دراماتورژی: کنش‌های مؤثر*

یوجنیو باربا
مترجم: مصطفی اسلامیه

Eugenio Barba

کلمه‌ی متن پیش از آن که به یک متن مکتوب یا گفتاری، چاپی یا دست‌نوشته اشاره داشته باشد به معنای "نوعی به هم تنیدن" است. به این معنا هیچ نمایشی نیست که "متن" نداشته باشد.
آن چه به متن (یا به هم تنیدن) نمایش ارتباط دارد را می‌توان "دراماتورژی" دانست، به معنای "کارکرد کنش‌ها" در اجرای نمایش. آن طور که کنش‌ها در پی رنگ نمایش اثر می‌گذارند.

***

همیشه این امکان وجود ندارد که بتوان بین آن چه، در فرایند دراماتورژی یک اجرا، ممکن است "کارگردانی" به حساب آید و آن چه ممکن است "نوشته"ی نویسنده باشد، تفاوت قائل شد. این تفاوت فقط در تئاتری که در پی تفسیر متنی مکتوب است، به چشم می‌خورد.
تفاوت بین دراماتورژی خودگردان و نمایش استوار بر خود، به شیوه‌ی نگرش **ارسطو** به سنت تراژدی یونانی باز می‌گردد، سنتی که در زمان او نیز قدیمی محسوب می‌شد. او توجه خود را به دو عرصه‌ی متفاوت بررسی معطوف کرد: متن‌های مکتوب و شیوه‌های اجرایی. اندیشه‌ی وجود دراماتورژیی که تنها در یک متن مکتوب خودگردان قابل شناسایی است و چهارچوب اجرا محسوب می‌شود، محصول برهه‌هایی از تاریخ است که طی آن‌ها جانِ یک اثر نمایشی به وسیله‌ی کلام شخصیت‌های نمایشی انتقال می‌یافت. این تفاوت در شرایطی که اجراها در تمامیت خود مورد بررسی قرار می‌گرفتند حتی قابل تصور هم نبود.
در یک اجرای نمایشی، کنش‌ها (یعنی همه‌ی آن چه با دراماتورژی سر و کار دارد) فقط آن چه به کلام و رفتار در می‌آیند نیستند، بلکه شامل صداها، نورها و تغییرات در فضا نیز می‌شوند. کنش‌ها در سطح بالاتر سازماندهی نمایش، عبارت‌اند از اپیزودهای داستان یا جنبه‌های مختلف یک موقعیت، پل‌های زمانی بین دو تأکید در اجرای نقش، بین دو تغییر در فضا ـ یا حتی اوج گیری موسیقی متن، تغییرات نورپردازی، گونه گونی‌های ضرباهنگ و فشردگی و شوری که یک بازیگر با آن مضامین جسمانی مشخص و دقیق بعدی (یعنی شیوه‌های گام برداشتن، دست زدن به اشیای صحنه، و بهره گیری از گریم و لباس) را می‌پرورد. نمودسازی‌هایی که در ضمن اجرا به کار گرفته می‌شوند هم از جمله‌ی کنش‌ها هستند، چون تغییر صورت می‌دهند، معناهای مختلف و رنگ‌آمیزی‌های عاطفی متفاوت پیدا می‌کنند.
تمام مناسبات، همه‌ی کنش‌های متقابل بین شخصیت‌ها یا بین شخصیت‌ها و نورپردازی، صداها، و فضا، همه، کنش محسوب می‌شوند. هرچه مستقیماً بر توجه تماشاگران، بر درک‌شان، احساس‌های‌شان، بر دریافت‌های عاطفی ـ جسمانی‌شان اثر گذارد، یک کنش است.
این فهرست می‌تواند بیهوده دراز شود. اهمیت چندانی ندارد که معلوم شود یک کنش چیست، یا روشن سازد که در یک اجرای نقش چه مقدار کنش می‌تواند وجود داشته باشد. آن چه مهم است توجه به این نکته است که این کنش‌ها فقط هنگامی به نمایش وارد می‌شوند که در هم تنیده شوند، هنگامی که به یک بافت، به یک "متن"، تبدیل شوند.
پی‌رنگ را می‌توان به دو نوع تقسیم کرد. نوع اول با پروردن کنش‌ها در زمان از طریق "به هم پیوستگی" علت و معلول‌ها تحقق می‌یابد یا از طریق تناوب کنش‌هایی که نمایشگر دو شیوه‌ی پروردن موازی‌اند. نوع دوم فقط از طریق "هم‌زمانی" امکان‌پذیر است: حضور هم‌زمان چندین کنش.
به هم پیوستگی و هم‌زمانی دو بُعد پی‌رنگ‌اند. آن‌ها دو بدیل زیبایی‌شناختی یا دو گزینه‌ی متفاوت

روش نیستند. آن‌ها دو قطبی‌اند که تنش و تقابل‌شان هم برای اجرا تعیین‌کننده است هم برای زندگی آن: کنش‌های مؤثر ـ دراماتورژی.

***

برگردیم به تفاوت با اهمیت بین تئاتر مبتنی بر میزانسن یک متن از پیش نوشته شده، و تئاتر مبتنی بر یک متن اجرایی (تفاوتی که توسط **ریچارد شکنر** مورد بررسی ویژه قرار گرفته است). این تفاوت را می‌توان برای تعریف دو رویکرد متفاوت به پدیده‌ی تئاتری و از این رو دو اجرای مختلفی به کار برد که به دست می‌دهد.

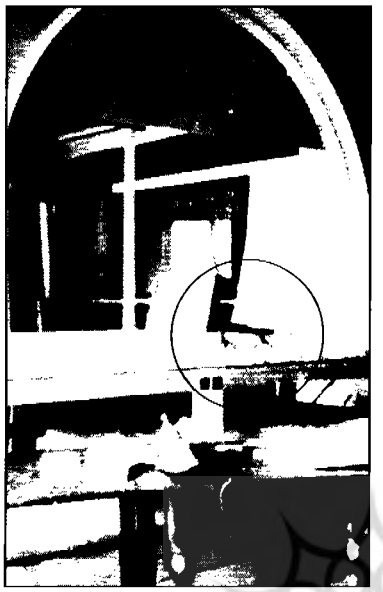
مثلاً: در حالی که متن نوشته شده پیش و مستقل از اجرا قابل شناخت و قابل انتقال است؛ متن اجرایی فقط در پایان کار موجودیت می‌یابد و قابل واگذاری نیست. در واقع گفتن این که متن اجرایی (که همان اجرا است) را نمی‌توان از "اجرا" استخراج کرد، توضیح و اضحات است. حتی اگر کسی بتواند از نوعی تکنیک بازنویسی، نظیر آن چه در موسیقی معمول است، استفاده کند، که در آن تسلسل‌های افقی مختلف را می‌توان به صورت عمودی تنظیم کرد، باز هم انتقال اطلاعات ناممکن خواهد بود: این کار هر اندازه که وفادارانه صورت گیرد، به همان اندازه هم ناخواناتر خواهد شد. حتی ضبط مکانیکی دیداری و شنیداری اجرا هم فقط بخشی از متن اجرایی را ثبت می‌کند، و (دست کم در اجراهایی که در آن‌ها قاب صحنه در کار نیست) مونتاژ پیچیده‌ی روابط و فواصل نسبی بازیگر ـ تماشاگر نادیده گرفته می‌شود، و ـ در تمام مواردی که کنش‌ها هم‌زمان‌اند ـ فقط یک مونتاژ، از میان چندین مونتاژ، مورد توجه قرار می‌گیرد. و این در واقع فقط یک شیوه‌ی دیدن از منظر یک بیننده را بازتاب می‌دهد.

تفاوت بین تئاتر مبتنی بر یک متن نوشته شده، یا هر اجرای مبتنی بر متن از پیش تدوین یافته‌ای که به عنوان چهارچوب میزانسن به کار گرفته می‌شود، و تئاتری که تنها متن قابل اعتنای آن متن اجرایی است، به خوبی تفاوت بین تئاتر "سنتی" و تئاتر "نوین" را نشان می‌دهد. این تفاوت به ویژه هنگامی سودمندتر می‌شود که ما بخواهیم از طبقه‌بندی پدیده‌های مدرن تئاتری به سوی تحلیل میکروسکپی یا بررسی کالبدشکافانه‌ی حیات دراماتیک، یا دراماتورژی، حرکت کنیم.

از این زاویه، رابطه‌ی بین یک متن اجرایی و یک متن از پیش تدوین یافته نه چندان متناقض که مکمل هم، یا نوعی تقابل دیالکتیک می‌نماید. از این رو، مسئله بر سر گزینش این قطب یا قطب دیگر، تعریف این نوع تئاتر یا نوع دیگر نیست. مسئله ایجاد توازن بین "قطب به هم پیوستگی" و "قطب هم‌زمانی" است.

تنها چیز زیانباری که ممکن است پیش بیاید فقدان توازن بین این دو قطب است.

***



متن به کنش تبدیل می‌شود.
صفحه‌ای از یادداشت ادوارد گوردون کریگ (۱۹۰۶-۱۸۷۲) برای میزانسن "هملت" شکسپیر در تئاتر هنر مسکو، ۱۹۱۰-۱۹۰۹، پرده‌ی پنجم، صحنه‌ی دوم: مبارزه‌ی بین هملت و لایرتیس. (تصویر بالا) ماکت صحنه‌ی تئاتر هنر مسکو: کریگ، با استفاده از ماکت و بریده مقوا تصور خود از شیوه‌ی کار گردانی هملت و نظریات خود برای حرکت شخصیت‌ها را، برای استانیسلاوسکی و بازیگرانش ارائه می‌دهد. در تصویر، پیکره‌های در حال شمشیرزنی هملت و لایرتیس (پرده‌ی پنجم، صحنه‌ی دوم) را در سمت راست صحنه می‌توان دید.

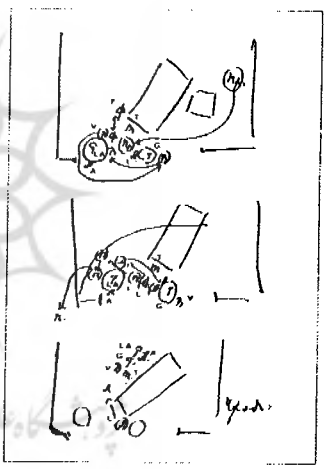
* این مقاله ترجمه‌ای است از Eugenio Barba, "Dramaturgy: Actions At Work" که از کتاب: The Secret Art Performer, Eugenio Barba and Nicola Savarese, Ed. London and New York, Routledge, 1995, pp. 68-73 برگرفته شده است.

وقتی یک اجرا مبتنی بر متن ترکیب یافته‌ای از کلمات باشد، این خطر وجود دارد که توازن در اجرا به علت تسلط مناسبات خطی (پی رنگ به عنوان به هم پیوستگی) از میان برود. این امر به درک پی رنگ به منزله‌ی به هم تنیدن کنش‌های همزمان آسیب می رساند.

اگر معنای بنیادی اجرا بر محور تفسیر یک متن "نوشته شده" باشد، این گرایش پیش خواهد آمد که این بُعد اجرا، به موازات بُعد خطی زبان، مورد توجه قرار گیرد. گرایش به این خواهد بود که همه‌ی این به هم تنیدگی‌های متقابل که در عین حال از تقارن چندین کنش مایه می گیرند، عناصر تزئینی تلقی شوند، یا با آن‌ها به عنوان کنش‌هایی رفتار شود که به هم تنیده نشده‌اند، به عنوان کنش‌های پس زمینه.

در دوران مدرن بر اهمیت قطب هم زمانی برای سرزندگی نمایش، با نوعی اجرا که ایزنشتین در زمان خود آن را "سطح واقعی تئاتر"، یعنی سینما، می نامید افزوده شده است. در سینما، بُعد خطی تقریباً مطلق است و حیات دیالکتیک کنش‌های در هم تنیده (پی رنگ) اساساً بر دو قطب متکی است: به هم پیوستگی کنش‌ها و به هم پیوستگی توجه یک بیننده‌ی انتزاعی، چشم دوربین که نماهای درشت، نماهای دور و غیره را برمی گزیند.

سلطه‌ی سینما بر تخیل ما این خطر را افزایش می دهد که توازن بین قطب‌های به هم پیوستگی و هم زمانی، هنگامی که به کار اجرا می پردازیم، از دست برود. تماشاگر میل چندانی نمی یابد تا به کنش‌ها و رفتارهای هم زمان ـ برخلاف آن چه در زندگی روزانه رخ می دهد ـ ارزشی معنایی بدهد، گویی که در اجرا عنصر مطلوبی هست که به ویژه متناسب با تبیین مفهوم نمایش (کلمات، ماجراهای شخصیت اصلی، و غیره) عمل می کند. این نکته نشان می دهد که چرا یک تماشاگر "عادی"، در غرب جغرافیایی، اغلب به این نتیجه می رسد که نمی تواند اجراهایی را درک کند که بر کنش‌های هم زمان در حال به هم تنیدن استوارند، و چرا به هنگام روبه‌رو شدن با منطق بسیاری از تئاترهای شرقی، که به نظر او پیچیده می آیند یا به خاطر "نامتعارف" بودن‌شان القایی می نمایند، مشکل دارد.



نمودار استانیسلاوسکی برای میزانسن ورود مسافران در پرده‌ی دوم نمایشنامه‌ی "باغ آلبالو"، اثر چخوف (۱۹۰۴).

اگر کسی به تضعیف قطب هم زمانی بپردازد، امکان دریافت معانی پیچیده‌ای را محدود می سازد که از درون اجرا بیرون می تراود. این معناها نه از به هم پیوستگی پیچیده‌ی کنش‌ها که از به هم تنیدگی بسیاری از کنش‌های دراماتیک ـ که هر کدام معنای ساده و خاص خود را دارند ـ مایه می گیرند، و از مجموع همین کنش‌ها توسط یک وحدت زمانی مشخص. بنابراین معنای هر پاره از اجرا نه فقط به آن چه پیش و پس از آن رخ می دهد بستگی دارد بلکه مجموع جنبه‌هایی نیز در آن نقش تعیین کننده دارند، که موجب می شود آن معنا در زمان حال زندگی خاص خود را داشته باشد.

در بسیاری موارد، این به آن معناست که برای یک تماشاگر بسیار مشکل‌تر می شود که به تفسیر یا داوری پی در نگ آن چیزی بپردازد که دارد جلوی چشم‌اش و در مغزش اتفاق می افتد، و قدرت احساسی‌اش از تجربه‌ای بیشتر می شود که در آن لحظه دارد با آن زندگی می کند. یا به شیوه‌ای گفته می شود که مبهم‌تر است اما شاید به واقعیت نزدیک‌تر باشد: قوی‌تر از آن، تجربه‌ی از سر گذراندن یک تجربه است.

به هم تنیدن هم زمان چندین کنش در اجرا نتیجه‌ای شبیه به آن چیزی بار می آورد که ایزنشتین در اشاره به "چشم‌انداز تولدو" اثر ال گرکو گفته است: «نقاش یک چشم انداز واقعی را باز سازی نکرده بلکه ترکیبی از چندین چشم انداز را ساخته است، مونتاژی از منظرهای مختلف یک عمارت را ارائه داده، از جمله منظرهایی را که از آن زاویه نباید دیده شوند، و عناصر متفاوت را ـ

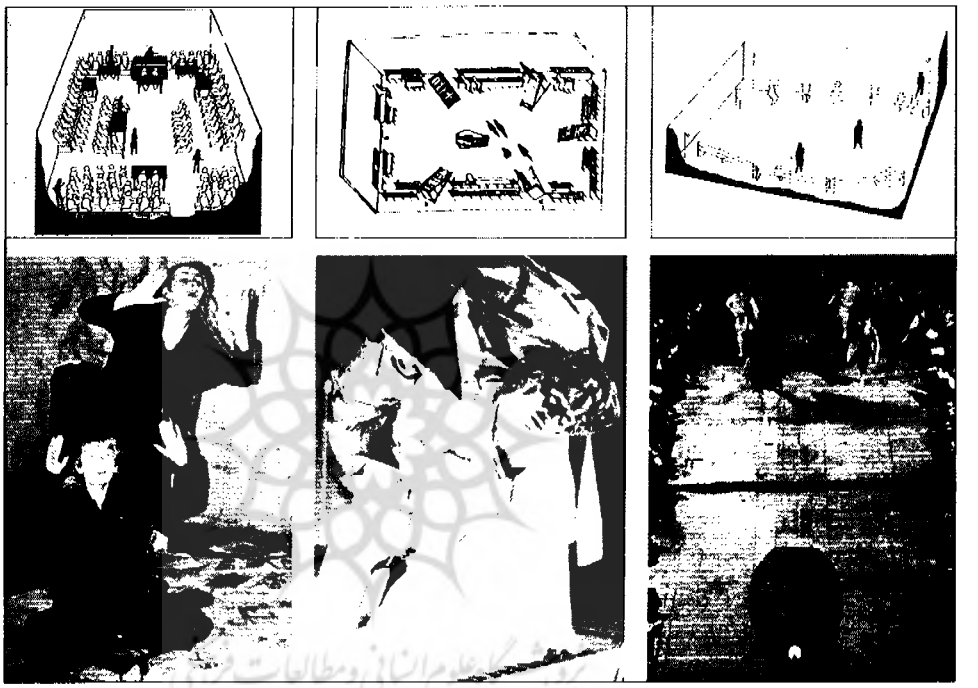
بر گرفته از واقعیتی مستقل از یکدیگر ـ در رابطه‌ی نوین و ساختگی قرار داده است».
این امکانات در اماتورژی، در همه‌ی سطوح و عناصر مختلف اجرا، یک به یک و در کل پی‌رنگ، کاربرد دارد. مثلاً بازیگر، همچنان که طرح انتزاعی حرکات را آغاز می‌کند، تأثیرات هم‌زمان را فراهم می‌آورد، درست در همان زمان که تماشاگر دارد آن‌ها را پیش‌بینی می‌کند. او کنش‌های خود را به صورت آمیزه‌ای که با شیوه‌ی رفتاری هر روزی تفاوت آشکار دارد، ترکیب‌بندی می‌کند (ترکیب‌بندی در این جا به معنای واقعی آن، یعنی کنار هم قرار دادن است). او در این مونتاژ، واکنش‌ها را تقسیم می‌کند، بعضی را انتخاب می‌کند و گسترش می‌دهد، ضرباهنگ‌ها را ترکیب‌بندی می‌کند، از طریق آن چه ریچارد شکنر "بازسازی رفتار" می‌خواند، به معادلی برای کنش واقعی دست می‌یابد.
استفاده از متن نوشته شده، هنگامی که قرار نیست فقط نوعی به هم پیوستگی کنش‌ها باشد، می‌تواند عناصر و جزئیات را، که به خودی خود دراماتیک نیستند، به سوی یک به هم تنیدگی هم‌زمان هدایت کند.
مثلاً، می‌توانیم از **هملت** اطلاعات خاصی را بیرون بکشیم: رد پایی از منازعه‌ی کهن بین نروژ و دانمارک را در کشمکش بین پدر هملت و پدر فورتینبراس می‌توان یافت؛ ضرورت پرداخت خراج انگلیس به دانمارک پژواک دهنده‌ی روزگار تسلط وایکینگ‌هاست؛ حال و هوای دربار یادآور عصر رنسانس است؛ اشاره‌های به ویتنبرگ مسائل دوران اصلاحات را بازتاب می‌دهد. تمام این جنبه‌های مختلف تاریخی (که ما در واقع می‌توانیم به عنوان جنبه‌های "متفاوت" تاریخی به کار ببریم) از طریق شیوه‌ای که نمایشنامه مورد تفسیر قرار می‌گیرد، می‌تواند گزینه‌های گوناگون باشد: در این مورد یک جنبه‌ی گزیده شده جنبه‌های دیگر را از اهمیت می‌اندازد.
اما آن‌ها نیز می‌توانند به صورت آمیزه‌ای با بسیاری از عناصر تاریخی هم‌زمان کنونی در هم تنیده شوند، آمیزه‌ای که "مفهوم"اش، تا آن جا که به تفسیر هملت ارتباط می‌یابد ـ یعنی به آن چه نمایش به تماشاگران نشان خواهد داد ـ قابل پیش‌بینی نیست. هر قدر کارگردان نخ‌های مختلف را، بنا به منطق خود، به هم ببافد، مفهوم اجرا، حتی برای خود کارگردان، شگفتی‌سازتر، پرانگیزه‌تر، و غیر قابل پیش‌بینی‌تر خواهد شد.
مشابه این نکته‌ها را در مورد شخصیت اصلی نمایشنامه، در مورد هملت نیز می‌توان گفت. از شیوه‌ی **شکسپیر** در به هم پیوستن مجموعه کنش‌هایش (یا از مونتاژ آن‌ها)، تصویری از هملت به دست می‌آید که او را انسانی مردّد، غیر مصمم، گرفتار مالیخولیا، و فیلسوف مشربی می‌نماید که اهل عمل نیست. اما این تصویر با همه‌ی عناصر مونتاژ کلی شکسپیر هم‌خوانی ندارد. هملت هنگامی که پولونیوس را می‌کشد مصممانه عمل می‌کند؛ با قاطعیتی خونسردانه پیام کلادیوس به پادشاه انگلستان را تغییر می‌دهد؛ راهزنان را درهم می‌کوبد؛ با لایرتیس به مبارزه برمی‌خیزد؛ با هشیاری به ترفندهای دشمنانش پی می‌برد؛ و شاه را به قتل می‌رساند. یک بازیگر (و یک کارگردان) می‌تواند یکایک این جزئیات را به عنوان گواه به کار ببرد و تفسیری یکدست از هملت ارائه دهد. اما همه‌ی این‌ها را می‌توان به عنوان گواه جنبه‌های متفاوت و متضاد رفتاری به کار گرفت که به صورت آمیزه‌ای درآید که محصول برداشت پیشین درباره‌ی چگونگی شخصیت هملت نباشد.
چنان که دیده می‌شود، این گمانه‌ی ساده ما را به فرایند خلاق (یعنی فرایند ترکیب‌بندی) بسیاری از بازیگران بزرگ سنت غربی نزدیک‌تر می‌کند. آن‌ها کار روزانه‌شان را با تفسیر یک شخصیت آغاز

نمی کردند و نمی کنند، بلکه اثرشان را با پیروی از مسیری می پرورند که نه مبتنی بر چیستی ؟که مبتنی بر چگونگی ؟است، جنبه هایی را گرد می آورند که در ابتدا از منظر واقعگرایی عادی، نایک دست می نماید، و به آمیزه ای ظاهراً یک دست می انجامد.

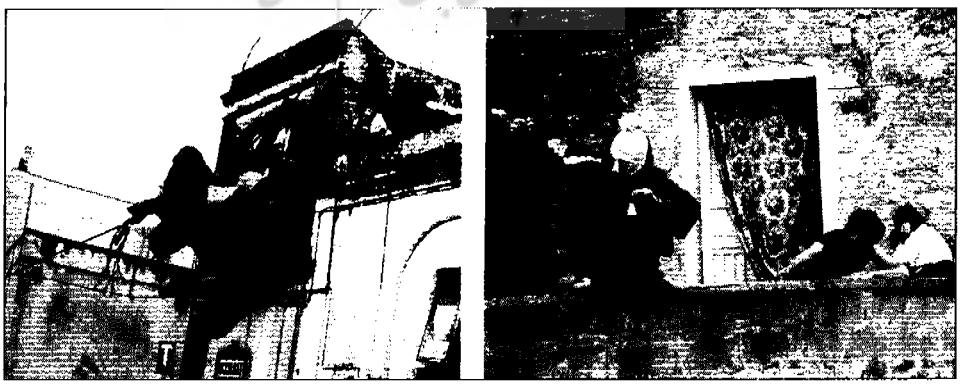
***

کنش های مؤثر (در اماتورژی) از طریق توازن بین قطب به هم پیوستگی و قطب هم زمانی جان می گیرد. خطری که هست این است که این سرزندگی بر اثر نبود تنش بین دو قطب از میان برود.
در حالی که تغییر توازن به خاطر به هم تنیدن از راه به هم پیوستگی، یک اجرای نمایشی را به نوعی خواب آلودگی به راحتی شناخت پذیر می اندازد، تغییر توازن به خاطر به هم تنیدن در بُعد هم زمانی می تواند به آشفتگی و هرج و مرج بینجامد. یا به یک دستی نایک دست. به آسانی می توان دید که این خطرها برای کسانی که بدون راهنمایی یک متن از پیش تدوین یافته کار می کنند، خیلی بیشتر است.
متن نوشته شده، متن اجرایی، بُعد به هم پیوستگی یا خطی، بعد هم زمانی یا سه بعدی؛ این ها عواملی فاقد هر گونه ارزش، مثبت یا منفی اند. ارزش مثبت یا منفی به کیفیت رابطه ی بین این عوامل بستگی دارد.
اجرا هر چه بیشتر امکان تجربه کردن یک تجربه را در اختیار تماشاگر بگذارد، به همان اندازه هم باید توجه او را به پیچیدگی کنش های در حال وقوع هدایت کند، به طوری که او حس جهت یابی، حس گذشته و آینده اش ـ یعنی داستان، امانه به منزله ی نوعی نکته پردازی، بلکه به منزله ی "زمان تاریخی" اجرا ـ را از دست ندهد.
همه ی اصولی که امکان جهت دهی توجه تماشاگر را ممکن می سازد می تواند از سرزندگی اجرا برگرفته شود (از کنش هایی که مؤثر و در کاراند): به هم تنیدگی متقابل از طریق "به هم پیوستگی" و به هم تنیدگی از طریق "هم زمانی".
سرزنده کردن یک اجرا فقط به معنای به هم تنیدن کنش ها و تنش های آن نیست، بلکه به معنای جهت دادن به دقت و توجه تماشاگر، به ضرباهنگ های او، و به معنای ایجاد تنش بدون تحمیل یک تفسیر نیز هست.
از یک سو توجه تماشاگر با پیچیدگی کنش، و حضور آن، جذب می شود؛ از سوی دیگر، از تماشاگر خواسته می شود تا پیوسته این حضور و این کنش را در پرتو شناخت اش از آن چه تازه رخ داده و با انتظارش (یا پرسشگری اش) برای آن چه بعد پیش خواهد آمد، ارزیابی کند.
در تحلیل نهایی، می توان دیالکتیک بین به هم تنیدگی از طریق "به هم پیوستگی" و به هم تنیدگی از طریق "هم زمانی" را به طبیعت تکمیل کننده ی نیمکره های چپ و راست مغز مرتبط ساخت.
در هر یک از کارهای تئاتر او دین از فضای صحنه ای به شیوه ای متفاوت استفاده می شود. بازیگران (چنان که در صحنه ی سنتی معمول است) خود را با ابعاد فضای از پیش تعیین شده وفق نمی دهند، بلکه معماری فضا را بنا به نیازهای در اماتورژی هر نمایش جدید، قالب ریزی می کنند.
اما این فقط فضاهای اشغال شده توسط بازیگران و تماشاگران نیست که از یک نمایش به نمایش دیگر تغییر می کند. در یک نمایش واحد نیز بازیگران گاهی در کناره های فضای نمایشی کار می کنند، گاهی در وسط؛ به این ترتیب بعضی تماشاگران بعضی کنش ها را به صورت نمای درشت تجربه می کنند ـ و این زمانی پیش می آید که بازیگران فقط در چند

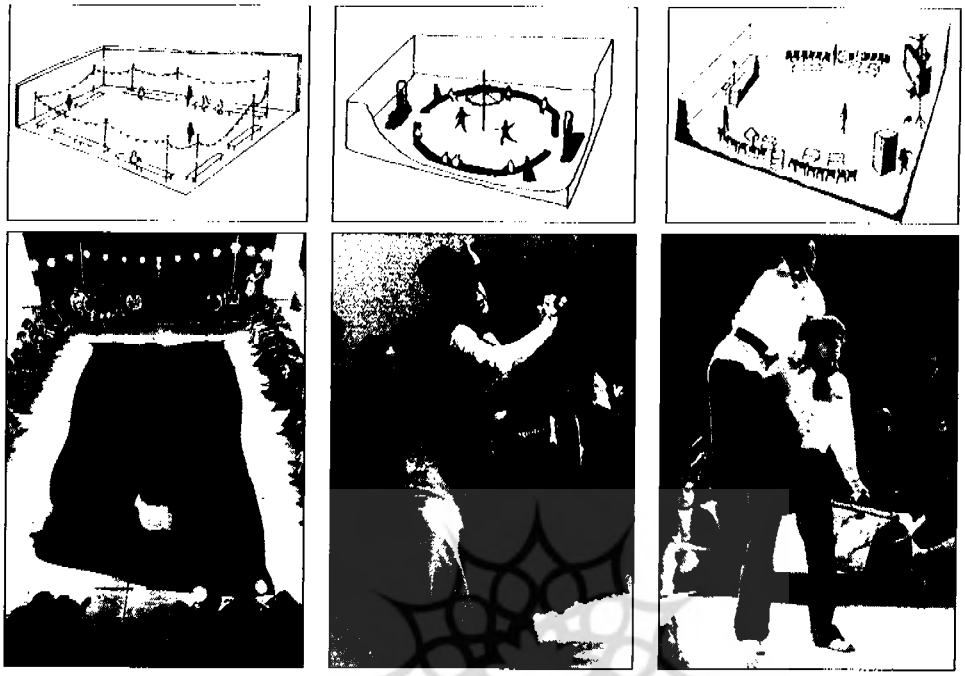
سانتی متری تماشاگران هستند ـ در حالی که تماشاگران دیگر کل تصویر را از زاویه ی بسیار گسترده تر می بینند. همین اصول در اجراهای فضاهای بیرونی هم به کار می رود (به صفحه بعد نگاه کنید)، در جاهایی مثل میدان ها، خیابان ها، بالکن ها و بام شهرها یا دهکده ها. در این موارد محیط از پیش تعیین شده است و ظاهراً نمی توان تغییرش داد، اما بازیگر می تواند چنان شخصیت دراماتیکی از حضور خود بسازد که از معماری نمایش فراتر بجهد، از معماریی که ما به طور معمول، به علت عادات و استفاده های روزانه، دیگر نمی توانیم ببینیم و با نگاهی تازه تجربه کنیم. ■



سازماندهی فضای صحنه: شیوه ی جا دادن بازیگران و تماشاگران در فضا و ایجاد رابطه بین آن ها یکی از مهم ترین کنش ها در متن اجرایی مبتنی بر به هم پیوستگی ـ هم زمانی است. مثال هایی از نسبت تقریبی بازیگر ـ تماشاگر در اجراهای مختلف تئاتر اودین از: (چپ) **Ornitofilene** (۱۹۶۵)؛ (وسط) **Kasparіana**، ۱۹۶۷؛ (راست) **Ferai** (۱۹۶۹).



تئاتر اودین در فضاهای بیرونی



(چپ) Min Fars Hus، ۱۹۷۲؛
(وسط) Come! And the Day Will Be Ours (۱۹۷۶)؛
(راست) "خاکسترها"، اثر برشت، ۱۹۸۲.

یک اجرای تئاتر اودین در فضای بیرونی، در کشورهای شیلی و پرو.

(چپ) The Million، ۱۹۷۹؛
(وسط) Oxyrhincus Evangeliet، ۱۹۸۵؛
(راست) Talabot، ۱۹۸۸.

کتاب رقص ها، پرو، ۱۹۷۸

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی