مولتی مدیا، تئاتر پست مدرن، هنر تئاتر مفهومی، تئاتر تجربی... از هنرهای نمایشی، تجسمی است که به گفتۀ نظریه‌پرداز دانشگاه کلمبیا پروفسور دکتر ریچارد شکچنر هنر بعد از جنگ (بعد از جنگ جهانی دوم)؛ هنری که در دهه‌های اخیر به قله‌های رفیعی از زیبایی‌شناسی صحنۀ معاصر و علمی دست یافته و هنوز هم در پروسه، گذار و یا تعمیم از کانال عصر تئاتر پست دراماتیک (پروفسور له‌مان) است. در سرآغاز هزارۀ سوم، عصر نوین صحنۀ جدید تئاتر، عصر آوانگارد نو آغاز شده است.

در بعضی از بخش‌های مقاله پیش‌روی خوانندگان محترم، نویسنده به نقاط کلیدی و برگرفته‌شده از تأثیرات و تجربه‌شده را در پروژۀ تئاتر مولتی مدیا لکچر پرفرمنس: مزرعه مین[1] شرح داده و مطمئناً برای اولین بار در این عرصه و این ژانر، به عبارتی تئاتر دفاع مقدس به محک آزمایش گذاشته شد، به‌رغم اینکه نگارنده در مقام طراح، نویسنده و کارگردان در پروژه قبلی به نام شهرزاد و هفت قصه‌اش به تجربیات و نتایج مطلوبی دست یافت.

مزرعۀ مین افتخار داشت، برای اولین بار با این شیوۀ اجرایی به لحاظ زیبایی‌شناسی در دوازدهمین جشنواره سراسری تئاتر دفاع مقدس در بخش ویژه شرکت نماید.

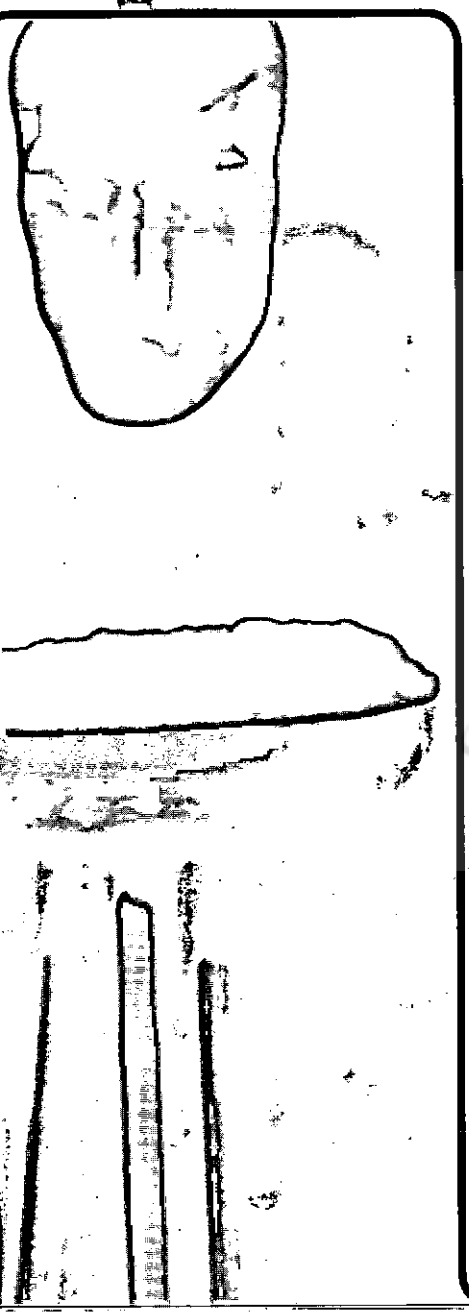
در پایان این مقاله تلاش شده، به چشم‌اندازها و راهبردهای جدیدی برای آینده پرداخته شود و اتفاقاً تئاتر و صحنۀ نمایش مکانی برای آزمایشات، محک زدن‌ها، میزان و معیار در عرصۀ زیبایی‌شناسی، نشانه‌شناسی و راهیابی به تعاریف و تثبیت واژگان جدید است و طبیعتاً در ابتدای راه و یا تجربیات نوین با ضعف و کمبودهایی مواجه خواهیم شد و به قول یک ضرب‌المثل چینی که می‌گوید: «هر سفر هزار فرسنگی با یک گام آغاز می‌شود: گام اول»

هنر پرفرمنس۲ پرفرمنس، این لغت از ترکیب دو زبان انگلیسی و فرانسوی (Fran-glais) مشتق شده است که کلمه‌ای مرکب با پیشوند per و شکل Form با فعلی پرمحتوا در معنا و کاربردهای متفاوت شکل می‌گیرد. To perform ریشه لغت از زبان انگلیسی کلمه پرفرنس۳ و بعدها پرفرمن۴ و در زبان فرانسوی قدیم پارفرنی۵ و با پیشوندی مانند par که از مشتقات اساسی، اصولی، پایه‌ای است به اضافه فارنی۶ ـ که در زبان آلمانی برای مثال فعل طراحی کردن۷ ـ ترکیبی کاملاً پیچیده و در پروسه تکاملی‌اش از ساختارگرایی قدیم کمی جلوتر آمده و به شکل امروز خود پرفرمنس معنی پیدا می‌کند. پرفرم۸ در اکثراً زبان‌های امروز اجرا کردن، نمایشی کردن، تنظیم نمودن پروتکل‌های اقتصادی به ویژه در بخش ارزش بانک‌ها و... کاربرد دارد و در هنر پرفرمنس زبان علمی هنر امروز حتی پروسه کار هنری چه در طول تمرینات و هم در اجراها دخالت مستقیم دارد.

از متخصصان مردم‌شناسی و فرهنگ و هنر فولکلورشناسی خاصه در هنر تئاتر: تئاتر آنتروپولوژی۹ و تئاتر بوم‌شناسی۱۰ به عبارتی سردمدار این جریان علمی با ویکتور ترنر محقق فقید اسکاتلندی آشنا هستیم که کتاب ارزنده‌ای در این حیطه به نام از آیین به تئاتر به رشته تحریر درآورده که ریشه‌ابی پرفرمنس را در آیین‌ها، مناسک و نیایش‌های نمایشی ارجاع می‌دهد و یا با چهره شاخص‌تری به نام ویکتور شکچنر با کتب ارزنده‌اش مانند: *تئاتر مردم‌شناسی* و یا *تئوری پرفرمنس* سال‌ها در این زمینه به تحقیقات و آزمایشات گسترده‌تری در چهار دهه گذشته دست یافته است و آثار وی امروزه در مراکز آکادمی جهان از وزنه سنگینی در مباحث پرفرمنس برخودار است.

ویکتور ترنر در کتاب ارزشمند خود از آیین به تئاتر می‌نویسد:

همان طور که در تئاتر پست مدرن ـ به عبارتی تئاتر بعد از جنگ جهانی دوم [ریچارد شکچنر] بتوان اطلاق کرد ـ متن نمایشی در طول تمرینات و از ابتدای کارگاه نمایش برای آن کار انتخاب صحنه‌ای به تدریج نوشته می‌شود، تغییر می‌یابد، کم و زیاد می‌شود. متون نویسندگان کلاسیک به هم ریخته شده و مجدداً مانند موزاییک از زوایای دیگر کنار هم قرار می‌گیرند. گذر تمرینات و موضوعات روز جامعه در شخصیت‌ها در یک پروسه تمرینی شکل می‌گیرد و اصلاً دیگر لفظی مانند صداقت به متن معنی ندارد. مکان تئاترال، هنرپیشگان، کارگردان از ترکیب‌بندی جدید زبان متن استفاده‌های بهینه دیگری نموده و زبان از طرق دیگر ارتباطات صحنه‌ای برای مثال مونیتورها، دوربین فیلم‌برداری زنده، مونتاژ موازی میان صحنه و پردۀ نمایشی، فیلم، اسلاید، صدای ضبط‌شده بازیگران، تکنیک لب‌خوانی با متن، موسیقی‌آوایی، صوتی، کار با بدن، حرکات فیزیکی و القایی با کلام نمایش و کارآیی و



کاربردهـای متفاوتی را از اثر هنری اسـتخراج می‌نمایـد و در ادامه بـه جدایی نقش و نمایش و شخصیت شخصی بازیگران به هم ارتباط پیدا کرده، از نقش‌هایشان جدا می‌شوند و مجدداً به هم پیوند و اتصال می‌یابد...»

تحریر جدید صحنه‌ای، تجزیه عناصر نمایشی و آنالیـز نمودن این واژه بـه عبارتی پرفرمنس در ادبیات دانشـگاه هاروارد بـرای اولین بار در دهـه هفتاد و بعدها در ادبیات مکتوب منتقدان هنر در مجلات علمی آمریکا رسماً وارد مقولات علمی ـ هنری شـد کـه به تدریـج در هر ژانر هنری دیگر مورد استفاده قرار گرفت.

صحنه آوانگارد نو در سه دهه گذشته به گونه‌ای رادیکال با درام، درام‌نویسی، دراماتورگی برخورد نمـود و این واژه حتـی دقیق‌تـر وارد مباحث صحنه‌ایـی در عمـل و توسـط نظریه‌پـردازان تجربه‌گرا به گونهٔ ژانر کاربرد نظری و علمی پیدا نمود. نظریـهٔ پرفرمنس را مدیون نظریه‌پردازان دیگـری در این حیطه علمی- هنری هسـتیم که نام برخـی از این فرهیختگان که در تبیین، تکوین و یا تدوین (نظری و عملی) کوشـیده‌اند عبارت‌اند از:

ریچارد شکچنر، ویکتور ترنر، هانس تیزله‌مان، خانم اریکا فیشرملیشته، آندره وبرث، خانم هلگا فینتـر، چارلز دانیل (تحلیل‌گـر آثار پرفرمنس موسـیقیایی جان کیج)، هربـرت بلائو، آنتونن آرتو، گروتفسـکی و یا توسط کارگردانان مؤلفی همچون: رابرت ویلسون، ویلیام فرسایت، تادئوش کانتور، خانم الیزابت لکم، لاری آندرسن، اوجینیو باربر، رومئو کاستلوچی، یان فابره و... هنگامی که به آثـار نظری ویکتور ترنـر نظری عمیق و موشکافانه می‌اندازیم، همانا به درک صحیح‌تری از آثار متحول صحنه‌ای در مجموعه نمایشی آثار صحنه‌ای تئاتر و پرفرمنس در دهه‌های هشتاد و نود در قرن گذشته و در ادامه‌اش در اوایل قرن حاضر نزدیک‌تر می‌شـویم. سه دههٔ اخیر تئاتر، تئاتری پرتلاطم و با پیشرفت و سرعتی هم‌زمان با سـیر تکوینی تکنولوژی خاصه در زمینه هنر ویدئویـی به ویـژه در عرصه تئاتـر مولتی مدیا متکامل‌تر شده است.

صحنه‌هـای نمایش از پیکرهٔ تئاتر مدرنیسـم و حتی تئاتر پسـت مدرنیسـم شـکاف خود را بیشتر نموده و به سمت و سویی فرامعنایی یا به عبارتی متامعنایی (تکاثر در معنا) گام می‌گذارد و نوع نگرش به بازیگری معمولی ـ به تئاترهای عادی در ساختمان تئاتر دولتی اطلاق می‌گردد ـ دیگـر جوابگوی صحنه معاصر نیسـت و برای مثال عنصر حرکت در فرم‌های مختلف و در اکثر مواقع به شکلی رادیکال جایگزین عنصر هژمونی کلام می‌گـردد و صحنهٔ تئاتر در جسـت‌وجوی دمکراسی عناصرش در پیکرهٔ هنر تئاتر مفهومی می‌شـود، و نسـلی که از حرکت‌های مدرن سر برآورد با تکنیک‌های پیشـرفته در دانشگاه‌های معتبـر متمرکز و در حیطهٔ نظری هم به تدریج امروزه به عنوان یک علم تثبیت شـده است. هر گروه و یا کمپانی تئاترهای پیشرفته در سمت و سوی تئاتر تجربه‌گرا، آوانگارد و یا هنر پرفرمنس به جست‌وجوی هنرمندانی برای صحنه است که نه تنها به تکنیک‌های زبانی، صوتی، موسیقیایی آشنا باشـند، بلکه با تکنیک‌های جسمی بدنی فوق‌العاده‌ای هم در حرکات کلاسـیک و مدرن هم کاملاً کار کرده باشند.

امروزه حتی در دانشکده‌های بازیگری مدرن و علمی با واحدهای حرکتی با سیستم‌های غامض کرئوگرافـی ۱۱ حرکت‌نگاری، نگارش حرکتی و به عبارتی نت‌نویسـی برای حرکت مانند مرکز نت‌نویسـی لابان در شـهر لندن است، تدریس می‌گردد. عصر نوین، عصر کارایی‌های نوین‌تری

و هنرمنـدان هنـر صحنه مانند: آرتو، برشـت، گروتوفسکی، کانتور، ویلسون، تاداشی سوزوکی، مرسر کانتیگهام، جان کیج، حرکات آوانگارد بوتو (که در این مقاله به آن بیشـتر پرداخته خواهد شـد.) گروه‌های پرفرمنس تئاتر لیوینگ، گروه پرفرمنس ریچار شـکچنر (و امروزه این گروه به نام گروه ووسـتر مشهور است)، بدون شک همه این بزرگان هنر و اندیشه تأثیر شگرف خودشان را گذاشته‌اند.

نقـدی که به این گونـه از جنبش‌های فکری ـ هنـری در حیطهٔ مباحث تئاتر پسـت مدرن و یا هنر پرفرمنس وارد شـده است و به تدریج در طول حداقل تاریخ سی ساله پرفرمنس خط بطلانی هم کشید، همانا بی‌توجهی این نوع هنر به عدم داسـتانی نمودن اثر نمایشی و یا انقطاع نقـاط اتصالی و دراماتورگی انسـجام‌یافته‌تر در ارائه داستان نمایش بود، به گونه‌ایی که در پایان بعضی از آثار نمایشی انگار خرد تماشاگر به زیر سـؤال رفته که در پایان از خود سؤال نماید که آیا داستان امشب را فهمیده است؟

ارائه نقل داستان در ترکیب‌بندی صحنه‌ای هنر پرفرمنس هرگز یک داستان را در شکل معمول و بـه عبارتی از الف تا یای الفبایی بیان نخواهد کرد و هیچ‌گاه داسـتان در یک خط مستقیم و تنها با یک زبان هم بازگو نخواهد شد و داستان از منظرهـای گوناگـون عناصـر دراماتیکـی و دارماتورگی و با بهره‌گیری از ارتباطات جدید از طریق هنر ویدئویی، دوربین، کامپیوتر، اسـلاید و صفحات سـیکلوپد برای پخش آثار ویدئویی و یا فیلم و اسـلاید به هنـر و هنرمندان امکانات فراتـری را به ارمغان آورده کـه ذهن بیننده و تماشـاگر تئاتر را سیال‌تر نموده و تماشاگر را از خلسه واهی به درآورده و او را هم از طریق هنر دیداری و شنیداری وارد نمایش امشب نماید.

صحنه تئاتر پرفرمنس نوین، امروز و به عبارتی تئاتر پست درام (هانس ـ تیز لهمان) از تماشاگر هوشیاری و درایت خاصی را مطالبه می‌کند.

برای مثـال اگر تماشـاگران تئاتر رضا عبده- کارگردان جـوان ایرانی کـه در عنفوان جوانی درگذشـت- از جهان و مسائل مشکلات اروپا و جامعه شیزوفرن (روان‌پریش) آمریکا و اطلاعات و اخبار از جنگ‌های خلیج و یا بالکان بی‌اطلاع بود، هرگز نمی‌توانست از رخدادها، رویدادهای نمایشی تئاتر رضا عبده و گروه معروفش دارالوج لذت ببرد.

یکـی از ویژگـی هنـر پرفرمنـس و تئاتـر پرفرماتیفیتـ۱۲ همانا در ادغـام هنر صحنه نمایش بـا رویدادهای اجتماعـی پیرامون هنر و هنرمند در جهان اسـت کـه هنرمند خود را بـا موضوعات جهانی درگیر نمـوده و به عنوان دسـت‌مایه و یا ماتریال از آن‌ها استفاده می‌کند و صحنه نمایش از ترکیب‌بندی به هم پیوسـته را هـم طلب می‌کند؛ عصـری که از ارتباطات و سرعت ـ (از واژه‌گان کلیدی آثار فیلسوف معاصر فرانسـوی پائول ویریلیـو و نظریاتش مربوط به ارتباطات) سـایه خود را روی کمپانی‌های تئاتر پرفرمنس در دو دههٔ اخیر افکنده است.

بدیهی اسـت که پروسـه تکاملـی دهه‌های پرتلاطـم صحنه‌های اخیر ریشـه در دهه‌های پنجاه و شصت را در گروه‌های تئاترهای پیشرو و یا از نظریات پی‌درپی اندیشـمندان، شـاعران ژانرهای تئاتر داسـتانی و یا تئاتر مسـتندگونه و ادغام در همدیگر و یا اشـاره‌های بی‌شـماری به نقل قول‌های مسـتقیم و یا غیر مسـتقیم به آرایش و چیدمانی دیگر می‌رسد.

اساساً فعال نمودن بیشتر و جایگاه تماشاگران در امر دیداری و شـنیداری اسـت که داستان

سازندگان اثر را نخواهد داشت و مطمئناً یک نوع امتیاز برای این گونه برداشت در تئاتر پرفرمنس محسوب خواهد شد.] می‌رسد. بازیگر پرفرمنس و یا به عبارتی پرفرمی این بار تنها به ایفای یک نقش از پیش تعیین‌شده و صد در صد تمرین‌شده از قبل نمی‌پردازد، خود دخالت در نقش داشته و می‌بایستی تجربه از نقش داشته باشد و کلنجارهایش با نقش، با سلوک روحی و رفتارهای خود هنرمند پیوند خورده و در بیشتر اوقات بیوگرافی شخص هنرمند در یک پروسه طولانی انسجام یافته و بر اساس منطق اصولی، به ویژه از نظرگاه دراماتورگی چندلایه‌ای (کالاید سکوپ) اثر هنری آمیخته می‌گردد و هنرمند از وجود فیزیکی و هنر بدنی۱۴ و یا زبان بدنی (القای کلام توسط بدن) بیشتر تأکید داشته و مرز شخصی‌گری شخصیت هنرمند همراه با نقشی که هنرمند ایفا می‌کند، از میان رفته و هنرمند بازیگر/ پرفرمر نه از آنجا و در گذشته، بلکه از اینجا و الان (به روایت ریچارد شکچنر) گفت‌وگو می‌کند.

نگارنده مایل است در این بخش از مقاله به سنتزی پیشنهادی ارجاع دهد، که چقدر زیبا و جذاب‌برانگیز از سویی و از سویی دیگر چقدر هول‌انگیز و یا تکان‌دهنده و واقعی‌تر جلوه می‌نمود، اگر این امکان فراهم می‌شد که از جانبازان محترم و یا سربازان و سرداران واقعی جبهه‌های جنگ تحمیلی برای صحنه‌های تئاتر دفاع مقدس دعوت به عمل می‌آمد که واقعیات داستان‌های کوچک و بزرگ جبهه‌های نبرد را با عناصر دراماتیکی و بر اساس دراماتورگی مستندگونه - داستانی را برای تماشاگران و نسل امروز بازگو می‌کردند، زیرا جانبازان و ماندگان واقعی از جنگ تحمیلی مطالب و حتی خاطرات ماندگار که خود مشاهده‌گرش بوده و اعتقاد و باوری عمیق که در حافظات و خاطرات آن‌ها موجود و نقشی ابدی در خود پرورانیده، و کماکان بمانند گنجینه‌های تلنبارشده‌ای تلقی می‌گردد، در میثاقی بی‌واسطه و صد درصد واقع‌گرایانه را در خطابه‌ای نمایش‌گونه۱۵ اجرا نمایند.

یکی از شاخصه‌های هنر پرفرمنس هم بر اساس تلفیق زندگی و هنر است و داستانی که الان و اینجا اتفاق می‌افتد، هرچه بیشتر بر جذابیت‌های عناصر داستانی - روایتی با شیوه و یا الگوی نمایشی مستندگونه افزوده نمایند. در واقع آن‌ها و به عبارتی جانبازان و شهدای زنده جنگ که در هر جنگی هم قابل بررسی و بحث است با روایت و نقل داستان‌هایی که برای آن‌ها در گذشته اتفاق افتاده، با بیانی و حضوری دراماتیکی و به گونه‌ای از کانالیزاسیون دراماتورگی - خطوط به هم پیوسته شکل و محتوی - تجربیات خود را به تجربیات جمعی و به عبارتی به حافظات و خاطرات جمعی برای یک یادآوری تاریخی مشترک و متداوم ارتقاء دهند.

تئاتر پست‌مدرن، پست‌مدرن پرفرمنس

یک هنرمند پست مدرن و یا یک نویسنده پست مدرن در وضعیتی بمانند یک فیلسوف عمل می‌کند، متنی که او می‌نویسد و یا اثر هنری که هنرمند خلق می‌کند، اساساً از قوانین تثبیت‌شدهٔ قدیم تبعیت نمی‌کند و بدین‌خاطر هم نمی‌توان این آثار را با موازین و پیش‌داوری‌های از پیش تعیین‌شده ارزیابی نمود، پیشداوری‌ها و تبیین‌هایی که برای متون و آثار گذشتگان به کار برده شده، بدیهی است به قوانین ارزشمند و نقدنویسی کاملاً نوینی نیازمند است. (...)»

ژان- فرانس لیوتار

تئاتر پست مدرن هرگز یک تئاتر ضد مدرن نبوده، بر عکس تئاتری که از بطن مدرنیسم سر برآورده و به عبارتی برای برون‌رفت از بحران، می‌باید در ابتدا به داخل بحران رفت و عناصر پویا و سیال شاخصه‌هایش را تجسس نمود، تعمیم و پرورش داد و به بسط و توسعه آن پرداخت.

در قرن بیستم در هر مقطعی از دوران هنر و صحنه نمایش که تئاتر به بحران‌های ملتهب‌زایی منتهی شده، موجی نو سر برآورده و دست به تجربیاتی نوین زده که در ابتدای راه هم مورد قهر و غضب منتقدان و صاحب‌نظران قرار گرفته، زیرا در فراسوی ریسک دیدگاه زیباشناسانه خود عمل نموده و جلوتر از زمانه خود گام برداشته‌اند.

بعید به نظر می‌رسد برای مثال آثار نمایش نامه‌نویسی ایرلندی ساموئل بکت را بتوان با برچسب من‌درآوردی و به غایت غلط با اتیکت‌هایی مانند تئاتر پوچی، تئاتر معناباختگی و یا تئاتر بیهوده و هجو مزین کرد، زیرا زمانی که آثار بکت در چهل سال پیش ترجمه شد، مترجمان ما هنوز از دانش زبان و فرهنگ جامع ترکیب و یا معادل‌سازی در زبان فارسی اطلاعی نداشتند. و یا منتقدان ادبی که سعی بر این داشته آثار بکت را با الفبای نقد ادبی پیشینیان و منسوخ‌شده به نقد بکشند و در دام ترجمه واژگان من‌درآوردی در غلتیدند. اما حداقل چهل سال به طول انجامید، تا خوانندگان، اساتید و یا دانشجویان رشته نمایش بکت را بهتر بخوانند و یا بهتر به درک و برداشت نوین‌تری برسند و امروزه بر همگان در حیطه ادبیات و نمایش به وضوح آشکار است که تئاتر ابزورد بعد از جنگ جهانی دوم یکی از پرمعنی‌ترین، پر راز و رمزترین و پیچیده‌ترین اشکال تئاتری در جهان است و کماکان طراوت و تازگی این چنین

هرگز دیگر روایتی تک‌بُعدی و یا یک خطی دنبال نخواهد کرد و صحنه به مکان ذهنی۱۳ استحاله می‌گردد.

در هنر پرفرمنس، خطوط کلاسیک داستانی دگرگون شده و تماشاگر دیگر با کنسروهای بسته‌بندی شده روبه‌رو نیست، بلکه فعال‌تر شده و به نتایج و برآیندی دیگر خواهد رسید که گه‌گاه حتی از پروژه و نفس اثر جلوتر گام گذاشته، به عبارتی دیگر: به تأویل و نگاهی هرمنوئتیکی [خوانشی دیگر از رخدادها و رویدادهای صحنه‌ای که حتماً مترادف و هارمونی با دیدگاه

آثاری مانند: پینتر، ژنه، آدامف، یونسکو کماکان به مانند عصر پیدایش آثار قریب به شصت سال از آغاز پیدایش‌شان تاکنون از میزان سنگینی و اعتبار خاصی برخوردار است و تجربه به خوبی نشان داده است که به قول لیوتار که می‌نویسد:

«هنرمندان و یا نویسندگان دوران‌های جدید و جدیدتر به عبارتی پست مدرن قوانینی جدیدتر و یا طبقه‌بندی نوین‌تری را با آثار خود هم‌زمان ترسیم می‌نمایند، کما اینکه آثارشان به رویداد و پدیده یک اثر هنری و یا نگارشی تبدیل می‌شود. و یا به قول ژانه ژنه: «برای نقد هر اثر هنری، شناخت دستور زبان آن اثر هنری الزامی است.»

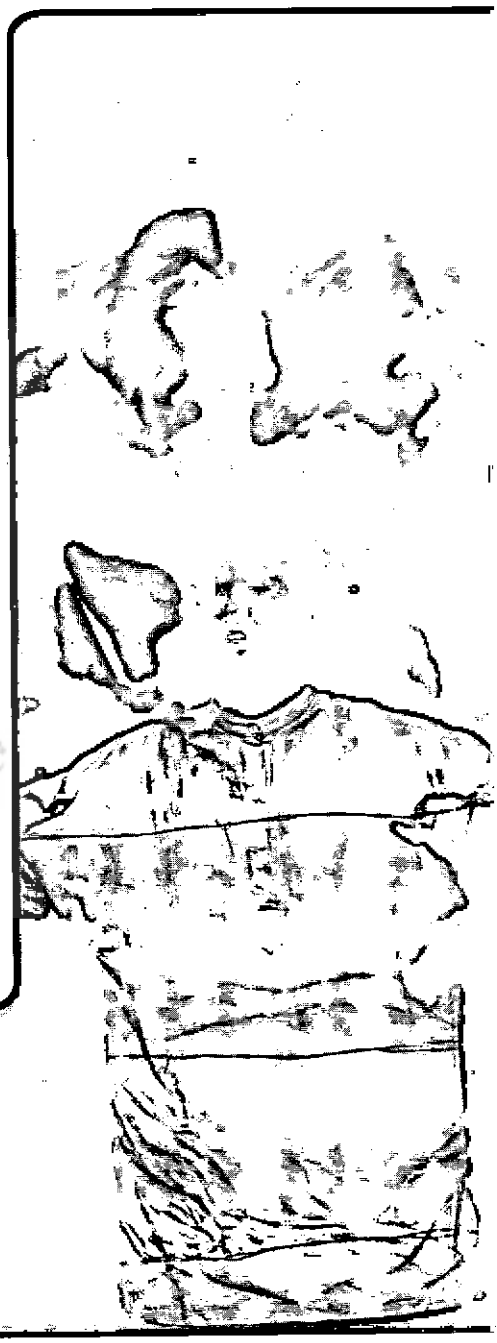
اساساً هر جنبش و پدیدهٔ هنری، ادبی در طول ـ لااقل ـ یک صد سال گذشته که به منصهٔ ظهور پا گذاشته، هیچ‌گاه نافی معناگرایی و معناسازی نبوده است و عمداً محور شکل و فرمی بوده است که نافی سبک و سیاق پیشینیان است، و در معنی و ترکیب‌بندی معناهای گوناگون- اتفاقاً- هم‌داستان شده‌اند، زیرا آرمان‌ها، امیدها، آرزوها و در یک کلام دغدغه‌های انسانی هیچ‌گاه کهنه و منسوخ نشده است، مگر می‌توان ادعا کرد که مفاهیم سترگ و گسترده‌ایی به مانند: ایمان، اعتقاد، عشق، وفاداری دوستی، راز هستی و یا جاودانگی... و صدها واژگان و مفاهیم ماندگار و اسطوره‌ای دیگر هیچ‌گاه ارزش و تبلور معنایی خود را هم‌چنان به مانند گذشته محفوظ داشته و حتی ضرورت و نیازمندی و اشتیاق و فراق انسان‌ها به این مفاهیم لحظه‌ای کمرنگ‌تر هم نشده و حتی در طول تاریخ به ویژه در قرن جدید گذشته و به عبارتی قرن بیستم راز به کارگیری این مفاهیم و واژه‌گان کلیدی و پرطمطراق در ارتباط با خلق آثار هنری به عنوان ماتریال و دست‌مایه‌هایی به رشد و گسترش جنبش‌ها و جهش‌های ادبی ـ هنری و اشکال پیاپی و درهم تنیده به سبک‌ها، شیوه‌ها، مدل‌ها و... تا به امروز به منصهٔ ظهور رسیده است.

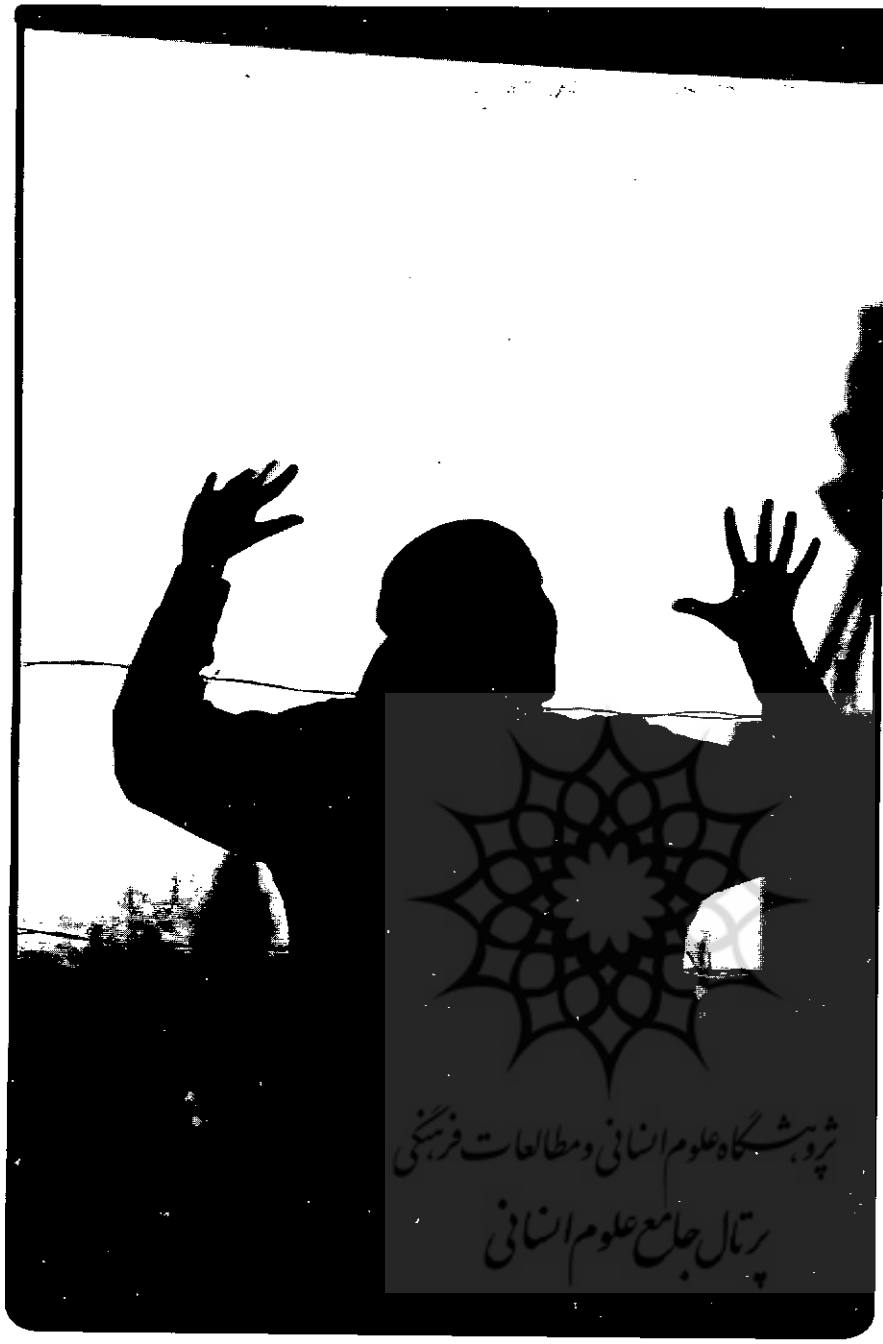
معناگرایی، ماورایی و واژه‌گان ساختگی و بی‌هویت در خلق آثار هنری دسته‌ای از هنرمندان امروز اصلاً متعلق به عصر حاضر نیست، بلکه حضور این واژه‌گان همیشه در بدنهٔ آثار اصیل هنری و در زمینهٔ ناخودآگاه هنرمندان از بدو پیدایش تا به امروز بوده است. مگر نه این است که پیشینه و تاریخ هنر صحنه‌ای هر سرزمین به ویژه در شرق مانند: چین، اندونزی، هند، ایران، ژاپن، مصر، پاکستان و یا افغانستان در آیین‌ها، نیایش‌ها، مناسک و به عبارتی در جوهره و کالبد آثار نمایشی، نیایشی و حتی آیین‌های امروزی هنر صحنه معاصرشان به گونه‌ای تجلّی می‌یابد.

هنرمندان، نویسندگان، روشنفکران، متفکران و یا عالمان هنر صحنه هنوز زبان نگارشی و یا زیبایی‌شناسانه خود را نسبت به سوژه دفاع مقدس و یا ترسیمی از شکل هنری این ژانر پیدا نکرده‌اند.

هر چند به لحاظ تراکم و جمع‌آوری و آرشیو ماتریال و مستندات گوناگون اقیانوسی عظیم از اطلاعات، عکس، فیلم، مطالب از رویدادها و رخداده‌های هشت سال جنگ تحمیلی تلنبار شده است که مطمئناً می‌بایستی اقیانوسی از ایده‌ها، نگرش‌ها، دیدگاه‌ها برای سرچشمه تأثیر و خلق آثار هنری وجود داشته باشد. فقر و عدم انگیزه در به کارگیری ماتریال‌های موجود است وگرنه چه کسی می‌تواند انکار کند که ویلیام شکسپیر، برتولت برشت و یا بهرام بیضایی بدون شناخت صحیح و اشراف سترگ بر تاریخ، زبان، فرهنگ و... در سرزمینشان می‌توانستند، هرگز به خلق چنین آثاری بزنند که این خود بحثی عظیم در علم پژوهش است که در سرزمین ما در فقر کامل به سر می‌برد.

پیرامون موضوعات تئاتر دفاع مقدس آن قدر از ماتریال‌های پراکنده، بکر، سترون، در ادبیات جنگ، جامعه‌شناسی جنگ، روان‌شناسی جنگ، هنر جنگ موجود است که کمتر کار شده و در مواقع بسیاری هم خیلی در سطح پایین و آماتورگونه کار شده است. سبک‌انگاری همراه طنزهای آبکی تا سر حد تغییر لهجه دادن به ترکی، گیلکی و غیره و فلان بازیگر کمدی با داستان‌هایی پیش‌پاافتاده تنزل یافته در سطح طنزهای سطح پایین و نازل تلویزیون به حد





رقابت پرداخته که اصلاً در شـأن این نوع ژانر و سوژه نیسـت و این همانا از نابخردی متأسفانه دسته‌ای از شبه هنرمندان و سیاست و تبهکارانه نـان به نـرخ روز خوردن بعضـی از به اصطلاح همکاران تئاتری است که حس اعتماد و حُسن توجه دسته‌ای از تماشاگران نسبت به این سوژه و یا ژانر تئاتری اسـت و چه بسـا خشـنودی و رضایت‌مندی فلان وزیر اسـبق ارکان فرهنگی کشور در میان تماشاچیان سالن تئاتر مهر تأیید و رضایت‌مندی در این سـمت و سوی نابخردانهٔ صحنهٔ تئاتر است.

بدیهی اسـت چنیـن واقعه‌ای حتمـاً نیاز به آسیب‌شناسی دارد.

بازیگری (پرفرمر) در هنر پرفرمنس

در هنـر پرفرمنـس بازیگر هنرمنـد به تجلّی شـخصیت وجود و حضور خویش بیشتر نزدیک شده و هیچ‌گاه غرق در نقش خاصی نخواهد شد و حامـل کاراکتر و فیگـور خاصی روی صحنه نخواهد بود، زیرا واقعیت هنر بازیگری، به عبارتی پرفرم با بخشـی از هنر خود بـودن (واقعی) در روی صحنـه که تنها در مقاطع خاص صحنه‌ای ایفاگر نقشـی کوچک است؛ نقشی که از طریق بیان و بدن به نمایش گذاشته می‌شود و پرفرمر راوی داسـتان پرفرمنس اسـت کـه خود روی صحنه حتی نظاره‌گر هم خواهد شـد با نمایش خود را درگیر سـاخته، تحلیـل می‌کند، خواب می‌بیند، با رویدادها بیگانه شد و در نهایت خود رابطی میان تماشاگر و رخدادهای روی صحنه، با داستان نمایش با عناصر صحنه‌ای دیگر اشیاء و ابژکت‌ها و یا دیگر رسانه‌های صحنه‌ای مولتی مدیا (سـیکلوپد، مونیتور، فیلم‌برداری زنده در روی صحنـه و...) و بازیگر پرفرمنس (پرفرمر) هیچ‌گاه نقشـی را به سـرانجام نمی‌رساند، زیرا خود را در نقش مستحیل نمی‌گرداند.

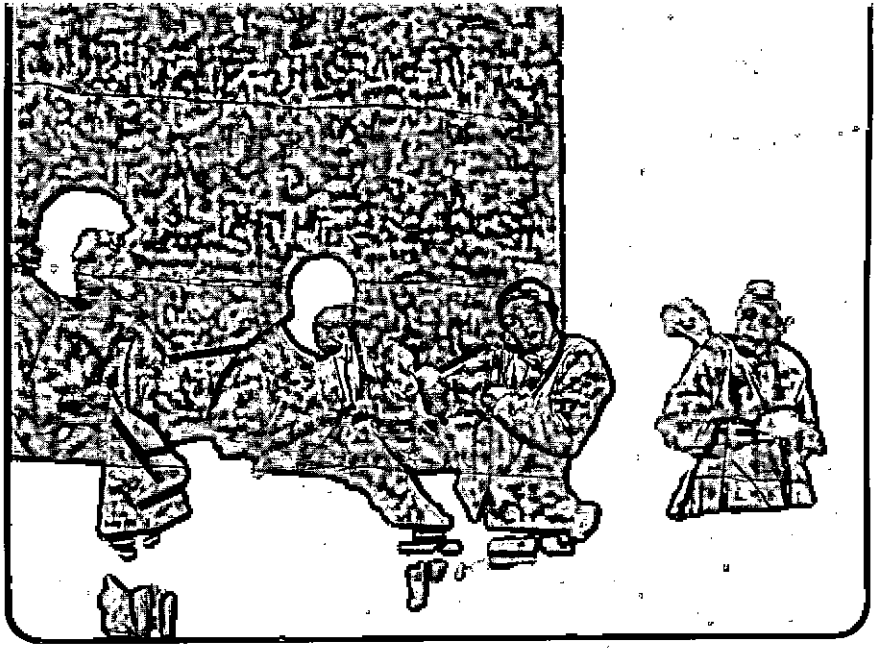
هنر پرفرمنس در هر شـب نمایش می‌بایستی با طراوت و تازگی و خلق لحظات ناب را با خود به همراه داشته باشـد. پادماناتان نعیر۱۶ یکی از معروف‌ترین بازیگران و رقصندگان هنر تئاتر حرکتـی کاتاکالی در یکـی از مصاحبه‌هایش با ریچارد شـکچنر نظریه‌پـرداز و محقق مباحث پرفرمنس در سال ۱۹۷۶ بیان می‌دارد:

«بازیگر خوب کسی است که شخصیت خودش را در حین بازی فراموش نکند، زیرا هنگام بازی کـردن یک نقش، تنها نیمی از آن نقش را بازی می‌کند و نیمی دیگر حتماً خودش می‌باشد.»

زمانی ژان پل سارتر نمایشنامه‌ای به نام کین بر اساس یکی از زمان‌های الکساندر دومای پدر به همین نام به رشته تحریر درآورد و به گونه‌ای بازخوانی و یا بازنویسـی نوینی بر اساس فلسفه معـروف خود اگزیستانسیالیسـم (وجودگرایی) تحریـری جدیـد از اثـر دوما ارائـه داد. در آن نمایش با شـخصیتی به نام ادموند کین مواجه می‌شـویم که یکی از معروف‌ترین بازیگران قرن هجدهم انگلسـتان اسـت که به مدت بیست و سـه سـال در زندگی هنری‌اش فقـط در نقش شـخصیت‌های اصلـی نمایشـنامه‌های ویلیام شکسپیر روی صحنه ظاهر شد و برای مثال در اولیـن نمایش به نام هملت فقط چهارده سـال داشـت که در مقابل ملکه انگلسـتان آن زمان خوش درخشید.

سـارتر بـه طـور اعجاب‌انگیـزی در لابه‌لای این نمایشـنامه به ارتباط نقـش و یا نقش‌های گوناگون آثار شکسـپیر و هنـر بازیگری ادموند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



کین و زندگی خصوصی بازیگر می‌پردازد و معتقد است که کین دقیقاً به هنر بازی کردن در زندگی شخصی‌اش آگاه بود، به همین خاطر روی صحنه هم با کاراکتر ادموند کین و هم‌زمان هملت مواجه می‌شویم و ژان پل سارتر پیرامون هنر بازی کردن در ابعاد و زوایای بازی نقش‌های گوناگون خاطرنشان می‌کند:

«آدم بازی نمی‌کند، تا نان روزانه‌اش را دربیاورد، آدم بازی می‌کند، تا دروغ بگوید، تا دروغ نشنود، تا آن چیزی بشود که نمی‌تواند باشد و شاید سیر شده است از آن چیزی که تاکنون بوده است (...)

آدم بازی می‌کند، تا خودش را دیگر نشناسد، زیرا خودش را دقیقاً می‌شناسد که دیگر خودش نیست، (...)

آدم بازی می‌کند، زیرا ترسو است، چهره واقعی‌اش را به نمایش گذاشته شود و چهره تقدس‌مآبانه به خود می‌گیرد، زیرا انسان بدی است و نقش یک جنایتکار را بازی می‌کند، زیرا پتانسیل قتل در درونش نهفته است که نفر بعدی را بکشد، (...)

آدم بازی می‌کند، زیرا هم‌زمان عشق و نفرت حقیقت دارد، آدم بازی می‌کند، زیرا آدم دیوانه خواهد شد، اگر نقش دیوانه را بازی نکند. (...)

تقریباً می‌دانم، هنگامی که بازی می‌کنم، آیا لحظاتی وجود دارد که از بازی کردن دست برداریم، به من نگاه کنید: از زنان نفرت دارم یا اینکه نقش نفرت داشتن از زنان را بازی می‌کنم...» بدیهی است خالق فلسفهٔ وجودی (اگزیستانسیالیسم) با تأکید بر فعل بازی کردن به سازماندهی دقیق بازیگر به ماتریال‌های حسی، روحی، روانی، عاطفی، فراق، اشتیاق و یا تفکر نوستالژی‌های فرد بازیگر نسبت به نقش‌هایی که ایفا می‌کند، دارد و سارتر از بازیگری ستایش می‌کند که حس بازی کردن نقشش را هیچ‌گاه از یاد نمی‌برد، کما اینکه به گفته فیلسوف در زندگی عادی و روزمره هم دسته‌ای از آدم‌ها که هر لحظه با حس و علم به اینکه الان، اینجا در حال بازی کردن هستند، موفق‌تر و آگاه‌تر نسبت به انجام کارهایشان هستند.

ویلیام شکسپیر در قریب به چهارصد و پنجاه سال پیش با این نوع از فن و یا هنر بیگانه‌سازی (به روایت برتولت برشت) از زبان هملت بیان می‌کند. در آن نمایشنامه خواننده با اثری کاملاً اسکیزوفرنی مواجه شده که شخصیت اصلی و محوری اثر هملت کاملاً هم روان‌پریش و به عبارتی با شکاف شخصیتی از او مواجه می‌شویم، اما جذابیت و گیرایی هملت نه در ملانکولی (مالیخولیایی) و یا روان‌رنجوری اوست، بلکه در روان‌پریشی و پارادوکسیال شخصیتی و اعلام وضعیت روحی و روانی شخصیت هملت از زبان هملت است و حتی بارها به دیوانگی ساختگی خود و شاید همان بازی کردن در نظر سارتر است که به یک مانیفست فلسفی ارتقاء یافته است. نمایشنامه کین اثر ژان پل سارتر اسطورهٔ استعاره بازیگری هنر بازی کردن بازیگران امروز است و به عبارتی پارادوکس بازیگری است که فیلسوف عصر روشن‌گرایی دنیس دیدرو و نظریات پراهمیت و جاودان خود را در آن به اثبات رسیده و به اعتقاد نگارنده این مقاله هنوز از پایه‌های دروس بازیگری و حتی در مباحث پرفرمنس و هنر بازیگری در این ژانر (پرفرمر) قابل تبیین و تطبیق مورد مداقه و بررسی قرار می‌گیرد. دیدرو در مانیفست مشهور خود هنرپیشه کیست به برآیند پیچیده و دیالکتیک سه شخصیت در آن واحد در کنار هم روی صحنه اشاره می‌کند؛ امتزاجی از شخص اول به عنوان انسان، شخص دوم به عنوان بازیگر و شخص سوم به نام نقشی که به وی محول شده است.

دنیس دیدرو هرگز از همذات‌پنداری بیهوده و یا رئالیسم بورژوایی در عالم تئاتر که به او نسبت می‌دهند، دفاع نکرده است، بلکه در تضاد و کشمکشی که شخص بازیگر و یا حامل نقشی که می‌تواند در تضاد و مصاف شخصیتی بازیگر حتی دخالت نموده و فواصل عاطفی، حسی و نگرش نسبت به نقش را تهییج و یا تعدیل نماید، دنیس دیدرو خالق بزرگ دایره المعارف ۱۷ بیست و هشت جلدی در معروف‌ترین اثر خود در حیطهٔ هنر بازیگری در کتاب تضاد هنر بازیگری ۱۸ـ این کتاب سی و نه سال پیش با نام هنرپیشه کیست توسط احمد سمیعی ترجمه شده است ـ می‌نویسد:

«مرد هنرپیشه‌ای به عشق زنی هنرپیشه گرفتار می‌شود؛ نمایشنامه‌ای از روی تصادف آن دو را در صحنهٔ رشک و حسد قرار می‌دهد. در این ماجرا اگر بازیگر متوسط باشد برد با نمایش خواهد بود و اگر بازیگر هنرپیشه‌ای تمام‌عیار باشد، نمایش خواهد باخت؛ چه، در این صورت هنرپیشهٔ بزرگ خودش می‌شود و دیگر آن سرمشق رؤیایی و گران‌مایه‌ای نیست که در خیال از مردی حسود ساخته بود. دلیل آنکه در چنین حالی، بازیگر مرد و بازیگر زن یکدیگر را به پایهٔ زندگی عادی می‌کشانند، این است که اگر هم‌چنان در پایگاه بلند خویش بر جای می‌ماندند، به ریش یکدیگر می‌خندیدند، حسادت پرطمطراق و تراژدی‌مآب، چه بسا در نظرشان جز نمایشی ازحسادت خودشان جلوه نمی‌کرد.»

و نظریات فیلسوف عصر روشن‌گرایی فرانسه یادآور جمله معروف هملت است که مدام به خود تلنگر زده و دقیقاً مرز میان شخص واقعی‌اش و نقش ساختگی‌اش به عبارتی هملت دیوانه را از هم تمییز داده و حتی به اطرافیانش هم واگویه می‌نماید. هملت در پردهٔ دوم، صحنهٔ دوم در بدو ورود بازیگران سیار به قصر الینور به اصطلاح دوستش گیلدن استرن می‌گوید:

«بگذارید رعایت ظاهر را بکنیم؛ مبادا رفتار من، که ناچار باید پیش گیرم، بیش از اعمال بازیگران موجب تفریح شود (...)

من بنا به مصلحت دیوانه‌ام ولی به موقع خود قوش را از حواصیل تشخیص می‌دهم.»

اساساً در آثار ارزشمند ویلیام شکسپیر صحنه‌های بسیار ناب و اصیل وجود دارد که در مرز میان بازی کردن و بازی نکردن و به عبارتی در بازی‌های مینی‌مال و یا اصرار و اشراف به ورود و خروج از نقش متمایل است و شاید بدین‌خاطر است که برتری هنر بازیگری حتی امروزه هم بر اساس تعداد نقش‌های ارجاع و ارتقاء دارد که هنرپیشه‌ای چه تجربیاتی از خود در مصاف نقش‌های سهمگین با آثار شکسپیر داشته است و توقع بازیگران از خود در خلق و پیدایش نقشی است که از نمایشنامه‌های

شکسپیر استخراج می‌کنند که این کنجکاوی و یا کشمکش‌های هنر پیچیدهٔ بازیگری در اقتباس و آثار سینمایی نیم قرن گذشته مصداق موضوع پیدا می‌کند و بزرگ‌ترین بازیگران تئاتری که به تدریج به عرصه سینما قدم گذاشته‌اند، در سبقت و رقابت بازیگرانی مانند: پائول اسکار فایت، لارنس اولیویه، جرمی آیون، جان گیلگود، اورسن ولز، آنتونی هاپکینز، ماکس فن سیدو، ریچارد برتون، الیزابت تایلور، ال پاچینو، داستین هوفمان و ده‌ها تن دیگر از نام‌آوران بزرگ تئاتر که به سینما راه یافتند و به مانند عرصه هنر بازیگریشان در تئاتر در سینما خوش درخشیدند و یادآور جمله معروف سر لارنس اولیویه که به بازیگران جوان‌تر تأکید می‌کرد: «تا زمانی که شکسپیر بازی نکرده‌اید، مقابل دوربین نروید.» که متأسفانه این جمله جادویی در سرزمین ما سنخیت ندارد. و این بخش از مقاله را با گفته‌هایی از ویلیام شکسپیر از زبان هملت دربارهٔ بازیگران و هنر آنان به پایان می‌رسانیم که هنوز هم با گذشت قریب به چهارصد و اندی سال از جذابیت و فرح‌بخشی آن کاسته نشده و هنوز هم ماتریال و دروس ارزنده‌ای برای مدیوم سینمایی، هنر ویدئویی در عرصه صحنه تئاتر مولتی مدیا و مباحث هنر پرفرمنس و دیگر آثاری هنری است.

هملت: «آقا، از این هنرمندان خوب پذیرایی کنید. شنیدید؟ نسبت به آن‌ها خوش‌رفتاری شود؛ آن‌ها تاریخچهٔ و خلاصهٔ وقایع زمانه‌اند. اگر پس از مرگت نفرین‌نامه‌ای روی قبر داشته باشی بهتر از این است که آن‌ها در حیاتت تو را به بدی یاد کنند. (...)

نسبت به آن‌ها به تناسب شرافت و شأن خود رفتار کن و هرچه کمتر در خود باشند ارزش کرم تو بیشتر است. آن‌ها را هدایت کن (...)»

هملت در ادامه سفارشاتی که درباره پذیرایی بازیگران ـ گروه سیار ـ به پولونیوس وزیر دربار گوشزد می‌نماید، در خلوت و تنهایی خود به هنر بازیگری هنرمندان بازیگر با خود سخن آغاز می‌کند:

«آیا عجیب نیست که این بازیگر بتواند در عالم خیال و احساسات واهی تمامی روح خویش را طوری تابع تصور خود سازد که از شدت آن رنگ از صورتش بپرد و چشمانش اشک‌بار و چهره‌اش پریشان و صدایش لرزان شود و ظاهرش با تصورش هماهنگی بیابد و این‌ها همه برای هیچ باشد؟ (...)

شنیده‌ام هنرنمایی بازیگران در اعماق روح گناهکارانی که صحنهٔ نمایش را می‌بینند اثر می‌گذارد به طوری که به گناه خود اعتراف می‌کنند: قتل، اگرچه زبان ندارد ولی با عضو مرموزی، معجزه‌آسا لب می‌گشاید.»

خطابه نمایشی ۱۹ به عنوان یک الگوی روایتی

شیوه روایتی که در پروژه تئاتر ـ پرفرمنس مزرعه مین (در بخش ویژه دوازدهمین جشنواره سراسری تئاتر دفاع مقدس) به کار گرفته شد، شیوه‌ایی در سمت و سوی خطابه و یا گزارش نمایشی لکچر پرفرمنس تجربه می‌گردد که در ادامه آثار قبلی طراح و کارگردان همانند عمده‌آ، اورفه و یا شهرزاد و هفت قصه‌اش در سال‌های اخیر به رو صحنه تئاتر شهر آمد. در اکثر مواقع بازیگران و به عبارتی پرفرمی‌ها مقابل تماشاگران ایستاده و انگار بخشی از دفتر خاطرات خود؛ عناصر نمایشی مینی‌مال به مخاطبان خود بازگو می‌کنند.

در این بازگویی رودررویی با تماشاگران با نوعی نه بازی کردن ۲۰ بازیگر ـ پرفرمی مواجه هستیم که از عناصر دراماتیکی متن به شدت پرهیز داشته و سعی در بازگو کردن حقایق متن بدون هیچ‌گونه ترفند و یا شیله پیله به حقایق و گزارش از واقعیات پرداخته و هرگز سعی بر این نداشته به اصطلاح نقشی را صد در صد ارائه داده و فقط راویانی هستند که در نمایش دخالت نموده از نقش خود دور شده و به متن پرفرمنس مزرعه مین که گوش می‌دهیم با نقل‌قول‌های مستقیم و غیر مستقیم داستان را از زوایای مختلف دیداری و شنیداری دنبال می‌کنیم.

لکچر پرفرمنس از ترکیب دو واژهٔ بسیار مهم مانند لکچر و پرفرمنس ساخته شده است، و این واژه مرکب را از مراکز آکادمی جهان می‌سازیم. هنگامی که استاد دانشگاهی پشت میز خطابه قرار می‌گیرد، با کلیه امکانات و توانایی‌هایش به صورت سمعی و بصری سعی می‌کند، موضوعات خطابه‌اش را به شنوندگان و حاضرین در سالن کنفرانس و یا سمینار انتقال دهد و از مدیوم‌های گوناگون و خاصی هم که به نقل‌قول‌ها و کنش و واکنش‌ها که بتواند کمک کند، استفاده می‌نماید.

پخش اسلایدها با توجه به کرنولوژی و دراماتورگی موضوعات و یا سابژکت ۲۱، فیلم‌های مستند که به موضوع سخنرانی و یا خطابه در فهم و درک شرکت‌کنندگان کمک کند، شبکه اینترنتی وحضور لب تاپ برای جست‌وجو کردن منابع و یا مواخذه‌ای که احتمالاً مورد نیاز قرار بگیرد، گفت‌وگوی الکترونیکی با سیستم‌های مداربسته و فیلم‌برداری دو دانشگاه و برای مثال استادی به علت ضیق وقت خود نمی‌تواند به کشورهای دیگر سفر کند، و ارتباط الکترونیکی و غیر حضوری و یا ویرتوئل ۲۲ صورت می‌گیرد. در مزرعه مین در تابلوی اول راوی، گوینده و یا خانم بازیگر گزارشی از وضعیت مین در جهان را گزارش می‌دهد و هنگامی که به روی صحنه می‌رود و در پشت تریبون قرار می‌گیرد، با یک سری آمار و ارقام رسمی که به روی پرده سیکلوپد می‌افتد، اطلاعات خود را به گونه‌ای کاملاً مستندگونه به تماشاگران انتقال می‌دهد.

لکچر پرفرمنس خطابه و یا گزارش نمایشی‌ای که به گونه‌ای مستند ـ داستانی به روایت داستان می‌پردازد و سوژه و موضوع داستان روایی حول واقعیت و غیر واقعیت قرار می‌گیرد. در مباحث پرفرمنس و یا تئاتر با عناصر پرفرماتیوتیت داستان نمایش از برآیند تجربه شخصی و مستنداتی که برای پروژه جمع‌آوری شده است، ارائه می‌گردد.

راز موفقیت و جاودانگی شهرزاد قصه‌گو در ادبیات گران‌سنگ فارسی، شیوه و ارائه نقل داستان‌های ریز و درشت او در لابیرنت روایی و جذاب‌برانگیز در مقابل شهریار بود که توانست هزار و یک‌شب قصه‌سرایی کند.

شهرزاد با ارائه قصه‌هایش و مسلماً با شیوهٔ روایی خاصی که انتخاب کرده بود، از او یک گزارش‌گر نمایشی داستان‌هایش می‌سازد، به گونه‌ای که ما خوانندگان را هم به این وادی نقالی دعوت می‌کند و در این سحر کلام و جادوی روایتش غرق می‌شوی و به‌رغم اینکه سراپا از اغراق‌های فراوان است، اما انگار که خود ـ ما خوانندگان ـ احساسی مشترک و یا همذات‌پنداری با خیلی از شخصیت‌های قصد پیدا می‌کنیم.

ـ یکی دیگر از شیوه‌های جذاب، پایدار و به یادماندنی در هنرهای نمایشی، هنر نقالی، پرده‌خوانی، شمایل‌خوانی که راوی داستان، به عبارتی نقال به روایت داستان از طریق تأکیدات بدنی و بیانی پرداخته و آنجا که لازم باشد، به داخل اتفاقات پا می‌گذارد و گه‌گاه از زبان شخصیت‌های داستان به نمایش می‌پردازد، در واقع نقال ما به گزارش و عملکرد روایی خود، هم‌زمان پوششی از نمایشی هم به تن می‌کند و آنجا هم که وقت باقی بماند، در گزارش و

نمایش خود دخالت نموده و به تجزیه و تحلیل رویدادها و رخدادها نظری کارشناسانه انداخته و انگار خود به راستی ناقل اصلی این داستان‌های ریز و درشت است و انگار که راوی خود در جنگ و نبردهای پرده‌های نمایشی‌اش شرکت داشته، با شخصیت‌های گوناگون نمایش خود غمگین و شاد می‌شود، از شخصیتی منفی به شخصیتی مثبت راه می‌یابد و در این کنش و واکنش‌ها و در این اکسیون‌های به هم پیوسته و در این گویش‌ها و خوانش‌های سترون از نقال، پرده‌خوان، شمایل‌خوان هنرمند برجسته‌ای می‌سازد که جمیع اضداد هنر پرفرمنس و خاصه لکچر پرفرمنس قابل رؤیت است.

در نمایش‌نامه شهرزاد و هفت قصه‌اش که در سال ۱۳۸۴ با اجراهای عمومی موفق در تئاتر شهر- سالن چهارسو به روی صحنه رفت، در صحنه‌ای از نمایش شهرزاد به کمک مولتی مدیا و پردهٔ عریض بخش تحتانی صحنه (سیکلوید) به شرح یکی از ماجراهای سندباد بحری پرداخته و نقال صحنه با آکسانت‌های خیلی دقیق بدنی و بیانی با رویکرد بازیگر به رخدادها در نمایش و در سیکلوید و حضور دو پرفرمی دیگر (در نقش اشباح)، دقیقاً خانم راوی ـ نقال ـ پرفرمی شهرزاد و هفت قصه‌اش پلی میان رویدادهای روی صحنه، تصاویر الکترونیکی روی سیکلوید و دیگر پرفرمی‌های روی صحنه و در نهایت القای داستان سندباد بحری از زوایای دیداری و شنیداری در ارتباط اصلی با تماشاگران سالن نمایش بود، به عبارتی: مولتی مدیا لکچر تئاتر پرفرمنس.

هنر ویدئو و چیدمان ویدئویی

هنر ویدئو۲۳ و تکنیک الکترونیکی انقلابی در حس بینایی به وجود آورد. در سال ۲۰۰۶، پنج نمایشگاه بزرگ در پنج شهر آلمان: مونیخ، دوسلدورف، لایپزیک، کاسل و یا برمن چهل سالگی هنر ویدئو در نمایشگاه‌ها، موزه‌ها و گالری‌های این شهرها جشن گرفتند و چیدمان ویدئویی یکی از شاخص‌ترین رده‌های این هنر به شمار می‌رود؛ هنری که از بیننده و یا تماشاگرانش دعوت به همکاری نموده و بخشی از شناسایی پنهان در اثر، توسط شخص ملاحظه‌کننده و کنجکاوی وی تعریف، تبیین و یا تکمیل می‌گردد.

در واقع برگزاری و تولد چهل سالگی هنر ویدئو تحت عنوان چهل سال هنر ویدئو۲۴ به قول فیلسوف و شهیر آلمانی والتر بنیامین بازگشت دوباره به سرآغاز و عصر جدید در پروسه‌ی نوین محسوب می‌شد.

آثار گوناگون از ابعاد و زوایای متفاوت با طرح‌ها و موضوعات پر تنوع در تمامی عرصه‌ها بیننده را با پروسه و یا روند دقیق رویارویی هنر ویدئویی در ارتباط با مخاطبانش که در پیشرفت و تکامل این هنر چگونه دخالت نموده و در نهایت به چشم‌اندازهای جدیدتر و یا کاربردهای نوین‌تری از این هنر هنوز در پیش روی هنرمندان ویدئو وجود دارد.

با اولین چهرهٔ شاخصی که انقلابی در تکنیک الکترونیکی و یا پیوند ویدئو و پرفرمنس به وجود آورد، هنرمند کره‌ای اهل سئول نم جون پیک۲۵ است که با معروف‌ترین اثر در اوایل دهه هفتاد با نام صبح بخیر آقای اورول که پرفرمنسی میان شهرهای بزرگ جهان مانند نیویورک، پاریس و... برای تحویل سال نو مسیحی بود و در واقع با این اثر که در ژانر پرفرمنس ارتباطات۲۶ طبقه‌بندی‌شده، به بنیان‌گذار هنر ویدئویی معرف شده است.

از معروف‌ترین دستیاران و همکارن نم جون پیک که بعدها خود ویدئو آرتیست معتبری گشت و امروزه هم یکی از پرکارترین هنرمندان در این حیطه است، بیل وایولا هنرمند نیویورکی است.

وایولا سال‌هاست که تحت تأثیر مولانا جلال‌الدین رومی است و در بیشتر آثارش به ویژه در بخش‌های کار با آتش، سماع، تصوف از مولانا نقل قول آورده، زیرا از زبان با گویش‌های متفاوت در کارهایش استفاده‌ای دقیق و شایسته‌ای دارد. شهر فرانکفورت موفق شد در سال ۱۹۹۹، به مدت دو ماه کلیهٔ آثار هنر ویدئویی و یا به عبارتی چیدمان ویدئویی بیل

وایولا را در طی بیست و پنج سال فعالیتش را در مکان‌های گوناگون: مثل موزه‌ها، تئاترها، خیابان، کلیسا و یا نمایشگاه‌ها و گالری‌ها به نمایش بگذارد. از سوژه‌هایی که به عنوان موضوعات پایه‌ای، ساختاری در کارهای این هنرمند شصت و دو ساله می‌توان به آن اشاره داشت، عبارت‌اند از: زمان؛ گذر عمر (هر پدیده‌ای در روند فرسایشی اثر) مرگ، تولد، بودن یا نبودن، رویا و واقعیت در ابعادی وسیع و با تعاریفی متفاوت... ویژگی کارهای بیل وایولا در مقایسه با دیگر هنرمندان همتایش که او را متفاوت می‌سازد، برخورد و کار اصولی که هنرمند در تماس با فلسفه شرق خاصه چین داشته است و برای مثال در اثر معروفش به نام رازهای مراسم تدفین ـ که از این اثر به عنوان یک مجموعهٔ اثر مکمل هنری نام برده می‌شود ـ هنرمند به طور کامل راز زندگی و هستی در جهان همراه با استعاره‌های پیچیده و تصاویر قدرتمند خود را درگیر فلسفه می‌کند.

در پروسه تکاملی این طرز تفکر و بینش به قدرت‌های جین و جانگ فلسفه در چین بر اساس پنج عنصر طبیعت را که در حرکت سیال و دایره زندگی قرار می‌دهد، مورد نمایش و تحلیل قرار دهد. عناصر پنج‌گانه عبارت‌اند از: آهن، خاک، چوب، آب و آتش و یا پنج وضعیت طبیعت: خیس بودن پدیده‌ها، باد، گرما، خشکی و یا سرما، و یا پنج مؤلفه وجود انسانی در زبان، صورت، شنوایی، تفکر، احساس و یا پنج احساس انسان‌ها مانند: ترس، خشم، شادی، تلاش و رنج از فلسفه شرق را در اشکال نمایشی، آیینی، نیایشی، تجسمی و... در یک کمپوزیسیون و یا چیدمان ویدئویی به نمایش می‌گذارد.

زمان مهم‌ترین عنصر در چیدمان ویدئویی۲۷ بیل وایولا نقش کلیدی و پراهمیتی ایفا می‌کند. وایولا زمان را از حالت انتزاع به واقعیت ارتقاء داده، آنجا که ساختار- زیر پایه‌های پدیدهٔ مجرد زمان را مرئی ساخته و در آنجایی که بتوان زمان را در تغییرات ماهوی، ظاهری، معنوی، حسی، دیداری و شنیداری تحت کنترل خود درآورد و اصولاً مشاهده‌گر و تماشاگران آثار وایولا در ارائه تکمیل اثر و به عبارتی در فرامعنایی و یا فراارتباطات میان صوت، تصویر و برداشت منحصربه‌فرد بیننده کنش به سزایی را ایفا می‌کند.

تکنولوژی پیشرفته در عرصه‌های نوین دیجیتالیسم و یا های‌تک۲۸ که در زندگی با آن مواجه هستیم، بدیهی است اثر خود را به مراتب قوی‌تر می‌تواند روی هنر بگذارد. مگر می‌توان با هنر در کاربرد وسیع‌اش ـ هنر دیجیتالی و کاربردش در زندگی در قرن ارتباطات و اطلاعات زندگی نمود، اما اتفاقات صحنه‌ای

در حیطهٔ تئاتر هنوز در قرون هجده ـ نوزده هم‌چنان متوقف شده باشد.

هنر ویدئو در ارتباط با تماشا کردن و یا ملاحظه نمودن کاملاً عینی هنر دیداری و شنیداری تماشاگران تعریف و یا پیشرفت می‌کند، تماشاگر به عنوان یک پرفرمی دخالت در چیدمان ویدئو یکند و با حرکت و تغییرات زاویه دید خود و جابه‌جایی مدام در محل چیدمان ویدئویی به تعاریفی دیگر از زمان و مکان و به برداشتی گوناگون ارتقاء می‌یابد. هنر ویدئویی هنری مشترک به لحاظ سمعی و بصری به عبارتی هنر دیداری و شنیداری- میان هنرمند و مخاطب اثر هنری است که در پایان به تأویل می‌گراید و در مرحله پیشرفته‌اش، هنگامی که مقابل لب تاپی و شاسی‌های کامپیوتر می‌نشیند، تماشاگر خود گردانده تصاویری باشد که در پیش رو دارد و باز هم دخالتش و همکاری تنگاتنگش با هنرمند با زمان و مکان متناسب با پرفرمنس به رخداد و چیدمان بینابینی هنرمند و تماشاگر ۲۸ منجر می‌شود.

از سه‌گانه‌های معروف بیل وایولا سه‌گانه چرخش ابدی ۲۹ که دقیقاً به سه‌گانه تولد، زندگی و مرگ پرداخته و ایده‌آل و اتوپیای هنرمند در این اثر هنری می‌بایستی تلفیقی از ماتریال‌های جمع‌آوری‌شده هنرمند با متافیزیک و باور وی است. هنرمند وایولا به شدت تحت تأثیر متافیزیک در شرق و ادبیات و ادیان خاور دور است و در میان انبوهی کتاب از صوفیان- به ویژه مولانا و یا ابوسعید ابی‌الخیر- بودیست‌ها، تائویست‌ها و یا دشمن‌ها در سیبری و یا وودوها در مکزیک است و سال‌های جوانی‌اش را در بالی، جاوه در اندونزی و یا در ژاپن، هیمالیا و صحراهای آفریقا سپری نموده است.

بیل وایولا در طی سه دهه گذشته در روند و پروسه‌ایی طولانی ـ که هنوز هم ادامه دارد ـ به طرح اصلی سؤالات اساس متافیزیک و پیرامون بودن و شدن انسان‌ها را در سه‌گانه وجودی تولد، زندگی و یا مرگ و مجدداً بازگشت و رجعت و همانا به گفته والتر بنیامین بازگشت ابدی چیزهای جدید در مشاهدات و ملاحظات عمیق و شگرف هنر دیداری و شنیداری که هنرمند خود تجربه کرده و به گونه‌ای با مخاطبانش این پروسه را از طریق چیدمان ویدئویی و فیلم‌های ویدیویی تقسیم و یا تکمیل می‌نماید و به قول والتر بنیامین اندیشمند آلمانی که چه زیبا بیان می‌کند: «آنچه قصه‌گو نقل می‌کند، برگرفته از تجربه، خواه تجربه خود وی و خواه تجربه خود وی و خواه تجربه منقول دیگران است و او هم به نوبهٔ خود آن را جزئی از تجربه کسانی می‌کند که به حکایتش گوش می‌دهند.»

مولتی مدیا در ارتباط با صحنه تئاتر پرفرمنس

بخش اعظم آثار حجمی نوارهای ویدئویی و یا چیدمان ویدئویی در حیطه هنر تئاتر و هنر پرفرمنس و حتی در برخی از سینمای پست مدرن (کتاب‌های پروسپرو بر اساس توفان شکسپیر به کارگردانی پیتر گرینووی) به همراه موسیقی و حرکات مدرن و گه‌گاه خطابه‌خوانی، بازخوانی مجدد متون، مستندسازی و یا کنفرانس‌های زنده و هم‌زمانی پیرامون موضوعات زیر متن بیانگر خاطرات، حافظات هنرمند، اثر و مخاطبانش می‌گذرد.

اساساً کاربرد مولتی مدیا- که به معنای تحت‌اللفظی آنکه توجّه کنیم، به مدیوم مرکب‌خوانی و یا چندرسانه‌ای اطلاق می‌گردد- با تمرکز و قدرت خلاقیت تداعی معانی و فضای به خاطر آوردن را برای گوش‌ها و چشم‌های هوشمند طراحی می‌شود و از نظرگاه هنر دیداری و شنیداری با برداشت‌های گوناگون به بینندگان و تماشاگران آن اثر پرمعناتر و یا چند معانی‌تر می‌گردد که به تدریج مباحث تأویل و هرمنوئتیک را از هر سه سو به عبارتی تثلیث: هنرمند، اثر هنری و مخاطب آن اثر هنری است. انسان راحت‌طلب امروز، به ویژه نسل جوان سرزمین ما که از پراکندگی و آشفتگی ذهن و ادراک و عدم مطالعات عمیق رنج می‌برد و در برهوتی از فراموشی و خاصه فراموشی جمعی در خواب غفلتی فرورفته است و اصلاً رسانه‌ها امروزه طوری طراحی می‌شوند که در آن واحد با بیش از صد کانال تلویزیونی در خانه بمانی و فقط با دیدن فیلم‌های عجیب و غریب هرچه سریع‌تر به بیماری ناعلاج فراموشی دچار بشوی.

کاربرد مولتی مدیا در عرصه تئاتر آوانگارد نو و زیبایی‌شناسی دو دههٔ اخیر صحنه اروپا تا به

امروز، ضبط مستندات و ایجاد فضای ذهنی خلاقانه و زمان عینی‌تری را از تماشاگرانش مطالبه می‌کند، روایت داستان‌های کوچک و بزرگ صحنه مولتی مدیا در تقطیع و اکسانت‌گذاری موجزانه میان صحنه، مونیتور، سیکلوپد و یا فیلم‌برداری زنده، کاربرد کامپیوتر، هنر عکاسی و اسلاید و... است.

زیبایی‌شناسی صحنه تئاتر آوانگارد نوپرداز و به عبارتی تئاتر مولتی مدیا در دوباره‌خوانی از ابتدا، میانه و انتهای دست‌مایه‌های هنری قبل و از گذشته‌های دورتر است، و خوانش جدید با تکنولوژی پیشرفته در تئاتر بار دیگر امکانی گیراتر، پیچیده‌تر و سیال‌تر باز هم به هر سه طرف قرارداد هنر دیداری و شنیداری هنرمند کارساز و تخیل‌گرا، اثر هنری و بیننده خالق ثانی فراهم آورده تا به سنتزی جدیدتر، کارآیی‌تر و عملکردگرایانه‌تر برسند.

ژاک لاکان فیلسوف، روانکاو اندیشمند فرانسوی در یازدهمین سمینار دانشگاه فرایبورگ در سال ۱۹۷۸ پیرامون مفاهیم چهارگانه در تحلیل روان‌شناسی مدرن اعلام می‌دارد:

«به هر حال بازگشت ماتریال‌ها در ساختار شبکه‌ای یک اثر نمود پیدا می‌کند و حضور آن می‌بایستی در گزینش و پرداخت آن اثر قابل درک سمع و بصر مخاطبانی امروز انعکاس یابد.»

بازخوانی و یا رجعت ماتریال‌ها به سمت عالمان ادب و هنر همیشه کنجکاوبرانگیز و از جذابیت خاص مداقه‌گونه‌ای برخوردار بوده و در واقعیت و حقانیت پرورش ایده‌های کلام و تصاویر امروز هم که نگاه کنیم، به موضوعی کاملاً نو برخورد پیدا نخواهیم کرد و انگار تکرار می‌شود و شاید ژاک دریدا فیلسوف و همتای لاکان لب مطلب را دقیق ادا کرده است، آنجا که می‌گوید:

«هر چیز حقیقی این اجازه را به خود داده که تکرار شود و مطمئناً هر تکراری، تکراری پیشین نیست و...»

بازخوانی نسبت به متون گذشته یونان باستان به مثابه دست‌مایه‌ای برای نویسندگان و بزرگان ادب و تفکر فرانسه قرار گرفت که توانستند از سرچشمه‌های تأثیر خود به گونه‌ای بی‌نظیر با مسائل حاد اشغال کشور خودشان به عبارتی فرانسه را توسط حکومت فاشیستی و توتالیتاریسم نازیسم حکومت آلمان قرار داده که در تاریخ ادبیات نمایشی جهان حتی تا به امروز از وزنه‌های گران‌سنگ نمایشی و به عبارتی در زمره شاه‌کارها هستند. ژان پل سارتر با نمایشنامه مگس‌ها بر اساس نمایشنامه اورسیتا اثر اشیل به گونه‌ای اعجاب‌برانگیز حمله و اشغال آلمان‌ها به کشورش فرانسه را مورد بازخوانی و با قرائتی کاملاً مدرن به رشته تحریر درمی‌آورد. (بازخوانی جنگ و اسطوره)

ژان آنوی با دیدگاهی میلیتاریسم و نگاهی خشن‌تر تحریری جدیدتر از نمایشنامهٔ مدهآ اثر اریپید نمایشنامه‌نویس یونانی ارائه می‌دهد که به قول سارتر بازخوانی آنوی از مدهآ مهر تأییدی بر اعمال جناح راست حکومت وقت فرانسه است، زیر، با به کارگیری از متافرم و یا استعاراتی که برای جابه‌جایی قدرت و یا تاکتیک‌های نظامی در دمکراسی دروغین حکومت‌های توتالیتر، برداشتی مغرضانه را می‌تواند دامن بزند و همانا آب به آسیاب ریختن دشمن است.

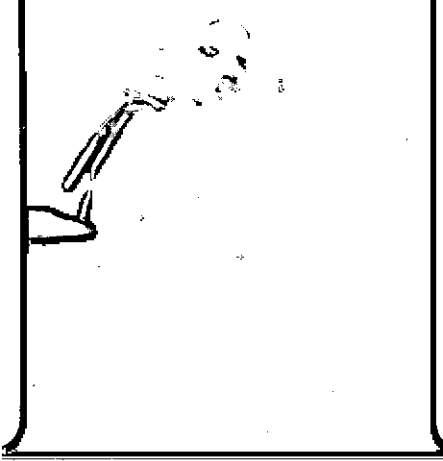
آلبرت کامو در تحلیل و روایتی که از افسانهٔ سیزیف (از اسطوره‌های یونان باستان) با موضوع انسان همیشه تنها ـ سال‌ها نویسنده را با خود درگیر ساخته بود ـ صف‌بندی جدید وی و جدایی‌اش از فلسفه وجودی (اگزیستانسیالیسم) به روایت ژان پل سارتر... می‌انجامد.

صحنه تئاتر امروز، صحنه تئاتر ادبی؛ به عبارتی تئاتری که بر اساس نمایشنامه است، کاربرد زیبایی‌شناسانه و آداپتانسیون با جهان معاصر را ندارد، زیرا تئاتر مدت‌هاست که افق‌های نوین‌تری را در چشم‌اندازهای قدرت صحنه در ارتباط با دیگر هنرها، به ویژه هنرهای تجسمی و حتی هنرهای نمایشی را گشوده است. تئاتر مولتی مدیا با عناصر پرفرماتیوتیت و یا به دیگر سخن عناصر تلفیقی اجرایی از نمایش هم‌زمانی هنرهای دیگر هرگز برای محو ماهیت و هویت اصلی صحنه تئاتر هیچ‌گاه در تقابل و تعارض قرار نگرفته است.

در قرن بیستم که نگاهی به جنبش‌ها و جهش‌های هنری، ادبی، نمایشی، موسیقایی هنرهای تجسمی و خاصه به مکاتب‌های رو به رشد هم‌زمانی با موارد فوق که نظری عمیق و موشکافانه بیندازیم، همانا استمراری در تجسس، کارآمدی و عملکردی و یا امکانات سمعی و بصری و به کار گرفتن و در نهایت احترام بیشتر به قدرت خلاقانه تماشاگران در این عرصه است که تماشاگران از حالت غیر فعال و روح صامت و ایستا به قدرت دیداری و شنیداری اعتماد و اطمینان بیشتری نموده و با اثر هنری خود را بهتر و قوی‌تر و فعال‌تر نموده و به قول فیلسوف و شاعر فقید مکن یکی اوکتاویو پاز در پایان دیدار از یک اثر هنری به هنرمندی دیگر استحاله یابد.

پاز معتقد است که نیمی از یک اثر هنری در فرآیند قدرت دیداری و شنیداری مخاطبان آن اثر کامل می‌گردد. تئاتر مولتی مدیا تنها یک تئاتر مملو از تصاویر کنسروشده و یا ساخته‌شده برای یک اثر صحنه‌ای نیست، بلکه تئاتریس است که تصاویر را با همزاد الکترونیکی و یا تأکیدات بر تمرکز، تعمق و به ویژه قدرت تداعی معانی تماشاگران دارد و تماشاگر علاوه بر اینکه داستان را می‌بیند و به آن گوش فرامی‌دهد، می‌توانند به طور زنده و هم‌زمان ۳۰ به مستندات سوژه انتخابی نمایش ارجاع داده و بدین‌خاطر است که تئاتر مولتی مدیا از تماشاگران جدا از حضور فیزیکی‌شان، قدرت خلاقانه در حیطهٔ حافظات و خاطرات آن‌ها ـ تماشاگران ـ را هم مطالبه می‌کند و حتماً می‌بایستی تماشاگر با پیش‌زمینه‌هایی از قبل آشنا شده باشد و تماشاگر در پایان به یک تدوین‌گر، تطبیق‌گر و یا با خاستگاهی از تبیین سوژه نمایش با رویدادها و رخدادهای روی صحنه (زنده) و یا نمایش الکترونیکی در مونیتورها، پرده تحتانی سیکلوپد سالن نمایش را درگیر می‌سازد و از برآیند کنش و واکنش‌های عینی و ذهنی در پایان به تأویل اثر می‌رسد.

از بزرگ‌ترین کارگردانان قرن بیستم که برای اولین بار از تکنیک جدید و نوپای سینما در روی صحنه استفاده کرد، اروین پیسکاتور (۱۸۹۳- ۱۹۹۶) کارگردان شهیر آلمانی بود که در سال ۱۹۲۷ از ترکیبات علم و تکنولوژی هشتاد سال پیش برای صحنه استفاده نمود. پیسکاتور از متون نمایشی که انتخاب می‌کرد، فقط از آن‌ها به عنوان مواد و مصالح خام ادبی استفاده نمود و بر اساس جریانات متبلور عصر خود- جمهوری وایمار در آلمان بین جنگ جهانی اول و دوم تا قبل از روی کار آمدن حزب نازی، به عبارتی سال ۱۹۳۳ فضای سیاسی مترقیانه‌ای را در بر داشت- بازخوانی و در پروسه تکاملی تمریناتش به نوعی از آداپتاسیون نبض زمان خود درمی‌آورد. در واقع به‌کارگیری ماتریال‌های تصویری که از طرق فیلم، اسلاید، عکس برای تئاترش انتخاب می‌نمود، در سمت و سوی اثر نمایشی انتخاب شده، در گستردگی و پیشرفت بازگشایی متن از طریق زبان تصویری و سند مستندگونه در سمت و سوی اثر قرار می‌گرفت و به رویدادهای روی صحنه ارزش و



بهای تاریخی - حماسی می‌پرداخت.

برتولت برشت شاعر، نمایشنامه‌نویس، نظریه‌پرداز و کارگردان آلمانی دربارهٔ تأثیرش از تئاتر اروین پیسکاتور می‌نویسد:

«کار ما در واقع دنبالهٔ آزمایش‌های قبلی بود، به خصوص دنبالهٔ آنچه در تئاتر پیسکاتور انجام گرفته بود. تکمیل معقول وسایل فنی صحنه، در همان آخرین کوشش‌های پیسکاتور عاقبت به جایی رسیده بود که دیگر بر آن‌ها تسلط پیدا کرده بودیم و می‌توانستیم با استفاده از آن‌ها به نمایش خودسادگی و در عین حال زیبایی بدهیم. (...)

... صحنه‌آرایی را از بن دگرگون کردیم. اقتباس آزاد از اصول پیسکاتور، ساختمان صحنه‌ای را ممکن کرد که می‌توانست هم زیبا باشد و هم آموزنده. به همین نحو هم توانستیم سمبولیسم و توهم‌زایی را از میان برداریم.»

سخن آخر

به‌رغم نظریه‌های مستحکمی که در تئاتر قرن بیستم و به عبارتی در سرآغاز قرن بیست و یکم با پیدایش و به کارگیری کلیدی سبک‌هایی که به ویژه در هنرهای نمایشی و هنرهای تصویری و یا تجسمی تا به امروز به وجود آمده، همانا گرایش به اصول بنیادین نمایش و یا پتانسیل قدرتمند صحنه تئاتر است که از پیشینیان و به ویژه از کتاب شاعرانگی و زیبایی‌شناسی بوطیقای ارسطوست که به ما رسیده است و تلاش همه بزرگان در هنر نمایش هم ارائه داستان و قصه‌های گوناگون با قدرت خلاقانه به روایت تصویر بوده است، با پیشرفت علم و گستردگی تکنیک، تکنولوژی پیشرفته‌اش در لباس امروزین خود، به عبارتی عصر اطلاعات، دیجیتالیسم و یا تئاتری با تکنولوژی مافوق و برتر ۳۱ تئاتر سرزمین ما می‌بایستی بتواند در این عرصه هم تجربه کند و پیش‌تاز باشد.

تئاتر ملی، تئاتر آیینی ـ سنتی، تئاتر دفاع مقدس، تئاتر عروسکی و... بدون شک با توجه به اصول بنیادین نمایش ژانرهای خاص خود و یا پتانسیل‌های قدرتمند و نهفته در صحنه‌اش نیازمند کارآیی و به کارگیری موارد، مصالح و رویکردها و نقطه‌نظراتی است که در این مقاله سعی بر این شده به گوشه‌هایی از آن دست یافته و ارائه گردد. تئاتر مولتی مدیا؛ تئاتری گران؛ تئاتری علمی و در نهایت تئاتری پرزحمت و پرمشقت است و قبل از آنکه به واژه زیبا و شیک و یا به لفاظ بازی صرف در صحنهٔ تئاتر ما تبدیل شود ـ کما اینکه متأسفانه مباحثی مانند دراماتورگی و یا به لفاظ بازی صرف در صحنهٔ تئاتر ما تبدیل شود- کما اینکه متأسفانه مباحثی مانند دراماتورگی، کرئوگرافی، تئاتر پرفرمنس و تئاتر تجربی یا سنوگرافی (نگارش صحنه) به این وادی بی‌خردی و شتابزدگی دچار شده است ـ می‌بایستی فراگرفت و مراکز آدکادمیکی ما به تربیت اساتید در این حیطه اقدام نمایند. هنگامی که به ذخایر گران‌سنگ آیین‌ها، مناسک، نیایش‌های نمایشی در گوشه و کنار این سرزمین نظر می‌اندازیم به ذخایری شکوهمند از شیوه‌های نمایشی دست می‌یابیم که جسته و گریخته فقط با دیدی موزه‌وار آن‌ها را به روی صحنه آورده، بدون آنکه به امکانات بازخوانی و فرازبانی فراتر آن‌ها نگاه کرده شود و نگاه برکه‌ای خود به این مواد خام، ماتریال دست‌آفریده‌های تاریخی، فرهنگی، اقلیمی، فولکلوریک می‌تواند به نگاه اقیانوسی تبدیل شود. هشت سال جنگ تحمیلی و یا دفاع مقدس با انبوهی بی‌انتها از فیلم‌های مستند و موجود در آرشیوها مواجه هستیم که خود می‌تواند ماتریال‌های مستندگونه ناتمام‌نشدنی باشد که برای ژانر تئاتر دفاع مقدس و به عبارتی زیبایی‌شناسی مدرن صحنه تئاتر قرار بگیرد و مسلماً دیدگاه سیاست‌گزاران و دست‌اندرکاران اصلی در این حیطه هم می‌بایستی با علم به عصر دیجیتالیسم، هنر ویدئویی و تکنولوژی برتر در تئاتر پرمدعاتر و متوقع‌تر گردد.

متأسفانه هیچ‌گونه از جشنواره‌های تئاتری ما طی این سال‌های اخیر نتوانسته‌اند، به جریانات صحنه‌ای و خطوط نوین زیباشناسانه‌ای دست یابند و هنوز نتوانسته‌ایم به کتبی تحقیقی و یا به نتایج پژوهش‌های شگرف- موقعیت صحنه تئاتر ما را از منظرهای تطبیقی، تبیینی، تألیفی به تعاریف جامعی برسند و بدیهی است که در وحلهٔ نخست مراکز آکادمی و تحقیقاتی هر سرزمین متولیان و بانیان موضوعات لمی؛ نو و پیشرفته است و در مرحلهٔ بعد موضوع نقد و نقدنویسی به گونه‌ای علمی و حرفه‌ای است که بایستی پیشتاز تئاتر پیش رو یک سرزمین باشند. تئاتر مولتی مدیا، تئاتر لچکر پرفرمنس می‌تواند بار دیگر از طریق تصاویر مستندگونه به احساسات واقعی تماشاگران نزدیک‌تر شده تا هر دو طرف هنرمند و مخاطب می‌شویم. به تصاویر حقیقی تئاتر دست یابند. و با فیلسوف عصر روشن‌گری آلمان، هگل هم‌صدا می‌شویم.

«... آدمی در برابر تصویر واقعیت دست‌خوش همان احساس‌هایی می‌شود که در برابر خود واقعیت.»

پی‌نوشت:

۱. مزرعه‌مین برای اولین بار در دوازدهمین جشنواره سراسری تئاتر دفاع مقدس در شهر بندر در سال ۱۳۸۶ به نویسندگی، طراحی و کارگردانی محسن حسینی به نمایش درآمد که پس از جشنواره در تالار اندیشه حوزهٔ هنری به مدت هشت شب به روی صحنه رفت.

2. The Performing Art
3. par fourmen
4. Par fourmen
5. par fourmir
6. Fournir
7. Ausstatten
8. Performance
9. Theatre Anthropology
10. Theater Ethnography
11. Choreography
12. performativitaetim Theater
13. The subject speace
14. The body art
15. hecture Performance
16. padmanathan Nair
17. Encyclopédie
18. Sur le Comédin paradoxe
19. Lecture Performance
20. Non acting
21. Subject
22. virtuell
23. Video Art
24. Videokunst. De 40 Jahre
25. Nam June paik
26. Medien Performance
27. Video- Installation
28. High tech
28. interactive video installation
29. Nantes Triptych
30. Simulation
31. High Tech theatre

منابع:

1. Adorno, theodor w.: Philosophies und Gesellschaft. Funf Essays. In: reclam verlag, Stuttgart 1988 (1988)

Becker, christoph: Documenta LX kurtführer Guide Edition Cantz, Stuttgart 1992.

Derrida, Jacques: Postmoderne und Dekonstr uktion, "Die difference", Reclam, Stuttgart 1991.

Lyotard, Jean- Francois: Beantwortung der Frage; wasist Postmodern? Reclam Verlay, Stuttgart, 1991.

Lehmann, Hans- this: Post dramatisches Theater, Verlay der Autoren, Frankfurt/ M 1999.

Turner, Victor: The Human Seriousness of play, performance studies series. By: performing Arts journal Publications.

برشت، برتولت، *دربارهٔ تئاتر*، ترجمهٔ: فرامرز بهزاد، انتشارات خوارزمی ـ تهران، چاپ دوم، ۱۳۷۸.

دیدرو، دنیس، *هنرپیشه کیست*. ترجمهٔ: احمد سمیعی، چاپ و صحافی چاپخانهٔ سپهر، تهران، چاپ دوم ۱۳۶۱.

حسینی، محسن، *فرانکفورت ۲۰۰۳* در فصلنامه هنر، بهار ۱۳۸۲.

حسینی، محسن، *روند زیبایی‌شناختی و تغییرات پارادیگمایی در تئاتر به سوی هنر پرفرمنس*، در کاتالوگ بیست و یکمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر، اسفند ماه ۱۳۸۱.

شکسپیر، ویلیام، *هملت*، در مجموعهٔ آثار نمایشی، جلد دوم، ترجمهٔ علاءالدین پازارگادی، انتشارات سروش، تهران. چاپ اول، ۱۳۷۸.