مقاله

جُستارگرایی روند و توسعه،
در تغییرات پارادیگمایی مکان ذهنی ـ زمان عینی در متن پرفرمنس

محسن حسینی

قسمت اول

آرتو به روایت آرتو

در اواخر قرن نوزدهم، هنگامی که آنتوان چخوف «مرغ دریایی» را توسط کنستانتین استانیلاووسکی به روی صحنه می‌آورد از زبان یکی از پرسوناژهای کلیدی نمایش به عبارتی کوستیا ترپلف جمله‌ای زیبا، بیان می‌کند که شاید خواسته و یا ناخواسته مارش تغییر و تحولات، در نوع نگرش و بازخوانی به هنر جدید آن دوران باشد، لااقل به عنوان یک استعاره، می‌توان از آن یاد کرد، هنگامی که ترپلف در پردهٔ اوّل کمدی مرغ دریایی می‌گوید:

«به سبکها و اشکال نو، احتیاج داریم و اگر نتوانیم به وجودشان بیاوریم بهتر است تئاتری نداشته باشیم. (به ساعت نگاه می‌کند.)»

حسرت هنرمندان و لااقل مورد بحث این مقاله، هنر صحنه تئاتر، از دیرباز در جست‌وجوی راهیابیهای جدیدتر و نوآورانه‌تری بوده است و بدون شک، چخوف یکی از شکسپیرخوانان حرفه‌ای به حساب می‌آمده و حتی در نمایشنامه مرغ دریایی، ادای احترام به نمایش هملت با نقل قولی مستقیم و دیالوگی میان مادر و پسر (گرترود و هملت) از طریق هم‌سویی و هم‌آوایی با شخصیتهای برجستهٔ متن چخوف، مادر و پسر (آرکادینا و ترپلف) مواجه هستیم که چه زیبا، رگه‌های طلایی و چشم‌انداز تئاتر آینده را بازگو می‌کند.

نمایشنامهٔ جدید ترپلف، با بازی دوست و دلداده‌اش نینا زارچنایا، به مثابهٔ یک نوع نوآوری تلقی می‌گردد که اصلاً از طرف بخشی از خانواده‌اش، جدی گرفته نمی‌شود و با برچسب و اتیکتهایی همانند «انتزاعی»، به «سبک منحطها» و ... مردود اعلام می‌شود و در نمایش هملت، با رگه‌های ساسپنسی خاص هملت در مقام کارگردان نمایش «تله‌موش» چهرهٔ کریه قصر السینور، می‌باید برملا شود و حتی هملت کارگردان بازیگرانش را از هر گونه اغراق و کششهای بیهوده زبانی، در بیان و حرکات بر حذر می‌دارد تا به قولی کلام و حرکات واقعی بازیگران در دل بنشیند و انگار تنها گزارش و صحنهٔ قتل پدر هملت توسط کارآگاهان جدید السینور (گروه بازیگران و هملت) بازخوانی و بازبینی می‌شود.

با یکی از شخصیتهای شاخص اواخر قرن نوزدهم، آلفرد ژاری[1] آشنا می‌شویم که تنها توانست با یک اثر به نام اُبو روپی[2] در دهم دسامبر ۱۸۹۶ در تئاتر معروف آن دوران Theatre de l'Ceuvre توجه تجربه‌گرایان تئاتر تجربی را در سرآغاز آوانگارد تاریخی جلب کند.

تئاتر آلفرد ژاری، دقیقاً به «سبکها و اشکال نو» احتیاج داشت. وی برای ارائه تئاترش در آن دوران به طور قطع با برچسب و اتیکتهایی مانند «انتزاعی» و یا به «سبک منحطها» مواجه شد، زیرا در اواخر قرن نوزدهم، ژاری و تئاتر به شدت فیزیکی‌اش[3] به زبانهای جدیدتری در تئاتر دست می‌یافت، که با دوری گزیدن، هر چه بیشتر از روان‌شناسی ناب و تئاتر کلیشه‌ای و رایج آن دوران، پرهیز و به تأکید جسمانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و حرکت هنرمند روی صحنه و نوع کاربردی، زبان کلامی تجربه دیگری را آزمایش می‌کرد.

بدیهی است که تئاتر ژاری در آن زمان، چندان رونقی نداشت و حتی با شکست مواجه شد، اما بعدها توانست همانند نگین انگشتری گران‌قیمت، در تئاتر دهه‌های ۲۰ و ۳۰ بدرخشد. نمایش آقای ژاری به گونه‌ای رادیکال، مانیفست جدیدی را در زیبایی‌شناسی تئاتر، مدرن در سرآغاز قرن را با خود آورد.

تئاتر ژاری، که تئاتری صد درصد فیزیکی، با حرکات بدنی گوناگون و نوع کاربردهای متفاوت در امر زبان بود، در عین حال که صورتکها، عروسکهای گروتسک نمایش آلفرد ژاری را بر اثر جامع هنری مینی‌مال نزدیک می‌ساخت و حتی مقدمه‌ای برای تئاترهای تجربه‌گرای سرآغاز قرن شد و به عبارتی تئاتر آلفرد ژاری به عنوان بارومتر اصلی در تئاتر آوانگارد تاریخی به پی‌ریزی بنیادین خود در عرصهٔ تئاتر مدرن قرن بیستم، گام می‌گذارد.

یکی از شخصیتهای برجستهٔ تئاتر قرن بیستم که به شدت تحت تأثیر تئاتر آلفرد ژاری قرار گرفت و حتی کتابی دربارهٔ آثار ژاری، به رشته تحریر درآورد، آنتونن آرتو بود که سالها، کارگردان و سرپرست بازیگران گروه تئاتری آلفرد ژاری بود و یکی از بهترین آثار آرتو برای گروه تئاتر«خاندان چن چی» بود که آرتو نمایشنامه را بازخوانی کرد و در نقش کارگردان و بازیگر نمایش را، روی صحنه آورد.

آنتونن آرتو و در روایت جدید داستان نمایش برای تئاترش نیازمند پیشینه‌شناسی هنرمند، از دیگر ژانرهای هنری از شعر، نقاشی و فیلم است که از دل ایستگاههای توفندهٔ مهم زندگی هنرمند است و به شکلی تأثیرپذیری وی را از سال ۱۹۲۶ به بعد، رقم خواهد زد.

