

به سوي تئاتر - رقص (۲)

تئاتر “پسا برشت”

(چاپ شده در کتاب نمایش ۷، کلن، ۲۰۰۰)

نویسنده : سوزانه شلیشر

برگردان : نیلوفر بیضایی

نوگرایی و گسترش مداوم زبان تئاتر یکی از مهمترین مشخصه های تئاتر قرن بیستم است و در ارزیابی نحوه ی شکا گیری تئاتر - رقص آلمان نقش مهمی بازی می کند. مایر هولد، آرتو، پیسکاتور، و برشت و همچنین تلاشهای رفرمیستی آلبا و کریچ از پایان قرن نوزدهم نمایندگان مراحل مختلف تحول در تئاتر بیانی و ادبیات نمایشی هستند. در رقص نامهایی چون دالکروز و باز آلبا، لایبان، یوس و شلمر از اهمیت ویژه ای برخوردارند. در عین حال تاثیر غیر قابل انکار برشت را نیز بخصوص در زمینه ی فرم می بایست در نظر گرفت. این تاثیر بخصوص در نحوه ی استفاده از عناصر تئاتر اپیک همچون مونتاژ و شکل روایی قابل رویت است. آندره ویرت، تئوریسین و منتقد تئاتر در سال ۱۹۸۰ از نوعی از تئاتر تحت عنوان “تئاتر پسا برشتی” نام می برد. وی هاینر مولر و پتر هاندکه در ادبیات، رابرت ویلسون و ریچارد فورمن در تئاتر و داریو فو در تئاتر سیاسی را نمایندگان تئاتر پسا برشت می داند. اما وی در این بررسی به عرصه ی موسیقی و تئاتر - رقص نمی پردازد. با اینهمه تئاتر - رقص دهه های ۷۰ و ۸۰ را می توان نوعی برداشت از برشت، اما بدون تکیه بر برشت نامید. فاصله گذاری و استفاده از حرکت و همچنین دراماتولوژی گفتمان که از ویژگیهای تئاتر پسابرشت هستند در تئاتر - رقص به صورت کاملاً نمایشی بکار گرفته می شوند. تئاتر اپیک برشت در اینجاست که ترجمان نمایشی - عملی خود را باز می یابد.

هدف از گفتمان طرح معضل و باز کردن ابعاد آن است. در تئاتر این گفتمان از طریق اشاره و منطق نمایشی نشان دادن و خصلت ساخته شدن در لحظه و همچنین در شکل گفتگوی مستقیم با مخاطب انجام می شود. در آثار نمایشی پینا باوش رقصندگان در لحظاتی آکسیونهای نمایشی خود را اعلام می کنند. اصل برشتی “نشان دادن” در اینجا از طریق فیزیک - نمایش برجسته می شود. مشتید گروس من بازیگر و عضو پر سابقه ی تئاتر - رقص ووپرتال می گوید: “در تئاتر من یک همبازی یا شریک دارم، در حالیکه در نمایشهای پینا باوش اکثراً تماشاگر همبازی من است. من در این نمایشها حرف می زنم و برای خودم، اما در حضور تماشاگر صحبت می کنم. این نوع از اجرا تنها در کارهای پینا ممکن است”. تفهیم زبان و انتقال اطلاعات در یک گفتگو در پس کیفیت آکوستیک زین باز می ماند. گفتگو با خود و بیان آهنگین ساختمان ارتباطی تئاتر پسا برشت را تعیین می کند و جای دیالوگ و تک گویی در تئاتر کلاسیک را می گیرند. در نمایشهای پینا باوش تماشاگر صحنه های بیانی - حرکتی استادانه را می بیند و همچنین اینکه آمیزه ای از برشهای زبان روزمره، تکنیکهای صحنه یی و فرمولهای اجرایی جای باله ی کلاسیک را می گیرد. در این ترکیبها آمیزه ای نهایی از زبان و حرکت در مرکز قرار می گیرد.

تئاتر رقص و دراماتولوژی اپیک (روایی)

یکی از مهمترین جملات برشت این است: “... منش انتقادی می تواند یک منش هنرمندانه باشد. ما اشکال زندگی را بدون هنر نمی توانیم نشان دهیم. ما به توانایی های خلاق و صاحبان قوه ی تخیل نیاز مبرم داریم.” رقص نگارها (کورتوگرافها) از این توانایی خویش در حد کمال برای بیان اهداف هنری آثار خود بهره جسته اند. آنها در آثار نمایش خود که بیش از هر چیز بر زبان بدن متکی است بدنیاال تصاویری می گردند که اصلترین برشها و نشانه های واقعیات اجتماعی را بازتاب دهد. در این مسیر آنها با ابزار نمایش و از طریق قرار دادن واقعیات صحنه یی در برابر واقعیات اجتماعی، نارساییهای جامعه را برچته می سازند و به نقد می کشند. تئاتر - رقص امروز سننهای گذشته را مجدانه بزیر علامت سوال می برد و همین خصلت است که آن را از رقص کلاسیک - آکادمیک سهل الهضم دهه ی هشتاد که بیشتر تظاهر به اعتراض و انتقاد می کند، متمایز می سازد. موضوع تئاتر - رقص امروز واقعیات روزمره ی زندگی و بازتاب دادن آنهاست و نه صرفاً اثبات تواناییهای هنری رقصندگان.

کورت یوس (Kurt Joos)، پداگوگ و تئاتری

“من در شهر اسن و نزد یوس تحصیل کرده ام. ویژگی یوس در نوگرایی اوست. در مدرسه فولک وانگ یک تکنیک بخصوص تعلیم داده نمی شد، بلکه مجموعه ای از تکنیکهای از کلاسیک تا مدرن و همچنین فولکلور اروپایی می آموختیم. من پس از تحصیل در آنجا تکنیکهای دیگری را نیز آموختم. ولی این تنها تکنیک رقص نیست که بر من تاثیر می گذارد. بسیاری از تاثیر پذیریهام و آموخته های ما غیر مستقیم انجام می شود. آنچه پیوند مرا با یوس عمق می بخشد این است که وی هم معلم بود و هم تئاتری. او همزمان با اشتغال به استاد رقص، مشغول کار عملی در تئاتر نیز بود. او در سال ۱۹۲۴ پس از سه سال که در گروه رقص استادش رودلف فون لایبان بعنوان رقصنده و کارگردان فعالیت کرد، از این گروه جدا شد و بعنوان کورئوگراف در تئاتر مونستر استخدام شد. وی سپس به اسن رفت و در آنجا در سال ۱۹۲۸ مدرسه ی رقص فولک وانگ را پایه گذار کرد. در سال ۱۹۳۰ همراه با چند تن از همکارانش گروه باله ی یوس را تشکیل داد که در داخل و خارج آلمان، رقص مدرن این کشور را نمایندگی می کرد. کورتوگرافیهای یوس بدلیل نوگرایی و فرمهای بدیع بسیار مورد توجه قرار گرفت. وی در سال ۱۹۳۳ پس از بقدرت رسیدن هینلر ناچار به ترک آلمان شد. در سالهای که او در آلمان نبود، چند تن از شاگردانش آلبرت کنوست و تروده پوهل مسئولین سرپرستی مدرسه فولک وانگ را بعهده گرفتند و با حفظ چارچوبهای تعلیمی یوس تا سال ۴۹ که وی به آلمان بازگشت، فعالیت کردند. یوس در جایی می گوید: “لایبان به ما آموخت که هر حرکتی را بفهمیم و اینکه حرکت معنای بسیار وسیعتری از معنای رایج دارد. ما در جوانی تشنه ی تجربه و حرکت بودیم و در این راه باله ی کلاسیک بنتهایی برایمان کافی نبود، چرا که بسیار تک بعدی بنظرمان می رسید. او چشمان و استخوانهای ما را باز کرد و ما را با یک منطقه ی جدید هنری آشنا کرد و ما توانستیم بر مبنای آن کار کنیم.”

هدف یوس تجدید حیات رقص با نشانه های مدرن و برسمیت شناساندن آن بعنوان “تئاتر” بود. او توانست فرمهای صحنه یی و نور آوریهای استتیک رشته های خویشاوند از جمله فیلم و سینمای اکسپرسیونیستی را در جهت پر بار ساختن رقص صحنه یی مورد استفاده قرار دهد. البته یوس اولین کسی نبود که دست به این تلاش زد، بلکه استاد او لایبان پیش از وی این راه را آغاز کرده بود. لایبان امکانات این فرمهای تئاتری را برای تئاتر – رقص اینچنین فرموله کرد: سه بعدی بودن نمایش، حضور رقصنده بعنوان شخصیت خلاق و فرد و همچنین زبان بدن بعنوان حامل محتوا.

یوس یک تئاتری به تمام معنا بود. او به زبان تئاتر فکر می کرد و اندیشیدن بزبان تئاتر یعنی تاکید بر ضرورت وجود اصل اندیشه. موضوع کار یوس جستجوی یک جهان انسانگرا بود. به همین جهت دید هنری او بسیار باز و گسترده بود. او توانست در زبان حرکت به نوعی مستقیم گویی و در عین حال سادگی دست پیدا کند، بدون اینکه مرهای خود را شکلهای ناتوریالیستی در هم ریزد. استفاده از حرکات روزمره در صحنه کار جدیدی نیست، اما استفاده از حرکات روزمره در آثار یوس هرگز حرکت را در حد شکل باقی نمی گذارد، بلکه ارتباط آن را با وقایع اجتماعی برجسته می سازد. یوس هیچ حرکتی را بدون منظور و معنا بکار نمی گیرد. این نوع کار از رقصنده نه تنها حرکت بدنی، بلکه آگاهی ببدن اصل را می طلبد که هر حرکت جدیدی می بایست دوباره و چند باره در موقعیتهای مختلف از طریق حافظه و حس ارتباطی با ریتم آن حرکت ساخته و پرداخته شود. تصاویری که یوس می سازد و دوباره از بین می برد، شکلهای جمعی که در صحنه می سازد و باز از بین می برد و ترکیب مراحل حرکتی بر روی صحنه بیشتر به ساختارهای موسیقی و یا رهبری ارکستر می ماند. کار دینامیک یوس بیشتر شبیه به اندیشیدن بزبان موسیقی است. خود او در اینجا هم کورئوگراف است، هم آهنگساز و هم رهبر ارکستر. از این نظر کارهای پینا باوش با آثار یوس قابل مقایسه است. یوس نوعی از تئاتر – رقص رئالیستی – روایی بوجود آورد که دلیل دقت فوق العاده در توضیح جزئیات واقعه بسیار به انسان امروزی نزدیکتر از آثار آستره کسانو چون ماری ویگمن، دوره هویر ... است. در بدن انسانهای یوس خون جاری ست. آنها زنده اند، قابل لمس اند.

استودیوی رقص “فولک وانگ” (Folkwang Studio)

استودیوی رقص فولک وانگ نه با هدف تشکیل جمعی از بهترین کورئوگرافها، بلکه به قصد گسترش امکانات کار برای رقصندگان تعلیم دیده تشکیل شد. هدف یوس ایجاد امکانی برای رقصندگان جوان بود تا در مسیر حرفه یی شدن، بجای تن دادن به شرکت در تولیدات خالی از خلاقیت اپرایی یا عبارات دیگر بجای کارمند شدن بتوانند یک دوره یی یک یا دو ساله یی تخصصی بگذرانند و بدین طریق شانس خود را برای شرکت در پروژه های بزرگ تئاتری افزایش دهند. این پروژه توسط ایالت نوردراین وستفالن (Nordrhein Westfalen) و همچنین بورسهای تحصیلی و قراردادهای کاری تامین می شد. یوس که تا سال ۶۸ مسئول این استودیو باقی ماند، موفق شد یک گروه کوچک ۸ تا ۱۰ نفره از رقصندگان حرفه یی جوان تشکیل دهد. نام این گروه تا سال ۶۸ الهه یی فولک وانگ بود و پس از آن به استودیوی رقص فولک وانگ مشهور شد. رقصندگان این گروه تحت مشاوره یی مشاورین تربیتی قرار داشتند و هدفشان تحقیق و کمک به ایجاد سبکهای جدید و متفاوت در باله بود. آنها از امکانات کاملاً حرفه یی و همچنین امکان اجرا در خارج از مدرسه داشتند. یوس توانست بهترین کورئوگرافهای جهان را به اسن بیاورد. اجرای چندین نمایش درخشان تحت نظر لوکاس هاپینگ و کمپانی خوزه لیمون نمونه ای نتایج این تلاشهاست. اینگونه بود که رقصندگانی چون پینا باوش، ژان سبرون، دیتر کلوزو هانس پوپ در این استودیو تربیت شدند. در دهه یی هفتاد استودیوی فولک وانگ از اهداف اولیه یی خود فراتر رفت و تبدیل به مرکزی از رقصندگان مدرن با تحصیلات عالی شد که در مراکز باله یی کلاسیک جای نداشتند. پینا باوش، سوزانه لینگه، راینهیلد هوفمن و دیگران پس از پایان تحصیلات یا در همانجا ماندند و یا پس از بازگشت از سفر آمریکا یا مدتی کار تئاترهای شهر دوباره بدانجا بازگشتند. از سوی دیگر تعدادی رقصنده یی خارجی بخصوص آمریکایی نیز به آنها پیوستند.

موضوع ما انسان است با تمام اشتباهات و ضعفهایش: نقش رقصندگان جدید

تئوریهای دراماتیک جدید یک وظیفه یی همگانی و یکسان برای تمام بازیگران قابل نیست، اما تعریف هنر بازیگری را در آفاقی دیگر جستجو می کند. طبق این تعاریف نو بازیگر دیگر نمایشگر کاراکتر (شخصیت) نیست. وی دیگر “ستاره” (Star) نیست، بلکه یکی از اعضای گروه است و جدیت و میزان کوشش او تعیین کننده تر از میزان استعداد اوست. نقطه یی قوت او نه در تک جهتی بودن هنرش بلکه در باز بودن و آمادگی برای هر گونه تجربه و تخصص نو است. او بهمان نسبت که باید بازیگر باشد، رقصنده و خواننده است. او یکی از کلیدهای یک “ماشین ارتباط عمومی” یعنی تئاتر است که کارگردان از او استفاده می کند تا آهنگ مورد نظر در جهت یک ارکستر همگانی را تولید کند.

این تعرف که آندره ویرت از نقش بازیگر می دهد، در مورد رقصندگان نیز عیناً صدق می کند. در تئاتر – رقص نیز رقصندگان دیگر شخصیتهای اجتماعی مشخص را نمایندگی نمی کنند، بکه می توانند با استفاده از خلاقیت فردی خوش به یکی از ارکان اصلی تبدیل شوند. رقصنده از طریق افزودن بر تواناییهای خود در زمینه های دیگر مانند خوانندگی و بازیگری و همچنین از طریق آموختن شیوه های مختلف کاری می تواند به افقهای جدیدی در حرفه یی خود دست یابد. بهمین جهت انتخاب رقصنده برای تولیدات نمایشی امروز با معیارهای متفاوتی انجام می شود. در حالیکه معیار انتخاب رقصندگان کلاسیک قد و وزن و جنس موی سر آنهاست، در تئاتر – رقص امروز گوناگونی شکل ظاهری رقصندگان، عامل تعیین کننده در زنگ بخشیدن به نمایش است. این تنوع و پذیرفته شدن در فردیت رقصندگان کمک می کند تا تمام توانایی و خلاقیت خود را کشف کنند. به کار برند. رها سازی رقصنده و تبدیل او به یک فرد مستقل با تحلیل ویژه یی خود بر خلاف رقص کلاسیک تنها در مورد رقصهای تکنفره رعایت نمی شود، بلکه در مورد رقصندگانی که در گروه می رقصند نیز رعایت می شود.