امکان‌های مفهوم اجرا در سینما

عارف هوشمندنیا [1]

چکیده

جنبش پانیک، تحت تأثیر نظریات «تئاتر شقاوت» آرتو شکل گرفت و تسری آیین و خشونت، در ادامهٔ فعالیت سینمایی آلخاندرو خودوروفسکی مشهود است. این مقاله با در نظر گرفتن «نظریهٔ اجرا» از ریچارد شکنر دربارهٔ آیین و سرگرمی، قصد دارد ابتدا فعالیت جنبش پانیک را در بستر تاریخی مورد بررسی قرار دهد و سپس، با تعمیم موضوعات مطرح‌شده دربارهٔ اجرا، مفهوم «سینما اجرا» را برای فیلم‌های آلخاندرو خودوروفسکی در نظر بگیرد. از این رو در انتهای مقاله، ایده‌هایی در مورد سینما اجرا مورد بررسی قرار گرفته است. شیوهٔ گردآوری اطلاعات این تحقیق به صورت کتابخانه‌ای بوده و از نظریه اجرا ریچارد شکنر استفاده شده است. هم‌چنین، فیلم‌های خودوروفسکی برای گسترش نمونه‌های آماری مقاله ذکر شده‌اند.

کلید واژه‌ها

آلخاندرو خودوروفسکی، ریچارد شکنر، آیین، اجرا، سینما اجرا.

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش دانشگاه تهران. پست الکترونیک: Aref.m1995haha@gmail.com

مقدمه

قرن بیستم، مواجهات متفاوتی را برای هنرمندان ایجاد کرد. جنگ‌های جهانی اول و دوم، گستردگی شهرها، زندگی مدرن و پژوهش‌های فروید در شکل‌گیری جنبش‌هایی مثل سورئالیسم، فوتوریسم و اکسپرسیونیسم تأثیرگذار شدند و به طور مشخص، در تئاتر، سینما، ادبیات، نقاشی قابل شناسایی هستند. بعد از نیمه‌های قرن بیستم، جنبش‌های متفاوت دیگری در حوزهٔ اجرا و زیر عنوان پسامدرنیسم شکل گرفت که پاپ آرت[1]، پرفورمنس آرت[2]، ویدئو آرت[3] و هپنینگ[4] را می‌توان نام برد.

دریاچه‌ای پر از خون و جسد مردی که بر یک نیزه چوبی فرو رفته است؛ رژهٔ سربازانی که حیوانات پوست‌کنده شده را بر سر نیزه زده‌اند؛ صدای آژیر خطر و دختری که روی یک تخت دراز کشیده و گل رزی را می‌جَوَد؛ آدم‌های کوتوله و دچار نقص عضو که از سوی دیگران مورد سرزنش و خشونت واقع می‌شوند، همگی بخش‌هایی از فیلم‌های خودوروفسکی هستند و نشان می‌دهند خشونت یکی از تم‌های اصلی فیلم‌های اوست؛ اما خشونتی متمایز با آنچه در سینمای هالیوود یا فیلم‌های ژانر ترسناک می‌شناسیم. آلخاندرو خودوروفسکی متولد ۱۹۲۹ در روستای توکوپیا واقع در شمال شیلی است. گسترهٔ کارهای خودوروفسکی وسیع بوده و محدود به سینما نیست. او شاعر، نقاش، نویسندهٔ کتاب مصور، نمایشنامه نویس، بازیگر و کارگردان تئاتر است. تجربیات او فراتر می‌رود و در حوزهٔ روانشناسی، روان‌جادوگری[5] و تاروت نیز سررشته دارد.

هدف این مقاله، واکاوی بسترهای دوران ابتدایی کار آلخاندرو خودوروفسکی[6] (۱۹۲۹) و اشاعهٔ تأثرات نگرش وی از حوزهٔ اجرا به فعالیت فیلمسازی اوست. از همین منظر، به بررسی «جنبش پانیک»[7] که توسط فرناندو آرابال[8](۱۹۳۲)، رونالد توپور[9](۱۹۳۸-۱۹۹۷) و خودوروفسکی در دههٔ شصت میلادی شکل گرفت، خواهیم پرداخت. نگارنده متصور است اعمال خشونت‌آمیزی که در فیلم‌های خودوروفسکی بازنمایی می‌شوند، تحت تأثیر هپنینگ‌های تجربی و کارهای تئاتری خودوروفسکی در جنبش پانیک است. گویی خودوروفسکی قصد دارد در فیلم‌هایش تماشاگر را همچون یک واقعهٔ هپنینگ، در اجرا دخیل کند. از این رو، با در نظر گرفتن اینکه اعمال خشونت‌آمیز برگرفته از آیین‌ها که در اجرا شکل می‌گیرند، به شکل آیینی یا عرفانی و مذهبی وابستگی ندارند بلکه در بستر تاریخی فعالیت و نگرش‌های تازه به مقولهٔ اجراست که در دههٔ شصت میلادی ایجاد شدند. از همین رو، مقالات ریچارد شکنر در نظریهٔ اجرا برای تبیین مسأله به کار گرفته می‌شود.

جنبش ترس و اضطراب (پانیک)

«جنبش وحشت در سال ۱۹۶۲ در پاریس توسط فرناندو آرابال، آلخاندرو خودوروفسکی و رولاند توپور به وجود آمد. این اجتماع با الهام از گادپَن نام‌گذاری شد و از تئاتر شدت و خشونت آنتونن

آرتـو و لوئیـس بونوئـل گروهـی کـه بـر هنـر اجرایـی بی‌نظـم و تصـور سـورئال تمرکـز داشـت تأثیـر گرفتـه اسـت. جنبـش وحشـت بـه عنـوان واکنشـی در مقابـل سورئالیسـمی کـه تبدیـل بـه خـرده بـورژوازی شـده و رهـا سـاختن انرژی‌هـای مخـرب در جسـتجوی صلـح و زیبایـی، حـوادث و اتفاقـات نمایـش را بـه گونـه‌ای طراحـی می‌کـرد کـه هنـگام اجـرا شـوکه‌کننده باشـند. یـک نمایـش چهـار سـاعته بـا نـام "ملـودرام مذهبـی" در مـه ۱۹۶۵ در جشـنواره بیـان آزاد پاریس بـه روی صحنـه رفـت. خودوروفسـکی در حالـی کـه لبـاس چرمـی موتورسـواران را بـه تـن داشـت بـه روی صحنـه آمـد و حیـن ایـن هپنینـگ گلـوی دو غـاز را روی صحنـه بریـد» (خشـنود شـریعتی، ۱۳۸۷، ۶۰). خودوروفسـکی، در سـال ۱۹۷۳، جنبـش پانیـک را منحـل اعـلام کـرد امـا پیـش از منحل‌شـدن ایـن جنبـش، خودوروفسـکی فیلـم بلنـد «فانـدو و لیس»[10] را براسـاس نمایشـنامۀ فرناندو آرابـال در سـال ۱۹۶۸ سـاخته بـود.