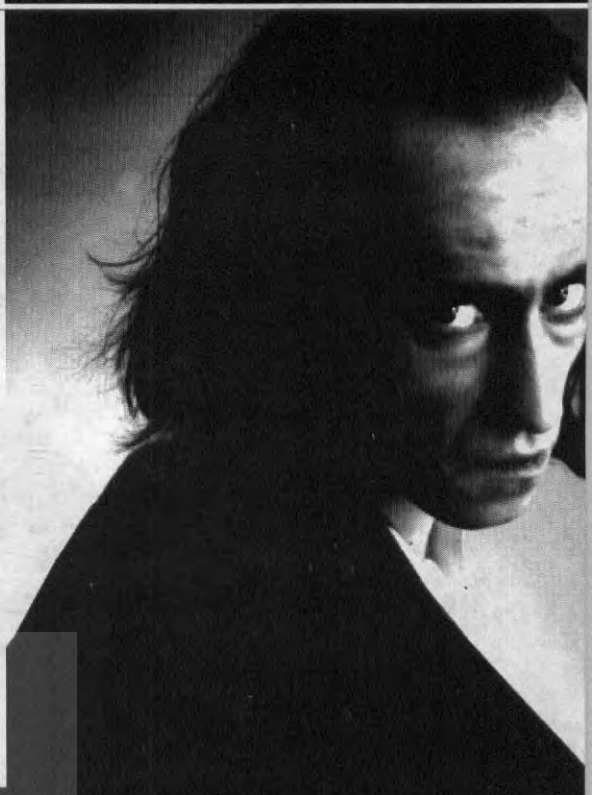
آرتو با شناخت زیادی که به فیلم صامت دوران خود و چشم‌اندازهای هنر نقاشی و تصویرسازی- بدون هر گونه زرق و برق بیهوده و ارزان از فیلم در نمایش و ضرورت شگرف تأثیرات پیشرفت چشمگیر در فیلم مبتنی بر صدا را به گونه‌ای سیستماتیک پیگیری کرده و فیلم صامت و تحلیل صحیح وی از فیلم صامت به لحاظ قدرت تصویرگرایانهٔ زمان خود و زیر لایهٔ تصاویر که از طریق مشاهده نمودن تماشاگر می‌بایستی بخشی دیگر از فیلم را تکمیل نماید تا با نمایش این‌چنین تصاویری زمینهٔ «مکان ذهنی»[۴] را به ارمغان بیاورد. آرتو سالها خود را درگیر هنرهای تجسمی و به‌ویژه نقاشی آثار نقاشان بزرگ کرد و آثار نقاشان بزرگ، برای وی امکانی گشت که فضای تئاتر الیته در رنگ، حجم و معماری خطوط را با چشم دوربین و یا با چشم میزانسن در تئاتر مورد بررسی قرار دهد.

آرزوی دیرینه آنتونن آرتو، هرگز در محو نقش زبان و نداشتن فیزیکی زبان روی صحنه نبود که دسته‌ای به غلط به شناخت و فهم ناصحیح آثارش در بوق و کرنا می‌کنند. تئاتر آرتو یک تئاتر فرازبانی، فرارسانه‌ای و حتی فراتئاتری با اتکا به تئاتر و «تکاثر ژانرها» (کارلوس فوئنتس) است.

تعجبی نیست که آخرین کتاب آرتو (پنج ماه قبل از مرگ نویسنده) دربارهٔ زندگی ونسان ون‌گوگ به نام «ون‌گوگ، خودکشی از طریق جامعه» به بازار کتاب آن روز راه پیدا می‌کند.

هنر دیداری و شنیداری، که در تئاتر پست‌مدرن دهه‌های ۷۰ و ۸۰ در آوانسن صحنهٔ تئاتر مورد توجه قرار گرفت، از مدتها قبل از آن می‌توان در تبیین و تحلیل آثار آرتو نسبت به تئاتر زمانش داشت. خانم پروفسور دکتر هلگا فینتر رئیس دپارتمان «درام، تئاتر و ارتباطات» دانشگاه یوستوس لیبیک شهر گیسن آلمان در کتاب «مکان ذهنی» می‌نویسد:

«آرتو با نقاشی، در سراسر زندگی خود مشغول بود و با فیلم تا هنگام پدید آمدن صدا در سینما کلنجار می‌رفت و در سال ۱۹۳۳ این فاز از شناخت وی پایان می‌پذیرد (...) و چنین است که آرتو از فیلم صامت با مفاهیمی مانند شعر، موسیقی و یا تئاتر، صحبت می‌کند و توسط ژانر فیلم در تلاش است مفاهیم شاعرانگی،



موسیقایی و یا کیفیتهای تئاترال را، در زبان جدید خود، برای صحنه متحقق سازد.»

هنر دیداری- شنیداری[5] یکی از دغدغه‌های آرتو در کلیهٔ آثار وی مورد توجه قرار می‌گیرد و با اتکاء به شناخت وافر وی از دیگر هنرها این امکان را برای آرتو فراهم می‌آورد که در سالهای بعد دست به تدوین آثار نظری خود بزند.

یکی دیگر از نگرشهای جدید آرتو، نسبت به متن جدید برای تئاتر و با زبان متکامل‌تر آن، برای بعد از دوران جنگ جهانی دوم متن در پرفرمنس، آشنایی آرتو با تئاتر رقص وایان کولیت[6] بالی در سال ۱۹۳۳ در پاریس بود که آرتو را به شدت متحوّل می‌سازد و تنها رقص، حرکت رقصندگان و هنرمندان بالی نبود که آرتو را دگرگون ساخت، بلکه، شخصیت محوری در تئاتر رقص وایان کولیت با نام دالانگ (DALANG) است که در اجرای اصلی گروه دوازده ساعت متون کهن از سرزمین اندونزی در دستور کار دالانگ از شروع نمایش هجده بعدازظهر تا شش بامداد است.

در سالهای اخیر ورسیونی توریستی دوساعته هم، برای توریستها در بالی در نظر گرفته شده است که اساساً مورد بحث این مقاله نیست.

انگار آرتو، سالها در انتظار یک چنین هنر دیداری و شنیداری به عنوان یک رویداد و رخداد در زندگی‌اش بود که نه تنها هنرمند و نظریه‌پرداز سترگ تئاتر در قرن بیستم مبهوت «رقصندگان جادوگر» (آرتو) سازد، بلکه محو هنر شنیداری و قدرت فخیمانه‌ای از دکلاماسیون و یا نمایش‌خوانی با عناصر پرفرماتیویتت با روایتی کاملاً متفاوت تا آن روز، لااقل برای آنتونن آرتو، و احیاناً با دیدگاه تحلیلی نگارندهٔ این مقاله خطابه‌خوانی نمایشی[7] می نماید.

نگارنده مایل است در این قسمت از مقاله، مثالی از یک هنرمند مهابادی، که متأسفانه نامش را نمی‌دانم، بیاورد که چهار سال پیش در جشنوارهٔ آئینی، سنتی در مجموعهٔ تئاتر شهر، تالار قشقایی «اسکندرنامه» را قرائت و روایت می‌کرد و هنگامی که از بستگان این هنرمند محترم جویا شدم که ورسیون اصل اثر توسط هنرمند چهار پنج ساعت در محله‌های اطراف و اکناف مهاباد به طول می‌انجامد و جشنواره فقط هفتاد دقیقه، متأسفانه، این امکان را برای هنرمند فراهم ساخته بود.

«اسکندرنامه»خوانی که این هنرمند ارائه می‌دهد نه تنها در نوع روایت‌خوانی و اکسنت‌گذاری زیبای آن هنرمند به زبان کردی بود، بلکه در شکل ارائه حضور فیزیکی گوینده و خطابه‌خوان در ارتباط با تماشاگران بسیار اندک در سالن قشقایی بود.

ای کاش علاقه‌مندان به نمایشنامه‌خوانی، امروز این مجال را بیابند و سری به مهاباد بزنند و از تماشای حتی یک‌بار هم شده از هنر این هنرمند مهابادی از نزدیک آشنا شوند که چگونه گویندهٔ اثری منظوم، چون «اسکندرنامه» و حضور قدرتمند آن هنرمند مهابادی حتی می‌تواند به عنوان یک الگو برای هنرمندان جوان‌تر ما و آرزوی دیرینه‌شان به تئاتر، تجربی حال و هوایی دیگر را به ارمغان بیاورد. خوشبختانه سرزمین ایران مملو از این ذخایر نمایشی، نیایشی، آئینی است که هیچ‌گاه به طور جدّی با آن برخورد نشده و نسل امروز پُرحرارت تئاتری ما هم که مدتهاست جذب نل سایمون، یون فوسه و آثار نگارشی خام وطنی شده است.

