تئاتر تجربی

ترجمه آذین خشنود شریعتی

«تئاتر تجربی» لفظی عمومی‌برای جنبش‌های متعددی است که از قرن بیستم به عنوان حرکتی در تقابل با قراردادهای غالب نویسندگی و تولید نمایش در آن زمان و به طور اخص در مقابل ناتورالیسم در تئاتر غرب شکل گرفت. با گذشت زمان این اصطلاح تغییر پیدا کرد؛ زمانی‌که بسیاری از فرم‌هایی که در دوره‌ای رادیکال در نظر گرفته می‌شدند وارد جریان اصلی تئاتر شدند. از کلمه «آوانگارد» می‌توان به جای «تئاتر تجربی» استفاده کرد.

ارتباط با مخاطب

"تئاتر تجربی تئاتری ضروری است؛ تئاتری که در آن تنها تفاوتی که بین بازیگر و مخاطب وجود دارد تفاوتی کاربردی است و تفاوتی بنیادی بین این دو وجود ندارد."

چیزی که بیشتر و بیشتر به چالش کشیده شده نقش مخاطب در اجرا است. به طور سنتی به مخاطبان به چشم مشاهده کنندگان منفعل و تابع نگاه می‌شود. بسیاری از تجربه گراها می‌خواهند این موضوع را به چالش بکشند. به عنوان مثال، برشت می‌خواست با پرسیدن سؤالاتی از مخاطبان و پاسخ ندادن به آن، آنها را تحریک و بدین وسیله به اینکه خودشان فکر کنند وادارشان کند؛ آگوستو بوآل از مخاطبانش می‌خواست که به کنش مستقیماً واکنش نشان دهند؛ آرتود می‌خواست مستقیماً بر ناخودآگاه آنها تأثیر بگذارد؛ پیتر بروک از وجود مثلث ارتباطی در اجرا سخن به میان آورده: ارتباط‌های داخلی اجرا کنندگان، ارتباط‌های اجرا کنندگان با یکدیگر سر صحنه و ارتباط با مخاطب؛ ولفر استیت اینترنشنال از وجود یک دایره صحبت کرده است که نصف آن را گروه بازیگران و نصف دیگر را مخاطبان تشکیل می‌دهند و انرژی در آن بین قرار می‌گیرد.

روش متعارف برای خلق تئاتر چنین است: نویسنده نمایش‌نامه را می‌نویسد، کارگردان آن را برای اجرا بر روی صحنه آماده می‌کند و بازیگران مجموعه‌ای از دیدگاه نویسنده و کارگردان را بر روی صحنه به نمایش در می‌آورند. تجربه گراهای مختلفی به چالش کشیدن این روال را شروع کردند و نقش بازیگران را به عنوان خالق هرچه بیشتر پررنگ کردند. اکنون تقدم کارگردان و نویسنده تغییر کرده است و کارگردان بیشتر به عنوان چشم خارجی یا کمک کننده عمل می‌کند تا قدرت برتری که زمانی نقش آن را بازی می‌کرد.

در ادامه به معرفی و بررسی بعضی از جنبش‌های آوانگارد یا تجربی تئاتر معاصر می‌پردازیم.

هنر پرفورمنس

پرفورمنس کلمه‌ای است که به نوعی از هنر آوانگارد یا مفهومی‌که از هنرهای تصویری ریشه گرفته باشد اطلاق می‌شود. پرفورمنس هنری است که در آن یک شخص یا گروه در مکان و زمان مشخصی به اجرا می‌پردازد، و می‌تواند هر جا و در هر زمانی و برای هر مدت زمانی اتفاق بیفتد. هر موقعیتی با چهار مؤلفه زیر، می‌تواند پرفورمنس باشد: زمان، فضا، بدن اجرا کننده و ارتباط بین مخاطب و اجرا کننده. پرفورمنس در تضاد با مثلاً نقاشی یا مجسمه سازی است که در آن یک شیء کار را تشکیل می‌دهد.

هنرمندان طی دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ شروع به عقب راندن مرزهای هنر معاصر کردند. ایو کلاین در فرانسه و کارولی شیمن ، یایویی کوساما، شارلوت مورمان و یوکو انو در نیویورک پیشگامان آثار پرفورمنس بودند. گروه‌های تئاتر نظیر تئاتر زندگی همراه با جولیان بک و جودیت مالینا با مجسمه سازان و نقاشان برای خلق محیط همکاری کردند؛ و ارتباط بین مخاطب و اجرا کننده را به ویژه در قطعه "بهشت حالا "تغییر دادند. گالری پارک پالاس مرکزی برای اجرای موسیقی توسط آهنگ‌سازان موسیقی الکترونیک مثل استیو ریچ، فیلیپ گلس و دیگر هنرمندان محبوب پرفورمنس از جمله جون جونز بود. این پرفورمنس‌ها اغلب طوری طراحی می‌شدند که نشان دهنده فرم جدیدی از هنر باشند؛ ترکیبی از مجسمه سازی، رقص، موسیقی و صدا، و همکاری مخاطب. فلسفه تقلیل دهنده مینیمالیسم، بداهه گویی خود به‌خودی، و رسا بودن اکسپرسیونیسم انتزاعی از مشخصه‌های این آثار است.

در سال ۱۹۷۰ گیلبرت و جرج اولین پرفورمنس " مجسمه زندگی" را اجرا کردند. آنها خود را به رنگ طلایی در آوردند و آهنگ "زیر طاق" را برای مدت طولانی خواندند. همراه با کارهای پیشرو ویدئو آرت جود یالکوت و دیگران، بعضی از هنرمندان پرفورمنس به منظور خلق آثار تجربی شروع به ترکیب ویدئو و دیگر رسانه‌ها کردند.

نظریه پردازان فرهنگی غرب اغلب ردپای فعالیت‌های پرفورمنس را در

آغاز قرن بیستم جست‌وجو می‌کنند. به عنوان مثال دادا با اجرای غیر متعارف شعر در کاباره ولتر یکی از نمونه‌های پیشرو بسیار مهم بود. البته شماری از هنرمندان رنسانس اجراهای عمومی‌داشتند که می‌توان از آنها به عنوان نیاکان پرفورمنس امروزی نام برد. بعضی از هنرمندان و نظریه‌پردازان پرفورمنس به سنت‌ها و تاریخ دیگری اشاره می‌کنند که از اتفاقات مذهبی و ورزشی تا مراسم‌های آیینی و قبیله‌ای را در بر می‌گیرد. پرفورمنس محدود به سنت‌های نمایشی اروپا نمی‌شود؛ بسیاری از تجربه گراهای شناخته شده در ایالات متحده آمریکا، آسیا، و آمریکای لاتین زندگی می‌کنند.

معمولاً در هنر پرفورمنس یک یا چند نفر در مقابل مخاطب به اجرای برنامه می‌پردازند. بر خلاف هنرهای نمایشیِ متعارف، هنر پرفورمنس بدون قرارداد است. هنرمندان اغلب مخاطب را به چالش می‌کشند تا در مسیرهای جدید و غیر متعارف در مورد تئاتر و اجرا فکر کنند، و همانند جنبش تئاتر پست مدرن قراردادهای هنرهای نمایشی معمول را بشکنند، و از ایده‌های قراردادی در مورد اینکه "هنر چیست؟" گذر کنند. اگرچه در اغلب موارد اجرای پرفورمنس در مقابل دیدگان مخاطب انجام می‌گیرد، در بعضی موارد مخاطب تبدیل به اجرا کننده می‌شود. ممکن است اجرا نوشته شده باشد، یا بداهه باشد. ممکن است موسیقی، رقص، آواز، یا سکوت مطلق را در بر بگیرد. ممکن است که تماشاچی ملزم به خرید بلیت باشد یا شاید رایگان اجرا شود یا اینکه اجرا کننده به مخاطب برای تماشای پرفورمنس پول پرداخت کند.

" پرفورمنس راهی بوده است برای جذب یک اجتماع بزرگ، در عین اینکه با شوکه کردن مخاطب مفهوم هنر در نظر او و ارتباط هنر با فرهنگ را دوباره تعیین می‌کند."

ژانرهای هنر پرفورمنس شامل هنر بدن «بادی آرت»، هنر تصادفی (هپنینگ)، شعر عمل و اینترمدیا می‌شود. بعضی از هنرمندان مانند نئو دادائیست‌ها ترجیح می‌دهند که از کلمه‌های لایو آرت، اکشن آرت، یا مانور برای توصیف فعالیت‌هایشان استفاده کنند.

از اواخر دهه ۱۹۵۰ تا اواسط ۱۹۶۰ هنرمندان آوانگارد مختلفی اقدام به اجرای هپنینگ کردند. هپنینگ‌ها گردهمایی‌های مرموز و اغلب خودبه‌خود و بدون متن هنرمندان، دوستان و اقوامشان در مکان‌های خاص و متنوعی بود که معمولاً ترکیبی از تمرین‌ها و تجربیات پوچ گرایانه، فیزیکی و حرکت‌های متنوع تصادفی و منفصل بود. از معروف ترین خالقان این هپنینگ‌ها می‌توان از الن کاپرو، کلیس الدنبرگ، جیم داین، رد گرومز و رابرت ویتمن نام برد.

جنبش وحشت

جنبش وحشت در سال ۱۹۶۲ در پاریس توسط فرناندو آرابال، الخاندرو خودورسکی و رولاند توپور به وجود آمد. این اجتماع با الهام از گادپَن نام‌گذاری شد و از تئاتر شدت و خشونت آنتونن آرتو و لوئیس بونوئل – گروهی که بر هنر اجرایی بی نظم و تصور سوررئال تمرکز داشت – تأثیر گرفته است.

جنبش وحشت به عنوان واکنش در مقابل سوررئالیسمی‌که تبدیل به خرده بورژوازی شده و رها ساختن انرژی‌های مخرب در جست‌وجوی صلح و زیبایی، حوادث و اتفاقات نمایش را به گونه‌ای طراحی می‌کرد که هنگام اجرا شوکه کننده باشند. یک نمایش چهار ساعته به نام «ملودرام مذهبی» در مه ۱۹۶۵ در جشنواره بیان آزاد پاریس به روی صحنه رفت. خودورسکی در حالی‌که لباس چرمی موتورسواران را به تن داشت به روی صحنه آمد و حین این "هپنینگ " گلوی دو غاز را بر روی صحنه برید. قتل یک خاخام، یک جوجه مصلوب و پرتاب لاک پشت زنده به سمت تماشاچیان دیگر صحنه‌های نمایش بودند.

خودورسکی در سال ۱۹۷۳، پس از انتشار کتاب «وحشت آرابال» جنبش وحشت را منحل اعلام کرد.

تئاتر پست مدرن

تئاتر پست مدرن پدیده‌ای متأخر در دنیای نمایش است و از فلسفه پست مدرنِ برخاسته از اروپای دهه ۱۹۶۰ سرچشمه گرفته است. تئاتر پست مدرن به عنوان واکنشی در مقابل تئاتر مدرن و تجملات سبک سخت گیرانه و ادبی آن به وجود آمد. تئاتر پست مدرن بر اساس این عقیده که هیچ حکایت بزرگ و حقیقت نهایی وجود ندارد پایه گذاری شد. اکثر تولیدات پست مدرن حول خدشه پذیری حقیقت‌هایی که قطعی در نظر گرفته می‌شوند می‌چرخد. حقیقت برای مخاطبان ساختار شکنی

می‌شـود تا مخاطب به درک شـخصی خود از موضوع برسد. الزاماً این مرحله بازسازی بیشتر از اینکه پاسخی به مخاطب بدهد باعث به وجود آمدن سـؤالاتی می‌شـود. به عنوان مثال، سم شـپارد در نمایش «بچه مدفون» که جایزه پولیتزر را نیز برده اسـت، عقیده رؤیای آمریکایی را ساختارشـکنی می‌کند و مخاطب را با تعبیر شـخصی خودش از خدشه پذیری رؤیای آمریکایی و آینده تنها می‌گذارد.

تئاتر پست مدرن به عنوان واکنشی در مقابل تئاتر مدرن ساختار، اصول، ژانر و سـبک را می‌شکند در حالی‌که خودش هیچ ساختار، سبک یا ژانر خاص و محکمی‌ندارد.

تکنیک‌های پست مدرن

علی‌رغـم اینکه تئاتر پسـت مدرن ژانر و سـبک را رد می‌کند، ملزم به رعایت بعضی یا تمامی‌این تکنیک‌ها است:

۱ – یک حقیقت یا حکایت بزرگ سـاختار شـکنی شـود. زمان خلق، دریافـت و نمایش تئاتریکال تجربی، هنجارهای پذیرفته شـده دیدن و ارائه جهان به چالش کشیده شود و رعایت نشود.

۲– برداشـت‌های متنوعی از متن‌ها و فرم‌های رسانه‌ای شامل استفاده هم‌زمان هنر چندگانه یا فرم‌های رسـانه‌ای به کار گرفته می‌شود که در نتیجه، گروهی ناهمگن از فرم‌های هنری به‌دست می‌آید.

۳ – نیـازی نیسـت که روایت کامل و تمام باشـد؛ می‌تواند شکسـته، متناقض و خیالی هم باشـد. این جنبش از خطی بودن به سـمت کثرت رفته است.

۴ – شـخصیت‌ها تکه پاره هسـتند و مجموعه‌ای از تکه‌های متضاد و موازی را که همگی از یک ایده یا درون مایه مرکزی یا یک شخصیت متعارف نشئت گرفته اند، تشکیل می‌دهند.

۵ – هر اجرای جدید از یک قطعه نمایشـی یک مجموعه جدید اسـت؛ یک دیدگاه منحصر به‌فرد بدون هیچ قصدی برای تکرار متدگرایی یک نمایش.

۶ – مخاطب جزء اصلی در فرایند ساخت نمایش است و در دیالوگ‌های نمایش هم نقش دارد.

۷ – قواعد هنر "عالی" و "نازل" رد می‌شود. نمایش بنا بر تعبیر شخص مخاطب و تنها در ذهن او وجود دارد؛ نه چیزی بیشتر از آن و نه چیزی کمتر.

۸ – فرآیند تمرین نمایش بیشـتر از متن نوشـته شده بر بداهه پردازی متکی است.

۹ – نمایـش از حقیقت فاصله می‌گیرد و جو خودآگاه مربوط به خودش را خلـق می‌کند. از این خصیصه گاهی به عنـوان «فرا تئاتر» نام برده می‌شود.

اگرچه این تکنیک‌ها اغلب در تولیدات پسـت مدرن یافت می‌شـود اما هرگز بخشی از یک جنبش یا سبک متمرکز نیست، بلکه بیشتر، ابزاری برای درون گرایی موثق، پرسش و ارائه تجربه بشر است.

آثار تئاتر پسـت مدرن میل دارد برای تماشـاگری که بـه قراردادهای نمایشی که سـال‌های متمادی مورد احترام بوده و اجرا می‌شده، عادت کرده و انتظار آن را دارد، چالش بر انگیز باشـد. شکسـتن انتظارات این تماشـاگران و کشـف مرزها و حساسـیت‌های جدید، نکتـه اصلی این جنبش است.

تئاتر حماسی

تئاتر حماسـی جنبشی تئاتری اسـت که در اوایل و میانه قرن بیستم از نظریه‌هـا و تجربه‌های گروهی از تجربـه گراهای تئاتر نظیر اروین پیسـکاتور، ولادیمیر مایاکوفسـکی، میرهولد و شناخته شده ترین آنها برتولت برشـت به وجود آمد. اگرچه بسـیاری از مفاهیم و تجربه‌هایی که در تئاتر حماسـی برشـت صورت گرفت سال‌ها و حتی قرن‌ها بود که وجود داشـت اما برشت آنها را متحد کرد، سبک را گسترش داد و معروف کرد. قوانین این تئاتر به صورت مسـاوی شـامل متن و تولید نمایش می‌شـود. این تئاتر به سبب کیفیت توصیف و گزارش شفاف و اسـتفاده از گروه هم‌سـرایان به عنوان وسیله‌ای برای گزارش رویداد، تئاتر حماسی نام گرفت. برشت بعدها برای تأکید بیشتر بر روی مؤلفه بحث و گفت‌وگـو ترجیح می‌داد که از اصطـلاح «تئاتر دیالکتیکال» استفاده شود.

تئاتر حماسـی فرض می‌کند که هدف تئاتر چیزی بیش از سـرگرمی یا تقلید از طبیعت است و آن را ارائه عقاید و دعوت مخاطب به قضاوت در مورد آنها در نظر می‌گیرد. شخصیت‌ها چهره و میمیک اشخاص حقیقی را نشان نمی‌دهند بلکه وجوه مخالف یک استدلال، طرح یا کلیشه را به نمایش می‌گذارند.مخاطبان باید همیشه آگاه باشند که در حال تماشای یک نمایش هستند و نسبت به آن فاصله احساسی داشته باشند.

تئاتر حماسی واکنشـی در مقابل سایر فرم‌های معروف تئاتر مخصوصاً تئاتـر رئالیسـتیک بـه پیشگامی‌کنسـتانتین استانیسلاوسـکی بـود. برشـت مانند استانیسلاوسـکی منظره کم عمق، پلات‌های دستکاری شـده، و تشدید احسـاس ملودرام را دوست نداشـت. اما از آنجایی که استانیسلاوسـکی سعی داشت رفتار واقعی بشـر را در نمایش از طریق تکنیک‌های سیسـتم خود ایجاد کند، و تماشـاگر را از طریق بازیگران کاملاً وارد دنیای نمایش کند، برشـت این کار او را واداشتن مخاطب به فرار از واقعیت نامید.

تکنیک‌هـای معمول تولید تئاتر حماسـی شـامل طراحـی صحنه غیر رئالیسـتی و سـاده و اعلان‌ها و عناوین تصویری می‌شـودکه عمل را خلاصـه و منقطـع می‌کند. برشـت در نمایش‌هایـش از کمدی برای ایجاد فاصله بین مخاطب و احسـاس یا حوادث جدی، و از نوازندگان و بازیگران سیرک استفاده می‌کرد.

بازیگران تئاتر حماسـی ملزم هستند شخصیت‌ها را باور پذیر بازی کنند اما مخاطب و حتی خودشان هم نباید متقاعد شوند که آنها حقیقتاً همان شخصیت‌ها هستند.

جنبش اکسپرسیونیسم

جـرج کایزر و ارنسـت تولر مشـهورترین نمایش‌نامه نویسـان جنبش اکسپرسیونیسـم آلمان در اوایل قرن بیسـتم بودند. از دیگر نمایش‌نامه نویسان مطرح در این زمینه می‌توان از رینارد سورج، والتر هازنکلور،هانس هنـی جان و آرنولت برونن نام برد. آنها به نمایش‌نامه نویس سـوئدی، آگوسـت اسـتریندبرگ و بازیگر و نمایش نامه نویـس آلمانی، فرانک ودکیند به عنوان سردمداران تجربیات تئاتری خود می‌نگریستند.

نمایش کوتاه «جنایت» اثر اسکار کوکشکا در سال ۱۹۰۹ اولین نمایش اکسپرسیونیسـتی اسـت. نمایش‌های اکسپرسیونیسـتی اغلب بیداری معنوی و رنج قهرمان را نشان می‌دهند.