پژوهـش حاضـر در تـلاش اسـت رویکـرد جنبـش پانیـک را از منظـر «تئاتـر شـقاوت» آنتونـن آرتـو و جنبـش سورئالیسـتی بونوئـل در سـینما بـا اتـکا بـه کارهـای اولیـه او مثـل «سـگ آندلسـی» مـورد واکاوی قـرار دهـد. آرتـو، تئاتـر شـقاوت را در نشـریۀ جدیـد فرانسـه در سـال ۱۹۳۲ منتشـر کـرد و هم‌چنیـن در سـال ۱۹۳۶ در نامـه‌ای بـه ژان پـولان آن را بسـط داد. اظهـارات آرتـو مبتنـی بـر ایـن نکتـه اسـت کـه تئاتـر غربـی، بـه متـن منسوخ‌شـده متکـی اسـت و اندیشـۀ خـود را بـه تئاتـری معطـوف می‌کنـد کـه برگرفتـه از احساسـات شـدت‌یافته، آمیختـه بـا آییـن و سـحر و آشـوب اسـت. نظـرات آرتـو دربـارۀ مواجهـۀ تماشـاگر بـا تئاتـر اسـت؛ تئاتـری کـه بایـد تماشـاگر را بیـدار کنـد و تجربـۀ تئاتـر، فراتـر از یـک سـرگرمی در نظـر گرفتـه شـود. او در مـورد وضعیـت تماشـاگر می‌نویسـد: «امـروزه احساسـات مـا بـه آن درجـه از فرسـودگی و خمودگـی رسـیده اسـت کـه بـدون شـک بـه تئاتـری نیـاز داریـم کـه تماشـاگر را چـه از نظـر احسـاس و چـه از نظـر اعصـاب و روان بیـدار کنـد» (آرتـو، ۱۳۹۷، ۱۲۷).

در سـال ۱۹۳۲ کـه آرتـو، نگـرش خـود را دربـارۀ تئاتر تدویـن می‌کنـد، فرنانـدو آرابـال متولـد شـده اسـت. او کـه در کنـار خودوروفسـکی و توپـور جنبـش پانیـک را راه‌انـدازی کـرده اسـت، در مـورد دیکتاتـوری و وحشـت ژنـرال فرانکـو این‌گونـه بیـان می‌کنـد: «مـن در زمـان جنـگ اسـپانیا، جنـگ داخلـی اسـپانیا را زندگـی کـرده‌ام. پـدرم بـه وسـیله ژنـرال فرانکـو بـه مـرگ محکـوم و اعـدام شـد. مـن در عصـری بسـیار سـبع، حیوانـی و پـر از اعمـال بربریـت و وحشـیانه زندگـی کـرده‌ام» (آرابـال، ۱۳۹۶، ۷۲). زیسـتِ خودوروفسـکی نیـز زیـر سـیطرۀ پـدر مسـتبدش شـکل می‌گیـرد و آن را در دو فیلـم «رقـص واقعیـت»[11] و «شـعر بی‌پایـان»[12] کـه مشـخصاً بـه زندگـی شـخصی او در توکوپیـا مرتبـط اسـت، نشـان می‌دهـد. از ایـن رو، می‌تـوان بازتـاب تجربیـات زیسـتۀ آرابـال و خودوروفسـکی را هـم مدنظـر قـرار داد. آرتـو در مـورد وجـود خشـونت و آییـن در تئاتـر می‌نویسـد: «تئاتـری کـه بـرای قلـب و احسـاس بـه مثابـۀ زخـم و جراحتـی باشـد کـه از هـر احسـاس واقعـی سرچشـمه بگیـرد» (آرتـو، ۱۳۹۷، ۱۲۹).

زخم و جراحتی که به طور مشخص، قرار است تماشاگر را مورد خطاب قرار دهد و خیال او را به کار گیرد و در روح او تأثیر بگذارد. «تئاتری که تخیل و تجسم ما را به کلی دگرگون سازد و در هم بریزد و با نیروی مغناطیسی پرشوری تصاویر را در ذهن و روح ما بدمد و مانند یک درمان روحی با تأثیری پایدار و مداوم بر روح و جان ما رسوخ کند» (همان، ۱۲۸).

آنچه آرتو تحت عنوان «درمان روحی» در نظر می‌آورد، در اندیشه‌های خودوروفسکی نیز وجود دارد. خودوروفسکی در مصاحبه‌ای که بعد از فیلم «شعر بی‌پایان» دارد می‌گوید: «من کتابی در انتشارات آلبین میشل چاپ کردم به نام "تئاترِ درمان" که امر شاعرانه را همچون فنی برای درمان در نظر می‌گیرد... چه کسی را درمان می‌کنم؟ خودم را، خانواده‌ام را و تنها تماشاگرانی که برای چنین فیلم‌هایی ایجاد می‌شوند». در ادامهٔ مصاحبه، بیان می‌کند: «هنر واقعی باید وجدان شخصی را بیدار کند و آن را اعتلا ببخشد» (خودوروفسکی، ۱۳۹۵، ۵۷). در مصاحبهٔ خودوروفسکی باید به نکاتی توجه شود. آنچه آرتو تلقی می‌کند، از اعتلای روحی، متوجه کثرت مخاطب است اما در نگرش خودوروفسکی، او ابتدا از خود شروع می‌کند. به طوری که می‌توان گفت آرتو، چندان قائل به فردیت نیست اما خودوروفسکی از خود و کنش شاعرانهٔ خود آغاز می‌کند و آن را به مخاطب تسری می‌دهد. این در حالی است که آنچه مدنظر آرتو بوده، به طور مشخص فیگور و زندگی شخصی او را هم تحت تأثیر قرار داده بود. در نهایت، آرتو، اسلوب تئاتر شقاوت خود را این‌گونه طرح‌ریزی می‌کند: «تئاتر به گوهر واقعی خود که همان واقعیت‌بخشیدن به تخیل و توهم است دست نخواهد یافت مگر آن‌که تماشاگر را در رؤیاهای اصیلی که در ژرفای وجود ته‌نشین شده‌اند فرو برد، تا میل به جنایت، وسوسه‌های شهوانی، وحشی‌گری، اوهام و خیالات واهی، آرمان‌جویی نسبت به زندگی و چیزها، حتی خوی آدمخواری از اعماق وجودش سربرآورند و تخلیه گردند، اما نه به شیوه‌ای مفروض و توهمی، بلکه به صورتی خودجوش و خودانگیخته» (آرتو، ۱۳۹۷، ۱۳۷).

از این طریق است که در اجراهای جنبش پانیک، بریدن سر غاز و استمناء روی صحنه نیز وجود دارد. در مقابل، آنچه در سینمای خودوروفسکی نیز بازتاب می‌یابد، از همین روست. او با بازگشت به روستای زمان کودکی خود، دست به بازنمایی می‌زند اما نه به طریقی که رخدادها را روایت کند، بلکه رخدادهای گذشته را با خود مرور می‌کند و خود، به عنوان شخصیتی کنش‌گر، حضور پیدا می‌کند. هنگامی که خودوروفسکیِ کودک می‌خواهد خود را از صخره‌ای پایین بیندازد و خودوروفسکی پیر او را می‌گیرد تا وی را آرام کند یا هنگامی که قصد ترک شهر می‌کند و پدر مستبد، از فیگور خود خارج می‌شود، موهای خود را ته می‌تراشد، گویی که از تمام آن رفتارهای خود پشیمان شده و آلخاندروی جوان، او را در آغوش می‌گیرد و می‌بخشد.

حال از منظر جنبش سورئال و سینمای لوئیس

بونوئل، نگاهی به جنبش پانیک بیندازیم. خودوروفسکی، مشخصاً تحت‌تأثیر سورئالیسم است. در سورئالیسمی که در سینمای ابتدایی خودوروفسکی ظهور می‌کند، با استفاده از جنس تصاویر، از هم گسستگی روایت شکل می‌گیرد. ابتدای فیلم «ال توپو»[۱۳]، کودک، عکس مادر خود را در شن دفن می‌کند یا در فیلم «فاندو و لیس»، از دل لیس، خوک بیرون کشیده می‌شود. تصاویری که به طور ناگهانی می‌آیند؛ روایتی وجود ندارد و حتی آمیخته با خشونت است که بی‌شباهت با فیلم «سگ آندلسی» بونوئل نیست که ابتدای فیلم با برشی روی چشم آغاز می‌شود. وجود سکانس‌های رؤیاگونه در فیلم، مشخصاً سمت و سویی به مؤلفه‌های سورئال دارد. مثال مشخص در فیلم «فاندو و لیس» است که دو شخصیت برای رسیدن به شهر تار در جاده‌ای قرار دارند، اما در میان سکانس‌ها، آنها در خانه‌ای به دیوار رنگ می‌پاشند و بازی می‌کنند. این در حالی است که لیس قادر به راه رفتن نیست و جنبهٔ خیالی پیدا می‌کند یا هنگامی که فاندو با مادر مردهٔ خود حرف می‌زند، او را به سمت قبر راهنمایی می‌کند. در ابتدای فیلم «کوه مقدس»[۱۴] نیز سکانس‌های رؤیاگونه حضور دارند، وقتی که تعدادی جوان تیرباران می‌شوند، به جای خون، رنگ از بدن آنها خارج می‌شود و از قلب آنها پرنده! قرابت سینمای بونوئل با جنبش پانیک را در نحوهٔ بازتاب سکسوالیته می‌توان در نظر گرفت. پی‌یر سورلَن در مقالهٔ خود با عنوان «تحولات فیلمسازی تجربی بین دهه ۱۹۲۰ و ۱۹۶۰: درباره لوئیس بونوئل» به برداشت سکسوالیته‌ای که از «سگ آندلسی» شده، می‌پردازد: «برش یک چشم رانه‌های مخرب افراد را فاش می‌کند، در همان حال سکسوآلیته آشکارا به قدرتِ غریزه‌ی جنسی اشاره می‌کند» (سورلَن، ۱۳۹۵، ۲۱۸). تطبیق همین مسأله در فیلم‌های خودوروفسکی نیز وجود دارد. پدر، در ابتدای «شعر بی‌پایان»، یک زن کوتوله و نحیف را که در حال دزدی از مغازه‌اش بوده با عصبانیت اغراق‌شده‌ای از مغازه خارج کرده و در مقابل مردم او را لخت می‌کند. با در نظر گرفتن آراء آرتو و به طور مختصر سینمای سورئال لوئیس بونوئل، به نحوی مشخص شد آنچه جنبش پانیک با الهام از این دو رویکرد گرفته است، به چه نحوی بازتاب پیدا می‌کند.

روش و چارچوب نظری

هدف این مقاله، نشان دادن چگونگی شکل‌گیری مؤلفه‌های آیینی در حوزهٔ اجرا با توسل به نظریهٔ اجرای ریچارد شکنر در سینمای خودوروفسکی است. مواجهه با سینمای آلخاندرو خودوروفسکی، مستلزم شناختی چندوجهی است. شکل فیلمسازی او را عمدتاً سورئالیسم شناخته‌اند که تحت تأثیر جنبش سورئال در فیلمسازی لوئیس بونوئل بوده است، از طرفی می‌توان در نظر گرفت که سینمای خودوروفسکی، تا حد زیادی، از سمبولیسم و روانکاوی نیز تأثیر پذیرفته است اما در این مقاله قصد بر این است که میدان‌های اجرایی که به واسطهٔ نظریهٔ اجرای ریچارد شکنر

تبیین شده است را بررسی کرده و سپس از منظر آیین و به تعبیر شکنر، «سودمندی» ریشه‌های اجرایی آیینی را که از دهه‌های ۶۰ میلادی وارد حوزهٔ اجرا شده، در سینمای خودوروفسکی مورد بررسی قرار دهیم.

شکنر اشاره می‌کند که خاستگاه تئاتر را نمی‌توان آیین در نظر گرفت و در ادامه اضافه می‌کند که آیین و تئاتر را باید تحت عنوان اجرا در نظر گرفت. از این رو که تئاتر، اجرا قلمداد می‌شود و اجرا نیز تئاتر، پس از آیین به تئاتر و بالعکس نیز امکان‌پذیر است. نگرش آوانگاردهای اجرا از دههٔ ۶۰ میلادی به بعد، مشخصاً تحت تأثیر آراء آنتونن آرتو قرار دارد. آرتو بیان می‌کند که تئاتر غربی، تحت سیطرهٔ متن قرار دارد. آرتو با بررسی نمایش‌های آسیایی، در مقابل تئاتر غربی دست به نوعی شورش می‌زند. آنچه که آرتو تئوریزه کرده است، در عمل، چندان شکل نگرفت اما می‌توان اقدامات کسانی مثل یرژی گرتوفسکی، تادئوش کانتور، یوجینو باربا در حوزهٔ اجرا را در نظر گرفت. از طرف دیگر، پرفورمر آرت‌های دهه‌های ۶۰، از بدن خود به عنوان رویداد هنر، چنان بهره بردند که می‌توانند از طریق نگرش آرتو نیز مورد تحلیل قرار گیرد.