هنر تئاتر و رقصندگان جادوگر تئاتر رقص وایان کولیت برای آرتو نقطه عطف زندگی قرار می‌گیرد، آرتو با شناخت پیشینه‌ای که از خطوط هیروگلیف مصریان و مناسک «ووهوهای» مکزیکی دارد، سعی بر تبیین و تلفیق برآمده است و می‌گوید: «این هنرپیشگان با لباسهای هندسی و حرکات خاص و پیچیده خود به احیاء خط هیروگلیف می‌پردازند.»

خط هیروگلیف و خوانش جدیدی که از این خط کهن مصری که سراسر از ایماژگرایی، کرئوگرافی (حرکت‌نگاری روی سنگ‌نبشته‌ها) است به آرتو این امکان را داده است که از طریق هنر رقصندگان تئاتر وایان کولیت و با احتساب دقیق «دالانگ‌خوانی» به پژوهش می‌پردازد و در کنار هر لباس، فیگوراتیو تندیس‌وار به عناصر برجستهٔ موسیقایی شاعرانگی، رسیتاسیون (هنر دکلاماسیون طولانی)، رقص رنگها و آواها به هم‌زادگرایی و دوگانه‌پردازی شاعرانه‌تری می‌رسد.

از برآیند و ترکیب‌بندی، با آلیاژی مدون از رنگها، خطوط، معماری حرکت[8] choreo graphie[9] لباس هندسی، خطوط مینی‌مال سرانگشتان دست و پا، «لب‌خوانی با دالانگ»، به نشانه‌هایی اسرارآمیز و افسانه‌سازی در هنر تئاتر آرتو را بر آن دارد که به تئاتر به رویایی و یا رویکردی دیگر بیندیشد به «تئاتری در فراسوی کلام» (م.حسینی) که در گذشته نه‌چندان دور اروپا مانند: «کمدی آدل آرته»، «تئاتر الیزابتی» ... غبطه خورد.

به اعتقاد نگارندهٔ این مقاله، آنتونن آرتو هیچ‌گاه در تئاتر ضد زبان و متن نبوده است، بلکه زبان به شیوهٔ روایی گذشته‌اش، دیگر پاسخگوی نیاز وی نبوده است و آرتو به شدت به عنصر اولیه و اهرم طلایی بیان در تئاتر معتقد بود، زیرا نقش تئاتر در تعریف کردن داستان روی صحنه است، حال چگونه یک داستان روایت می‌شود، خود حکایت داستان عجیب و غریب و حیرت‌انگیز در تئاتر است. آرتو معتقد است: بحث بر سر تحقیر و توهین به کلمات در تئاتر نیست، بلکه بحث در جهت تغییر و احیای نوع خوانش زبانهای دیگر و فضای زبانی دیگر و به‌ویژه به محدودیت «عقلایی کردن زبان در کلام تئاتر است. بحث نوع دیداری در زبان و بازخوانی زبان دیگری بر روی صحنه تئاتر است که بتوان زبان را فقط به عنوان یک وسیلهٔ القای داستان، ندانست که فقط اهداف دسته‌ای از انسانها را به انسانهای دیگر تحمیل کند، شاید زبان عامل بیان احساسات و عواطفی است که آدمهای روی صحنه را در برابر هم به طور تناقض‌آمیز (پارادوکسیکال متنی) و یا انسان را در کنار انسان قرار می‌دهد. جایگاه ویژه‌ای که کلام و به عبارتی ادبیات در تئاتر گرفته است، می‌باید تغییر یابد که زبان بتواند در محدودهٔ خاص خودش اعلام وجود کند و کلام بتواند به مانند دیگر بخشهای مشخص (کنکرت) به لحاظ مکانی، زمانی و معنایی مرتبط سازد. آن‌گونه که یک شیء مستقل بتواند موضوع و بالاخص مضمون (تماتیک) را به حرکت وا دارد.»

نقاشی به عنوان یک واقعیت روحی و روانی، برای آنتونن آرتو جالب و جذاب بود و سالها او را درگیر خود ساخته بود. نقاشی به عنوان زبانی که در پوششی از رنگها، خطوط به بیان داستانی از طریق شمایل‌خوانی را برای آرتو

برجسته می‌کرد.

نقّاشی به عنوان ژانر هنری که از طریق زبان ناخودآگاهی در خاطرات و حافظه‌ها چه هنرمند به عنوان خالق اثر و یا مخاطب ملاحظه‌گر اثر نقّاشی انعکاس می‌یابد.

در سالهای اخیر، اگر توجه کنیم، بهترین اثر تحلیلی که دربارهٔ آثار نقاشان و هنرمندان بزرگ در پیش رو داریم، اثر معروف «ظاهر برهنه» اثر اوکتاویو پاز، دربارهٔ آثار تجسمی مارسل دوشام است، اثری که دوشام را از منظرهای گوناگون با ابعاد برجسته و حتی پنهانی آثار فرابعدی را به تحلیل جست‌وجوگرانه در بطن متن دیسکورس[9] از طریق گفت‌وگوی تحلیلی باب مراوده را با مخاطبان آثار دوشام باز می‌نماید.

زبان اوکتاویو پاز نه فقط زبان معناشناسانه‌ای از آثار هنرمند را پیش روی خوانندگان و مخاطبان قرار می‌دهد، بلکه به ضمیرهٔ ناخودآگاهی هنرمند دوشام از سویی و از سویی دیگر به فراتأویلی مخاطبان در برخورد و نگاه با آثار هم نظری می‌اندازد.

نقاشی دوشام، برای اوکتاویو پاز، شاعر، فیلسوف و منتقد مکزیکی دست‌یابی به امکانات فرامعنایی و استعارات و تمثیلات پنهانی در بدنه اثر است که دریچه‌های مکان ذهنی[10] را می‌گشاید و در واقع به تصاویر ناخودآگاهی و قطعه‌قطعه شده‌ای که از برآیند کامل کل اثر پدیدار می‌گردد و در پایان شکلی از یک موزائیک ساخته شده، بر اساس ذهن مخاطبان به مانند پازلی در کنار هم به نظم می‌رسد.

از نقاشان بزرگی که آنتونن آرتو با آثار آنان به طور عمیق آشنا شده و حتی در مقاطعی هم با آنها روابط دوستانه‌ای داشته است از ماکس ارنست، جیور جیود شیریکو، پابلو پیکاسو، سالوادور دالی، خوان میرو، ایوز تانگوی، آندره مسون، آلبرتو جیاکومتی و یا مارک شاگال را می‌توان نام برد.

و یا در بخشی از زندگی هنری آنتونن آرتو، با آثار طراحی و گرافیستی هنرمند آرتو که به طور مستمر در کنار آثار نظری وی برخاسته از زندگی هنری- شخصی تأثیرات آرتو را از محیط، زمان و آثارش را آشکار می‌سازد.

ژاک دریدا فیلسوف فقید فرانسوی در سال ۱۹۸۶ مقاله‌ای طولانی دربارهٔ تحلیل از آثار طراحی آرتو می‌نویسد، در آنجا دریدا به طور سیستماتیک، آثار طراحی و نقاشی آنتونن آرتو را، در پیوند با رشد و روند متن، در هر دو زبان تئاتر و هنر نقاشی و طراحی، بررسی و تحلیل می‌کند.

