

### به سوي تاتر - رقص (۳) هنر ترکیبی و جداسازی عناصر (چاپ شده در کتاب نمایش ۸، کلن، ۲۰۰۰)

نویسنده: سوزانه شلیشر  
برگردان: نیلوفر بیضایی

«شپوه ی نهر (Caspar Neher) در ساخت دکور صحنه که پس از دوره ی تمرین بازیگران، بر اساس نیازهای صحنه انجام می گرفت، به صحنه ساز این امکان را می داد که از بازی بازیگران ایده بگیرد و متقابلاً بر آن تأثیر بگذارد. نویسنده ی متن این امکان را داشت که در همکاری مداوم با بازیگر و صحنه ساز یک رابطه ی متقابل تأثیر گذار و در عین حال تأثیر پذیر ایجاد کند. بطور همزمان نقاشیها و آهنگسازان نیز این امکان را می یافتند که بطور مستقل و از طریق هنر تخصصی خود در جریان ساخته شدن اثر دخالت کنند: عبارات دیگر اثر هنری در کلیت آن از طریق عناصر جداگانه به تماشاگر عرضه می شد.» (برتولت برشت)

گذشتن از مرزها و محدوده ها و اینکه کلیه ی شاخه های هنری خود را در اختیار پرریار نمودن یک اثر قرار دهند، در تاتر- رقص و بر پایه نظر برشت تنها از طریق جداسازی عناصر و ایجاد امکان تحقق مستقل آنها ممکن می شود. تکنیک مونتاژ که اساس ساختمان تاتر- رقص را تشکیل می دهد، بمعنی ایجاد ارتباط میان عناصر جداگانه است، بدون از بین بردن تناقضهایشان. از این طریق، تقطیعیاتی در اثر ایجاد می شود که باعث پدیدار شدن کیفیت استتیک می شوند. مونتاژ، که از استقلال عناصر هنری هر اثر بهره می جوید، باز بودن نمایش که از شرطهای اصلی استفاده از این تکنیک است، کاراکتر ناکامل بودن اثر، چند پهلو بودن نمایش که امکانات گوناگونی را در درک اثر در اختیار تماشاگر می گذارد، با ایده ی ریچارد واگنر که تعبیر اروپایی از معنای مجموعه اثر هنری می باشد، بسیار فاصله دارد. با اینهمه واژه هایی چون مجموعه ی اثر هنری، مولتی مدیا، اثر هنری بعنوان نتیجه ی برخورد شاخه های گوناگون هنری، تاتر توتال، واژه هایی هستند که در مبحث تاتر- رقص مرتب مطرح می شوند، بدین دلیل که خصلت فرا محدوده آن را برجسته سازد. اثر مجموع هنری تاتر- رقص، دیگر نه بنتهایی باله است، نه فقط بازیگریست یا رقص، و نه موسیقی و زبان. با اینهمه این شکل تولید اثر با یک جهت خاص تعبیر زیبایی شناسانه و نظری پیوندی تنگاتنگ دارد. بهمین دلیل نمی توان آن را بعنوان یک نقطه نظر بی طرف با یک فرمول همه گیر در تاتر امروز عمومیت بخشید.

در طرح اثر هنری بعنوان مجموعه ای از شاخه های مجزای هنری، آنچه بسیار جالب و جذاب است و از سنت ریچارد واگنر نشأت می گیرد، قایل شدن این هویت برای هنر است که بر طبق آن در یک اثر هنری می بایست هنر و واقعیت، آرمان و عینیت، به یک یگانگی برسند و یک اثر واحد هنری بسازند. جستجوی هویت هنر و زندگی، در دوره های مختلف از طریق این تلاش انجام گرفته که یک ساختمان فکری نمایشی، یک جهان بینی هنری را در عمل زندگی بعنوان یک اصل قابل تعمیم برای عموم تعریف کنیم. این تلاش در قرن نوزدهم در طرح اثر واحد هنری انجام شد. در درامهای موسیقایی واگنر که وی در سال ۱۸۷۶ از طریق ایجاد سننر صحنه ای ناشی از تقابل کلام، رقص و صدا بروی صحنه برد، ایده ی اثر واحد هنری بازتاب پیدا کرد و سنگ بنای آن گذاشته شد. شهر بایرویت، آثار موسیقایی واگنر و همچنین نوشته هایش تحت عنوان «هنر آینده» نقش بسزایی در بیان این طرح داشتند. نیم قرن پس از واگنر و نوشته های فریدریش نیچه با عنوان «تولد تراژدی توسط روح موسیقی»، رقص جای موسیقی را گرفت. ایده ی ایجاد رفرم در تاتر از طریق بکار گیری رقص، رودولف لایبان این ایده را در رقص بکار گرفت و با تشکیل گروه هنری بنام «مزرعه ی رقص»، در فضای آزاد و با استفاده از عناصر طبیعت چون خورشید، ماه و غیره و با شمار کثیری رقصنده، کارگردانی کرد. لایبان بر پایه ی رقص، آثار واحد هنری (ترکیبی) آفرید و در این راه از سنتهای تاتر چین بهره جست که عصاره ی اندیشه اش را می توان جشن بزرگ همگانی زندگی، نام نهاد.

اساس ایده ی آرمانگرایانه ی هنر ترکیبی، آرزوی ایجاد هماهنگی و هارمونی در جهان آینده از طریق هنر و همچنین همکاری شاخه های مختلف هنری می باشد. یا طبق گفته ی واگنر: «همه می توانند در این نوع نقش بازی کنند.» تاتر- رقص و حرکت نگاران امروز با ایده ی اثر واحد- ترکیبی هنری هیچ وجه مشترکی ندارند. چرا که بنای این ایده اعتقاد به ژنی و شخصیت پرستی از یکسو و یکسان پنداری از سوی دیگر است. حتی محتوای کار ایندو بسیار متفاوت است. طرح اثر واحد هنری که پس از ۱۹۴۵ نیز در بخشی از تولیدات هنری باقی ماند، یک تصویر بسته و محدود از جهان به ما عرضه می کند. این طرح تصویر مقابل خود را نه از واقعیات اجتماعی و امروز و دیروز این واقعیات، بلکه از طریق ایده ی بازگشت به اصل خویش، از اسطوره ها و از حیطه های فرهنگی بیگانه با تفکر غربی وام گرفته است. در این طرح، اسطوره و آیین، الگوهای تجربه ی مشترک و مستقیم جهان می باشند.

بر خلاف این طرح، در تاتر- رقص، از ایده ی اولیه ی برشت مبنی بر تعبیر پذیر بودن جهان حرکت می کند. در این ایده، خصلت تغییر و تکوین تاریخ و تمدن نفی نمی شود، بلکه از طریق پرداختن به تاریخ بدن بدان پرداخته می شود. درگیر شدن با ابزار خود، بدن خود، وسیله ای می شود برای بیان حالات خویش و نه ایده آلیزه کردن جهان. تاتر- رقص بدلیل خصلت رهایی جویانه و فردگرایانه ی خود، در مقابل مطلق گرایی هنری موجود در ایده ی اثر واحد هنری قرار می گیرد. تاتر- رقص امروز با استفاده از خلاقیت تک تک افراد، از تماشاگر نیز قدرت خلاقه می طلبد.

بر خلاف تئوری اثر واحد هنری (ترکیبی) که از طریق نگاه مطلق گرایانه به هنر در پی ایجاد حس جمعی است و از پرداختن به تضادها و تناقضات گریزان، در تاتر- رقص امروز تماشاگر حق و آزادی کامل در جستجوی نگاه شخصی خود دارد. و باز بر خلاف ایده ی اثر واحد هنری که هدفش جمعی کردن هنر و یا حل شدن آن در زندگی است، تاتر- رقص زندگی را مبنای هنر قرار می دهد. در اینجا وقایع صحنه ای و واقعیت، مرتب در یک رابطه ی تنگاتنگ و متقابل قرار دارند. از این طریق امکان جستجوی واقعیت نهفته در پس نمایش را به تماشاگر داده می شود. مانند برشت که زندگی روزمره و صحنه های خیابانی را الگوی تاتر اپیک خود قرار داد، تاتر- رقص امروز، موضوع کار خود را تجربیات واقعی و روزمره و وقایع مشخص

قرار می‌دهد. برای تعریف تاتر پسا برشتی، شاید این جملات گئورگ تابوری از هر تعریفی گویاتر باشد که: «معیار ما می‌بایست انسان در زندگی واقعی باشد و نه در ذهنیت هنری». تعریفی که رزاموند گیلیمور از کار خود در تاتر-رقص بدست می‌دهد: «ما پیش از آنکه در برابر هنر (با هر تعریفی که از آن داریم) احساس مسئولیت کنیم، در برابر انسان و مسائل انسانی مسئولیم».

## تاتر تجربه

«من شکلی از تاتر را پیشنهاد می‌کنم که در آن تصاویر پر قدرت و بدنی، تماشاگر را که در طوفانی از قدرتهای ماوراء انسانی محصور است، هیپنوتیزه کند. تاتری که با استفاده از روانشناسی، دنیای عجایب را نشان دهد. تاتری که همچون رقص در اویس، در ما حالت خلسه ایجاد کند و با هدف قرار دادن ارگانسیم های مشخص انسانی، تأثیری مانند موسیقی روان-درمان برخی قومها که ما آن را با علاقه تمام گوش می‌دهیم، ولی خود قادر به خلق آن نیستیم، بر ما بگذارد.» (آنتون آرتو)

با وجود اینکه ویژگیهای تاتر-رقص در نگاه اول به «تاتر تجربه» شباهت دارد، ایندو از دو سنت متفاوت بوجود آمده اند. واژه «تاتر تجربی» به آن دسته از نمایشها گفته می‌شود که از سال ۱۹۴۵ به بعد بر پایه ی تئوریهای آنتون آرتو نمایشنامه نویسی و تئوریسین تاتر فرانسوی بوجود آمدند. آرتو نظر خود را که به تاتر بعنوان وقوع تجربه ی مستقیم و بی واسطه می‌نگرد، در دو مانیفست خود تحت عنوان «تاتر خشونت» (۱۹۳۲/۳۳) تشریح نموده است. نظرات وی تاتر اروپا و آمریکا، از سال ۱۹۴۵ ببعده تأثیرات بسیار مهمی گذاشته است. از تاتر پوچی یونسکو گرفته تا تاتر فقیر گروتسکی و تاتر غیر دولتی و تاتر تجربی، از دهه ی پنجاه به اینطرف تبدیل به جریانهای ضد هنر و ضد تجارت شدند و مبنای کار خود را روان-درمانی آمریکایی شمالی و استفاده از فلسفه ی شرق قرار دادند.

آرتو می‌نویسد: «آنکس که نیروی جادویی و سحرآمیز نشانه‌ها را فراموش کرده، می‌تواند با آنها از طریق تاتر آشنا شود.» تاتر پسابرشت و تئوری آرتو مشترکاً استفاده ی تجربی از زبان بدن و همچنین حرکت از یکسو و استفاده از امکانات ناشناخته ی تارهای صوتی در صدای بازیگر را مبنای کار خود قرار می‌دهد.

آرتو و برشت، هر دو از تاتر آسیایی و هنر بازیگری شرق تأثیر پذیرفته‌اند. در این تاتر، زبان و حرکت همانا واقعیت صحنه‌ای هستند که بازیگران، خوانندگان و رقصندگان آن راتحقق می‌بخشند. با اینهمه تأثیر صحنه‌ای بازی بیرونی برشت با طرح زبان بدن آرتو متفاوت است. تئوری بازی بیرونی در تاتر برشت، برای بازیگر وسیله است. رفتارهای صحنه‌ای، نمایش هنجارهای اجتماعی بر اساس تجربه ی مشترک بازیگر و تماشاگر است.

بر خلاف برشت، آرتو معتقد است که از طریق بازگشت به فرمهای اولیه ی نمایشی (که رقص یکی از پیشینه‌دارترین این فرمهاست)،

می‌توان ریشه‌های زبان بدن انسان را بازیافت. این بازگشت به ریشه‌ها و آغاز و همچنین بازگشت تاتر به شکلهای جادویی و آیینی اولیه، به گمان آرتو می‌تواند اصل یگانگی روح و جسم را که در دوران پیش از تمدن وجود داشته است، دوباره زنده کند. تجربه ی بیگانگی روزافزون انسان با جهان پیرامون خود و تأثیرات اجتماعی-سیاسی و همچنین اقتصادی در تقویت این بیگانگی که از دهه ی دوم قرن بیستم به اوج خود رسید، تاتر را به سوی سنت تصویری اولیه اش، یعنی اثر واحد هنری و بسوی تاتر آرتو که از این تئوری پیروی می‌کند، سوق داد. حتی بسیاری از گروههای تاتر تجربی که رهایی طلب و سیاسی بودند، نیز به این سنت بازگشتند. هدف آنها تاتری کردن زندگی بود. آنها بر خصلت آیینی تاتر و بازگشت به آیین‌های دسته جمعی، تأکید داشتند. اما از آنجا که شکلی که برگزیدند، یعنی اثر ترکیبی هنری، فاقد نگاه تاریخی است، در آثار آنها نیز نگاه تاریخی جایی خود را از دست داد.

تاتر-رقص پسابرشتی پیش شرطها و جایگاه خود را در برخورد با واقعیات اجتماعی از نقطاتی بر می‌گیرد که با دیدگاه تاتر تجربه متفاوت است. امروز جستجوی هویت و بکارگیری آن در برخورد با واقعیات، جایگاه غیر عقلانی ندارد. حرکت نگارهای امروز به تجربه‌های منفی زمان خود، با دیدگاه تحلیلیگر و با پرداخت به علل آنها می‌پردازند و از این نظر از تئوری برشت (جهان را تغییر ده، چرا که بدین تغییر نیاز دارد)، پیروی می‌کنند.

تنوع گاه متناقض در شکلهای تاتر-رقص امروز، آن را در مقابل ایده ی هارمونیزه کردن و هماهنگسازی جهان و هنر قرار می‌گیرد. اثر واحد هنری یا بعبارت دیگر هنر ترکیبی، در این تاتر تبدیل به جداسازی عناصر شده است.

این جداسازی عناصر که برشت اول بار آن را مطرح کرد، بر اساس تکنیک مونتاز و دراماتورژی تصویری بنا شده است. از طریق فرم دادن به بی‌نظمی، نظم بدون فرم، بکاری گیری ضدین و قرار دادن آنها در کنار یکدیگر، تاتر رقص، بر خلاف ایده ی اثر واحد هنری که در جایی بیرون از خود اثر بدنبال هارمونی می‌گردد، با قرار دادن اجزاء گاه متناقض در کنار یکدیگر و تأثیر گذاری و تأثیر پذیری آنها بر یکدیگر، از طریق مونتاز و غیره، آن را در خود اثر می‌سازد و می‌پردازد.

## تصویر - زبان - زبان تصویر

«اصل، تصویر است. تصویر ماندنی است و در ذهن جایی می‌گیرد...»، هابنر مولر، که نمایشنامه‌های کابوس زده و ادبی اش، هم از برشت و هم از آرتو تأثیر پذیرفته است، و حتی شاید بتوان گفت که تلاش می‌کند ایندو را به یکدیگر نزدیک کند، بدنبال یک «زبان بدون کلام» است. آیا زبان تصویر و یا زبان بدن، نشانه‌هایی از این زبان بدون کلام هستند؟

«اصل تصویر است»: این نگاه زبان و ادبیات را رد می‌کند و تاتر دو دهه ی اخیر را بسوی بکارگیری تصویر رهنمون می‌سازد، چرا که تصویر، فضای بیشتری برای استفاده از تخیل و همچنین جستجوی معانی چندگانه در یک اثر هنری ایجاد می‌کند. زبان تصویر برای خود حق حاکمیت و حقته ی خواست خود به تماشاگر قایل نیست، بلکه زبانی تسخیرناشدنی است.

میل تاتریها به اینکه تصورات و رویاهای خویش را دنبال کنند و در این راه از یک متن ادبی، تصاویر مستقل از متن و در عین حال روایی بسازند، بسیاری از نمایشها را برای تماشاگر تبدیل به یک سفر یا راه رفتن در رویا نمود، بدون اینکه این تماشاگر فاصله‌ی لازم برای نگاه انتقادی به متن و بازی را از دست بدهد.

زبان تصویر اما از سوی دیگر ابزاری را که تا حدودی امکان کشفهای جدید در نمایش را از تماشاگر می‌گیرند، از قبیل ساختمان سازی صحنه‌ای معانی، بازی حساب شده با سمبل‌ها و نشانه‌های روانشناسانه، دوباره در تاتر زنده کرد. هم در تاتر - رقص و هم در تاتر بیانی، باید مرتب بدنبال ایجاد یک تعادل میان هدف و تصویر بود.

اصرار و پافشاری بر استتیک تصویری خویش، آنگونه که در تاتر رابرت ویلسون و یا در تاتر-رقص راینهیلد هوفمن دیده می‌شود، ما را در پذیرفتن این تصاویر و تصویری بودن زبان، به شک می‌اندازد.

در تاتر- رقص تصاویر حسی و تخیل پرور با استفاده از روشهای تاتر اپیک (روایی) به تماشاگر عرضه می‌شوند. مشخصات این نوع تاتر، واقع بین بودن، رهایی طلبی و باز بودن آن در مقابل جهان بیرون است.

تاتر- رقص پسارشدت، میان تفکر و حس یک ارتباط ایجاد می‌کند. بعبارت دیگر در این نوع تاتر، اندیشه ساختمان فکری حس را می‌پذیرد و هر نوع خودخواهی و خود مطلق بینی را از طبق باز نگاه کردن به جهان، در هم می‌شکند. مونتاژ و روش حرکتی برشت، تعیین کننده‌ی مراحل هنری-اندیشه‌ای، تحلیلگرانه و زیبایی‌شناسانه‌ی این روش هستند. اندیشه و حس، واژه و تصویر، انتقال اندیشه از طریق تصویر، ابزار رقص-تاتر امروز هستند. میراث کورت یوس برای تاتر- رقص و تاکید او بر اینکه هیچ حرکتی صرفاً دلیل زیبایی انجام نمی‌شود، بلکه هر حرکت می‌بایست دارای معنا، محتوی و کاربرد باشد، هنوز در مورد تاتر- رقص صدق می‌کند. نزدیک کردن تماشاگر به نقطه‌ی اصلی، در آثار پینا باوش از طریق قابل فهم ساختن مفاهیم، نشان دادن آنها با زبان بدن و ایجاد چندباره‌ی امکان بازبینی حقیقت نهفته در پس این مفاهیم انجام می‌شود. تصاویر در تاتر-رقص از طریق نزدیک کردن حرکات فکری به نقطه‌ی اصلی، امکان استفاده از قدرت در تخیل را برای تماشاگر ایجاد می‌کنند.

به گمان من کار اصلی این است که بتوانیم رویاهایمان را در جریان نوشتن یک متن دخالت دهیم، و این غیرممکن است. ما هیچگاه نمی‌توانیم بطور دقیق و در عین حال کامل، این رویاها را بهمان ترتیبی که می‌خواهیم، بنویسیم. هاینر مولر تنها کسی نیست که رویاها و کابوسها برایش مهمترین منبع خلق تصویری است که تصاویر واقعی در مقابل آنها قرا می‌گیرند.

هانس کروزنیک نیز در حرکت نگاریهایش، تصاویر کابوس زده‌ای را ایجاد می‌کنند که نتیجه‌ی مستقیم واقعیاتی است که تبدیل به کابوس شده‌اند. تصاویر رویایی کروزنیک، کاملتر از واقعیت نیستند، بلکه متمرکزتر و پتئیچیده‌تر از آن هستند، در این تصاویر زمان و مکان در کنار یکدیگر قرار ندارند و به یکباره انبوهی از تصاویر، تماشاگر را غافلگیر می‌کند.

در تاتر پینا باوش، تصاویر چون خاری در چشم هستند، بدن‌ها نویسندگان متنی هستند که حاضر نیست همگانی شود و از معنا یک زندان بسازد، این تاتر خود را از "پایید" های باله‌ی کلاسیک‌ها می‌سازد و در مقابل حق تملکی که باله‌ی کلاسیک نسبت به رقصنده و حرکاتش برای خود قایل است، می‌ایستد... پس از تاتر بدون متن، از "هاملت" ترادک (Peter Zadek) تا "اورستی" اشتاین... اینک یک زبان جدید در تاتر بوجود آمده است، نمونه‌ی دیگری از تاتر آزادی. " (هاینر مولر)

هاینر مولر، منتهای کم دیالوگ می‌نویسد، جدلهای بریده بریده، دیالوگ‌های نمایشی، متن مونتاژ شده، نقل قول... و در پایان تنها به نوشتن دستور کارگردانی اکتفا می‌کند.

پینا باوش، تاتر- رقص کم حرکت کار می‌کند، از برشهای تصویری استفاده می‌کند که در آنها واقعیت بزیر علامت سوال برده می‌شود و دوباره بعنوان براده‌های زندگی خود را می‌نمایند. هردو (باوش و مولر)، نویسنده‌ی رقص و نویسنده‌ی کلام، در نقطه‌ی پایانی رشد ابزار کار خود قرار دارند و "تحت فشار تجربیات دست اول" (مولر)، همین مولر را مجبور به نوشتن متنی بنام "داستانی درباره‌ی چگونگی دیدن نقطه‌ی سفید در چشم" نمود.

تصاویر پینا باوش، پروسه‌ی تحت فشار قرار داشتن انسان را در آخرین مرحله‌ی خود نشان می‌دهد: زبان بدن از او دریغ شده، بدن به سکوت مجبور شده است.

در تاتر- رقص هانس کروزنیک، انسان بر علیه این اجبار به سکوت و بر علیه بیرون رانده شدن از تاریخ، بر علیه تاریخ پنهان شده‌ی بدن خویش و بر ضد تاریخ از بین برنده‌ی حس در بدن، قیام می‌کند.

برای شخصیت‌های داستانهایی کروزنیک، مانند فریتز تسورن، سیلویا پلات، پی‌یر پاولو پازولینی یا ویتسک، پایان تحمل ستم، تنها از طریق مرگ، بیماری و یا خودکشی ممکن می‌شود.

راینهیلد هوفمن، بکلی منکر وجود نقطه‌ی پایانی می‌شوند. زبان بسته بودن بدن، در آثار او تنها خود را در استفاده از پارچه‌های چندین متری که بدن در آنها پیچیده شده، استفاده از لباسهای بیشکل... که تنها در موارد معدودی موفق به انتقال منظورش می‌شود، خود را نشان می‌دهد. تاتر پینا باوش و مولر در مقابل تجارتي شدن حرفه‌شان، در مقابل عدم صداقت رایج برای فروش این حرفه می‌ایستند.

براستی تاتر- رقص تا کی می‌تواند خود را از گزند هجوم اهداف تجارتي به تاتر حفظ کند؟  
رزموند گیلومر می‌گوید:

"تاتر- رقص، آنطور که ما می‌شناسیمش، بسیار تحت تاثیر پینا باوش قرار دارد. معنای امروزی تاتر- رقص، نسل بعدی است و ما بوروکراتهای پس از انقلاب خواهیم بود. یعنی کسانی که با موضوعات و تئوریهایشان همه چیز را خراب می‌کنند. تنها دلیل واقعی نسل آینده، جستجوی شهرت خواهد بود. مهم شناخته شدن است و مهمتر اینکه دیگر کسی مجبور به فکر کردن نخواهد بود."

پایان