در این مقاله از نظریهٔ اجرای ریچارد شکنر، آیین (سودمندی) و سرگرمی، استفاده شده و آن را به فیلم‌های خودوروفسکی تعمیم خواهیم داد. بدین منظور، گردآوری اطلاعات این پژوهش، به صورت کتابخانه‌ای در نظر گرفته شده است. باید در نظر داشت که آنچه به عنوان اجرا در ماهیت تئاتر، پرفورمنس آرت یا هپنینگ رخ می‌دهد، وابسته به مخاطب است. مخاطب در شکل کلی، در زمان رویداد حاضر می‌شود و در اجرا مشارکت می‌کند، به خصوص در دو مورد پرفورمنس آرت و هپنینگ. اما در سینما، قضیه برعکس است، فیلم زمانی ضبط شده است و چندین بار اکران کاملاً یکسان در سالن‌ها خواهد داشت. از این رو، گویی مخاطب از جایگاه کنش‌گری فعال در شیوهٔ اجرا خارج می‌شود. سینماگران تجربی این مقاله با بررسی دوران ابتدایی فیلم‌های لوئیس بونوئل سعی می‌کنند تا تماشاگر را از حالت منفعل به یک تماشاگر کنش‌گر تبدیل کنند.

نگارندهٔ حاضر ادعا نمی‌کند آنچه در سینمای خودوروفسکی شکل می‌گیرد را باید به مثابهٔ یک هپنینگ در نظر گرفت، اما مدعی است آنچه خودوروفسکی در سینمای خود از «فاندو و لیس» تا آخرین کارهای خود ساخته است، از اندیشه‌های آوانگارد شیوه‌های اجرایی دهه ۶۰ نشأت می‌گیرد. از این رو، می‌توان خودوروفسکی را در پس‌زمینهٔ رویدادهای تئاتری و حتی سیاسی و اجتماعی مورد بررسی قرار داد و سپس از طریق تعمیم‌دادن موضوعات مطرح‌شده، او را به عنوان مؤلف سینمای شخصی خود در نظر گرفت.

از آیین به تئاتر و بالعکس: رشتهٔ در هم تنیدهٔ سودمندی- سرگرمی

«نظریهٔ اجرا» توسط ریچارد شکنر و تقریباً در اواسط دههٔ ۶۰ میلادی تدوین شده است. شکنر با پژوهشگران تز کمبریج که خاستگاه تئاتر را

آیین تصور می‌کنند، مخالفت می‌کند. شکنر در این مورد می‌نویسد: «آن پژوهشگران با مطالعه بر روی بقایای مراسم آیینی در یونان چیزی را یافتند که به زعم آنان آثار و نشانه‌های یک آیین اولیه بود، آیین اولیه‌ای که آنان گمان می‌کردند تراژدی آتیک و آیینهای موجود کنونی هر دو از آن نشئت گرفته است» (شکنر، ۱۳۸۸، ۱۵). به‌زعم شکنر، تاکنون هیچ آیین اولیه‌ای یافت نشده است؛ از همین رو، «به نظر نمی‌رسد که آیین، آن گونه که گروه کمبریج آن را درک می‌کند ارتباط نزدیکی با تئاتر یونانی- یا تئاتر الیزابتی یا مدرن - داشته باشد» (همان، ۲۲). آنچه در نهایت شکنر تحت عنوان «نظریهٔ اجرا» بیان می‌کند، شامل هفت فعالیت است که عبارت‌اند از: آیین، تئاتر، بازی، گیم‌ها، ورزش‌ها، رقص و موسیقی که گسترهٔ فعالیت‌های عمومی بشر در حوزهٔ اجرا را تشکیل می‌دهند (همان، ۲۳). منظور شکنر از اجرا، فعالیت‌هایی است که برشمرده است. از همین نظر، تئاتر را نمی‌توان برآمده از آیین در نظر گرفت؛ بلکه «آیین یکی از چندین و چند فعالیتی است که با تئاتر مرتبط است» (همان، ۲۲). از نظر شکنر، هر کدام از این فعالیت‌ها، در عرصهٔ عمومی سازوکار خود را طلب می‌کنند به این معنی که هر فعالیتی، مکان مختص خود و وجود و حضور تماشاگر را نیاز دارد. بررسی شکنر دربارهٔ هرکدام از این فعالیت‌ها بسیار گسترده است و برای بسط هر نظرگاه، مثال‌های فراوانی از اجراهایی که دیده است یا در قبیله‌های مختلف شاهد بوده را مطرح می‌کند. در این مقاله، فرصت بسط تمام نظرات شکنر در مورد اجرا وجود ندارد؛ از همین رو، بر مقالهٔ «از آیین به تئاتر و بالعکس: رشتهٔ در هم تنیدهٔ سودمندی – سرگرمی» تمرکز می‌شود تا پیوند میان آیین و سرگرمی و قرابت نظریهٔ شکنر با رخدادهای آوانگارد دههٔ شصت میلادی و جنبش پانیک را مورد بررسی قرار داده، سپس دیدگاه نگارنده مبنی بر وجود رخدادهای برآمده از اجرا در سینمای خودوروفسکی مطرح می‌شود.

ریچارد شکنر، مبحث خود را با مراسم «کایکو»ی[۱۵] اهالی تسمباگا آغاز می‌کند. با بررسی این مراسم، شکنر نشان می‌دهد که با مؤلفه‌های آیینی روبرو هستیم که جنبه‌های سرگرمی نیز در آن راه یافته است. او در مورد برنامه‌های سرگرم‌کننده کایکو می‌نویسد: «کایکو نوعی نمایش آیینی است - آنها صرفاً انجام دادن کاری نیستند بلکه نمایشی از انجام دادن کارند» (همان، ۲۰۴). از همین رو، در خصوص این نمایش در کنار جنبهٔ واقعی که از خود بازنمایی می‌کند و شامل شناخت رفتارشناسی و بوم‌شناختی است، بر جنبه‌ای از نمادین‌بودن این مراسم هم تأکید می‌شود که در آن، رقص‌ها و جنگ‌ها به صورت نمادین و سرگرمی برای تماشاگر به نمایش درمی‌آیند. شکنر با در نظر گرفتن دو نوع رفتار واقعی و رفتار نمادین، تبدیل و استحالهٔ تئاتری را به دو صورت بیان می‌کند: «۱- از طریق جابه‌جایی رفتار ضد اجتماعی، آسیب‌رسان و مخرب با ژستها و نمایشگریهای آیینی‌شده، و ۲- از طریق خلق شخصیتهایی که

رویدادهای داستانی یا رویدادهای واقعی را که از طریق اجراشدن داستانی شده‌اند، بازی و محقق می‌سازند. این دو نوع تبدیل ممکن است توأمان رخ دهند» (همان، ۲۰۷). از همین رو، می‌توان در نظر گرفت اجراهایی که بعد از دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی به واسطهٔ استحالهٔ آیینی شکل گرفتند، شخصیت فردی هنرمند را در مرکز اجرا قرار دادند به طور مثال اجرای مارینا آبراموویچ به نام «لب‌های توماس» را می‌توان در نظر گرفت یا اجرای معروف او، «ریتم صفر» که بر پایهٔ رفتارهای خشونت‌آمیز آبراموویچ نسبت به خود و مخاطب نسبت به آبراموویچ شکل گرفته است. برآمدن چنین اجراهایی موسوم به پرفورمنس آرت با «بدل‌کردن اجراگر به کسی که کنشهای خودش را خودش تألیف می‌کند یا از طریق قابل مشاهده ساختن او در کنار نقش به شیوه‌ای برشتی، به جستوی چیزی نزدیک به واقع بودگی[۱۶] برآمده‌اند... سروکار ما با نوعی آگاهی اجتماعی یا سیاسی مشخص است و مخاطب اجرا نیز نه مردم به عنوان اشخاص منفرد بلکه به عنوان شرکت‌کنندگانی در واحدهای اجتماعی بزرگ‌تر است» (همان، ۲۲۱). بنا بر همین قضیه است که این دسته از اجرا، با مشارکت تماشاگر شکل می‌گیرد و از منظر شکنر، برآمدن چنین مشارکتی ریشه در اجراهای آیینی دارد.

بررسی ریچارد شکنر در مورد اجرا به در هم تنیده‌شدن آیین و سرگرمی می‌رسد. او آیین‌ها را که عمدتاً دارای کارکردی سودمند برای مخاطب محسوب می‌شوند با سرگرمی ادغام می‌کند و می‌نویسد: «اگر هدف اجرا ایجاد دگرگونی - یعنی سودمند واقع شدن - باشد آنگاه به احتمال فراوان سایر ویژگیهای ذیل سرعنوان سودمندی نیز حاضر خواهند بود و اجرا بدل به آیین می‌شود. عکس این مطلب نیز در مورد سرگرمی و خصوصیاتی که ذیل این عنوان قرار می‌گیرند صادق است. با این حال، هیچ اجرایی سودمندی محض یا سرگرمی محض نیست» (همان، ۲۲۵). او این مسأله را با مثالی از یک نمایش موزیکال برادوی، این‌گونه تشریح می‌کند که اگر مخاطب، صرفاً به تماشای نمایش موزیکال بنشیند، صرفاً به جنبهٔ سرگرمی آن توجه خواهد کرد اما اگر به تمرین‌های آماده‌سازی و فرایند کار بازیگران و سرمایه‌گذاری‌های همین نمایش توجه نشان دهد به چیزی فراتر از سرگرمی صرف توجه کرده که «همزمان آیین، اقتصاد و مدل کوچکی از ساختار اجتماعی خواهد بود» (همان، ۲۲۵).

بررسی شکنر در مورد در هم تنیدگیِ سودمندی و آیینی، طی سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی این است که «سودمندی در مقابل سرگرمی تبدیل به موضع غالب شد» (همان، ۲۲۸). در این نقطه، بهتر است کمی درنگ کرده و سال ۱۹۶۲ را که گروه پانیک شکل گرفت، در نظر آوریم. در نمایشنامه‌های فرناندو آرابال که در سال ۱۹۶۵ منتشر شده‌اند، عناوینی همچون «مراسم بزرگ آیینی» و «مراسم برای یک سیاه مقتول» را می‌توان نام برد که به سمت سودمندی تمایل پیدا می‌کند و عناوین آن، به

طـور مشـخص بـه رویکـرد آیینـی اشـاره دارنـد تـا صرفـاً سـرگرمی. همان‌طـور کـه نمی‌تـوان تقابـل سـودمندی و سـرگرمی را از هـم مجـزا کـرد، ایـن دو، خـود را در شـکل یـک برخـورد دیالکتیکـی ایجـاد می‌کننـد بـه ایـن معنـا کـه «اجـرا آیینـه منفعلـی بـرای تغییـرات اجتماعـی نیسـت، بلکـه خـود بخشـی از فراینـد بازخـوردی پیچیـده‌ای اسـت کـه موجـب تغییـر و تحـول می‌شـود» (همـان، ۲۲۹). از ایـن رو، چنیـن آثـاری بـا محوریـت قـرار گرفتـن هنرمنـد در مرکـز اجـرا کـه خـود همـواره کنـش را برمی‌انگیـزد و بـا تماشـاگر خـود ارتبـاط برقـرار می‌کنـد، بازتابـی از شـیوه‌های اجرایـی اسـت کـه از دهـۀ شـصت میـلادی می‌تـوان در نظـر گرفـت. گروه‌هـای تئاتـری در ایـن دوره بـا اصطلاحاتـی چـون تجربـی و پژوهش‌محـور، در ایجـاد یـک تشـخص ایدئولوژیـک سـودمندی گام برداشـتند (همـان، ۲۳۲)؛ نظیـر اجراهـای تئاتـر آزمایشـگاه یـرژی گرتوفسـکی.