متن در پرفرمنس هرگز به ضد متن در تئاتر تبدیل نشده است و در هیچ کجای پژوهشهای پرفرمنس، تئاتر تجربی، تئاتر پست‌دراماتیک و به اعتقاد نگارنده حتی تئاتر پست‌آوانگارد در سرآغاز هزارهٔ سوم تئاتر بدون کلام و حتی تئاتر رقص در طبقه‌بندی هنر پرفرمنس قرار نخواهد گرفت. متن پرفرمنس را اگر بخواهیم با زبان ژاک دریدا بررسی کنیم، از برخورد نقاط اتصال ساختارهای ریز و درشتی که بر اساس یک سری کدهای به هم پیوسته و نه بر اساس خطوط مستقیم و یک خطی، بلکه متراکم، اما به هم مرتبط را دربرخواهد گرفت و دریدا، تأکید بر متن و آنچه به نام متن صورت می‌گیرد، دارد و از متنی سخن می‌گوید که از قبل رد پایی کاملاً متفاوت به متون روتین‌شده در تئاتر منتهی شده است و متن در فراتعریفی و تأویل دریدا همانا متن مرکبی است که می‌بایستی در بازگشایی مکان ذهنی تماشاگر دخالت کند.

ژاک دریدا با تأکید بر متن می‌افزاید:

«حرف، گفتن متن است، ژست و اطوار، حین گفتار متن هم، متن است. متن هرگز خودش را محدود به مکتوب کردن نمی‌کند، آنچه را که ما خط در برابر حرف، می‌نامیم، تبدیل به متن می‌شود و واقعیت ملموس خارج از متن هم، به متن در یک معنای جدید، ارتقا می‌یابد. متن اصلاً مرکزیت ندارد. متن در گشایش و بازگشایی‌اش بدون حد و مرز در ارجاع متفاوتش قلمداد می‌شود.»

ریچارد شکچنر بعدها پس از انتشار مقالهٔ مهم ژاک دریدا در عرصهٔ «متن» در برابر درام برای تئاتر، متن[11] را برای پرفرمنس در نظریاتش نام می‌برد که برای استاد دانشگاه کلمبیا در نیویورک که متن در پرفرمنس در لحظه به لحظه پروسه رشد آن و یا از مکانی به مکان دیگر و یا از زمانی به زمانی دیگر قابل تغییر است، زیرا با واقعه و یا رخدادهای پرفرماتیویتی[12] سر و کار پیدا خواهد کرد.

متن پرفرمنس به روایت بنیان‌گذار گروه پرفرمنس و خالق اثر "دیونیزوسوس" در ۶۹ در دههٔ هفتاد، شکچنر، مدام در پروسه تکاملی‌اش از بدو پیدایش، در طول تمرینات با گروه و حتی تماشاگران متکامل‌تر و یا متحوّل‌تر می‌شود و متن پرفرمنس در روند و توسعه تغییرات تدریجی‌اش در کنش پارادیگمایی دیالکتیک مکان ذهنی- زمان عینی، هیچ‌گاه به یک متن کنسروشده و یا نمایشنامه تبدیل نخواهد شد.

اگر مشاهده می‌شود که آنتونن آرتو، به طور آشکارا از دخالت دیگر هنرها برای هنر صحنه سخن می‌گوید، هرگز دال بر نفی و یا عدم فیزیکی زبان صحنهٔ تئاتر نبوده است، کما اینکه به طور مستقیم در گفته‌ها و نوشته‌هایش هرگز از محو زبان در تئاتر ذکری به میان نیاورده است حتی آنجایی که فصلی در آثار مکتوبش به نام «به کلاسیکرها پایان بدهیم» وجود دارد که مطمئناً نظرش بر نفی آثار شکسپیر، راسین، کرنی، اریپید و ... هرگز نبوده است.

بلکه آرتو با شناخت کاملی که از هنرهای تجسمی نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی و شعر و یا حتی کاربردهای تکنیکی و فنی جدید دوران وی، مانند ضبط صدا، عکاسی، کارکرد فیلم در تئاتر، رادیو (افکتهای سمعی و بصری گوناگون) داشته است، مباحث معظم فرامتنی در زیبایی‌شناسی تئاتر را گنجانیده است تا بتواند امکانات گسترده‌تری را برای صحنهٔ تئاتر کشف کند.

تئاترپست‌مدرن

«یک اثر هنگامی مدرن است که قبلاً پست‌مدرن باشد، بنابراین پست‌مدرنیسم پایان مدرنیسم نخواهد بود، بلکه تولد آن؛ تولدی دوباره و به عبارتی تولدی دیگر خواهد بود.»

ژان- فرانس لیوتارد

تلفیق مکان ذهنی- عینی و به عبارتی عینیت‌پذیری[13] و ذهنیت‌پذیری[14] در تئاتر پست‌مدرن، از ارکان زیبایی‌شناسی چنین نگرشی (تئاتر پست‌مدرن) به تئاتر تصویرپردازانه و جهان مصوّر صحنهٔ تئاتر از دههٔ هفتاد قرن گذشته تا به امروز است. تئاتر تصویری به عنوان هیپوتز صحنه‌ای از برآیند آواها، اصوات، حرکت، موسیقی، ابژکتهای سمعی و بصری در ابعاد فرامعنایی آن مجدداً به گوش و چشم هنرمند از سویی و تماشاگران کنجکاو را از سویی دیگر این مکان جدید را فراهم آورد که تئاتر فقط بر زبان گفت‌وگویی (دیالوگ صرف) نیست، بلکه تئاتر می‌تواند به گفت‌وگوی جدلی و سنّت دیرینه‌اش دیسکورس نقب دراماتیکی و کانال دراماتورگی نسبت به تماتیک و یا مضمون هنر اجرایی یک اثر زنده «الان و اینجا»[15] و زیبایی‌شناسی[16] دریچه‌های فکورانه‌تری را برای علم تئاتر، به‌ویژه در روند پژوهشی آن بگشاید. بدیهی است تئاتر به سمت و سویی حرکت کرده است که فضای تفکر جدیدتری برای اتاق تماشاگران، احترامی بیش از حد قائل شده است و تماشاگر خود به مؤلف ثانوی تئاتری و به عبارتی همکار مشترک صحنه و تکمیل‌کننده اثر ارتقا پیدا کند و مطمئناً، تئاتری که برتولت برشت، حتی قبل از جنگ جهانی دوم اتوپیای یک چنین تئاتر عصر علم را، برای تماشاگر عصر علم در سر می‌پروراند و بر این امر مصرّ و پیگیر بود. تئاتر پست‌مدرن که از آمیزش و ترکیب‌بندی جنبش و جهشهای دهه‌های پیشین خود مانند هنر اکسیون، هنر مفهومی، هپنینگ (واقعه یا

رخداد در لحظه) و هنر پرفرمنس به وجود آمد و در فراسوی یک تجربه شگرف تاریخی قرار گرفت.

تئاتر پرفرمنس فقط به اتیکت و هرگز به ایسم‌گرایی ناب بسنده نکرد، بلکه تعلّق خاطر به عصر و دورهٔ تئاتری دارد که از بطن نظریات گوناگون، اشکال کشف‌شده در لابراتوارهای گروههای تئاتر نخبه‌گرای تجربی مانند گروتفسکی، آرتو، شکچنر، تئاتر لیونیگ، تادئوش کانتور با رویکردی مستقیم به ضروریات «نبض زمان» (بروک) عصر و دوران خود داشته است که مطمئناً ریشه در موضوعات سیاسی محاط خود را صد درصد دارد و یا به قول ریچارد شکچنر، «تئاتر پست‌مدرن در تحقق ارسال سیگنالهای چندجانبی آغاز به کار کرد.»

تئاتر پست‌مدرن هیچ‌گاه به نمایشنامه‌های از قبل تکمیل‌شده و یا بسته‌بندی‌شده از نوع یک «اثر کامل» نگاه و یا توجه خاصی هم نداشته است، بلکه نیازمند به بازخوانی مجدد و یا خوانش و قرائت تجربه‌گرایانه‌تر پست‌دراماتیکی نسبت به آثار کلاسیک و یا آثار یونان باستان در عصر ارتباطات امروز را مطالبه کرده است.

متن پرفرمنس، بر اساس آثار یونان باستان، کلاسیک و حتی آثار مدرن، مجدداً در پروسه‌ای از مشاهدات، ملاحظات، نگاه تیزبینانه جست‌وجوگرانه[17] و برخاسته از رویدادها و رخدادهای محاط «الان و اینجا» مضمون اثر شکل می‌گیرد.

تئاتری که نه فقط به وظایف شنیداری و دیداری خود اهمیت خاص می‌بخشد، بلکه به گونه‌ای با تنشهای نگارش نوینش به گونه‌ای مستند، بازخوانی و بازی‌سازی می‌شود.

تئاتری که درصدد استفاده و انتقال صحیح از ارتباطات، توسط رسانه‌های الکترونیکی چندزبانه‌ای به عنوان چیدمان زبانها در کنار هم بهره جسته تا از هژمونی ادبیات صرف، روی صحنه پرهیز و زبان پرقدرت دیگری مانند زبان بدنی[18] را سیال‌تر کند.

متون نمایشی خارج از نُرم و عادی، در امر نمایشنامه‌نویسی به متون پرفرماتیویتیت راه یافته و نام دسته‌ای از نویسندگان، در این جهت مانند هاینر مولر، خانم الفریده یلینک (برندهٔ جایزهٔ نوبل سال ۲۰۰۵)، گرترود استاین، کریستا وولف، پتر هانتکه، آینار اشلیف، ریچارد فورمن، رابرت ویلسون (آثار پرفرمنس این کارگردان در دههٔ هفتاد مانند: نامه به ملکهٔ ویکتوریا، آلبرت اینشتین در ساحل)، خانم سارا کن ... را می‌توان نام برد.

همان‌طور که اشاره شد، تجربه‌گرایی در متن‌نویسی و بازخوانی آثار یونان باستان و اسطوره‌ها به عنوان ماتریال ارزنده‌ای در دستور کار، قرار می‌گیرد و اهمیتی خاص به بینامتنی[19] کشفی دیگر از زبان در متن پرفرمنس می‌شود.

تئاتر در جست‌وجوی راهی بود که به دوئت کارگردان و نویسنده با تعریف از گذشته‌اش پایان دهد و اتوپیای آرتو هم بر همین اساس، استوار بود که صحنهٔ تئاتر مدرن حتماً نیازمند نگارشی جدیدتر، برای تئاتر است، آنجا که دیگر متن نگارشی، به نگارشی فیزیکی بر روی صحنه گسترش یابد، متنی که از طریق صحنه فقط نشان داده نشود، بلکه صحنه کاغذی سفید است که متن به‌تدریج، جایگاه خود را بازیابد.

ژان فرانس لیوتار در ادامهٔ گفتارش مبنی بر تولد دوباره به مدرنیسم در طرح سؤال: «پست‌مدرنیسم چیست» می‌نویسد:

« یک هنرمند پست‌مدرن و یا یک نویسندهٔ پست‌مدرن، در وضعیتی، مانند یک فیلسوف به سر می‌برد، متنی که او می‌نویسد و یا اثر هنری که خلق می‌کند، اساساً از قوانین تثبیت‌شده‌ای تبعیت نمی‌کند و به همین‌گونه هم، نمی‌توان این آثار را با موازین و پیش‌داوریهای از پیش تعیین‌شده ارزیابی کرد. پیش‌داوریها و تبیینهایی که برای متون و آثار گذشتگان به کار برده شده است بدیهی است به قوانین ارزشمند و نقدنویسی کاملاً نوینی نیازمند است.

(...) هنرمندان و یا نویسندگان دورانهای جدید و جدیدتر، به عبارتی پست‌مدرن، قوانینی جدیدتر و یا طبقه‌بندی نوین‌تری را با آثار خود هم‌زمان ترسیم می‌کنند. کما اینکه آثارشان به رویداد و پدیده یک اثر هنری و یا نگارشی تبدیل می‌شود.»

رویداد، رخداد و به عبارتی یک پیش‌آمد نظری[20] به شاخه‌ای از پرفرمنس در سالهای اخیر در زیرمجموعهٔ کنفرانس و یا خطابه نمایشی[21] یادآور بازخوانی هنر اکسیون و یا هپنینگ دهه‌های ۵۰ یا ۶۰ در سالهای اخیر بوده است.

در این قسمت از مقاله، مثالی از این رخداد می‌آوریم.

خانم لی‌لی فیشر در کنگرهٔ پرفرمنس ایدنتا[22] در مونیخ آلمان، از عناصر بازی نمایشی در هنر پرفرمنس، با اتکا به واقعیت (علم) و غیر واقعیت (هنر) و تلفیق هر دو از طریق تجربیات هنرمند به نمایش می‌گذارد. تماشاگران و به عبارتی، با دخالت دادن حاضران در سالن کنفرانس به عنوان پرفرمرها در نوسان میان بازی و نه بازی قرار می‌دهد. پرفری به عنوان خطابه‌خوان، استاد دانشگاه، پشت تریبون خطابه قرار گرفت و سعی بر جدّیت بحث نظری، گفت‌وگوی جَدلی میان خود و حاضران، دیسکورس، علمی را برای اجرای نمایش پرفرمنس به محک آزمایش می‌گذارد. متن انتخابی خانم فیشر که با استناد به پایان‌نامهٔ دکترای ایشان برای توسعه و رشد متن در پرفرمنس است، با توسل به آزمایشگاه و یا آزمایشهای خانم هنرمند و نتایج تحقیقاتش با دانشجویان خودش در قبل بوده که این بار در محیط کنفرانس در یک کشمکش تز و آنتی‌تز، در پایان برنامه می‌باید به یک سنتز علمی و رویداد هنری و یا رخداد پرفرمنس بینجامد و موارد مورد بحث این هنرمند عالم از عناصر واقع‌گرایانه رئال و سورئال غیر واقعی در نوسان است و بدین دلیل است که پرفرمنس خانم لی‌لی فیشر در کنفرانس پرفرمنس مونیخ «ایدنتا» محور هویت[23] به یک اتفاق و یا رویداد نظری و هنری[24] ختم می‌گردد.

لازم به یادآوری است که آنتونن آرتو در تاریخ پرفرمنس، به اعتقاد نگارنده، یکی از هنرمندانی بوده است که سخنرانیهایش همیشه تبدیل به یک رویداد نظری و نمایشی لکچر پرفرمنس منجر می‌شده است که در آینده حتماً به طور مفصل بحث خواهد شد.

اتوپیای فرازبانی تئاتر آرتو، و یا، با زبان ژاک دریدا هم‌صدا شویم؛ زبان از ادبیات صرف نمایشی به متن در پرفرمنس و صدای سوفلوریزاسیون و کلام سوفله‌شده[25] وارد شده که به راهکارها و راهبردهای تفکر در تصاویر امکانی دیگر فراهم آورد و یا به قول همتای ژاک دریدا، ژولیا کریستووا[26] .... «تجسم‌بخشی ذهنیت‌پذیری که در روند، رویش، پیدایش و یا شکل‌گیری به ظرفیت بالای عینیت‌پذیری بینجامد.»

واژهٔ سوفلور به خانم و آقا در گذشته‌ای نه‌چندان دور، در تئاتر اطلاق می‌شد که حافظ متن نمایش، در حین اجرا بود؛ که اگر احیاناً بازیگری، متن یادش برود، به او کمک کند. جایگاه سوفلور معمولاً در مقابل آوانسن و در تئاترهای قدیم، در قبری کوچک مقابل صحنه، قرار داشت که متن فراموش‌شده بازیگران را نجواکنان و به آرامی زمزمه می‌کرد. در واقع دریدا، در به‌کارگیری واژهٔ سوفلور و سوفله‌ریزه کردن متن، در حین اجرای نمایش به زبان متن، از یک رابطه نام می‌برد که امروزه می‌تواند در روح کلام متن اجرایی یک نمایش به‌ویژه در مباحث پرفرماتیویتت استفاده کرد.

بدیهی است که دریدا تقاضای سوفلورهای جدید برای تئاتر امروز را هرگز نداشته است، بلکه بر ماهیت و یا جوهرهٔ نقش و به عبارتی این فاصله‌گذاری میان اجرا و یا متن پرفرمنس اشاره دارد و شاید بتوان با رویکردی نوین‌تر به فن[۲۷] بیگانه‌سازی در آثار نظری برتولت برشت.

تماشاگر تئاتر پست‌مدرن؛ تماشاگری مولتی‌پل، چند جانبی، به لحاظ قدرت دیداری و شنیداری ارتقا می‌یابد و از حالت خنثی، بی‌دخالتی، بی‌فعالیتی،[۲۸] به تماشاگری متحرّک در امر دیداری و شنیداری[۲۹] تبدیل می‌شود.

تئاتر پست‌مدرن، از گذر آزمایش تاریخی سترگ، در طول نیم‌قرن گذشته با افتخار سر برآورده است و با نگاهی گذرا به تاریخچهٔ گروه تئاترهای آوانگارد تجربه‌گرا مصداق این موضوع و به عبارتی موضوع بحث این مقاله در ادامه خواهد آمد.

تئاتر پست‌مدرن، هرگز در ارائهٔ یک واژهٔ شیک و توخالی، تنزل نکرد بلکه به دنبال رهیافتهای نظری و عملی هم‌زمان و در پروسه‌ای سترگ و طولانی انگیزه‌ای مهم، برای گروههای تئاتر در عرضه کردن اشکال گوناگونی چه در محتوا و چه در شکل و خاصه مورد بحث این مقاله، متن در پرفرمنس در تغییرات پارادیگمایی مکان ذهنی، زمان عینی به روند و توسعه خود ادامه داد و گروههایی مانند:

تئاتر لیوینگ[۳۰] توسط زوج معروف ژولیان بک و یودیت مالینا، گروه پرفرمنس[۳۱] که ریچارد شکچنر بنیان نهاد.

تادئوش کانتور با گروه معروفش II Cricot، الیزابت لکم و گروه نیویورک (The Wooster Group) خواهر و برادر ایتالیایی رمئو و کلادیا کاستلوچی و گروه: (La sociátas Raffaello Santio)، اوجینیو باربا با گروه دانمارکی (Odin Theatre)، گروه پرفرمنس نروژی(Bak Truppen)،گروه پرفرمنس یان لائورز در بلژیک (The Need Company)، گروه معروف تئاتر، رقص و موسیقی، پرفرمنس (TG.Stan/Rosas/ Akan Moon)، و یا گروه پرفرمنس تئاتر رضا عبده (Dar Aluz) و ... که در دهه‌های اخیر به شدت با نگاه جدید، پرتکاپو، سیاسی، شکل متن‌نویسی برای هنر صحنه را، تغییر داده است که در این مقاله با سه گروه از نزدیک آشنا خواهیم شد.

روند و توسعه متن در پرفرمنس گروه[۳۲] ووستر

گروه ووستر یکی از قدیمی‌ترین و مطرح‌ترین حتی تا به امروز صحنهٔ تئاتر آوانگارد نیویورک است، که از دههٔ هشتاد تا به امروز با هر اثر هنری که به روی صحنه آورده است، تجربه‌های نوین‌تری هم هرباره با خود همراه داشته است و همانا ریشه، در پایه‌های اولیهٔ این گروه که به اواخر دههٔ ۶۰ و به‌ویژه دهه ۷۰ دارد. بنیان‌گذار گروه پرفرمنس ووستر ریچارد شکچنر بود که در ابتدا با نام گاراژ پرفرمنس[۳۳] آغاز به کار کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از اواخر دههٔ هفتاد، گاراژ پرفرمنس به گروه ووستر، تغییر نام داد و سرپرستی گروه، به کارگردان مطرح آمریکایی خانم الیزابت لکمپت[۳۴] سپرده شد.

گروه ووستر، از هشت اعضای اصلی، یک نویسنده، یک دراماتورگ و یک نفر ویدئو آرتیست و عده‌ای عوامل فنی، تکنیکی، تشکیل شده است و برای پروژه‌های جدید خود معمولاً از بازیگران میهمان، دعوت به عمل می‌آورد.

الیزابت لکمپت، پس از پذیرفتن مسئولیت سرپرستی و کارگردانی گروه، ووستر با طرح ایده‌های جدیدتر از همتای قبلی خود، آغاز به کار کرد و یکی از دغدغه‌های اصلی خانم لکمپت در واقع، خط روایی جدید در داستان‌سرایی و تولید متن بر اساس درامهای کلاسیک و مدرن بود؛ و متون نمایشی آثار بزرگان و جایگاه ویژهٔ متن در پرفرمنس در دستور کار گروه ووستر قرار گرفت.

زیبایی‌شناسی صحنهٔ نوین و صد درصد تجربه‌گرا بر اساس دراماتورگی پیچیده و با شیوهٔ کالایدسکوپی و با نگاه اولیهٔ به متن به عنوان ماتریال برای شروع تمرینات یکی از شاخصه‌های ساختارمند به روند و توسعهٔ متن در پرفرمنس گروه ووستر مورد بررسی و کالبدشکافی متن به لحاظ تأویل و تفاوت در خوانش متن حتی آثار نمایشی معروف مانند: «سه خواهر» از آنتوان چخوف و یا «گوریل پشمالو» از یوجین اونیل است. در این بخش به عنوان مثال «سه خواهر» چخوف و تولید متن جدید برای پرفرمنس «Brece Up» مورد بررسی اجمالی قرار می‌گیرد.

کارگردان الیزابت لکمپت تا کنون هیچ‌گاه یک نمایشنامه را به شکلی که نوشته شده است روی صحنه نیاورده است و متن در مرحلهٔ نخست یک ماتریال خام مورد استفاده قرار می‌گیرد و متن اصلی بر اساس سوژهٔ جدیدی که برای گروه وجود دارد، دچار تقسیم‌بندی جدید و تقطیع در پرده‌ها و صحنه‌ها می‌شود و در کنار این بازخوانی و در مرحلهٔ بعد بازنویسی مجدد عناصر اصلی استیتیک گروه کار با ویدئو و مولتی‌مدیا، آغاز می‌شود، زیرا گروه حرفه‌ای و تیم ویدئویی همیشه در کنار گروه، به‌ویژه در کنار نویسنده، دراماتورگ و کارگردان حاضر است و در طول تمرینات گروه در اتاق تمرین گروه و به‌ویژه گاراژ معروف ووستر، صحنه‌هایی بر اساس بازنویسی جدید متن هم فیلمبرداری می‌شود و در واقع ماتریال جدیدی در کنار متن قرار می‌گیرد و گاراژ گروه ووستر، در واقع بیشتر به یک لابراتوار شیمی شبیه است، تا یک اتاق تمرین عادی. ساختار متن اصلی برای پرفرمنس، بر اساس سوژه سه خواهر چخوف، به‌تدریج در روند آزمایشگاهی و انجام کار ویدئویی، شکل می‌گیرد که در مراحل بعد آن معماری صحنه و نوع کاربرد موسیقی در کنار تولید جدید متن و هنر ویدئویی شروع به کار می‌کنند.

سرپرست و کارگردان گروه پرفرمنس وُوستر خانم الیزابت لکمپت معتقد است:

«در ابتدا، کار روی یک نمایشنامه خاص ایده‌های فراوانی دربارهٔ ساختارهای باز و گوناگونی دور و بر من قرار دارند، ایده‌های صوتی، بصری، موسیقایی و یا تصاویری از معماری و یا فضای کلی از صحنهٔ آینده کار جدید را در پیش رو داریم و همیشه هم نتیجه ساختارمندی و پایان کار مرا هم، به عنوان کارگردان به تعجب وامی‌دارد. برای مثال در پروژهٔ "تلاش کن" زبان را به عنوان یک موسیقی، نوتاسیون و یا یک دکلاماسیون فرض می‌انگاشتم و یا سخنرانی یک نفر به عنوان سخنران برای جمعیت انبوهی که در مقابل وی ایستاده‌اند و گفت‌وگویی نامطمئن و بدون اعتماد با افراد نمایش، آوازها، سرودخوانیهای ریز و درشت ... و اینها فقط به عنوان ایده‌های فراوانی بودند که بدیهی است، ریشه در آثار اجرایی قبلی ما هم داشت.»

الیزابت لکمپت، در پرفرمنس سه خواهر (یا نام Brace Up) از انواع بیانی در زبان هم‌زمانی استفاده می‌کرد، مونولوگ در کنار دیالوگ و یا گفت‌وگوهای بخش تحتانی صحنه، گفت‌وگوهای مورد اعتمادتر میان پرسوناژهای نمایش در تک‌گویی و یا مونولوگهایی مانند سرهنگ ورشینین در آوانس صحنه بود. معماری صحنه در انتقال نوع بیانی و یا حالات گفت‌وگویی تأثیر مستقیم در ایجاد آتمسفر ملانکولی، اشتیاق در آثار چخوف برای گروه ووستر دارد.

در تقسیم‌بندی و تقطیع متن نمایشنامه سه خواهر چخوف، این امکان به تماشاگر داده می‌شود، که جوهرهٔ اصلی آثار چخوف، از زوایا و زبانهای مختلف با کمک مونیتورهای چیدمان روی صحنه و میکروفنهای مختلف و به‌ویژه نقش سترگ راوی/ بازیگر داستان از فیلترهای خاص زیبایی‌شناسی گروه ووستر مورد مشاهده و ملاحظه قرار بدهد.

در واقع تماشاگر، هم از طریق یک رابط مستقیم، یک راوی، یک کارگردان حیّ و حاضر مانند خانم کیت فالک در روند و توسعه نمایش و تغییرات پارادیگمایی در متن پرفرمنس به مکان ذهنی و یا به زمان ذهنی دیگری دست می‌یابد.

گروه ووستر بنا به موقعیت ممتازی که در صحنهٔ آوانگارد اروپا، به‌ویژه در دههٔ ۹۰ قرن پیشین داشت، این امکان فراهم بود که بتواند قبل از شروع اجراهای اصلی، تماشاگران را با تمرینات گروه آشنا سازد و کشمکش و کلنجارهای گروه با متن، ویدئو، شکل اجرایی نمایشنامه‌خوانی زنده در حین اجرای سکانسهایی از نمایش در معرض دید تماشاگر قرار می‌گرفت.

تمرینات سه خواهر چخوف، به مدت چهارده ماه به طول انجامید که بعدها هم دو سال در آمریکا و اروپا روی صحنه آمد.

کار با ویدئو و مولتی‌مدیا، یکی از ارکان اصلی گروه ووستر بر اساس متن انتخاب‌شده‌ای است که در تولید و روند اثر نمایشی، نقش به سزایی ایفا می‌کند و حتی در بعضی از شبهای اجرا با ماتریال جدیدتر و با فیلمبرداری به طور زنده در برابر تماشاگران صورت بگیرد و خیلی سریع توسط تیم فنی، تکنیکی سریع رایانه‌ای شده و در بدنهٔ کار قرار بگیرد و گروه ووستر به شدت به تازگی و فرح‌بخشی اجراهای شبانه خود، اهمیت می‌دهد و از هر گونه تولید اثر «کنسروشده» و «موزه‌ای» خودداری می‌کند، زیرا به اصل هنر پرفرمنس در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ هم که نگاه بیندازیم، هنر پرفرمنس، قابل تکرار نیست، در عین حال که از دل تکرار بیرون می‌آید و یا به قول ریچارد شکچنر، هنری که الان و اینجا می‌باید، اتفاق بیفتد.

کارگردان گروه ووستر لکمپت در این باره می‌گوید:

«اغلب به عناصر هم‌زمانی و پارالِل ماتریالهایی از ویدئو، صدا، موسیقی، متن، صحنه و ... فکر می‌کنم، اما بستگی دارد با چه کسی و یا چه کسانی در حال حاضر برای یک پروژهٔ جدید کار می‌کنم.

در گذشته مجبور بودیم برای پروژه‌ای که بر اساس متنی انتخاب کرده بودیم و یا بازخوانی جدیدی از متن داشتیم، فیلمی بسازیم که بتوانیم به نوعی در اجراهایمان، از آن استفاده کنیم.

امروزه خوشبختانه گروه و تیم ورزیده‌ای در بخش هنر ویدئویی هر لحظه در کنار خودمان داریم و هر لحظه هم می‌توانیم با ماتریالهای جدیدتر در موقعیتهای گوناگون آنها را به کار بگیریم و حتی لحظاتی که الآن اتفاق می‌افتد، به ثبت برسانیم و هم‌زمان هم به کار بگیریم و یا در بعضی از مواقع هم، بر اساس ماتریالهای موجود که در آرشیو ویدئویی خود داریم، به استفاده‌های کاربردی‌تری از متن و حتی بازنگری مجدد از متن نمایش با احتساب جدید به نتایج کار ویدئو و سیر و توسعه تمرینات داشته باشیم که مطمئناً تمرینات گروه از روح سیال‌تری برخوردار خواهد شد و به‌تدریج کار با ویدئو در این دوره از آثار اجرایی گروه ووستر کاربرد و عملکردی کتابخانه‌ای هم دارد.»

جدا از کاربرد دراماتیکی و دراماتورگی هنر ویدئویی در آثار پرفرمنس گروه ووستر، انتخاب متن ثانوی و نقل قولهای مستقیم و متن کولاژشده هم یکی از کاربردهای متن

در پرفرمنس گروه است و اگر مثلاً در نمایش گوریل پشمالو با بازی حیرت‌انگیز ویلم دفو[۳۵] بازیگر سینما، در هالیوود و یکی از اعضای قدیمی و برجسته گروه ووستر، نیازمند به متون دیگری می‌باشد، حتماً استفاده خواهد شد که اتفاقاً، در این قسمت از کار نقش دراماتورگ برجسته خواهد شد، زیرا دراماتورگی پل ارتباط میان متن و کارگردان، متن و بازیگران، و در نهایت، اتصال اتاق تماشاگران با صحنه و بالعکس است، زیرا دراماتورگی از زوایا و ابعادی وسیع‌تر، به کار نظر انداخته و در بده بستانهای نظرخواهی و نظردهی به برآیند و فرآیندهای احتمالاً دست‌نایافتهٔ متن رسیده است و در ارتباط و همکاری تنگاتنگ با دیگر همکاران، در پروژه‌ای مانند طراح، معماران صحنه و یا موسیقیدان در سه مرحلهٔ پیش‌تولید، تولید و بعد از تولید همچنان به عنوان یک مشاور ادبی برجسته و نمایشنامه‌شناس قدرتمند در کنار گروه قرار دارد. دراماتورگ در واقع عالم دهری است که در هر حرکت کوچک و بزرگ و هر لحظه دراماتیکی و دراماتورگی اثر دخالت دارد و مدّتهاست که دیگر کاری، پروژه‌ای، اثری بدون حضور دراماتورگی و دراماتورگ در عرصه‌های تئاتر، پرفرمنس، باله، اپرا، رقص مدرن، پست‌مدرن رقص، فیلم، نمایشگاهها و موزه‌های معروف و بزرگ جهان به روی صحنه نمی‌آید و به عنوان یک ضرورت و قابل اهمیت طبقه‌ای مهم به این بخش اختصاص می‌یابد.

برای حساسیت نقش دراماتورگ در یک گروه آوانگارد و مطرح در جهان بهتر است با هم نقطه‌نظرات نورمن فریش[۳۶] یکی از دراماتورگهای برجستهٔ خانم الیزابت لکمپت دربارهٔ همکاری‌اش با گروه ووستر و وظایفش در قبال خود به عنوان حرفهٔ دراماتورگ و همکاری و نحوهٔ دراماتورگی وی را با ووستر گروپ بخوانیم:

«تصوّر من، از دراماتورگی و یا درک صحیحی که از دراماتورگ دارم، بستگی به وظایفی دارد که در قابل متن و یا نمایشنامه انتخابی است که چگونه شکل (فرم) و مضمون (تماتیک) آن پروژهٔ تئاتر/ پرفرمنس را به هم اتصال دهم یا لااقل در آن فضای مغناطیسی (کار با ویدئو و مولتی‌مدیا) که برای هر دو جریان ایجاد شده است، کانالیزه کنم و باز هم، بستگی به گروه و یا آدمهایی دارد که تو با آنها کار می‌کنی. در بعضی از اوقات با انبوهی از ماتریالها مواجه می‌شوم، که به اصطلاح در جهت محتوای اثر، سیر می‌کنند، که برای شکل اجرایی به طور بی‌رحمانه‌ای با هم، نبرد خود را آغاز کرده‌اند تا به فرم اجرایی خاص گروه ووستر برسد و یا برعکس با شکل ویژه‌ای از نمایشنامه و هنر اجرایی[۳۷] سر و کار داری که می‌بایستی بتوانی، بهترین ماتریالها و مواد خام را در جهت سمت و سوی صحیح انتخاب متون، برای شکل اجرایی باشی که باز هم نبرد سهمگین‌تر خواهد بود.

نقش من در ووستر گروپ، نقشی مرکزی و کلیدی است که در روند تولید هنری آن، لحظه به لحظه با ایده‌ها، ماتریالها، کانالهای اطلاعاتی، برنامه‌ریزی کارگردان، بازیگران، طراحان و حتی آنهایی که پول می‌باید فراهم کنند (اسپانسرینگ) و یا برنامه‌ریزی تورهای هنری گروه قرار می‌گیرم. در حقیقت هر عمل‌کردی در گاراژ پرفرمنس [مکان تمرینات تولیدات ووستر گروپ در نیویورک] یک عمل‌کرد هنری است.»

در واقع نقش دراماتورگ در گروههای آوانگارد و تجربه‌گرای کاملاً فوق حرفه‌ای و جهانی در روند و توسعه و خلاقیت اثر نمایشی، تمرینات سیستماتیک و مداوم، نمایش مراحل تمرینات با حضور تماشاگران در پریودهای مختلف و خاص برای تماشاگران و به کارگیری ظرفیتهای خلاقانه گروه پرفرمنس ووستر، در تولید اثر، به‌ویژه در مورد انتخاب متن جدید، موسیقی، ماتریالهای گوناگون، کار با ویدئو، ابژکت، صحنه، ارتباط با تماشاگران، منطبق بر حس و دیدگاه نسبت به کولاژبندی آرا و افکار و یا نظریات در ابتدا، پر از آشفتگی به ظاهر (Chaos) است که به‌تدریج در طول تمرینات درازمدت، انسجام می‌یابد و به‌تدریج شکل و محتوای اثر پیدا می‌شود و در روند خلاقیت و هر لحظه کشف و ارجاع به زمینه‌های نظری و زیبایی‌شناسانه‌ای است که متن هم مانند هر عنصر و پدیدهٔ دیگر در کار و تمرینات گروه ووستر جایگاه پرفرماتیوی خود را پیدا می‌کند.

ادامه دارد.

پی‌نوشت

1. 1873-1948 Alfred Jurry
2. Ubu Roi
3. Pata Physisches Theater
4. Der Subjektive Raum
5. audio visuell art
6. Wayan Kulit
7. Lecture Performance
8. Choreographie
9. Diskurs
10. The subject space
11. Script
12. Performativitaet
13. Objeketivitaet
14. Subjeketivitaet
15. The Performing Art
16. Aestetik
17. Recherche
18. The body Art
19. Sub -Text
20. Theorie Event
21. Lecture Per Formance
22. Identa
23. Identitaet
24. Theorie Event
25. Souffliertes Wort
26. Kristeva
27. Verfremdungs-effekt
28. Passiv
29. Active
30. The Living Theatre
31. The Performance Group
32. The Wooster Group
33. The Performing Garage
34. Elisabeth Le Compte
35. Willem Dafoe
36. Norman Frisch
37. The Performing Art

منابع

Abdoh, Reza: In Akzente, Zeitschrift Fuer Litesatur, Heft II, April 1993

Derrida, Jacoues: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften Vom Menschen, Reclam Verlag, Stuttgart, 1990

Finter, Helga: Der Subjektive Raum, Narr Verlag Tubingen 1990

Lorca, Fedrico Garcia: Ueber Dichtung The- ater Suhrkamp Taschenbuch, FFM 1966

Schneilin, Grard, Begoiffe & Epochen, Bohnen & Esembles Rowohlts enoyklopaedie, Hamburg 1986

Theater Schrift: Die Ruekkehr der Klassiker? Berlin _ Nov. 1997