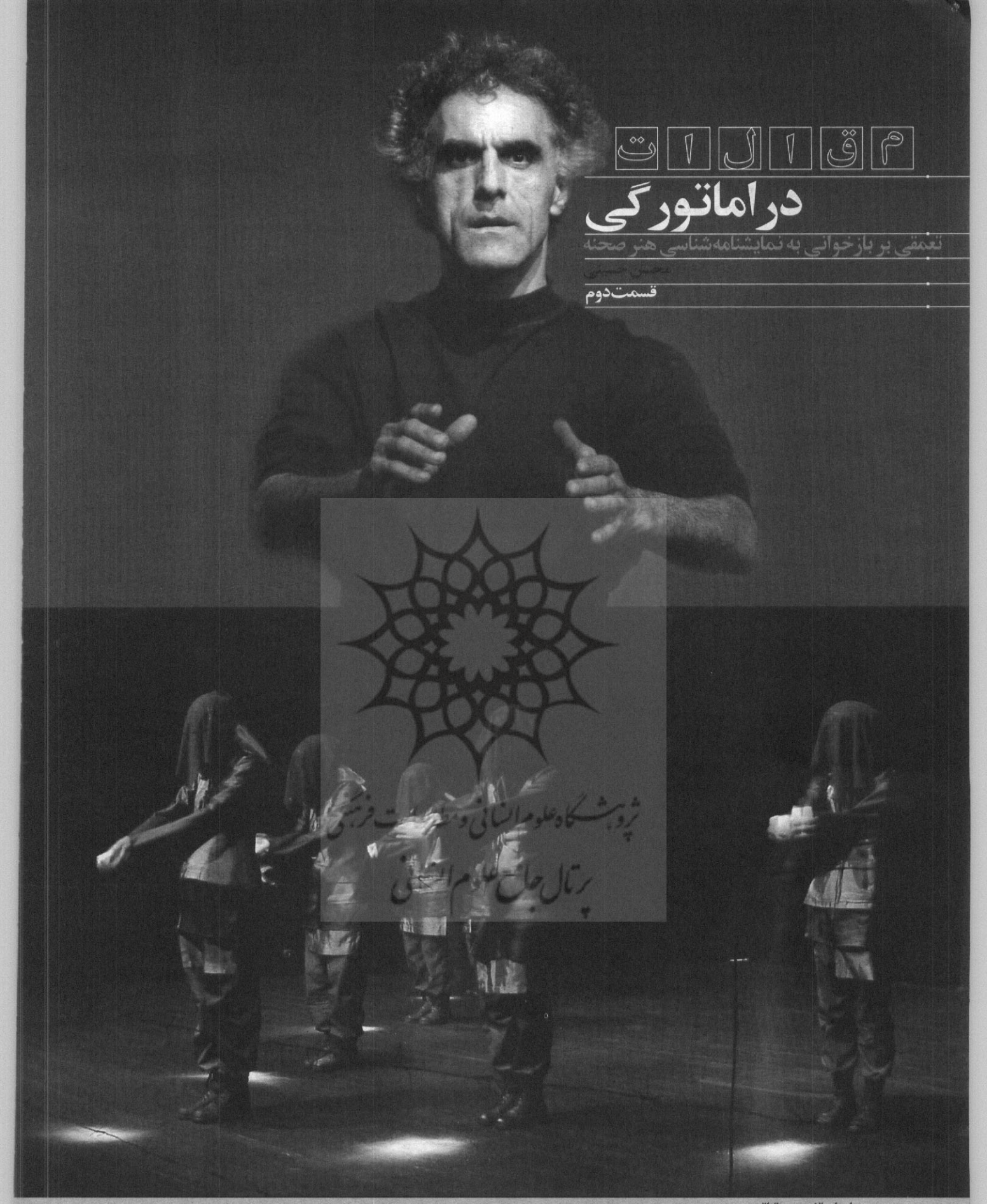

مقاله

دراماتورگی

تعمقی بر بازخوانی به نمایشنامه‌شناسی هنر صحنه

رحیم حسینی

قسمت دوم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برتولت برشت؛ فیلسوف و شاعر صحنه

برتولت برشت، فیلسوف، شاعر، نظریه‌پرداز و خالق «فن بیگانه‌سازی» (Verfremdungseffekt)، قریب به ۳۷ نمایشنامه نوشت و کارگردانی کرد.

وی یکی از متفکرین صحنه تئاتر قبل و بعد از جنگ جهانی دوم به شمار می‌رود و نظریات، (آرا) مهم او در قرن بیستم تحولاتی در نمایشنامه‌نویسی، کارگردانی و دراماتورگی نوین، به وجود آورد که در بررسی تحولات «تئاتر زمان» نقش به‌سزایی ایفا می‌کند. «تئاتر زمان» به تئاتری اطلاق می‌شود که به قول بروک با «نبض زمان» سر و کار دارد و در عمق جامعه و محیط اجتماعی تئاتر جریان دارد.

دوره‌ای دیگر از کارهای کارگردانی‌شده برشت آثار تراژدیهای یونان باستان و یا آثار کلاسیکها به‌ویژه ویلیام شکسپیر بود که به دیدگاه برشت به اقتباس و یا خوانشی با رویکردهای اجتماعی و سیاسی وضعیت زیستی نویسنده می‌انجامید. دیدگاههای برتولت برشت با مجموع آثار نمایشی‌اش به ۴۰ جلد می‌رسد که موقعیت ادبی نویسنده و دراماتورگی آثارش هنوز مورد بررسی برشت‌شناسان است که با دیدگاهای نوین‌تری مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

برشت در عصر خودش یک نوساختارگرا بود و بنا به اظهار نظر بعضی از نظریه‌پردازان دهه ۹۰ یکی از پیشگامان «تئاتر پسامدرن» به شمار می‌رفت.

برشت هم، مانند دیگر تأثیرگذاران تئاتر ـ در قرن بیستم ـ علاقه خاصی نسبت به تئاتر شرق به‌ویژه چین و «اپرای پکن» داشت و درواقع یکی از دلایل نگارش تز متهورانه «فن بیگانه‌سازی»، شناخت عمیق وی از «اپرای پکن» و بازیگری قدرتمندی مانند «می‌لان‌فانگ» است ـ که ۵۰ سال نقش زن‌پوش را در اپرای پکن به نمایش گذاشت ـ و برشت هنرنمایی وی را از نزدیک مشاهده کرد. برشت در مجموعه مقالات فلسفی خود که درباره تئاتر سالهای ۱۹۵۱ ـ ۱۹۳۷ نوشته است و نیز در مقاله «خرید برنج» (Der Messingkauf)، دربارهٔ ملاقات یک فیلسوف، هنرپیشه، کارگردان و دراماتورگ می‌نویسد که این آثار همگی درباره نوع نگرش نمایشنامه‌نویسی و نمایشنامه‌شناسی و به عبارتی دراماتورگی اوست.

برشت می‌نویسد: «لان مدتهاست که در نمایشهای ما دیگر از خدایان و ساحره‌ها و حیوانات و ارواح خبری نیست.» او همچنین تأکید می‌کند که در بیست ـ سی سال اخیر تئاتر به هر اقدامی دست زده است تا بتواند آینه تمام‌نمای زندگی شود و برای این بلندپروازی‌اش ـ به‌دلیل آنکه می‌خواست به حل مسائل اجتماعی کمک کند ـ قربانیهای زیادی داده، وی نوشته است: «به نظرم چقدر غلط است که از زنها فقط به جای عروسک استفاده کنیم. تئاتر نیز به خاطر خدماتش تقریباً همه عناصر ادبی‌اش را از دست داده و حتی ناچار شده از مضمونهای بزرگی که بتواند با مضمونهای نمایشنامه‌های قدیم برابری کند، چشم بپوشد.»

VIII. پیتر بروک، ژان ـ کلودکاریر

Peter Brook, Jean – Claude Carriere

پیتر بروک کارگردان شهیر انگلیسی و از مدیران اسبق کمپانی سلطنتی شکسپیر (RSC) در دهه‌های ۵۰ و ۶۰، قریب به ۳۵ سال با گروه بین‌المللی خود به نام International Center (of Theatre Research in Paris مشغول به کارگردانی در حیطه تئاتر، اپرا، فیلم، ویدئو آرت، سخنرانی، نگارش کتاب و... در پاریس است.

پیتر بروک یکی از تأثیرگذارترین کارشناسان تئاتر قرن بیستم در زمینه‌های نظری و عملی در تاریخ تئاتر جهان محسوب می‌شود.

دیدگاه تئاتری این کارگردانِ نام‌آورِ انسان‌شناس از جنبه‌های گوناگون، قابل بررسی و پژوهش است: الف ـ سفرهای پیاپی و تحقیقاتی بروک به شرق به‌ویژه افغانستان، پاکستان، هندوستان، ایران و... ب: ـ ثبت مشاهداتش از شیوه‌های نمایشی در سرزمینهای فوق، پ ـ تداوم و استمرار با کمپانی معروف و معتبرش با بیش از ۱۴ ملیت از سراسر جهان که برخاسته از جامعه فراملیتی در فرهنگ (Sub– Cultur) جامعه پاریس است، ت ـ همکاری چشمگیر و بدون وقفه با یک دراماتورگ ثابت به نام ژان ـ کلودکاریر.

هنگامی‌که به آثار صحنه‌ای بروک نظری می‌اندازیم، به‌خوبی درمی‌یابیم که کارگردان قدرتمند تئاتر نه فقط در کارگردانی آثاری از شکسپیر، چخوف، بیزه و موتسارت و.... توانا بود، بلکه به خوبی ادبیات منظوم شرق و آثار بی‌نظیری مانند «مهابهاراتا» از هندوستان و یا «کنفرانس پرندگان» (بر اساس اشعار شیخ فریدالدین عطار نیشابوری) از ایران را هم قدرتمندانه روی صحنه آورده است. در بخش نگارش کتابهایش و خصوصاً در پنجمین اثرش به‌نام «راز گشاده» هفده صفحه به نیایش نمایشی «تعزیه» و مشاهداتش ـ در طول دو سفر به ایران ـ به تفصیل سخن گفته است.

وی در کتاب «راز گشاده» به نحوه پیدایش یک اثر نمایشی برای گروه بازیگرانش اشاره می‌کند در مراحل مختلف پیش‌تولید، تولید و یا بعد از تولید نمایشنامه‌های انتخابی با دیدی تحلیل‌گرانه و موشکافانه آن را بررسی و آنالیز می‌کند برای مثال وی از نتایج سفرش به ایران، افغانستان و پاکستان و همچنین ملاقاتش در قهوه‌خانه و یا مکانهای سنتی، درباره اجرای نمایشهای خاص شرقی به‌ویژه داستانهای حماسی که راویان و یا نقالان در برابر تماشاگران به نمایش درمی‌آورند و نیز در هندوستان از نحوه گفتاری «راوی ـ نقال ـ بازیگر» همزمان برای روایت کردن «رامایانا» و یا «مهابهاراتا» چنین می‌نویسد: «درواقع این راویان ـ نقالان همزمان در دو زمان کاملاً متفاوت و در دنیای کاملاً گوناگون درون و بیرون خود سیر می‌کنند. زیرا هم می‌توانند به تماشاگران خود چشم بدوزند، نه اینکه حتماً نمایش خود را به آنها تحمیل کنند و احتمالاً از طرف تماشاگر مورد پسند واقع شوند ـ و همزمان در دنیای نمایش و روایت خودِ اثر هم غرق شوند و به عبارتی در دنیای درونی خود غوطه‌ور شوند. همزمان یک نقال می‌تواند در قهوه‌خانه هم با تماشاگرانش ارتباط مستقیم برقرار کند و هم درون اثر، با شخصیتهای حماسه زندگی کند.»

آرزوی بروک برای بازیگر امروز این است که در یک زمان و هم‌زمان در دو زمان بر روی صحنه زندگی کند. پیتر بروک در جایی دیگر از کتاب «راز گشاده» به نوع نمایش‌خوانی بازیگر، با متن نمایشی اشاره می‌کند و در این باره می‌گوید: «بازیگر آن‌قدر می‌باید متن خودش را بخواند تا به تدریج با پرسوناژهای نمایش آشنا شود و با درک صحیح از متن بتواند حتی به تأکیدات کلامی جملات برسد و این، برخاسته از فهم و بینش بی‌بدیل نسبت به متن و دراماتورگی پخته، میسّر می‌شود تا از این طریق به ارائه شخصیتهای پیس (Piece) دست یابد.» بروک معتقد است، فرد نقال ـ در قهوه‌خانه‌های قدیم ایران ـ به متن و یا محتوای اثر غنایی تغزلی و نمایش اثر اشراف و اعتقاد دارد و به خوبی از جوهرهٔ متن و یا کنش و واکنش درون متن آگاه است تا بتواند آن را به بهترین وجه ممکن به تماشاگرانش و درواقع به مشتریان و یا میهمانان قهوه‌خانه ارائه دهد.

همکاری طولانی‌مدت بروک با کاریر و بازخوانی و نگارش آثاری چون «اورگاست»، «مهابهاراتا»، «کارمن»، «کنفرانس پرندگان»، «طوفان» از شکسپیر و دهها نمایشنامه و یا متون دیگر بحثی طولانی است و در این مقاله نمی‌گنجد. در این قسمت فقط اشاره‌ای کوتاه به انتخاب متن «طوفان» و مراحل پیش‌تولید و یا قبل از تمرینات اصلی آن می‌پردازم.

اصولاً قبل از تمرینات هر پروژه تئاتری که بروک تا به امروز انجام داده است، برپایی یک کارگاه نمایش (Workshop) محور اثر نمایشی بوده که در بیشتر مواقع متن کامل و اصلی نمایش از پروسه این کارگاه بیرون آمده است. برای مثال «طوفان» که در اوایل دهه ۹۰ تولید شد، بروک و گروهش حدود ۴ـ۳ هفته به آوینیون نقل مکان کردند و دور از ارتباط مستقیم با متن شکسپیر، به آماده‌سازی بدن و بیان گروه برای ریتم کار جدید پرداختند.

در ده روز اول کارگاه نمایشی اصلاً توجهی به نمایشنامه «طوفان» نمی‌شود و گروه فقط تلاش می‌کند تا به‌نوعی از رفتارهای بیانی و بدنی توأم با احساسهایی که احتمالاً فضای کارگردانی اثر مطالبه می‌کند، نزدیک شود. اگر اتودهایی هم در جهت کار می‌شود، برخاسته از متن با وظایف تعیین‌شده‌ای است که بروک مدّنظر داشته است. حضور کاریر در زمان کارگاه نمایش (Workshop) درواقع به‌دلیل ثبت این حالات و پیوند آنها در تنظیم مجدد متن و یا فضای نمایشی و آبژه‌های ویژه‌ای است که در طرح اوّل و یا گفت‌وگوهای اولیه کارگردان و دراماتورگ انجام می‌گیرد، کاریر به‌تدریج در فرآیند فعالیتهای کارگاه نمایش کلمات، جملات و متن نهایی، خود را می‌یابد و در زبانهای انگلیسی، فرانسوی، ایتالیایی و آلمانی جای خود را باز می‌کند. بروک معتقد است: «بر اثر تجربه‌ای که به دست آوردم، کاملاً اشتباه است که یک گروه اجرایی در ابتدا با بحثهای روشنفکری نسبت به اثر نمایشی، کار خود را آغاز کند. زیرا

همیشه خردمندی و ابزار کاربردی آن، دال بر تغذیه و کشف و شهود یک اثر قدرتمند تلقی نمی‌شود. چه‌بسا از سادگی و حسی درونی، هر فرد (بازیگر) بتواند زودتر به کشف و شهود اثر برسد.»

بروک بدیهه‌سازیهای مکرر، وظایف مشخص و آبژه‌های تعریف شده و ترسیم فضای نمایشی خاص‌تر برای پیدایش خط اصلی کارگردانی را به اتفاق همکارش کارپر انجام می‌دهد و در مقایسه با استانیسلاوسکی بحث و جدل و روخوانی و احتمالاً حضور نویسنده را تأکید می‌کند و دست کم از تجربیاتش این‌گونه برداشت می‌شود که او به دادگاه نمایش (Workshop) و کار در روند و فرآیند تکاملی‌اش (Work in Progress) تأکید می‌ورزد.

آوانگاردیسم نو بعد از جنگ جهانی دوم به نظریات (آرا) حیرت‌انگیز و پوینده آرتو در سالهای ۱۹۳۷ ـ ۱۹۳۲ که در کتبی مانند «تئاتر و همزادش»، «تئاتر بی‌رحم»، «نوشته‌های پیشین سورئالیستی» به‌رشته تحریر درآمد و نیز نمایشنامه‌های مینی‌مالیستی ساموئل بکت، مدیون است.

آنتوان آرتو در اوایل دهه ۴۰ (پاریس) و یا بکت در اواخر دهه پنجاه با تألیف آثار خود خط بطلانی بر هژمونی هنر و ادبیات مسلط عصر خود می‌کشند. نظریات آرتو هنوز بعد از گذشت ۷۰ ـ ۶۰ سال باطراوت، پوینده و سیّال است، مدرنیستهای نیم‌قرن گذشته بدون شک برای یک‌بار هم که شده از کوچه آرتو گذر کرده‌اند؛ هر چند جسته و گریخته در این سالها ـ مثل همیشه ـ تحریفات بسیاری هم صورت گرفته است. برای مثال آرتو هیچ‌گاه از نوع تئاتر «ضد متن» یا «بدون متن» سخن نگفته است، برعکس دغدغه‌های اصلی آرتو، امکانات فرامتنی، فرازبانی، فرارسانه‌ای کردن صحنه تئاتر و دراماتورگی نوین در امر نمایش‌نویسی بود.

تئاتر آرتو، دوباره این امکان را به تئاتر می‌دهد که تئاتر، خود را از بند صرف ادبی و ادبیات رها کند و استقلال خود را به مثابه هنری کامل حفظ کند. هنری که بتواند از امکانات موجود و عناصر دیگر زبانی بهره ببرد. به‌عبارتی هنر دیداری و شنیداری را مطرح می‌کند. آنتوان آرتو درباره سبک نگارش جدید برای صحنه تئاتر می‌نویسد: «این شکل تازه چیست؟ و اوّل از همه، این نوشتن تازه نمایشی چیست؟ نوشتار تئاتری دیگر نه تنها وظیفه محدود پیکرنویسی کلمات را بر عهده نخواهد داشت، بلکه تمامی گستره این زبان تازه را پوشش خواهد داد.»

ژاک دریدا از اندیشه‌های فکورانه و ایده‌های نخبه‌گرای آرتو حمایتی بی‌شائبه کرده است.

ژاک دریدا در کتاب بی‌نظیر خود به نام «تئاتر بی‌رحم و پایان بازنمایی» تئاتر آرتو را آنالیز و تحلیل می‌کند. دریدا و نظریه پیچیده او «تفاوت» (differ-ence) مبحث کلان تأویل‌گرایی را تعمیم می‌دهد و برای متن و بازخوانی متون، موضوع تأویل را مطرح می‌کند که مطمئناً آثار بکت هم، از این زاویه، برای هر خواننده متخصص قابل بررسی و ارزیابی است.

هسته فلسفه دریدا همانا تفاوت فرامتنی (Tex-tuelle difference) و تأکیدگذاری میان خطوط متنی و به عبارتی، زیر لایه‌های متن (Sub-Text) است. وی در این پیدایش و فراخنای متنی، ما را به رویکردی ضد توتالیته متنی و ناسرکردگی و غیر هژمونی متن ارجاع می‌دهد؛ متنی که از پوسته‌اش بیرون می‌آید و می‌تواند امکانات فراتأویلی را گسترده‌تر کند، دریدا معتقد است: «ضرورت دارد این وسعت بخشیدن و طرح‌ریزی عمومیت بخشیدن به واژه متن را ادامه دهیم؛ متن همیشه تا مرز نگارش متوقف مانده است، به عبارتی هنگامی که از یک متن صحبت به میان بیاید، ناخودآگاه به یک متن مکتوب فکر می‌کنم و آن «خط» تقابل «گفتن» است، گفتن یک متن است، ژستهای ما نیز یک متن است و واقعیت هم متنی در معنای جدید امروزی خود است.»

دراماتورگی بکت و نمایشنامه‌نویسی رادیکال وی بعد از جنگ جهانی دوم که در بعضی اذهان حتی «ضد کلام» و یا «ضد تئاتر» شبهه ایجاد کرد، درواقع درک خردمندانه این نمایشنامه‌نویس ایرلندی در پی نوعی دیگر از زبان، زبانی تصویری، زبان مینی‌مالیستی و اهمیت زیاد دادن به هنر تئاتر بود. رادیکال شاید لفظ اصولاً مثبتی نباشد. زیرا از عادی و طبیعی بودن می‌باید با خطی نسبتاً کج فاصله گرفت و بکت که از پیشینه همکاری با اندیشمند مورد علاقه‌اش جیمز جویس به جرگه نمایشنامه‌نویسی پیوسته بود، مطمئناً می‌توانست تا سالها همچنان تحت تأثیر این کهن مدرنیستِ فرهیخته کلام قرار بگیرد.

تئاتر بکت به قول مارتین اسلین، تئاتر صوری (Theatre of Image) قلمداد می‌شود و نمایانگر صحنه استعاره‌ای و پر از تمثیلات، هجویات و نشانه‌هاست که به‌تدریج به حالت تعلیق و تعدیل دست می‌یابد. در عین حال تئاتر به یک مدلاسیون و متن مضاعف و یا «متن همزادش» (Textuality) یا به عبارتی، به مونوتون صحنه‌ای مینی‌مال گرایش می‌یابد.

تئاتر بکت به‌تدریج کوتاه و کوتاه‌تر شد و در پایان خلاقیتهای ادبی خود بیشتر به نمایشنامه‌های کوتاه (Short play) و حتی بی‌کلام ختم شد. برای مثال در نمایشهای بی‌کلام «کوارتت ۱ و ۲» ۴ نفر با رنگهای مختلف در سیستمی سیّال پیچیده (Circulation) با چهار نوع موسیقی مینی‌مال خاص، چهار بار به

صحنه داخل و خارج می‌شوند و انگار که چهار شخصیت «در انتظار گودو»: ولادیمیر، استراگون، پوتزو و لاکی، این‌بار بدون کلام، خارج و داخل می‌شوند بدون اینکه از کنتاکتهای بدنی برخودار باشند. یا در نمایش «آخرین نوار کراپ» یک نفر با ضبط کردن صدای خود از گذشته و حال، زندگی و خاطرات خود را به یاد می‌آورد و «تکرار» و یا «سکوت» هم از پارامترهای وزین دراماتورگی ساموئل بکت است. به قول ژاک دریدا «حقیقت همیشه آن چیزی است که به خود اجازه می‌دهد تکرار شود.»

در بخش پایانی این مقاله فهرست‌وار به بعضی از گروههای تئاتر آوانگارد دهه ۸۰ و ۹۰ که در هنر صحنه تئاتر آمریکای شمالی و اروپا در دو دهه اخیر تأثیرگذار بوده‌اند و پویندگی هنر نمایش را به تکامل رسانده‌اند، اشاره می‌کنم. بدیهی است که نوآوری در عصر ادبیات نمایشی «تئاتر پست‌مدرن» و در سالهای اخیر واژه «تئاتر پست‌درام»، (بازگشت درام به صحنه‌ها) تأثیرات و الهامات خود را از بزرگانی مانند بکت، آرتو و حتی برتولت برشت با آرای جامع و فلسفی ژاک دریدا دارد. هنر نقاشی از بدو پیدایش خود ـ از کالج «کوهستان سیاه» که نقطه تلاقی با پیدایش هنر مفهومی است با بیش از ۵۰ سال قدمت ـ به تدریج با هنر تئاتر امتزاج می‌یابد.

برای مثال رابرت ویلسون که با هنر پرفرمنس آغاز کرد، امروزه یکی از گران‌ترین و معتبرترین کارگردانان تئاتر صحنه اروپاست.

در دراماتورگی صحنه‌های دهه ۸۰ و یا ۹۰ تا امروز، موضوعات دیگر که شاید در تئاترگم‌شده و یا به دست فراموشی سپرده شده بودند، ظهور کردند. مباحثی مانند «مکان و یا فضای نمایشی»، «شناخت از ابژه‌ها»، «دیالکتیک عینیت و ذهنیت»، «کار با بدن»، «کرئوگرافی برای صحنه تئاتر»، «حرکت‌نگاری»، «تئاتر در فراسوی کلام»، «چند رسانه‌ای کردن هنر» (Multi Media Theatre)، «چیدمان ویدئویی» «هنر مفهومی برای صحنه تئاتر» و.. تئاتر را در سه دهه گذشته هر چه بیشتر پیچیده‌تر، پربارتر و چندرسانه‌ای‌تر کردند.

طبیعی است که این رویکردهای نوین به هنر تئاتر نیز نیازمند نوعی اندیشه دیگر در امر درام‌نویسی و تربیت جدید تماشاگر است تا از عادتهای خود جدا گشته و نوع دیدن و شنیدن خود را برای هنر جدید دیداری ـ شنیداری آماده کند. به قول آرتو: «تئاتر در تلاش است که خود را از قید و بند کلام و ادبیات رها کند.»

ناگفته پیداست که منتقدین و نویسندگان، دیگر نمی‌توانستند همانند گذشته یک نمایش آوانگارد را تحلیل و یا نقد کنند. به اعتقاد نگارنده، نقش مطبوعات و به‌ویژه منتقدین حرفه‌ای در حفظ، انتقال و گسترش زیبایی‌شناسی و یا کاربرد زبان جدید صحنه به تماشاگران، از کلیدی‌ترین موضوعات هنری است.

سرکار خانم پروفسور «والنتینا والنتینی» (Valentina Valentini) استاد طراز اول و نظریه‌پرداز گروه تئاتر مرکز هنرهای زیبا در رم که سالها، درباره مکان نگارشی صحنه و علم شناخت صحنه‌نگاری، تحقیق و تفحص کرده، معتقد است: «دراماتورگی نوین در رویدادهای تئاتر معاصر می‌باید مکانی ارگانیک ـ که قطع و وصل می‌شود ـ داشته باشد. بدن هم می‌نویسد، نشان می‌دهد و سخن آغاز می‌کند.» از این رو مکان مورد نظر خانم پروفسور والنتینی به جایگاهی برای تعمق فلسفی تبدیل می‌شود.

مکان هنر مفهومی هم، جز این نمی‌تواند باشد و اصولاً برای این نوع تئاترها و نمایشها به دراماتورگی و کار با ماتریالها (جدا از نمایشنامه‌هایی که به شکل معمولی، زیاد در فرم عادی نوشته می‌شود) امروز باید نگاهی تازه به صحنه هنر نمایش انداخت. در این نوع نمایشها، زبان، به عبارتی دیگر کلام نمی‌تواند حرف اول و یا آخر باشد بلکه زبان بخشی از ادبیات نمایشی محسوب می‌شود.

کارگردان آوانگارد آمریکایی، خانم« الیزابت لکمپت» (Elisabeth Lecompte) ـ که سالهاست با گروه معروف نمایشی خود به نام (The wooster Group) کار می‌کند ـ برداشتی کاملاً متفاوت نسبت به دراماتورگی معاصر دارد. در کارهای او نمایشنامه در مرحله تمرین و یا حتی در بعضی از مواقع در هنگام اجرا تغییر می‌کند. تئاتر الیزابت لکمپت و وستر گروپ تئاتری چند رسانه‌ای و مولتی مدیا در عرصه هنر نمایشی است. در این بخش پایانی فقط به نمایش «سه خواهر» آنتوان چخوف به کارگردانی او اشاره می‌کنم که ابعاد و تکنیک پیچیده‌ای دارد و از مبحث زمان و مکان «درماتورگی زنده» استفاده موجزی می‌کند.

در نمایش «سه خواهر» لکمپت، خانمی بازیگر، داستان را روایت و آن را نمایش می‌دهد. این داستان همزمان به شرح داستان، نگارش متن، سوسپانس و یا بیوگرافی خود بازیگران تبدیل می‌شود و هرگز داستان به شکل یک خطی در مقابل تماشاگر، نمایش داده نمی‌شود، بلکه به گونه‌ای از تکنیک «چیدمان متن» (Text-Instalation) استفاده می‌شود.

یادآور می‌شوم این کارگردان فرهیخته آمریکایی تحت تأثیر «فن بیگانه‌سازی» برتولت برشت است و اعتقاد دارد تئاتر امروز جهان می‌تواند از این تکنیک و نوع بازیگری، به گونه‌ای سیال در کاربرد دراماتورگی منسجم‌شده‌ای، بهره‌مند شود. الیزابت لکمپت اعتقاد دارد: «جهان بازیگران من، اجرای نمایش و جهان متن تئاتر من نیز برای نمایش از فرم چند عنصر و تکثیر آنها در کنار هم* (Symbiose) تحقق‌پذیر است، عناصری که بتوانند متقابلاً نسبت به هم اثرگذار و تعیین‌کننده باشند.

دو تن از دراماتورگهای وی به نام «ماریانه ووِمز» و «نورمن فریش» در تدارک، تهیه و بازنویسی متون مختلف به او کمک می‌کنند. حضور اینان در هر لحظه از تمرینات مهم است زیرا متن به تدریج می‌بایست با توجه به بازیگران و فرم اجرایی هر لحظه قابل تغییر و تحول باشد. معمولاً هر اثر نمایشی را که لکمپت کارگردانی می‌کند، از یک پروسه تمرینات طولانی ده الی چهارده ماهه، بیرون می‌آید. ناگفته پیداست که در طول این تمرینات گه‌گاه، تماشاگران هم حضور پیدا می‌کنند و نمایش و متن دوباره بر پایه ارتباط با مخاطبینش به یک سری تغییراتی هم می‌انجامد.

شیوه کارگردانی الیزابت لکمپت و گروه آوانگاردش در دو دهه اخیر، الگو و مدلی هم برای آوانگاردیستهای اروپایی شد.

این موضوع مطمئناً می‌تواند ریشه در تئاترهای مدرن مانند تئاترهای پیتر بروک و حتی کنستانتین استانسیلاوسکی داشته باشد. زیرا هر دو اینها و حتی برشت به تمرینات طولانی تئاتر و پروسه تکاملی نمایش، اهمیت بسیاری قائل هستند.

دراماتورگی آوانگارد را در دهه‌های اخیر در آثار بسیاری از کارگردانان، کرئوگرافها و اهالی موسیقی (هاینر گوبلز، آرتور لیندزی، لائوری اندرسن و...) می‌توان جست‌وجو کرد.

در «تئاتر پست‌مدرن» و یا «تئاتر پست‌درام» نقش آنان تعیین‌کننده و اثرگذار بوده است. از جمله این نوآوران می‌توان به «بک تروپن» از نروژ، «کمپانی نید» از بلژیک (The Need Company)، «یان فابره»، «ویلیام فرسایت»، «سابورو تشی گاوارا»، «رضا عبده»، «ماریا آبرانوویچ»، «رمئوکاستلوچی» «مگ استوارت»، «آنه ترزا دِ کرس مکر»، «اینار اشلف»، «تادئوش کانتور»، «رابرت لپاژ» و... اشاره کرد.

شاید بتوان گفت که همهٔ هنرمندان آوانگاردیست در یک چیزی مشترک‌اند و آن به قول اوکتاویوپاز شاعر و فیلسوف مکزیکی «حقیقتی است که مخاطب، در حین تماشای اثر دیگری غیر از اثری که هنرمند خلق کرده می‌آفریند و میان آن اثر (از مخاطب) و این اثر (از هنرمند) و به بیان بهتر میان آنچه که هنرمند آفریده و آنچه بیننده اثر، برداشت کرده است، حقیقتی وجود دارد و آن حقیقت همان «اثر هنری» است.

منابع:

1)Theater Schrift,uber Dramaturgie. Berlin 1994.

2) Kott, Jan. Shakespeare heute, Fischer verlag FFM, 1191.

3) Aristotoels. Poetik,reclam verlag, Suttgart 1987.

4)Engelmann, Peter (Hrsg.) Postmoderne und Dekonstruktion, reclam velage, Stuttgart 1991.

5)Brook, Peter, Das offene Geheimnis, s, Fischer. Verlag, FFM, 1994.

6) Paz, octavio. Nackte Erscheinung, Suhrkamp Verlag, FFm, 1987.

7)Brauneck, M.V., Schneilm, G.(Grsg.): Begriffe, Epochen, rowohlts Verlag, Hamburg 1986.

۸) استانیسلاوسکی، کنستانتین سرگیوویچ؛ «زندگی من در هنر»، ترجمه علی کشتگر، مؤسسه انتشارات امیرکبیر ـ تهران ۱۳۵۵.

۹) برشت، برتولت، «درباره تئاتر» ترجمه فرامرز بهزاد، انتشارات خوارزمی ـ تهران ۱۳۵۷.

۱۰) آرتو، آنتن؛ «خاندان چن‌چی»، برگردان بهزاد قادری، انتشارات سپیده سحر ـ تهران ۱۳۸۰.

* این واژه در فرهنگ لغت لاتین ـ یونانی به کنش و واکنشهای متقابل و متضاد به‌ویژه در حیطه نباتات و حیوانات اطلاق می‌شود که به نوعی در کنار هم زندگی می‌کنند و یا از هم‌دیگر متأثر می‌شوند. در نظریه «اصل انواع» داروین هم به آن اشاره شده است. در بخش هنر و مباحث استیتکی به میکس و امتزاج عناصر مبتنی بر نتایج چند وجهی و چند رسانه‌ای آن گفته می‌شود.