آنچـه مشـخص اسـت و در نظریـۀ شـکنر حضـور دارد، ایـن اسـت کـه «پـس از جنـگ جهانـی دوم تلاشـی بـرای غلبـه بـر تشـتت و پراکندگـی از طریـق روی آوردن بـه اجـرا بـه مثابـه بخشـی از اجتمـاع – و نـه عنصـری جـدا از آن - بـوده اسـت» (همـان، ۲۵۹). بـه همیـن جهـت اسـت کـه بایـد تاریـخ را در جهـت فاعلیت‌بخشـیدن بـه اجراهـای ایـن دوره مدنظـر قـرار داد. مسـیر مقالـۀ حاضـر در جهـت ایـن امـر پیـش مـی‌رود کـه شـکل‌گیری جنبـش پانیـک در دهـۀ شـصت میـلادی، بـا اجراهایـی آمیختـه اسـت کـه بـه دنبـال مشـارکت و کنـش تماشـاگران هسـتند. مشـارکت تماشـاگر در اجراهـای پرفورمنـس آرت و هپنینـگ مـورد توجـه قـرار گرفـت، صحنه‌هایـی کـه تماشـاگر بـا بـوی نامطبـوع محیطـی، اعمال خشـونت، صداهـای نامتعـارف و اشـیاء متفـاوت احاطـه می‌شـد. امـا اگـر در نظـر آوریـم کـه در اجراهـای تئاتـری بـه واسـطۀ ممسـیس یـا تقلیـدی کـه بـه واسـطۀ بازیگـرِ روی صحنـه بـه تماشـاگر نشـان داده می‌شـود و تحـت مفهـوم کاتارسـیس، باعـث دگرگونـی تماشـاگر می‌شـود، در اجراهـای پرفورمنـس آرت یـا هپنینـگ، عمدتـاً از طریـق دگرگونـیِ خـود هنرمنـد اسـت کـه تحـت تأثیـر امـری بی‌واسـطه، در مخاطـب اثرگـذاری ایجـاد می‌کنـد. هانـس تیـس لهمـن، در مـورد «خـود دگرگونـی» می‌نویسـد: «عمـل هنرمنـد بیـش از آنکـه بـه دگرگونـی یـک واقعیـت، کـه برایـش بیرونـی اسـت، و بـه انتقـال ایـن واقعیـت بـه یـاری کار زیبایی‌شـناختی خـود بپـردازد، خواسـتار یـک خـود دگرگونـی اسـت. هنرمنـد عمل‌هایـی را ترتیـب می‌دهـد، اجـرا می‌کنـد و می‌سـازد کـه بـدن شـخص او را متأثـر و حتـی تسـخیر می‌کنـد» (تیس‌لهمـن، ۱۳۹۵، ۲۵۱). بـدن کـه بـه واسـطۀ رقص‌هـا در آییـن مـورد توجـه قـرار گرفتـه بـود، بعـد از دهـۀ شـصت در شـکل آمیختـه‌ای میـان اجراهـا قابـل ردیابـی اسـت. در چنیـن دورۀ تاریخـی اسـت کـه پـس از وحشـت جنـگ جهانـی دوم، شـکل آیینـی اجـرا بـرای رسـیدن بـه شـمایل روحانـی مدنظـر قـرار می‌گیـرد.

سینمای آلخاندرو خودوروفسکی

اینکـه مسـأله از اجـرا آغـاز شـده و بـه سـینما متصـل می‌شـود، شـاید در ابتـدا گیج‌کننـده باشـد. امـا مسـأله نگارنـده از ابتـدا ایـن موضـوع بـود کـه آنچـه

در سینمای خودوروفسکی شاهد هستیم، برآمده از نگرش‌های اجرایی در دهۀ شصت میلادی است. در فیلم‌های خودوروفسکی ما در حال حرکت میان سودمندی و سرگرمی هستیم. سودمندی که در شکل آیینی از مضامین، حرکت و بدن در سینمای خودوروفسکی مشاهده می‌شود. اگر مقالۀ ریچارد شکنر و تحولات اجرایی را در بستر تاریخی مدنظر قرار دهیم، بسیاری از رویدادهایی که در سینمای خودوروفسکی در حال رخ دادن است، برگرفته از تفکراتی است که در دهۀ شصت میلادی شکل گرفته‌اند. سینمای خودوروفسکی به دلیل مضامین مشخص روانکاوی و نمادین، در روترین حالت، خود را نمایان می‌کند. هنگامی که از منظر نظریۀ اجرای ریچارد شکنر و در بستر تاریخی دهۀ شصت میلادی به سینمای خودوروفسکی نگاه کنیم، درمی‌یابیم آنچه در سینمای او تداوم می‌یابد، برگرفته از شیوه‌های اجرایی پرفورمنس آرت و هپنینگ است که به‌زعم هانس تیس له‌من، بی‌واسطگی تجربۀ مشترک بین مخاطب و هنرمند را شکل می‌دهد (همان، ۲۴۵). حضور خودوروفسکی به عنوان بازیگر در فیلم‌هایش به نحوی بر حضور حقیقی شخصیت وی تأکید دارد. همان‌طور که در ابتدای مقاله از مصاحبه او نقل شد، او بر تئاتردرمانی تأکید دارد و آن را به فیلم‌هایش نیز تعمیم می‌دهد، به نحوی که اذعان دارد ابتدا خود را درمان می‌کند. این مسأله، رهیافتی به خود دگرگونیِ هنرمند دارد. نگرش آیینی، به طور مکرر در فیلم‌های خودوروفسکی نمایان است. آیین، خود را در مضمون «نوعی سفر زیارتی» (شکنر، ۱۳۸۸، ۲۹۰) نمایان می‌کند. از همین رو، شکلی از کارناوال در زمینۀ فیلم‌های خودوروفسکی حضور دارد. در فیلم «فاندو و لیس»، دو شخصیت در مسیر شهر تار قرار دارند. در فیلم «کوه مقدس» نیز گروه نُه نفره‌ای به راه می‌افتند تا به کوه مقدس برسند. در فیلم «ال توپو»، پدر و پسر در مسیر راهی هستند تا اینکه جدایی رخ می‌دهد. در فیلم «رقص واقعیت» و «شعر بی‌پایان» هم که خودزندگینامه‌ای از آلخاندرو خودرورفسکی است، سفر، مضمون اصلی فیلم است. در اولی، پدر، راهی سفری می‌شود تا «ایبانز»، دیکتاتور شیلی را ترور کند، اما ناتوان، در مسیر دیگری قرار می‌گیرد و متوجه می‌شود این سفرها پوچ بوده و این خود اوست که باید به طور درونی تغییر کند. در فیلم «شعر بی‌پایان» هم این خودرورفسکی است که در نهایت، شهر خود را ترک می‌کند.

سودمندیِ برآمده از آیین، قصد دگرگونی دارد. روایت در فیلم‌های خودوروفسکی هرچند کاملاً شکل نمی‌گیرد اما شخصیت در انتهای مسیر خود، دچار دگرگونی شده است. خودوروفسکی که در زندگی واقعی خود ارتباط نزدیکی با پدر نداشته است، در «شعر بی‌پایان» پدر را می‌بخشد و در آغوش می‌گیرد. از طرف دیگر، جنبۀ سرگرمی آنجا خود را بازنمایی می‌کند که در میانه‌های فیلم، کارناوالی به حرکت می‌آید و دسته‌های آواز وجود دارند. این موضوع، خود جنبۀ دیگری از سینمای خودوروفسکی را می‌تواند

نمایان کند که برشت با عنوان فاصله‌گذاری در تئاتر حماسی مطرح کرد. در ابتدای فیلم، «شعر بی‌پایان»، خودوروفسکی، خیره به دوربین پیش می‌آید و موقعیت شهری را که در آن بزرگ شده است، بازگو می‌کند. سپس گروهی سیاه‌پوش با پوستر، شهر را به حالت سابق خود بازمی‌گردانند. هم‌چنین، این سیاه‌پوشان به مرور در فیلم حضور پررنگ‌تری می‌گیرند، هنگامی‌که وسایل صحنه را تغییر می‌دهند.

نظر شکنر در مورد استحالهٔ تئاتری را که به واسطهٔ دو نوع رفتار واقعی و نمادین شکل می‌گیرد، مطرح کردیم. در مورد فیلم‌های خودوروفسکی، حضور خود او در فیلم‌هایش به طور مشخص بازنمایی این دو رفتار است. به طور مثال در فیلم «رقص واقعیت» می‌بینیم که خودوروفسکی پیر، خودوروفسکی کودک را که بر لبهٔ صخره ایستاده و قصد خودکشی دارد، در آغوش می‌کشد و با او حرف می‌زند. رویدادی واقعی در شمایل نمادین، خود را آشکار می‌کند. در جایی از فیلم «شعر بی‌پایان»، خودوروفسکی به همراه انریکه لینه به مراسمی می‌روند که در آن شعر بخوانند. مراسمی که به صورت رسمی و آکادمیک برگزار شده است، اما شاعران جوان در آن مراسم شروع به پرت‌کردن گوشت قرمز به حضار می‌کنند. در سکانس بعدی، آنها به میدانی که مجسمهٔ پابلو نرودا قرار دارد می‌روند و مجسمه را به رنگ سیاه آغشته می‌کنند. سپس در شمایل یک اجرای پرفورمنس آرت، با حضور تماشاگران، شروع به رقص و طبل‌زنی می‌کنند. چنین است که در فیلمی که در سال ۲۰۱۶ ساخته شده، عناصر اجرایی پرفورمنس آرت که از دههٔ ۶۰ میلادی به عنوان بازتابی از رخدادهای اجتماعی و مشارکت مخاطب در اجرا شکل گرفته‌اند، راه خود را در فیلم خودوروفسکی کماکان پیش می‌برند.

سینما اجرا [۱۷]

مایکل کربی، در مورد «هپنینگ و هانس تیس لهمن در مورد «پرفورمنس آرت» که ذیل عنوان «تئاتر پست دراماتیک» مطرح می‌شود، از تأثیر سینما در حوزهٔ اجرا مثال‌هایی آورده‌اند. کربی می‌نویسد: «فیلم‌های سینمایی نیز تأثیرات گسترده و گوناگونی بر هپنینگ‌ها داشته‌اند. در این زمینه فیلم‌های سورئالیستی و آن‌هایی که تصاویری توهم‌زا در فیلم‌های خود به وجود می‌آورند، بیشتر به چشم می‌خورند» (کربی، ۱۳۹۶، ۸۴). او «سگ آندلسی» لوئیس بونوئل و «خون یک شاعر» ژان کوکتو را به عنوان مثال مطرح می‌کند و در مورد نقش سورئالیسم در هپنینگ می‌آورد: «در هپنینگ‌ها نیز مانند سورئالیسم، شاهد ترکیب و تحول و نفوذ متقابل و مکرر عناصر زنده و غیر زنده در یکدیگر هستیم» (همان، ۸۲). به یاد آوریم صحنهٔ تیرباران در فیلم «کوه مقدس» را که به جای خون، رنگ می‌ریزد و از قلب کشته‌شدگان پرنده پرواز می‌کند یا هنگامی که در فیلم «فاندو و لیس» از دل لیس، خوک بیرون می‌آید و در جای دیگر، فاندو با مادر مردهٔ خود گفتگو می‌کند، سپس او را تا

قبرش همراهی می‌کند. هم‌چنین، تیس له‌من، از تئاتر سینمایی که تحت تأثیر مونتاژ و حرکت سریع است نام می‌برد. در این شیوه از اجرا، «زبان به شیوه‌ای تقریباً ماشینی عرضه می‌شود، ژست‌ها و حرکت‌ها روی کادرهای صوری فراسوی هر مدلولی تشکیل شده‌اند، بازیگران ظاهراً تکنیک‌های فاصله‌داری (و نه حامل فاصله‌گذاری) از نگاه از حرکت و از سکون به نمایش می‌گذارند که نگاه را راهنمایی می‌کنند و عطش دلالت را فرو می‌نشانند» (تیس‌له‌من، ۱۳۹۵، ۲۰۷). از این رو، می‌توان در نظر گرفت که سینما در شکل اجرا تأثیرگذار واقع شده است اما مصداق بالعکس آن امکان‌پذیر است؟ به طوری که آیا مفهوم اجرا آن‌طور که شکنر بیان کرده، می‌تواند در سینما شکل بگیرد؟ آیین‌ها، بازی‌ها، رقص و همان هفت فعالیتی که شکنر بیان می‌کند، مشخصاً وابسته به حضور مخاطب است. در اجرای پرفورمنس آرت و هپنینگ هم، اجرا شاید تنها یکبار و در حضور و مشارکت مخاطب شکل بگیرد، اما در سینما، همه چیز تدارک دیده شده، فیلم ضبط شده است و بی‌واسطگی که له‌من در پرفورمنس آرت مطرح می‌کند، مشخصاً واسطه‌پذیر شده است. از این رو، مطرح‌کردن ایدهٔ من، فراتر از چارچوب‌های نظری این افراد در حوزهٔ اجراست. سینما اجرا، ایدهٔ پیشنهادی نگارندهٔ حاضر برای خوانش سینمای خودوروفسکی است. سینمای خودوروفسکی که مشخصاً بر جنبه‌های اجرا در دهه ۶۰ میلادی شکل می‌گیرد با نشان‌دادن خشونت، امر آیینی و سرگرمی آمیخته است. از طرفی، وجود خود خودوروفسکی به عنوان بازیگر، او را همچون یک اجراگر که کنش‌های خودش را تألیف می‌کند، بازمی‌نماید. ذیل عنوان اجرا که شکنر، آیین، تئاتر و سرگرمی را مطرح می‌کند، مؤلفه‌های سینمای خودوروفسکی است. اگر سینما در اجراهای پست مدرن، عمدتاً از طریق ویدئو پروژکتور در اجرا بهره برده است، باید اتفاق عکس آن را هم مدنظر قرار داد؛ یعنی شیوه‌های اجرایی از طریق سینما که مشخصاً با استفاده از مونتاژ و برش‌ها ایجاد می‌شوند. ایده‌هایی که در مورد سینما اجرا می‌توان به عنوان عناصر اصلی قلمداد کرد، تأکید بر ژست‌ها، زمینه‌های اجتماعی که به واسطهٔ کنش‌گر و در سینما، شخصیت اصلی آن را پیش می‌برد و در نهایت، در هم تنیدگی سودمندی و سرگرمی است که شکنر به آن پرداخته است. سودمندی و سرگرمی، آنجایی در سینما اجرا مطرح می‌شود که فیلم، میان مرزهای واقعی و نمادین در حرکت است، خشونت نه به مثابهٔ نوعی کاتارسیس و همذات‌پنداری بلکه به نوعی آیین ساختگی، خود را نمایان می‌کند و در این شکل آیین ساختگی، آنچه در قاب تصویر رخ می‌دهد، بدل به نوعی استعاره می‌شود. از این رو فراتر از شکل‌گیری درام، ایده‌هایی برای ساخت درام شکل می‌گیرد، به طوری که مخاطب، فرایند رشد درام را به گونه‌ای شاهد است که گاه ممکن است از هم گسسته یا کاملاً ابتدایی در نظر گرفته شود. از این رو می‌توان در نظر گرفت که گسترهٔ

مفهوم اجرا می‌تواند در سینما بازنمایی شود و مثال من، سینمای آلخاندرو خودوروفسکی است که رویکردهای اجرایی در دهه ۶۰ میلادی را با جنبش پانیک آغاز کرد و تداوم ایده‌هایی که عمدتاً به نظر شکنر به صورت آیینی و غالباً در آن دوره با بیان سودمندی مطرح شده را در سینمای خود ایجاد کرده است.

یکی دیگر از وجوهی که در سینما اجرا باید در نظر گرفت، بستر مکانی فیلم است. مکان، عمدتاً در سینما به معنای لوکیشن در نظر گرفته می‌شود اما در هنر اجرا، مفهوم مکان دچار دگردیسی شده است؛ مکان به منزلهٔ رخداد یک واقعهٔ آیینی تلقی می‌شود. این موضوع در سینمای خودوروفسکی آمیخته با سفر زاهد و قرارگرفتن در مکان مقدس تداعی می‌شود.

نتیجه‌گیری

این مقاله قصد داشت از نظریهٔ اجرای شکنر دربارهٔ اجرا استفاده کند که ذیل عناوینی همچون تئاتر، سرگرمی و آیین، قابل خوانش است و ایده‌هایی در مورد مواجههٔ با سینما اجرا را شکل دهد. سینما اجرا، در چارچوب‌های نظریهٔ تئاتر، قابل خوانش نیست و از منظر ذاتی هم، اجرا و سینما در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. اما با نگاه به سینما و بستر تاریخی فعالیت‌های خودوروفسکی این ایده مطرح شد که آنچه در اجرای آیینی، در شکل خشونت، تمرکز بر بدن به واسطهٔ رقص و حرکت، بازتاب سورئالیسم و تمرکز بر مکان ایجاد می‌شود، در مدیوم سینما امکان شکل‌گیری می‌یابد؟ مواجهه با سینمای خودوروفسکی نشان می‌دهد که حضور مؤلفه‌های مطرح‌شده، چنین امکانی را ایجاد می‌کنند. از این منظر، سینما اجرا، واژهٔ پیشنهادی نگارنده برای شناسایی بسترهای اجرایی راه یافته در سینماست.

پی‌نوشت

۱. Pop Art

۲. Performance Art

۳. Video Art

۴. Happening

۵. در رابطه با روان‌جادوگری می‌توان گفت: «از طریق روان‌درمانی با شیوه‌های متافیزیکی سعی دارد بیماران را شفا دهد» (مصطفوی، ۱۳۹۴، ۸۰).

۶. Alejandro Jodorowsky

۷. Mouvement Panique

۸. Fernando Arrabal

۹. Roland Topor

۱۰. Fando y Lis (1968)

۱۱. The Dance of Reality (2013)

۱۲. Endless Poetry (2016)

۱۳. El Topo

۱۴. La Montaña Sagrada

۱۵. کایکو به معنای رقصیدن است و برنامه‌های سرگرم‌کنندهٔ اصلی مراسم نیز، رقص‌ها هستند (شکنر، ۱۳۸۸، ۲۰۱).

۱۶. Actuality

۱۷. Cinema Performance

منابع

- آرابال، فرناندو. (۱۳۹۶). *جنگ هزارساله (خداحافظ خوشگل) و گفت‌وگو با نویسنده*. ترجمهٔ احمد کامیابی مسک. تهران: انتشارات قطره.

- آرتو،آنتونن. (۱۳۹۷). *تئاتر و همزادش*. ترجمهٔ نسرین خطاط. چاپ هفتم. تهران: نشر قطره.

- تیس له‌من، هانس. (۱۳۹۵). *تئاتر پست دراماتیک*. ترجمهٔ نادعلی همدانی. چاپ دوم. تهران: نشر قطره.

- خشنود شریعتی،آذین. (۱۳۸۷). «تئاتر تجربی». *ماهنامه آینه خیال*، شماره ۱۲، ۵۸-۶۱.

- خودوروفسکی، آلخاندرو. (۱۳۹۵). «اگر خدا برایت آبنباتی فرستاد دهانت را باز کن؛ گفت‌وگو با آلخاندرو خودوروفسکی». *ماهنامه آزما*، شماره ۱۲۰، ۵۶-۶۱.

- سورلَن، پیر. (۱۳۹۵). *تحولات فیلمسازی تجربی بین دهه ۱۹۲۰ و ۱۹۶۰: درباره لوئیس بونوئل* (از کتاب سینما و امر تجربی). ترجمه: آئین فروتن. تهران: انتشارات رونق.

- شکنر، ریچارد. (۱۳۸۸). *نظریهٔ اجرا*. ترجمهٔ مهدی نصرالله زاده. چاپ دوم. تهران: انتشارات سمت.

- کربی، مایکل. (۱۳۹۶). «هپنینگ». در *رویکردهایی به نظریهٔ اجرا*. ترجمهٔ مجید اخگر. چاپ سوم. تهران: انتشارات بیدگل.

- مصطفوی، خشایار. (۱۳۹۴). *سکس، آنارشیسم و شقاوت در تئاتر پانیک آقای آرابال*. هامبورگ: انتشارات پست اسکریپت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی