شمارهٔ ۹۳، تابستان ۱۴۰۲

بررسی میزانسن و هدایت بازیگر در تئاتر مستند معاصر به شیوهٔ ورباتیم[۱]

زینب خدیوی‌کاشانی[۲]، حمیدرضا افشار[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۰۱
صفحهٔ ۷ تا ۱۶
Doi: 10.22034/theater.2023.185754

چکیده

تئاتر مستند معاصر را می‌توان نوعی مبارزهٔ اجتماعی برای بازتولید، شکل دادن و یادآوری تاریخ دانست. تئاتر مستند یکی از شاخه‌های تئاتر مدرن است که به‌عنوان کاتالیزور برای تغییرات اجتماعی و سیاسی عمل می‌کند و به موضوعاتی از قبیل دولت، قدرت، رفتار و آداب‌ورسوم و افکار عمومی می‌پردازد و برای شکل‌گیری شیوهٔ اجرایی به اسناد و مدارک از جمله گزارش‌ها، پرونده‌ها، جداول آماری و مصاحبه‌ها تکیه می‌کند و در تلاش است تا مخاطب که یکی از ارکان مهم تئاتر است را به طور عینی و ملموس شریک اجرا کند. این مقاله با هدف شناخت شیوه‌های نوین در تحولات اجرایی تئاتر مستند، بنا بر ضرورت بررسی میزانسن و هدایت بازیگر در تئاتر به شیوهٔ ورباتیم پرداخته است. ورباتیم با شیوهٔ اجرایی جدید و منطبق با تکنولوژی روز در پی مطرح کردن و به چالش کشیدن مسائل و مشکلات اجتماعی و سیاسی جامعه حاضر است. این مطالعه با طرح این پرسش اصلی که آیا اساساً ساختار میزانسن و هدایت بازیگر در تئاتر مستند به شیوهٔ ورباتیم از تعریف مشخصی پیروی می‌کند، به تشریح تئاتر مستند و تحلیل شکل‌های اجرایی متفاوت ورباتیم پرداخته است. با توجه به این‌که ورباتیم شکلی از تئاتر است که بنیاد آن بر اساس ضبط کردن و مصاحبه به دست می‌آید، میزانسن و هدایت بازیگر در این شیوه به گونه‌ای صورت می‌گیرد که اجرای شخصیت‌ها بر روی صحنه نمایانگر شخصیت‌های واقعی است و بنابراین بازیگران موظف به رعایت لحن و شیوهٔ بیانی فرد واقعی هستند. این پژوهش توصیفی، تحلیلی است و دستاورد آن نشان می‌دهد که ساختار ورباتیم متشکل از سه‌گانهٔ تکنولوژی، متن و بازیگر است. در ارتباط میان این سه‌گانه می‌توان به اهمیت و جایگاه بسیار مهم میزانسن در روند خلق اجرای ورباتیم پی برد. به‌طوری‌که اجرای بازیگران در قالب این ساختار مستند، واقعی و قابل باور است.

واژگان کلیدی: تئاتر مستند، ورباتیم، کارگردانی، میزانسن، هدایت بازیگر.

۱. این مقاله مستخرج از پروژهٔ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خانم زینب خدیوی‌کاشانی با عنوان «بررسی میزانسن و هدایت بازیگر در تئاتر مستند معاصر به شیوه ورباتیم» در رشتهٔ کارگردانی، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، با راهنمایی دکتر حمیدرضا افشار است.

۲. کارشناس ارشد کارگردانی، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
Email: z.khadivi71@gmail.com

۲. دانشیار، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: h.r.afshar@art.ac.ir

درآمد

در عصر رسانه‌های دیجیتال و گسترش شبکه‌های اجتماعی، نشان دادن حتی سایه‌ای از حقیقت خود امری سیاسی است. میل نزدیک شدن به حقیقت و نیاز به آن بیش‌ازپیش احساس می‌شود. تئاتر مستند و در شکل رادیکال‌تر آن تئاتر ورباتیم مرجع کشف حقیقت است که می‌تواند امر سیاسی را بر عرصه صحنهٔ تاریک امروز فرا خواند. میل به کشف حقیقت در مقابل مستندنمایی‌های دروغین، عنصر تردید را در مخاطب امروز بیدار کرده است، عنصری که می‌تواند منجر به حقیقت‌جویی مخاطب شود.

از دیدگاه برخی پژوهشگران تئاتر مستند معاصر به‌عنوان ضد تئاتر پذیرفته شده است و مفهوم زیبایی‌شناسی را در بررسی آن در نظر نمی‌گیرند. برای پیسکاتور، عکس این قضیه صادق بود، او معتقد بود: «تئاتر مستند به همان اندازه که می‌تواند خشم مخاطب را برانگیزد از نظر زیبایی‌شناختی می‌تواند احساسات مخاطب را درگیر کند».

تئاتر مستند در مفهوم ارائه با سبک‌هایی مانند ناتورالیسم نیز در ارتباط است. نسبت خود را با ناتورالیسم تا جایی که بتواند نمایشی هنرمندانه از واقعیت را ارائه دهد، حفظ می‌کند. اینس[1] به یک تفاوت مهم در حوزهٔ مستند با ناتورالیسم اشاره می‌کند: «مستند بر روی کاراکترهای زیادی متمرکز است، درحالی‌که ناتورالیسم تعداد کمی پروتاگونیست را شامل می‌شود» (Moor, 2013: 12).

یک اصل مهم در ساختار متن و اجرای «مستند» برداشت اجراگر، نویسنده و کارگردان از اسناد است. این نوع تئاتر به معنای کپی‌برداری یا تقلید صرف از متون و اسناد نیست؛ چندین اصطلاح برای شیوه‌های مستندسازی و نوع ارائه اسناد از جمله درام مستند، تئاتر مستند، ورباتیم تئاتر، تئاتر شاهد، تئاتر غیرداستانی و تئاتر دادگاهی ارائه شده است. بنابراین تعریف صحیح و فرم ثابت برای این سبک از تئاتر دشوار است. تئاتر ورباتیم که به تئاتر «لفظ به لفظ» نیز مشهور است «آن شکلی از درام مستند است که به طور گسترده یا انحصاری از مواد ضبط شده و فیلم‌های واقعی، شخصیت‌ها و رویدادها استفاده می‌کند و به آن شکل دراماتیک می‌بخشد» (Paget, 1987: 317).

با توجه به سؤال اصلی این پژوهش، بررسی میزانسن و هدایت بازیگر در شیوهٔ ورباتیم از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و به دلیل نبود منابع و اطلاعات کافی در منابع پژوهشی و به طبع آن در ساختار اجرایی این شیوه، هدف این تحقیق دستیابی به یک تعریف منسجم در خصوص ابزار ساختاری در اجرای ورباتیم است. طراحی صحنه در ورباتیم با استفاده از تکنولوژی از جمله هدفون، فیلم، ضبط صوت، رادیو، ویدئوپروجکشن و... صورت می‌گیرد. کاربرد تکنولوژی با هدف شبیه‌سازی صحنه‌ها، موقعیت و فضا و تکرار رویداد مورد نظر برای خلق مجدد شرایط واقعی منظور می‌شود. درواقع در ساختار ورباتیم تکنولوژی، متن و بازیگر ساختار مثلثی شکلی را تشکیل می‌دهند که در ارتباط با این سه‌گانهٔ بازیگر با استفاده از تکنولوژی و مستندات به چگونگی گفتار و عمل شخصیت می‌پردازد. بنابراین میزانسن از جایگاه بسیار مهمی در روند خلق اجرای ورباتیم، به‌خصوص هدایت بازیگر برخوردار است.

پیشینهٔ تحقیق

در اواخر دههٔ ۱۹۱۰ و اوایل دههٔ ۱۹۲۰ تئاتر به سوی اهداف جدیدتری حرکت کرد. در اجراهایی که توسط دولت‌ها و کمپانی‌های خصوصی سفارش داده می‌شدند، قدم‌های جدیدی در جهت تولید تئاتر با محتوای سیاسی و چالش‌برانگیز برداشته شد. مشخصهٔ اصلی این تئاترها پرداختن به مسائل روز همچون موضوعاتی که در روزنامه‌ها منتشر می‌شد و پرهیز از سرگرمی صرف و جذابیت‌های کاذب برای مخاطب و به‌خصوص طبقهٔ متوسط جامعه بود. این اتفاق هم در مسکو به وسیلهٔ گروه‌های تئاتری جامعهٔ ابی (۱۹۱۹-۱۹۲۸) که در آن کانستراکتیویسم و بیومکانیک میرهولد[2] و آکروباتیک‌های سیرک آیزنشتاین[3] تأثیر فعالی داشتند، رخ داد.

در آلمان نیز در ادامهٔ دههٔ سی و چهل برشت[4] و پیسکاتور[5] با فاصله‌گذاری و استفاده از عکس و اسلاید در اجراهایشان دریچه‌های تازه‌ای را در زمینه‌های متنی و اجرایی تئاتر مستند بر روی نویسندگان و کارگردانان نسل بعد از خود گشودند. «تمایل برشت به بیگانه‌سازی در کارش، به یک ساختار دراماتیک که در آن مونتاژ و کلاژ و تقطیع وجود دارد، پیوند خورده است. در مونتاژ برشت، کاراکترها در یک بستر روایی غیرخطی قرار گرفته‌اند. به طور مشابه، تئاتر مستند معاصر نیز که «تئاتر وقفه» خوانده می‌شود، از یک ساختار غیرخطی و مونتاژ به‌عنوان ابزاری هنرمندانه استفاده می‌کند» (Moor, 2013: 16).

اولین تولید پیسکاتور که در آن سند سیاسی تنها پایه و اساس متن و طرح بود تروتز آلدم[6]! بود که برای اولین بار در سال ۱۹۲۵ در برلین به نمایش درآمد. «تولید محتوا از طریق مونتاژ سخنرانی، مقاله، بریده روزنامه، عکس و فیلم، جنگ جهانی اول، انقلاب اکتبر و شخصیت‌های تاریخی صورت گرفت» (Arjomand, 2016: 51).

پیسکاتور تلفیقی از هنر و زندگی را تولید کرد و آن را به‌اصطلاح «آوانگارد تاریخی» خواند. بیشتر تولیدات مستند پیسکاتور پس از جنگ نمایش‌های مستندی هستند که بر اساس رونوشت‌های یک اثر تاریخی ساخته شدند. پیسکاتور رونوشت‌ها را دوباره تنظیم کرد تا نشان دهد که چگونه می‌توان وحشیگری و خشونت را در فضای متفاوت با قانون و دادگاه به روی صحنه آورد و در سالن‌های نمایش اجرا نمود.

تأثیر رسانه‌های عمومی بر باورها و اعتقادات مردم، بر تردید فکری نمایشنامه‌نویسان دامن زد، گزارش‌های خبری آلمان پس از جنگ که مدام از رادیو و تلویزیون پخش می‌شد و جریان محاکمهٔ دست‌اندرکاران حکومت نازی، اذهان عمومی را به خود مشغول کرده بود و این قضایا باعث شد که به‌تدریج تئاتر مستند جای خود را در آلمان پس از جنگ باز کند. (یثربی، ۱۳۷۶: ۹۰).

تئاتر مستند معاصر آلمان در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ نوع جدیدی از درام بود که توسط آثار پیتر وایس[۷] «*استنطاق*، ۱۹۶۵، با موضوع جنگ آشویتس در فرانکفورت»، هاینار کیپهارت [۸] «*قضیهٔ رابرت اوپنهامر*، ۱۹۶۴، با موضوع برنامهٔ تسلیحات هسته‌ای آمریکا» و رولف هوخهوت[۹] «*جانشین*، ۱۹۶۳، با موضوع موضع کلیسای کاتولیک در قبال نسل‌کشی جنگ جهانی دوم» ظهور کرد. اسناد و دراماتورژی این نمایشنامه‌ها صحنه‌های سیاسی اجتماعی آلمان را به‌نوعی دادگاه محاکمه تاریخ تبدیل کرد. این کار به‌وسیله افشای اسناد و مدارک سیاسی صورت می‌گرفت، درواقع پیامدهای تاریخ منحصراً در خدمت گفت‌وگوی عمومی جامعه قرار گرفتند.

«به نظر می‌رسید تئاتر مستند تا اواسط دههٔ ۱۹۷۰ پرونده‌ای مختومه است، اگرچه هوخهوت به نگارش نمایشنامه‌های متنوع با موضوعات بسیار مهم به این سنت ادامه داده، اما همواره نادیده گرفته شده است» (Irmer, 2006: 19). در دههٔ ۹۰ هم‌زمان با گسترش جنبش تئاتر مستند در آلمان در ایالت متحده آمریکا هم نمایشنامه‌نویسانی چون امیلی مان[۱۰] و آنا دیور اسمیت[۱۱] ظهور کردند که برخلاف همتایان اروپایی‌شان که بر حوادث جنگ جهانی دوم تمرکز کرده بودند، مسائل خود را بر روی مشکلات بومی آمریکا همچون مسائل نژادپرستی و افزایش خشونت نسبت به سیاه‌پوستان گذاشتند. نمایشنامه‌نویسی مستند همین روند را طی می‌کرد و در این میان نظریات کسانی همچون آگوستو بوآل[۱۲]، مارتین اسلین[۱۳]، ریچارد شکنر[۱۴] و درک پجت* بر شیوه‌های اجرایی و فرم نگارش این نوع از تئاتر مستند تأثیر گذاشت.

یکی از عناصر اصلی در تمرینات گروه‌های «تئاتر آلترناتیو» از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ به بعد، تئاتر مستند بوده است. مهم‌ترین آن‌ها کمپانی انگلیسی و اسکاتلندی به رهبری جان مک گراث[۱۵] است. آثار آن‌ها جانشین برجسته *اوه، چه جنگ دوست داشتنی* بودند. در سال ۱۹۶۴ توسط جوآن لیتلوود[۱۶] در لندن به روی صحنه رفت، نمایشنامهٔ مستند موزیکالی که متن و اجرای آن به شیوهٔ ورباتیم برای صحنه آماده شده بود.

شیوهٔ اجرای مستند دوباره در دههٔ ۱۹۸۰ در بریتانیا ظاهر شد و به طور مسلم اولین اجراها با نام «تئاتر ورباتیم» در آن زمان اتفاق افتاد. «در این دوران، تئاتر آلترناتیو دوران سختی را سپری می‌کرد. شوراهای هنری لندن و شهرستان‌ها یارانه‌ها را به‌خصوص برای کمپانی‌ها و سالن‌های نمایش کاهش دادند، اما بااین‌حال تئاتر مستند هرگز به طور کامل در انگلیس از بین نرفت» (Paget, 2008: 134).

نویسندگانی همچون دیوید هر[۱۷] (انگلیسی و هانس ورنر کروزینگر [۱۸] آلمانی و موز کافمن[۱۹] آمریکایی از جمله نویسندگان حال حاضر ورباتیم هستند. «تئاتر مستند در آمریکا هنوز برخلاف همکاران اروپایی‌اش که بیشتر بر ویرانی‌های فیزیکی و روانی جنگ می‌پردازند، بر مسائل جامعه و شهروندی تمرکز دارد. باید خاطرنشان کرد تئاتر مستند محدود به اروپا و آمریکا نشده و در آفریقا و استرالیا نیز جایگاه خاص خود را دارد» (منعم، ۱۳۹۴: ۱۸).

ورباتیم شیوهٔ نوین اجرایی تئاتر مستند

جنبش تئاتر ورباتیم در جست‌وجوی پیدا کردن فضای مبهم و ناگفته‌ها در رویدادهایی است که توسط ضبط رسمی و گزارش‌های رسانه‌ای انتشار پیدا می‌کند. این شیوه یک نوع خلاق از درام برای کمک به آشکار شدن واقعیت بر اساس رویدادهای پیش‌آمده است. «به نظر می‌رسد تئاتر ورباتیم به طور مشخص به شفاف شدن تاریخ کمک می‌کند. قادر است درحالی‌که هم‌زمان در حال سرگرم کردن مخاطب است، اسناد واقعی خود را آشکار کند» (Paget, 1987: 326).

متن نمایش‌های ورباتیم صرفاً به بیان رویدادهای تاریخی نمی‌پردازند، بلکه به همان نسبت از فلسفه یا همان منطق و جوهرهٔ چیزها دلیل راه می‌طلبد؛ در تاریخ ما وقایع را همان‌گونه که هست روایت می‌کنیم، اما تئاتر ورباتیم زاویهٔ دید کارگردان و نویسنده را نیز وارد متن و اجرا می‌کند. «شکسپیر[۲۰] استاد تبدیل اطلاعات تاریخی فراموش‌شده‌ای است که آن‌ها را از منابع ثانویه می‌گرفت و به محور اصلی طرح و داستان‌های جادویی تبدیل می‌کرد.» (داوسون، ۱۳۸۸: ۱۶۲).

در شیوهٔ ورباتیم یکی از مهم‌ترین عناصر در گردآوری متن افراد مصاحبه‌شونده هستند. موضوع مهم در مورد این افراد این است که لزوماً نباید ویژگی ممتازی داشته باشند و یا مشهور باشند. اساساً ورباتیم شکلی از تئاتر است که بنیاد آن بر اساس ضبط کردن و رونویسی مصاحبه‌ها با مردم عادی انجام می‌شود. زمینهٔ تحقیق برای گردآوری متن یک اجرای ورباتیم می‌تواند در مورد یک منطقهٔ خاص، موضوع خاص، رویداد خاص و یا ترکیبی از این مسائل باشد. منابع به‌دست‌آمده به متن تبدیل شده و سپس توسط اجراگرانی که مطالب را از مرحلهٔ اول جمع‌آوری کرده‌اند؛ ارائه می‌شود.

شهادت شنیداری به جای رونویسی رسمی همچنان مبنای بازنمایی تئاتری است. «هر» در گفت‌وگو با ریچارد بون[۲۱] در سال ۲۰۰۴ گفت: حوزهٔ فعالیت یک نمایشنامه‌نویس ورباتیم همیشه در فاصلهٔ بین گفتار مردم و منظور آن‌ها است. «اگر احساس می‌کردم که برخی از سخنرانی‌ها بسیار قدرتمند هستند کامل می‌آوردم. دیگر مطالب را با توجه به چیزی که دریافت می‌کردم می‌نوشتم. من مانند یک هنرمند کار می‌کنم نه مثل یک روزنامه‌نگار» (Paget, 2008: 132).

در شیوهٔ ورباتیم سه اصل انفصال، عدم تجانس و هم‌زمانی نقش بسیار مهمی را ایفا می‌کنند. این سه کلمه کلید اتصال‌دهندهٔ اجزای یک کل واحد می‌باشند. درواقع این شیوه یک فرایند اجرایی را شکل می‌دهد که در آن نویسنده، کارگردان، بازیگر قادر هستند به ایفای وظایف خود به‌عنوان دراماتورژ عمل کنند.

تئاتر ورباتیم از نظر گردآوری متن و تولید محتوا به چند دسته تقسیم می‌شود. این زیرمجموعه‌ها یک دسته‌بندی ابتدایی از اشکال ورباتیم را مشخص می‌کنند و تحت پنج عنوان: تاریخی، دادگاهی، ادبیاتی، نمایشی، مشارکتی طبقه‌بندی می‌شوند. «به توصیف دولزل[۲۲] شباهت بین اشکال ورباتیم، در به‌کارگیری آن‌ها از طریق نسبت علت و معلولی، ارزیابی عملکردهای تاریخی و قضاوت دربارهٔ اهمیت اتفاقات تاریخی است» (Moor, 2013: 22).

ورباتیم دادگاهی

نمایشنامه‌های درام دادگاهی از یادداشت‌ها و مستندات قانونی در پرونده‌های دادگاه استفاده می‌کند. برای ویراستارها چون نورتون-تیلور[۲۳]، یک قراردادی برای نمایشنامه‌های ورباتیم دادگاهی وجود دارد که به طور دقیق در جریان دادگاه اجرا می‌شود، حتی زمانی که تنفس اعلام می‌شود. «تئاتر دادگاهی بر اساس منابعی که از کیفرخواست، بازرسی، بازپرسی، احکام، اراء و استعلامات که دادرسی آن‌ها رسماً توسط دادگاه ضبط شده است، گردآوری می‌شوند. این نوع نمایش‌ها قدمت طولانی دارند. در طول تاریخ، سیستم‌های حقوقی مدت‌ها به‌عنوان منابع نمایشی و تئاتری قلمداد می‌شدند» (Paget, 2008: 135). توجه داشته باشید تئاتر دادگاهی با ورباتیم دادگاهی متفاوت است. در تئاتر مستند دادگاهی، میزانسن و سبک‌های بازیگری به طور یکسان باید واقع‌گرایانه باشد و از این نظر معتبر هستند.

ورباتیم ادبیاتی

ورباتیم ادبیاتی یک نمایش متن محور از نوشته‌های مستند است که دسترسی بی‌واسطه به کلمات گویندهٔ اصلی دارد. این نوشته‌ها به طور خلاقانه ویرایش شده‌اند تا یک ساختار داستانی و روایی را شکل بدهند، اما به طور مشخص از کلمات دقیق نویسنده اصلی استفاده می‌شود. برای مثال گفت‌وگوهای مکتوب و ضبط شده به‌صورت فیزیکی و مجازی در شبکه‌های اجتماعی بین دو نفر جزو ورباتیم ادبیاتی محسوب می‌شود. نکتهٔ مهم در ورباتیم ادبیاتی، زمانی است که موضوع پس از مرگ کاراکتر داستان ارائه می‌شود و کلمات زندگی جدیدی را برای فرد فوت شده، از طریق وساطت یک بازیگر خلق می‌کنند. مهم‌ترین مسئلهٔ اخلاقی در ورباتیم، رضایت شخصیت‌های اصلی و مصاحبه‌شوندگان است؛ و احتمال اعتراض نسبت به ارائه و طرح این شخصیت‌ها وجود دارد.

ورباتیم تاریخی

نمایش ورباتیم تاریخی از نقل‌قول‌های ورباتیم در متون تاریخی شناخته شده استفاده می‌کند. «سخنرانی‌های مستند اغلب با صحنه‌های تخیلی تصور شده ترکیب می‌شوند» (Moor, 2013: 24). در دیالوگ‌های نمایش «اتفاق می‌افتد» اثر دیوید هر، این سؤال مطرح است که چگونه «هر» عناصر ورباتیم را در نمایش تخیلی تاریخی خود به‌کاربرده است. در صحنه‌هایی از نقل‌قول مستقیم استفاده شده که توسط کاراکتری به اسم «بازیگر» بازگو می‌شود. در مواقعی مانند زمانی که مخاطب پشت درهای بسته قرار دارد و ملاقات‌های رسمی در حال برگزاری است «بازیگر» نقل‌قول‌های ورباتیم را که از بقیه دیالوگ‌ها غیرقابل تشخیص هستند ارائه می‌دهد. برای مثال این بازیگر یک نقل‌قول ورباتیم را از جرج بوش[۲۴] معرفی می‌کند.

بازیگر: بوش در دستانش یک متن اعتراض‌آمیز نسبت به آنچه بعضی‌ها آن را پنهان کردن واقعیت می‌دانند دارد.

بوش: همهٔ آنچه می‌دانید، از طریق وکلا و مشاوران پخش شده است؛ بنابراین پنهان کردن واقعیت امکان‌پذیر نیست.

یک ویژگی مشخص از ورباتیم تاریخی، متنی است که به طور مشترک از اسناد موجود تاریخی و دیالوگ‌های اختراع‌شده بر پایهٔ تحقیقات شکل گرفته است. تصور بر این است که بیشتر اختراعات ورباتیم درام تاریخی از محدودیت آرشیو نشأت می‌گیرد.

ورباتیم نمایشی

ورباتیم نمایشی از مصاحبه‌های ضبط شده که به‌وسیله نمایشنامه‌نویس یا گردآورنده انجام گرفته، ساخته شده است. نویسنده به طور خلاقانه متون شفاهی مصاحبه‌ها را ویرایش می‌کند تا یک متن را خلق کند. برخلاف ورباتیم مشارکتی، مصاحبه‌کنندگان اصلی به‌عنوان کاراکتر در متن وجود ندارند.

نیکلز[۲۵] اشاره می‌کند که استفادهٔ عمده از نقل‌قول‌های ورباتیم در غیاب شخص راوی به واقع‌گرایی بیشتر کمک می‌کند. ویراستاری در شیوهٔ نمایشی، برای این‌که یک پیوستگی از مباحث یا ایده‌های گفته‌شده تولید کند، به طور عمده کمتر به سراغ یک ریتم یا الگوی پیشین می‌رود. «این چیزی است که پجت اشاره می‌کند وقتی که او می‌گوید: تئاتر مستند تئاتری از وقفه و تعلیق است» (Moor, 2013: 31).

در *راه طولانی* اثر دیوید هر، پیش‌درآمد از طریق کاراکترهای متفاوت بی‌نامی که دربارهٔ ناکارآمدی سیستم راه‌آهن صحبت می‌کنند، گفته می‌شود. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ورباتیم نمایشی، ترتیب قرار گرفتن صحنه‌ها به‌منظور پیشبرد بحث و ایجاد یک چارچوبی است که عینیت‌گرایی را تا حد امکان ایجاد کند.

ورباتیم مشارکتی

واژهٔ مشارکتی از تعریف‌های بیل نیکلز از انواع فیلم‌های مستند نشئت می‌گیرد. جایی که نویسندگان مستند خودشان به‌عنوان شرکت‌کننده/ فاعل در مستند حضور دارند؛ بنابراین در تقابل با ورباتیم نمایشی «بازیگر، اجراکننده» خودش به‌عنوان یک کاراکتر در اجرا محسوب می‌شود. کاراکتر مصاحبه‌کننده به‌عنوان مرشد، نقاد، قاضی، همدست و یا محرک در نمایشنامه حضور دارند. به طور مداوم یادآور می‌شود چیزی که ارائه می‌شود یک حقیقت ساده نیست. این بیشتر شبیه به مفهوم سینما واریته در فیلم است: حقیقتی که ارائه می‌شود بیشتر به‌عنوان یک حقیقتی از یک رویارویی در نظر گرفته می‌شود تا ارائه یک مضمون مشخص. همچنین مصاحبه‌شوندگان یک شکل متمایزی از تقابل اجتماعی را ارائه می‌دهند. آن‌ها اطلاعاتی را فاش می‌کنند با آگاهی بر این‌که هر آنچه آن‌ها می‌گویند ممکن است اجرا شود.

«وجود هم‌سرا می‌تواند به‌عنوان صدای نویسنده نشان داده شود و بنابراین باعث می‌شود ورباتیم به‌عنوان یک نمایش مشارکتی (این ویژگی که نمایشنامه‌نویس‌ها/ محققان به‌عنوان کاراکتر حضور دارند) ناخوشایند به نظر نرسد» (Moor, 2013: 43). البته حضور هم‌سرا در تئاتر برشت به تئاتر مستند معاصر نیز تعلق دارد و تلاش می‌کند تا توجه بیننده را به سوی جزئیات جلب کند. درواقع تعمق و افشای اتفاقات از طریق روایت صورت می‌پذیرد. نگرش فاصله‌گذارانه در اجرای ورباتیم، به‌عنوان یک اصل مهم از رویارویی رو در رو بین بازیگر و مخاطب است که توجه بسیاری را جلب کرده است. یک بازیگر با یک چالش منحصربه‌فرد از فاعل و مفعول بودن در یک زمان مواجه می‌شود.

شوپنهاور[۲۶] تلاش دارد تا توضیح دهد که چطور این بازیگر می‌تواند بر این چالش فائق بیاید: «هیچ‌کس قادر نیست تا به عکس خودش در آیینه با نگرشی از بیگانگی و فاصله‌گذارانه که به طور ابتدائی لازمه واقع‌گرایی است، نگاه کند. تنها از طریق خودباوری درونی از یک احساس عمیق (من - نه) ممکن خواهد بود تا همه قصورات را بدون استثنا ببیند و این تصویر با وجود این شرایط واقعی است» (Youker, 2012: 84).

زمانی که بازیگر به شیوه‌ای کاملاً معمولی، قدم‌زنان به روی صحنه می‌آید، او به‌عنوان راهنما عمل می‌کند، بازیگر هرکدام از عکس‌هایی را که نشان می‌دهد یا صداهایی را بازگو می‌کند، می‌شناسد، راهنمایی است که هرگونه اطلاعاتی از موضوعات ارائه‌شده را می‌داند. این بازیگر از بیان و بدنش برای شکل دادن به گستره‌ای از جزئیات و اطلاعات استفاده می‌کند.

هدفون ورباتیم

ورباتیم فرم و ساختار قطعی برای ارائه ندارد. یکی از تکنیک‌های اجرایی ورباتیم، هدفون ورباتیم است. هدفون ورباتیم تکنیکی است که با استفاده از آن می‌توان ورباتیم را به صورت کاملاً متفاوت بر روی صحنه ارائه داد. تکنیک هدفون ورباتیم یک بازنگری در روند یک مسئله یا پیشامد است که در مواجهه با فنّاوری صوتی دیجیتال و امکانات و تجهیزات ورباتیم در اجرا ظهور پیدا کرده است.

تئاتر هدفون ورباتیم، یک فرم اجرایی بدون نیاز به

مستندات مکتوب، بازتولید صادقانه الگوهای گفتاری است. به موجب آن بازیگران از هدفون استفاده می‌کنند و با آن مصاحبه‌های صوتی با دقت ویرایش شده را بر روی صحنه بازگو می‌کند. به نظر می‌رسد این شیوهٔ اجرایی به‌خوبی ملاحظات ساختارشکنانهٔ پست‌مدرن و همچنین سایر اقدامات زیبایی‌شناختی را رعایت می‌کند. درواقع، همان‌طور که ادی پترسون[۲۷] در مقالهٔ خود «بدون کاغذ و بدون قلم» به‌درستی اشاره کرده است: «ظهور یک روش جدید از عملکرد تفکر دقیقاً زمینه‌ای است که استفاده از هدفون را در اجرا امکان‌پذیر می‌سازد» (Garson, 2014: 51).

هدفون ورباتیم برعکس اشکال سنتی‌تر از اجرای ورباتیم که به موجب آن گفت‌وگوهای ضبط شده به‌عنوان ابزاری برای پوشاندن تکنیک بود و یک حالت واسطه‌گر را داشت، به‌وضوح هم تکنیک و هم اصل آن را نشان می‌دهد. تولیدات هدفون ورباتیم یک رابطه دیالکتیکی بین امکانات و تجهیزات صوتی و تئاتر را ایجاد می‌کند، بنابراین استفاده از گفتار ضبط شدهٔ معتبر، یک اهمیت سیاسی خواهد داشت. همان‌طور که بلیث می‌گوید: «روش نشان دادن چگونگی ساخت نمایش در جلب اعتماد مخاطب کمک زیادی خواهد کرد» (Garson, 2014: 54).

میزانسن و هدایت بازیگر در تئاتر به شیوهٔ ورباتیم

تکنولوژی جزئی از اجزای سازندهٔ ساختار سه‌گانه تئاتر مستند است: «تکنولوژی، متن و بازیگر». تمام زیرشاخه‌های تئاتر مستند از اصول ثابتی در ارائهٔ خود برخوردار اند. این شیوهٔ اجرایی در اوایل شروع کار خود یعنی سال‌های ۱۹۲۷-۱۹۳۱ به‌طورکلی بر مبنای سه اصل خیلی مهم بنا شده است:

۱. استفادهٔ گسترده از فیلم‌های کوتاه مستند؛
۲. استفاده از پروجکشن‌های در میزانسن؛
۳. به‌کارگیری گسترده از ماشین‌آلات فنی و صنعتی شامل تردمیل و آسانسور.

استفاده از این امکانات در قالب یک طرح ساختاری اپیزودیک صورت می‌گیرد. پیسکاتور با الهام از دراماتورژی اپیک این قالب اجرایی را خلق کرده است. در بررسی کاربردهای فیلم، عکس و جداول آماری از نقش آن‌ها به‌عنوان هم‌سرا در تئاتر مستند نیز یاد می‌شود. درواقع این ابزارها نقش هم‌سرا را در یک تراژدی آتنی بازی می‌کنند: «توضیحات بر روی اعمال؛ اتصال کشمکش‌های فردی در مرکز پلات». در *راسپوتین*[۲۸] ساختهٔ پیسکاتور صحنه‌ای است که بعد از پیش‌درآمد فیلم، سزار بر روی صحنه ظاهر می‌شود. این لحظه با ورود یک پروتاگونیست تراژیک به دنبال اولین سرود هم‌سرا (در اینجا منظور فیلم است) قابل مقایسه است. مثل هم‌سرایان در *آگاممنون* آشیل که کل تارهای یک شرایط بغرنج را در هم می‌تنند و قبل از آن‌که عملی صورت بگیرد، کاراکترهای نمایش محکوم به فنا هستند.

پیسکاتور در راسپوتین درباره تشابهات فیلم به مثابهٔ هم‌سرایان این‌گونه می‌نویسد: «مطرح کردن انتقادات، ساختن اتهامات، فراهم کردن حقایق مهم در استفاده از فیلم صورت می‌گیرد»(Youker, 2012: 114). در نتیجه پیسکاتور فیلم را به‌عنوان ابزاری برای حقیقت عینی بزرگ‌تری می‌بیند، اما نه به این علت که فیلم یک مدیوم حقیقی‌تری است، بلکه به علت قابلیت فیلم برای اتصال داستان‌های شخصی به یک محتوای اجتماعی است.

در شیوهٔ اجرایی ورباتیم، بازیگران اغلب بر روی یک صندلی در جلوی صحنه می‌نشینند و با تماشاگران ارتباط برقرار می‌کنند. برحسب تنوع در اجرا ممکن است بازیگر دارای حرکت در صحنه باشد، «بنابراین سوانس[۲۹] توانایی اصلی مورد نیاز بازیگر ورباتیم را داستان‌گویی و توانایی برقراری رابطه با تماشاگر برمی‌شمرد» (هموند، استوارد، ۱۳۹۳: ۲۶).

در هدفون ورباتیم هدفون‌ها اصلی‌ترین رکن اجرا به شمار می‌آیند. در نتیجه رشد تکنولوژی، ماهیت اجرایی هدفون ورباتیم نیز تغییر کرد. در کارهای کارگاهی اولیه در زمانی که هدفون‌ها دارای سیم‌های بلند بودند، هر بازیگر یک مینی دیسک به همراه داشت، زمانی که یک صحنه بیشتر از یک بازیگر داشت، دکمهٔ کنترل داخل هدفون به بازیگر دوم اجازهٔ اتصال به همان مینی دیسک را می‌داد؛ بنابراین این نمایش درواقع صحنه به صحنه در حال اجرا با بازیگرانی بود که دکمه «play» و «stop» را (به‌جای تنها یک ترک صوتی هم‌زمان)، بر روی دستگاه شخصی خود فشار می‌دادند. با پیشرفت تکنولوژی همهٔ بازیگران به یک دی‌وی‌دی پلیر متصل شدند و از زمانی که آن‌ها در اتاق بودند، این پلیر با جهان نمایش هماهنگ می‌شد، اما کابل‌های طولانی‌ای که از وسط صحنه عبور می‌کرد، توانایی حرکتی بازیگران را محدود کرده بود.

بلیث[۳۰] در سال ۲۰۰۸ به سمت کار با سیستم نمایشی هدفون‌های درون-گوشی حرکت کرد. در *تجربهٔ دوست دختر* بلیث از هدفون‌های درون-گوشی استفاده می‌کند که از طریق سیگنال رادیویی به یک دیسک صدا متصل شده‌اند و لازم به هیچ‌گونه سیم یا اتصالی خارج یا داخل دستگاه‌ها نبود. در نتیجه این اجرا را فریبکارانه‌تر می‌سازد و به بازیگران

آزادی حرکت بیشتری بدون داشتن اتصال به کاراکتر مقابل را می‌داد.

«چیزی که واقعاً سبک هدفون- ورباتیم از دیگر شاخه‌های ورباتیم تمایز می‌کند خود هدفون‌ها نیستند، بلکه نوع گفتاری است که اجراگر از طریق هدفون ارائه می‌دهد. جنبهٔ احساسی کاربرد اصوات و بیان لحن به اندازه اهمیت ذاتی کلمات مهم هستند؛ بنابراین برانگیختن عاطفه با وجود هدفون بیشتر امکان‌پذیر است (Garson, 2014: 53).

وجود هدفون‌ها می‌تواند به دو کلمهٔ «اعتباربخشی» یا «بیگانه سازی» مربوط باشد. از یک طرف منتقدان ادعا می‌کنند که حضور هدفون‌ها که گاهی حتی برای مخاطبان قابل شنیدن هستند، هرگز نمی‌توانند فراموش شوند. درواقع مخاطبان از طریق این هدفون‌ها در حال استراق سمع هستند. نقش هدفون در اینجا به‌عنوان یک ابزار بیگانه‌ساز تلقی می‌شوند، مثل یک یادآوری که بازیگران به‌جای آن‌که با آن هویت پیدا کنند، ابزار را ارائه می‌دهند. از طرف دیگر بعضی از منتقدان ادعا می‌کنند که هدفون یک اعتبار و سندیت ارزشمندی را به وجود می‌آورد، چراکه بعد از مدتی دیدن هدفون‌ها متوقف می‌شود و تماشاگر مجذوب صدا و استعداد بازیگران می‌شود.

در تئاتر ورباتیم موارد ضبط‌شده‌ای که از تجربیات زیستی افراد نشئت گرفته‌اند، ماهیت صحنه، حرکت و شخصیت‌پردازی را شکل می‌دهد و توسط بازیگری که به صورت مستقیم و یا غیرمستقیم با مصاحبه‌شونده در ارتباط بوده است، بر روی صحنه روایت می‌شوند. در این شیوه بازیگر نه‌تنها از جبر موجود در ایفای نقش‌های متعارف به شیوهٔ ناتورالیستی رهایی می‌یابد، بلکه از زیر بار سفارش‌های برخی از افراد در چرخهٔ اقتصادی تولید تئاتر در کشور نیز آزاد می‌شود. تئاتر ورباتیم می‌تواند به بازیگران سهم بیشتری در امکانات تولید اختصاص دهد. همان‌طور که رونی رابینسون[۳۱] می‌گوید: «به نظر می‌رسد روش جمعی انجام کار در شیوهٔ ورباتیم برای از بین بردن تفاوت بین اجراگران، مدیران و گاهی اوقات طراحانی که از شروع کار همراه بوده‌اند بسیار مؤثر است، حتی آن صمیمیت با تو به اتاق تمرین هم منتقل می‌شود» (Paget, 1987: 318).

استفاده برنارد[۳۲] در *ربو* از صداهای ضبط‌شدهٔ متفاوت از شیوهٔ رایج استفاده از آن در تکنیک ورباتیم است. «به‌جای آن‌که بازیگران صدای شخصی را که می‌شنوند، شبیه‌سازی کنند، صداهای مردم واقعی ترک‌های موسیقی فیلم را شکل داده و بازیگران با آن صداها لب می‌زنند»(Taylor, 2013: 375). اگرچه تمایز بین بازیگر و کاراکتر در دو بخش جدای صدا و بدن شکل گرفته است؛ اما این موضوع برای مخاطبان هویدا نیست، کار بازیگران هماهنگی دقیق بین گفتارها و لب‌ها است. مثل بلیث هرگونه تردید، سرفه و چلپ‌چلوپ کردن را اجرا می‌کنند. این صدا واقعی است، درحالی‌که این بدن یک مجموعهٔ ساخته شده و اجرایی است.

در گروه ووستر «*آکروپولیس*» گروتفسکی به‌عنوان قسمتی از اجرا بازسازی می‌شود. این شرکت از طریق یک پروسهٔ «تقلید خودآگاهانه» کار می‌کند. متن لهستانی است، اما زبان تعداد کمی از گروه ووستر لهستانی است و در نتیجه متن به وسیلهٔ کپی لحن این گفتارها بدون دستیابی به معنی کلمات، بازتولید شده است. جزئیات بازیگران آزمایشگاه گروتفسکی، انحراف و حرکت سر، کوبیدن پا، چین ابرو، زیروبم صدا، گرفتن نفس، حرکات دقیق، بدون توجه به شباهت لباس‌ها و آرایش و دیگر بازسازی متداول تاریخی انجام می‌گیرد. برخلاف اجراکنندگان بلیث، آن‌ها جزئیات چیزی را که می‌گویند، چگونگی وقفه‌ها و تأکیدها، تغییرات صدایی و انعطاف‌ها را درک نمی‌کنند (Taylor, 2013: 377).

«دیوید ادگار[۳۳] بیان می‌کند که تئاتر مستند معاصر کمتر مربوط به سیاست و بیشتر مربوط به زیبایی‌شناسی است، خصوصاً دربارهٔ چگونگی استفاده از ابزار و امکانات صحنه» (Wake, 2013: 323). در این شیوه بازیگران باید سریع بتوانند زمان، مکان و شخصیت را تغییر دهند که این اتفاق در تئاتر ناتورالیستی ناشناخته و غیرضروری است. «برای مثال آن‌ها باید با تغییر کلاه به یک شخصیت جدید تبدیل شوند یا به عنوان «پلاکارد شفاهی» یا «زیرنویس» در صحنه حضور داشته باشند، بنابراین در نمایشنامه‌های ورباتیم تنوع زیادی وجود دارد» (Paget, 2008: 137).

میزانسن و هدایت بازیگر در تکنیک هدفون ورباتیم

در شیوهٔ هدفون ورباتیم برخلاف اجراهای دیگر ورباتیم، همه‌چیز در «کلمات و داستان‌ها» نیست، بلکه دربارهٔ بازتولید «الگوهای گفتاری» روی صحنه است. هدفون ورباتیم قدرت درک بیشتری از کیفیت‌های فوق روایی، عناصر فرازبانی و حساسیت‌های دیجیتالی خاص را دارا است. این شیوه به‌شدت با مطالب گفتاری درگیر است و تکنیک گردآوری متن به گونه‌ای است که یک اقتباس کاملاً نزدیک به «زبان محاوره‌ای» را شکل دهد؛ به‌عبارت‌دیگر، اثر ساخته‌شده واقعی‌تر است و هدفون‌ها به‌عنوان دستگاه‌های احراز هویت عمل می‌کنند.

برخلاف تئاتر ورباتیم، تئاتر هدفون ورباتیم دستگاه‌های ضبط و پخش را از اتاق تمرین به روی صحنه می‌آورد و

بازیگران با استفاده از هدفون‌های قابل مشاهده اجرا می‌کنند. درواقع آن‌ها چیزی می‌شنوند که اودس[۳۴] آن را «متن شفاهی» می‌خواند. «بازیگران این متن صوتی را بلافاصله و با حداکثر دقت ممکن تکرار می‌کنند، این عمل جایی است بین بازیگری، حضور و مالکیت» (Wake, 2014: 84).

اصول تمرینات به گونه‌ای است که باور عمیقی فراتر از کلمات به روی صحنه آورده شود. «الگوهای گفتاری فرد مصاحبه‌شونده» حاوی حجم عظیمی از اطلاعات است و این زبان شخصیت را نشان می‌دهد. توانایی ضبط گفتار و استفاده از آن در اجرا به طور غیرقابل‌انکاری ابعاد جذاب‌تری را به این ژانر اضافه کرده و تجربهٔ زیبایی‌شناختی جدیدی را فراهم می‌کند. سبک هدفون-ورباتیم دارای تکنیک‌های ابتکاری زیادی است که به طور اساسی روش‌های تمرین تئاتر ورباتیم را تغییر می‌دهد. آنا دیور اسمیت تمرینات خود را این‌گونه توصیف می‌کند که معمولاً بازیگران از طریق هدفون در حال گوش دادن به مصاحبه‌های ضبط‌شده هستند.

«به اعتقاد بلیث صدای ضبط شده، بدن بازیگر و تکنولوژی در یک نهاد همزیستی ترکیب شده‌اند. برای مثال جان آدامز با تکرار بی‌رحمانه‌اش از صدا الگو می‌سازد؛ و از گفتارهای روزانه مردم استفاده می‌کند تا ریتم و تن خلق کند؛ و در هم بافتن الگوهای ملودیک که مبادلات بین کاراکترها را شکل می‌دهد» (Taylor, 2013: 372).

تأکید هدفون ورباتیم بر گفتار و تکنیک است. گاهی اوقات بازیگر هویت واقعی افراد را نمی‌داند و در بیشتر موارد اصلاً شبیه آن‌ها نیست، اما می‌توان هویت یک فرد را در نحوهٔ صحبت آن جست‌وجو کرد، درواقع ذاتی که در گفتار هرکسی وجود دارد. گزینه‌های خاص کلمات، تعویض جملات و غیره. «وقتی یک بازیگر در حال تکرار کلمات شخص دیگری است، به نظر می‌رسد افرادی که آن شخص را می‌شناسند، واقعاً او را می‌شنوند و می‌بینند» (Garson, 2014: 55).

حضور بازیگر تا حدی می‌تواند کمک‌کننده باشد تا فاصله بین مخاطب و صدای دیگری از بین برود. تقریباً انگار مخاطب شروع به دیدن واقعیت از طریق افراد روی صحنه می‌کند. برای مثال ایدنی کول[۳۵] در *تجربه دوست دختر* هرگز زنانی را که به‌جای آن‌ها بازی کرده ندیده است، اما دوست یکی از این کاراکترها گفته است: «تو بسیار شبیه امبر بودی؛ اما تو خودت هم می‌دانی که به‌هیچ‌وجه شکل او نیستی؛ اما چیزی در تو بود که بسیار شبیه به او بود» (Taylor, 2013: 371). درواقع صدای شنیداری و گفتاری، نتیجهٔ فعالیت فیزیکی است و اشکال حرکتی کمک به شکل دادن صدا می‌کنند؛ بنابراین «متن ضبط شده» یک منبعی است که در آن نه‌تنها طرز صحبت و صدای بازیگرها را مشخص می‌کند، بلکه طرز حرکت آن‌ها، ایستادن و نشستن آن‌ها را نیز مشخص می‌کند. برای مثال، انرژی و آهنگ دیالوگ‌ها و وقفه در متن گفتاری، ریتم و الگوی فیزیکی از حرکت را شکل می‌دهد.

هدفون ورباتیم با توجه به این‌که بر صوت بسنده می‌کند مشکل هم دارد و آن این است که تعدادی از ویژگی‌های ضد بصری را مانند تحلیل نادرست گفتارها به دنبال خواهد داشت. حضور بازیگر در زمانی که خود عمل مصاحبه را انجام نمی‌دهد می‌تواند به‌نوعی مشکل‌ساز باشد. بازیگر به‌عنوان ابزاری برای تولید مجدد «اثر صوتی کامل» می‌تواند غیرممکن به نظر برسد، چراکه بازیگران همیشه می‌توانند در ارائهٔ آن دچار سوءتفاهم گردند. برای دبی بازیگر زن تکرار مجدد اثرهای صوتی، معنای اصلی را تغییر می‌دهد: «اگرچه مجبور شدم سطرها را به همان صورت بگویم، اما معنای پشت آن‌ها می‌تواند کاملاً متفاوت باشد» (Garson, 2014: 57). درواقع هدفون_ ورباتیم چیزی بیش از انتقال سادهٔ گفتار ضبط شده به اجراگر است.

در هدفون ورباتیم چیزی که کمتر به آن پرداخته شده است، عمل شنیدن است. این سؤال مطرح است که چگونه می‌توان به‌عنوان بازیگر به دیگر گفت‌وگوها گوش کرد؟ جیل دولان[۳۶] در *آرمان‌شهر پرفورمنس* می‌گوید: «کارگردان بازیگران را به گونه‌ای قرار داده به صورت دوبه‌دو در حال گفت‌وگو با یکدیگر هستند. بازیگرانی که مستقیماً در صحنه بازی ندارند، در صحنه می‌مانند و همدیگر را تماشا و گوش می‌کنند. به گفتهٔ دولان، در این تولید بازیگران در جایگاه «شنوندگان نمایشی» نمایندهٔ جدیدی از شنوندگان هستند» (Wake, 2014: 91). البته شنیدن، به‌عنوان یک عمل و یک تئوری محدودیت‌هایی دارد. درواقع این محدودیت‌ها به شکل ارائه هدفون ورباتیم مربوط است، در زمانی که بازیگران بدون توجه به هدفون نمی‌توانند به مخاطب گوش دهند. علاوه بر این، پس از شروع متن صوتی، هیچ راهی برای تغییر زمان یا مکث در پخش وجود ندارد. بازیگران نمی‌توانند به‌هیچ‌وجه اجرای خود را تنظیم کنند، به‌عنوان‌مثال برای یک صدای خنده مکثی ایجاد نمی‌شود.

نتیجه‌گیری

دستاورد مقاله نشان می‌دهد، ورباتیم تئاتری مبتنی بر میزانسن است. با توجه به این‌که ساختار ورباتیم متشکل از سه‌گانه تکنولوژی، متن و بازیگر است، در ارتباط میان این سه‌گانه می‌توان به اهمیت و جایگاه بسیار مهم میزانسن در روند خلق اجرای ورباتیم و به‌خصوص در هدایت بازیگر پی

برد. همچنین بازی بازیگر در قالب این ساختار قابل باور است. البته تأکید بر میزانسن ارگانیک است که بازیگر موظف است فرایند بیرون به درون را فراگیرد.

بازیگر یا اجراگر ورباتیم به دلیل این‌که سعی دارد ایما و اشارات و صدا و نوع گفتار شخص واقعی را حفظ کند، امکان بداهه‌گویی ندارد، چراکه بداهه می‌تواند به نظام اجرا آسیب می‌زند. برای بازیگر ورباتیم بداهه در زمان تمرین می‌تواند اتفاق بیفتد، برای مثال در زمانی که در حال بازگو کردن صدای شخص مورد نظر است، به بدن خود فرم‌های خاصی را اضافه کند و این می‌تواند خارج از حرکات شخص واقعی باشد.

در این شیوه کارگردان امکان خلاقیت و ایده‌پردازی بی‌شماری را دارد، چراکه کارگردان می‌تواند زاویهٔ دید خود را وارد متن و اجرا کند، درواقع کارگردان نقش مؤلف، گردآورنده و تدوینگر اسناد و متون را ایفا می‌کند و سپس اسناد شفاهی و کتبی را در اختیار مخاطب می‌گذارد تا خود بتواند بازیگر را مشابه‌سازی کند. درواقع وظیفهٔ کارگردان، قرار دادن بازیگر در یک فضای مناسب و مطابق با واقعیت موجود است و او این کار را با استفاده از تصاویر، فیلم‌ها و مکان‌های واقعی انجام می‌دهد. در چگونگی بیان واقعیت مطابق با نظر کارگردان، می‌توان از امکانات و توانایی‌های بازیگران استفاده نمود. برای مثال با استفاده از اضافه کردن کاراکتری به اسم راوی، کلام نویسنده را بر روی صحنه آورد. این کلام واقعی است، اما صدای نویسنده است و نه مصاحبه‌شونده.

در تمام اشکال ورباتیم به دلیل ارائهٔ مستندات و استفاده از صدا و فیلم، بازیگر جزئی از قاب‌پردازی بصری است و نیاز به ترکیب با وسایل صحنه را دارد. به‌نوعی بازیگر به‌عنوان راهنما و بازگوی تصاویر روی صحنه می‌رود. با توجه به رشد سریع تکنولوژی و شیوه‌های اجرایی که در این پژوهش عنوان شد همواره می‌توان اشکال ورباتیم را با یکدیگر ترکیب کرد و شیوه‌های اجرایی جدیدتری را ارائه داد، برای مثال در اجرا علاوه بر امکان استفاده از هدفون بتوان از لب‌خوانی و پخش صداها و تصاویر واقعی در مکان‌های اصلی از طریق دوربین‌های مداربسته و موبایل بهره گرفت.

در تمام اشکال ورباتیم استفاده از ابزارها و امکانات صحنه به‌عنوان تکنیکی برای فاصله‌گذاری در نظر گرفته می‌شوند، اما از طرف دیگر از همان ابزارآلات و تکنولوژی برای ارائه مستندات استفاده می‌شود. درواقع از این روش برای همراه کردن مخاطب در جهت نشان دادن واقعیت و درک او از واقعیت استفاده می‌شود و درعین‌حال به مخاطب می‌فهماند که آنچه در صحنه می‌بیند بازسازی واقعیت مطابق با تحلیل، معاصرسازی و هدف کارگردان است، نه خود واقعیت.

با توجه به تحولات تکنولوژیک و ارتباطات رسانه‌ای که هم‌پوشانی بازیگر ورباتیم با اصوات، تصاویر و مستندات صحنهٔ واقعی بسیار سریع است، بازیگر در مواجهه با مخاطب ناخودآگاه مجبور است خود واقعی را به دور از هرگونه ادا، تقلید و اغراق در حرکات در صحنه اجرا کند، تا مخاطب بداند هر آنچه می‌بیند شبیه‌سازی شخصیت‌های واقعی است. لازمهٔ این کار چشم‌پوشی از تمام متدها و سبک‌های بازیگری کلاسیک است؛ مگر آن‌که کارگردان لزوماً بخواهد از تکنیک‌های بازی غیرواقع‌گرایانه در صحنه استفاده کند که در آن صورت رسالت بازیگر، رساندن مفهوم هرچه بیشتر واقعیت موجود در متن است. در مواقعی نیز که بازیگر نقش راوی و رهبر صحنه را دارد، کارگردان دانش لازم را در اختیار وی می‌گذارد تا بازیگر با آگاهی به تصاویر و متن بتواند مخاطب را در جایگاه منتقد قرار دهد به گونه‌ای که مخاطب احساس کند در یک موضع چالشی قرار دارد.

در نتیجه اجرایی که دیده می‌شود تئاتر بر مبنای واقعیت محض نیست، حتی اگر خود مصاحبه‌شونده نقش خود را بازی کند، چراکه تئاتر مستند و ورباتیم از میزانسن دارای طراحی و تدوین برخوردار است. امروزه اتفاقی که در دیدن اثر ورباتیم قابل‌توجه است، باور رویدادی است به اسم واقعیت، به دور از توهم، بازی و اغراق واقعیت.

پی‌نوشت‌ها

1. Christopher Innes
2. Vsevolod Emilyevich Meyerhold
3. Sergei Eisenstein
4. Eugen Berthold friedrich brecht
5. Ervin Piscator
6. Trotez Alledem
7. Peter wiess
8. Heinar Kipphardt
9. Rolf Hochhuth
10. Emily Mann
11. Anna Deavere Smith
12. Augusto Boal
13. Martin Esslin
14. Richard Schechner
15. John McGrath
16. Joan Maud Littlewood
17. David hare
18. Hans-Werner Kroesinger
19. Moisés Kaufman
20. William Shakespeare
21. Richard Boon
22. Doležal
23. Richard Norton-Taylor
24. George W. Bush
25. William Nicholls
26. Arthur Schopenhauer
27. Eddie Paterson
28. Rusputin
29. Robin Soans
30. Alecky Blythe
31. Rony Robinson
32. Clio Barnard
33. David Edgar
34. Roslyn Oades
35. Edney Coles
36. Jill Dolan

منابع

منعم، محمد (۱۳۹۲)، *تئاتر مستند (مجموعه مقالات)*، چاپ دوم، تهران، انتشارات بیدگل.

دن، استوارد. ویل، هاموند (۱۳۹۳)، *وریاتیم: تئاتر مستند معاصر در انگلستان*، کیوان سررشته، چاپ اول، تهران، انتشارات موسسه نوروز هنر.

داوسون، جی اف (۱۳۸۸)، *تئاتر مستند*، سعید آقایی، *بیناب*، دورهٔ سیزدهم، ۱۶۲.

یثربی، چیستا (۱۳۷۶) درباره تئاتر مستند، صحنه‌ای برای طرح سوال، نشریه *سینما تئاتر*، دوره بیستم، ۹۰.

Arjomand, Minou. (2016). Performing Catastrophe: Erwin Piscator's Documentary Theatre. Modern Drama, (59). 1: 50-74

Forsyth Alison, Megson Chris. (2015). Get real: documentary theatre past and present. palgrave MacMillan. 8 (3): 1-13

Garson, Cyrielle. (2014). Remixing Politics: The Case of Headphone-Verbatim Theatre in Britai. JCDE, 2(1): 50–62

Irmer Thomas. (2006). A Search for New Realities Documentary Theatre in Germany. The Drama Review, 50 (3)

Karin Moor Melanie. (2013). Exhibit A: An Application of Verbatim Theatre Dramaturgy", ottawa Canada. 1: 81

Paget Derek. (1987). Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques: 317-336

Paget, Derek. (2008). New Documentarism on Stage: Documentary Theatre in New Times. ZAA, 56(2): 129-141

Taylor Lib. (2013). Voice, Body and the Transmission of the Real in Documentary Theatre. Contemporary Theatre Review, 23 (3): 368–379

Wake Caroline. (2013). Headphone Verbatim Theatre: Methods, Histories, Genres, Theories. New Theatre Quarterly.29 (4):321 - 335

Wake Caroline. (2014). The Politics and Poetics of Listening: Attending Headphone Verbatim Theatre in Post-Cronulla Australia1. theatre research international, 39 (2): 82–100

Youker Timot. (2012). The destiny of words: Documentry theatre the avant- gard, and politics of form. columbia university

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی