جستارگرایی روندو توسعه در تغییرات پارادیگمایی مکان ذهنی ـ زمان عینی در متن پرفرمنس

محسن حسینی

قسمت آخر

بازخوانی نمایشنامه و متن در پرفرمنس

بازخوانی نمایشنامه‌های مدرن، کلاسیک، رُمان و یا متون ادبی برای متن جدید پرفرمنس در گروه ووستر، نه به مثابه یک بازنویسی سطحی و رویکرد صرف به اصطلاح عامیانه «آداپتاسیون»، بلکه کشف فرازمندی‌ها و اتفاقاً امکانات فرامتنی و فرازبانی از درون خود متن و با نگاه متفاوت و به قول ژاک‌دریدا تفاوت در بینامتنی[1] و در لایه‌های زیرمتنی[2] در آثار نمایشی و در مثال مورد نظر ما «سه خواهر» از چخوف است.

مکان نمایشی در پرفرمنس به مکان ذهنی تبدیل می‌شود که در زمان عینی و با قرار و مدارهای مولتی‌مدیالیتت و نقش برجستهٔ یک راوی و یا کارگردان زنده روی صحنه که در تغییر و جابه‌جایی تنظیم صحنه‌ها نسبت به اصل اثر را هم بازگو می‌کند. هرگز بازیگران پرفرمنس[3] در توجیه و تجزیه و تحلیل متن دخالت نداشته و از منظر روانشناسی واقع‌گرایانه از طریق پرسوناژهای نمایش سه خواهر غرق در اثر هم نمی‌شوند، زیرا این امکان می‌باید به تماشاگر داده شود که در طول اجرا برای تحلیل و در شکل پیشرفته آن برای تأویل فرصت فکر کردن در حین دیدن هم داشته باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ظرفیت بالا و حضور قدرتمند پرفرمرها و کل اجرای پرفرمنس می‌باید بتواند جایگزین پرسوناژهای غایب[۴] نمایشنامه قرار گیرد.

کارگردان کلمپت اهمیت فوق‌العاده‌ایی برای بازیگرانش قائل است؛ بازیگرانی که نه فقط هنرپیشگان معمولی و عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی در گروه ووستر و به عبارتی برای کارگردان نیستند، بلکه به نوعی همکاران وی در توسعه و روند تغییرات پارادیگمایی مکانی ذهنی زمان عینی در متن پرفرمنس یک اثر هنری به حساب می‌آیند. بازیگران در نبردی بی‌وقفه در شکل‌گیری عناصر دراماتیک و کانالیزاسیون دراماتورگی با ماتریال‌های موجود چه در طول تمرینات و چه در اجراهای شبانه دخالتی مستقیم دارند تا پروژهٔ پرفرمنس از فیلترهای آزمایشگاهی شکل حقیقی خود را به دست بیاورد.

اعضای اصلی گروه ووستر گه‌گاه اگر به متن نوینی بر اساس موضوعات روز اجتماعی، سیاست و فرهنگی رسیده باشند، می‌توانند آن را در گروه مطرح کرده و از طریق بازنویسی توسط دراماتورگ در کار استفاده شود. الیزابت کلمپت در این‌باره می‌گوید:

«من همه‌چیز را به کار می‌گیرم، آنچه را که بتوانم مورد استفاده قرار دهم. از همکارانم (بازیگران و گروه تکنیکی) خواهش می‌کنم که تصاویری برای خود خلق کنند و با خودشان به اتاق تمرین بیاورند و آنچه را به کشف جدید حتی در هنر بازیگری خود رسیده‌اند و یا دوست دارند، طوری دیگر نمایش دهند، مطرح سازند و فکر می‌کنم به نوعی کتابخانهٔ یدک آت و آشغال‌های اضافی و حتی زبالهٔ فرهنگی باشد که در گوشه و کنار اتاق تمرین، در رفت و آمد باشند و اصلاً محتوای آن‌ها در وهلهٔ نخست برایم جذاب و جالب نیست زیرا مطمئنم آدم‌هایی هستند که تا حدودی از آزادی‌هایشان و توانشان نسبت به ماتریال و مواد خام موجود استفاده دارند و من با شکل آن مفاهیم و محتوا سر و کار دارم و معنی واقعی‌اش در فاز پیشرفته‌تر رشد خواهد کرد و در نهایت به روی صحنه خواهد آمد. همکاران در طول تمرینات و به‌ویژه اجراهای طولانی آثار پرفرمنس گروه ووستر از شخصیت‌های جانبی و تفکیک‌شدهٔ خودشان، در ارتباط با روح زمان به گونه‌ای با کمک دراماتورگ با ماتریال‌های موجود دیگر انطباق داده و خودشان را به طور بی‌رحمانه‌ای به اصطلاح با کار درگیر می‌کنند و این دیدگاه و عملکرد و کشمکش با ماتریال، به‌ویژه متن نمایشی در پرفرمنس هم می‌باید از گروه بازیگران روی صحنه در مقابل تماشاگران دیده شود. این پرفرمنس امشب است. (...) گروه آوانگارد ووستر یکی از گروه‌های شاخص سه دهه اخیر است که به‌شدت به نقش مخاطبان و تماشاگران اهمیت ویژه‌ایی داده است و خانم کلمپت به‌شدت هم تحت تأثیر «بیگانه‌سازی» برتولت برشت و یا اصطلاح «تماشاگر عصر علم» و دیسکورس در صحنهٔ تئاتر است و بازشناسی نوع دیدگاه‌ها و نگاه جدید تماشاگر از عناصر حتی آزمایشگاهی است که گروه پرفرمنس را از هر پروژه‌ایی به پروژه دیگر با تجربیات جدیدتر و نوآوری‌هایی که در عرصهٔ مولتی‌مدیا صورت می‌گیرد، با جدیت تمام در دیسکورس واقعی و مکان والای آن در تئاتر قرار بگیرد.

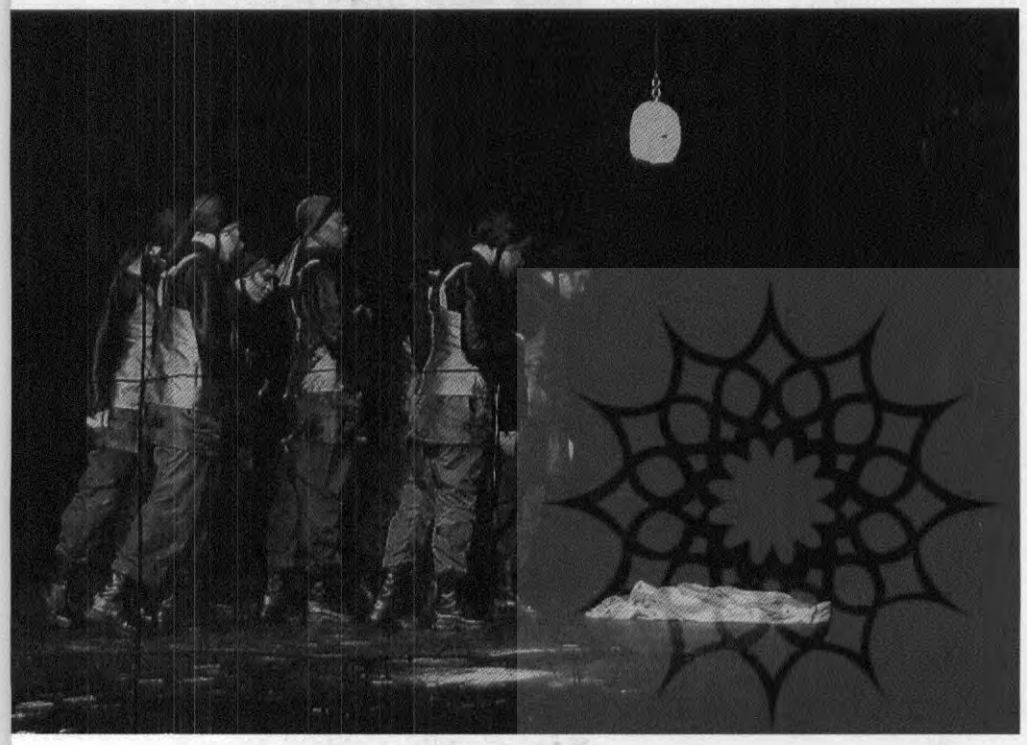
متأسفانه مدت‌هاست که نقش گفت‌وگوی واقعی در تئاتر میان صحنه و تماشاگر از بین رفته است و هر روز سوی کالای نمایشی سوق پیدا می‌کند و یکی از دغدغه‌های اصلی تئاتر عصر روشنگرایی و پدران عصر رنسانس: دیدرو، ولتر، منتسکیو، روسو به حساب می‌آید.

محور واژهٔ کلیدی و پُرطمطراق دیسکورس و به قول پروفسور آندره ویرث[۵] گفتمان دراماتیکی[۶]، دراماتورگی و نوع خوانش جدید متن در تئاتر پست‌مدرن دهه‌های ۷۰ و ۸۰ عبور از دیالوگ صرف در تئاتر مدرن به سوی دیسکورس در تئاتر پست‌مدرن آغاز شد.

دیسکورس و فرافکنی در متن و فهم و ادراک، جایگزین دیالوگ صرف و سناریوی از پیش تعیین شده می‌گردد.

دیسکورس می‌باید امکان فضایی جدید و گفتمانی دیگر را بازنماید، که مخاطبان در شرکت مستقیم رویداد و رخدادها وارد شوند و برای پروفسور دکتر آندره ویرث استاد اسبق دانشگاه‌های بیل، استن‌فورد، یوستوس لیبیک و ... نگاه دیسکورس را در «پاسیون‌های مذهبی مسیحیان»[۷] و یا «نمایش مذهبی شیعیان در ایران تعزیه»[۸] می‌توان جست‌وجو کرد. ویرث معتقد است:

«تئاتر به ارائه نقش در فضای ذهنی بین هورایت‌ها و کراتی‌ها، میان کاسپار، میان استثمارگر و استثمارشونده، میان آسمان و زمین، میان یاران سبز فرزندان پیغمبر، به عبارتی (امام) حسین (ع) و یاران سرخ آن (اشقیاء)... که در تمامی این مضامین و مظاهر



دراماتیک، نیایشی نوع روایت داستان به گونه‌ایی رادیکال ارائه می‌گردد. به نظر می‌رسد که فیگورهای صحنه‌ایی، نمایشی، نیایشی در این فرم بی‌دیالوگ (گفت‌وگوی دراماتیکی) اتفاقاً صحبت می‌کنند و انگار صدای درونی مخاطبان با حاملان نقش‌ها به یک گفت‌وگوی ذهنیت و عینیت‌پذیری هم‌زمانی (ویرث/ شکچنر/ یورگن هابرماس) می‌انجامد.»

در واقع پروفسور آندره ویرث با استناد متون نظری پرفرمنس ریچارد شکچنر و مبحث عظیم دیسکورسمان هابرماس پیرامون موضوع «از دیالوگ به دیسکورس» بسط می‌دهد، آنجا که یورگن هابرماس می‌نویسد: «جدیت در یک مدل دیسکورسمان (جدل‌گرایی در یک گفت‌وگو) همراه با اتکا به تکنیک فرارتباطاتی که فراهم

می‌گردد، و یالااقل زمینه‌های گفت‌وگویی نو را آغاز می‌کند که متن در فراسوی انگارگرایانه در سمت و سوی تولید معنی، معنی پیدا می‌کند و فضای جدیدی از دیسکورس، امکان گفتمانی دیگر را با خود به همراه خواهد آورد، آنجا که دیگر مخاطبان را به شرکت مستقیم در رویدادها، رخدادها و یا وقایع حاضر دخالت نمایند.»

◘ گروه تئاتر / پرفرمنس‌دار الوچ* ـ رضا عَبدُه[9]

این بخش از مقاله به یکی از کارگردانان آوانگارد اواخر دهه هشتاد و اوایل دهه نود اختصاص می‌یابد که بدون شک یکی از تأثیرگذارترین هنرمندان تجربه‌گرا در این عرصه ـ به عبارتی تئاتر تجربی به شمار می‌رود. تجربه‌گرا از این نظر که کارگردان نیمه‌ایرانی، نیمه‌ایتالیایی رضا عبده با هر پروژهٔ تئاتر / پرفرمنس خود دریچه‌های جدیدی در امکانات و زبان صحنه می‌گشود.

رضا عبده در مدت کوتاه همکاری با گروه معروف نیویورکی ـ لوس‌آنجلسی خود دارالوچ پروژه‌های پُرقدرتی را به روی صحنه‌های آمریکای شمالی اروپا آورد. آخرین نمایشنامه‌هایی که رضا عبده با همکاری برادرش سالار عبده نوشت، عبارت‌اند از: «قانون باقی‌مانده‌ها» و «حقایق یک شهر منهدم» که هر دو پروژه در ارتباطات مستقیم با جنگ خلیج و یا جنگ بالکان بود. دورانی که سارایوو توسط صرب‌ها به خاک و خون کشیده می‌شد و صحنه‌های تئاتر اروپا هم چندان رغبتی به جنگ نشان نمی‌داد. متأسفانه رضا عبده در سال ۱۹۹۵ و در ۲۸ سالگی بر اثر بیماری ایدز در یکی از بیمارستان‌های نیویورک در گذشت.

◘ دراماتورگی و متن‌نویسی گروه پرفرمنس دارالوچ

متن‌نویسی در گروه پرفرمنس دارالوچ از دراماتورگی بسیار پیچیده و رویکردهای گوناگون و چیدمان متون مختلف در کنار هم برخوردار بود و تماشاگر تئاتر / پرفرمنس رضا عبده حتماً به پیش‌زمینه‌های رویدادهای فرهنگی، سیاسی، هنری و به‌ویژه وسایل ارتباط‌جمعی نیازمند بود، زیرا روایت داستان در گروه دارالوچ تنها به یک محیط بسته و جغرافیای خاص و محدود خلاصه نمی‌شد و اکسیون‌های پیوسته و سریع روی صحنه نمونه‌هایی از هنرها، به‌ویژه هنر کولاژیسم و چیدمان از طرق گوناگون متن، اکسیون، حرکت، موسیقی، نمایش سکانس‌هایی از فیلم‌های مختلف، هنر اسلاید و نقل قول‌های مستقیم از هنرهای تجسمی بود که به خط سیر داستان از زوایا و ابعاد وسیع و گوناگون ارتزاق می‌رساند.

زیبایی‌شناسی صحنهٔ تئاتر رضا عبده، به‌شدت وام‌دار هنر اکسیون، هپینیگ و هنر پرفرمنس دهه ۶۰ و ۷۰ را تداعی می‌کرد که به‌تدریج از صحنه‌های خیابانی به طرف صحنه‌های تئاتر راه یافته و میثاق مجددی میان هر دو حیطهٔ نمایشی پرفرمنس و تئاتر برقرار می‌کرد و تماشاگر حتی می‌توانست تاریخ مینی‌تئاتر اروپا را هم به گونه‌ای بررسی کند.

ژانرهای گوناگون تاریخ تئاتر از باروک و عصر الیزابتی، پاسیون‌های مذهبی تئاتر پروئیت‌ها تا تئاتر اکسپرسیونیست و دادئیست‌ها و یا هنر پاپ، مدرن دنس، بالهٔ تکنو تا تئاتر مولتی‌مدیای دههٔ ۹۰ هر لحظه با تصاویری خیره‌کننده و زمان‌بندی دقیق زمان و لحظه‌ایی تماشاگر را راحت نمی‌گذاشت. به قول منتقدان آن دوران که دربارهٔ آثار پرفرمنس رضا عبده می‌نوشتند که «فرزند جدید آرتو، زاده شده است» و یا «آنچه آنتوان آرتو در اتوپیای یک تئاتر تمام‌عیار بود، امروزه می‌توان در نیمه‌درویشی، نیمه‌شاهزاده‌های افسانه‌های ایران رضا عبده جست‌وجو کرد.»

رضا عبده، به‌شدت به نوع روایت داستان امروز در تئاتر معتقد بود، صحنه‌ای که می‌بایست بتواند مجدداً داستان‌های جذّاب، تکان‌دهنده، کاملاً سیاسی، پر از موضوع تعریف کند.

برای مثال در «قانون باقی‌مانده‌ها»، تماشاگر تئاتر / پرفرمنس رضا عبده ـ دارالوچ، با مضامین گوناگون در کنار هم بمانند یک موزاییک روبه‌رو می‌شد.

داستان‌های ریز و درشتی که هر کدام برای خود می‌توانست سرفصلی برای یک پروژهٔ دیگر باشد. داستان «قانون باقی‌مانده‌ها» با ماجرای یک نفر آدمکش به نام جفری را هم که در اواسط دههٔ ۸۰ هفده نفر را در آمریکا کشت و بدن‌های آن‌ها را قطعه‌قطعه کرد و در یخچال گذاشت و روزانه از خودش با گوشت مقتولان خود تغذیه می‌کرد. جفری یک کارگر و هم‌جنس‌گرا بود و اکثر آدم‌هایی را که هم می‌کشت سیاه‌پوست بودند. اما جفری در دادگاه سعی بر این داشت که به‌شدت از سیاهان انتقاد کند؛ حتی به آن‌ها در ملأ عام فحاشی می‌کرد و ارتباط کاملاً نزدیکی هم با آن‌ها داشت، به طوری که از خوردن آن‌ها هم ابایی نداشت. به قول رضا عبده اتفاقاً جفری آدم بسیار باهوشی بود با اینکه از سواد درست و حسابی برخوردار نبود با جامعهٔ شیزوفرن آمریکا آشنایی داشت و می‌دانست که قتل سیاهان آن‌چنان نمی‌تواند خشم عموم را برانگیزد، اما هم‌جنس‌گرایی جفری برای مثال می‌توانست خشم جامعه پوریتانیزم را شدت دهد و بدین خاطر با فحاشی‌اش نسبت به سیاهان، مشکل جنسی خودش را پنهان می‌کرد. در پروژه «قانون باقی‌مانده‌ها»، پرده از حقایق حضور سربازان و ژنرال‌های آمریکایی در جنگ خلیج‌فارس برمی‌داشت. برای مثال هنگامی که ژنرال چهارستارهٔ آمریکایی به اصطلاح به آمریکا بازگشت و دفتر خاطرات خود را ارائه داد، در کمتر از مدت یک‌سال شانزده بار تجدید چاپ شد، به عبارتی از هر چهار نفر آمریکایی، یک نفر خاطرات ژنرال شوراتسکف در هشتصد صفحه را خوانده بود و اصلاً لحظه‌ای هم فکر نمی‌کردند، که سیصد هزار عرب مسلمان در جنگ خلیج توسط قصابان ارتش آمریکا، به قتل رسیده باشند. بخشی از شهروندان آمریکایی بازگشت سربازان و ژنرال‌های خود را جشن گرفتند.

اما قتل هفده نفر توسط جفری بد و زننده در نزد آمریکایی‌ها جلوه‌گر بود. وتز عبده پروژه‌اش اتفاقاً همین شیزوفرنی در جامعهٔ آمریکا بود. بدیهی است که در آن دوران و در تب و تاب جنگ خلیج و یا جنگ بالکان مطبوعات آمریکایی، به‌ویژه جناح راست نمی‌توانست آثار رضا عبده را تحمل کند و اروپا بهترین مکان نمایشی برای اجراهای تئاتر / پرفرمنس وی شد.

مجلهٔ معروف تخصصی آمریکایی (American Theatre) زمانی از رضا عبده به نام «بانی جهنم» و یا «پسر بد کارگردانی» نام می‌برد.

چیدمان متن[۱۰] در گروه پرفرمنس دارالوچ از پروسه طولانی و کاملاً به روز بیرون می‌آمد و از فیلترهای کاملاً زیبایی‌شناسی در هر دو بخش دراماتیکی و دراماتورگی گذر می‌کرد، زیرا با تأکید بر رویدادهای موجود در جهان سیاست دالّ بر نفی و نداشتن جذابیت‌های سمعی و بصری نمی‌شد و هنر دیداری شنیداری به عنوان یک «اثر جامع هنری» (واگنر) به تماشاگران عرضه می‌شد.

هنگامی که از وی سؤال می‌شود که چگونه نمایشنامه‌های خود را می‌نویسد و یا پیش‌زمینه‌های نگارشی خود را چگونه جست‌وجو می‌کند که اثر وی را تودرتویی و متن نمایشی وی دیگر در یک خط مستقیم ارائه نمی‌شود، بلکه مانند انسپالوگرام مونیتورهای آزمایشگاه‌ها و دراماتورگی کالا یدسکوپی (که تصاویر با کمک تکنیک دیزالو در هم ادغام می‌شود.) عمل می‌کند که مطمئناً برای بهتر لذت بردن از کارهای رضا عبده شناخت به رویدادها و رخدادهای جهان پیرامون است.

رضا عبده دربارهٔ دیدگاهش نسبت با انتخاب متن در پرفرمنس دارالوچ می‌گوید: «کاملاً مشخص است که من برای شروع کار در تئاتر و به روی صحنه آوردن نمایشنامه‌های اولیه‌ام خیلی جوان بودم. در ابتدا با متون کلاسیک به‌خصوص ادبیات نمایشی، به‌ویژه ادبیات کلاسیک فرانسه، انگلیسی و یا تئاتر آلمان خودم را درگیر می‌ساختم و جذابیت این متون از شکسپیر تا ایبسن در نوسان بود و پس از تجربیاتم با آثار کلاسیک جهان به‌تدریج با فرهنگ و هنر سرزمین شرق برای مثال رقص کاتاکالی در هندوستان و یا اشکال مختلف رقص در بالی و یا فرهنگ مردم کهن آمریکا به طور کامل قرار گرفتم و هم‌زمان تأثیرات سیاسی از جوامع که در آن‌ها زندگی می‌کردم و یا دیگر موضوعات متافیزیکی مانند کتاب مردگان در مصر و متون تابوتی آشنا شدم (...) پس از این دوران پیوسته با ادبیات و هنر گوناگون و تجربیات آشنایی با اقوام فرهنگ‌های مختلف شروع به نگارش نمایشنامه‌های خود کردم و سعی بر آن داشتم که زبان مخصوص خود را در امر نمایشنامه‌نویسی به‌ویژه تئاتر پرفرمنس به دست بیاورم.»

تئاتر پرفرمنس رضا عبده، همیشه مطبوعات از دو سوی مخالفان و موافقان با آثارش را به جان هم می‌انداخت و این اتفاق در میان تماشاگران آثارش هم پدید می‌آمد و به عبارتی تماشاگرانی که از تئاتر رضا عبده لذت نمی‌بردند و یا تماشاگرانی که پیرامون آثار اجرایی این نابغه تئاتر و هنر صحنهٔ آوانگارد، به بحث و جدل می‌پرداختند، زیرا مضامین آثارش همیشه مکانی برای بازگشایی یک گفت‌وگوی جدلی، دیسکورس، بود.

رضا عبده زمانی گفته بود که همیشه برای وی، به عنوان کارگردان جذاب و قابل تعمق

است که دسته‌ای کار وی را رد و دسته‌ای با کارهایش ارتباط برقرار کنند و او به عنوان کارگردان حتی با تماشاگرانی که کار وی را نمی‌پسندند، ارتباط برقرار خواهد کرد.

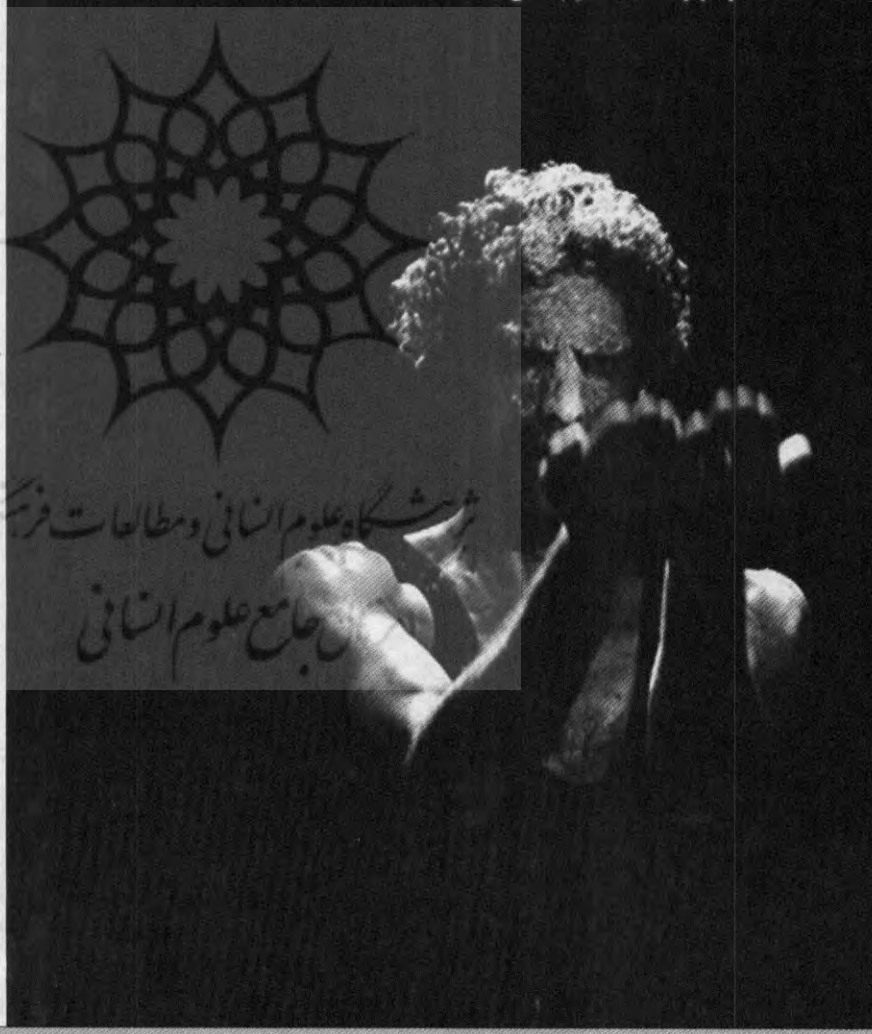
او معتقد بود، هنگامی خطرناک خواهد شد که همه تماشاگران یک‌صدا از کار وی راضی باشند، زیرا او به عنوان یک کارگردان می‌باید از خود سؤال کند، حتماً اشتباهی در کار اتفاق افتاده که همه از کار وی لذت برده‌اند.

نوع نگاه به صحنه و زیبایی خشونت و شوک به تماشاگران از موضوعات بحث‌انگیز محور آثار رضا عبده بود و دسته‌ای از منتقدان و مطبوعات تئاتر اروپا و آمریکا همانا تولد مجددی از آنتونن آرتو داد سخن می‌دادند، خانم سیبلیا روتر منتقد مجله تئاتر موسیقایی (اپرا) از رضا عبده در باب اینکه، آیا برای نویسنده و کارگردانی مانند رضا عبده پذیرفتنی است که نوعی ارتباط روحی و یا ارگانیکی میان کار وی و آرتو وجود دارد و آیا می‌توان او را فرزند خلف تئاتر شقاوت آرتو و آرتوئیسم آتشین دهۀ ۹۰ قلمداد کرد و رضا عبده، در پاسخ به آن خبرنگار خانم معتقد گفت:

«بدیهی است که تئاتر من به‌شدت تحت تأثیر آنتونن آرتو واقع شده است، معتقدم در جست‌وجوی حقیقت بنیان‌های اشتراک‌پذیری میان تئاتر من و آرتو حتماً وجود دارد که شاید به مفاهیم بی‌رحمی و جنون تنه‌خواهد زد.(...)

جذابیت والای تئاتر آرتو برای من توتالیته (کامل بودن) در زبان تئاتر آرتو است و حتی این توتالیته در مکان تماشاگران ملاحظه می‌شود که تئاتر بتواند از طریق شوک و بی‌رحمی تماشاگران را به اتفاقات نمایش دخالت دهد.

این ارتباط زنده و سیال میان تماشاگر و رویدادهای پرفرماتیفیتت در نمایش، از مهم‌ترین چشم‌اندازهای نمایش است که اصلاً اجازه ندارد و به یک نوع رابطۀ روسپیگری میان تماشاگران و صحنه بینجامد. یک اثر هنری بایستی حتی نقش و فضای خصوصی خودش را هم به معرفی نمایش بگذارد که در واقع تکمیل‌کنندۀ هویت و یا ماهیت اثر هنری است.»



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

• تئاتر خشونت و مرگ؛ تئاتر رضا عبده

هنگامی که تئاتر رضا عبده با گروه پرفرمنس دارالوچ برای اولین بار در اوایل دهۀ ۹۰ بین سال‌های (۱۹۹۱ـ ۱۹۹۲) در آلمان به روی صحنه می‌رفت، تماشاگران پُراشتیاق تئاتر کاملاً مدرن و تجربه‌گرا با پدیده‌ای جدید آشنا می‌شدند که بی‌پرده، معترض و ... صد درصد رادیکال نسبت به مسائل سیاسی روز متولد شده بود. قبل از آن تنها معدودی از تئاتریسین‌ها و یا منتقدان زبردَست با نام رضا عبده در صحنه آمریکای شمالیَ آشنا بودند و در اروپا حتی تماشاگران حرفه‌ایی هم نام او را تا به حال نشنیده‌بودند.

اروپا در تب جنگ خلیج‌فارس و در ادامه‌اش درگیری‌های قومی و منطقه‌ایی و جنگ بالکان در التهاب کامل به سر می‌برد و مقالاتی در مجلات معتبر آلمانی‌زبان «اشپیگل» و «اشترن» به چاپ رسید که از کارگردانی نیمه‌ایرانی ـ نیمه‌ایتالیایی مقیم آمریکا خبر می‌داد که با دریل‌های مهیب و مته‌های خوفناک صحنه تئاتر آوانگارد را تسخیر کرده است و معتقد بودند که کارگردان جوان و نابغه ـ رضا عبده ۲۶ سال داشت ـ کمپانی تئاتر پرفرمنس عبده درصدد فتح صحنه‌های خواب‌زده و بحرانی اروپا خواهد شد و برای مثال در عرض دو الی سه روز تمامی بلیت‌های ده اجرای فرانکفورت پیش‌فروش و بلیت نایاب شد. بعدها خود شخص عبده متعجب شده بود که البته وی باهوش‌تر از این حرف‌ها بود و دقیقاً می‌دانست این اشتیاق تماشاگر از کجا ناشی شده است.

نوستالوژی و اشتیاق تئاتری که چشم‌ها و گوش‌ها را یک‌بار دیگر باز کند و بی‌پرده از طریق صحنه تئاتر بگوید به سر سیصد هزار عربی که در جنگ خلیج‌فارس توسط ژنرال آمریکایی، شوارتسگف قتل عام شدند، واقعاً چه آمده است و حقایق پنهان در پشت صحنه‌های سیاست یک‌باره به آوانسن تئاتر راه پیدا کند.

موضوعاتی مانند: جنگ خلیج‌فارس، جنگ بالکان، روآندا، جوامع شیزوفرن ـ به‌ویژه جامعۀ آمریکا ـ بیماری ایدز، تنش‌های نژادپرستانۀ معاصر، هم‌جنس‌گرایی در جوامع غرب و آمریکا، بیماری جوامع مصرفی بدن به عنوان کالا، بی‌ارتباط بودن انسان معاصر، وسایل ارتباطات جمعی و نقش کاذب در اطلاع‌رسانی، دنیای پس از مرگ و ... در بازخوانی و چیدمانی از متن جدید را برای پرفرمنس به ارمغان آورد و به عبارتی متونی که با تکنیک صحیح و کارآیی انسجام‌یافته‌ایی از یک طیف قوی دراماتورگی مدرن نسبت به مسائل و موضوعات به روز جهان را به روی صحنه می‌آورد.

تئاتر رضا عبده، برخاسته از یک نگرش کاملاً نوین‌تر و کنکاش‌گرایانه‌تری بود که از تمامی اشکال صحنه‌ای و یا تابوهای پنهان‌شده در پشت صحنه‌های تئاتر بود. عبده در مصاحبه‌ای به‌شدت تئاتر اروپا را مورد انتقاد قرار می‌دهد و می‌گوید:

«تئاتر امروز اروپا تئاتری آرام و بی‌دغدغه شده است؛ تئاتری که به یک جعبه سیاه شیک تبدیل گردیده است و مکان صحنه مبدل به مکانی برای جدل‌های روشنفکرمآبانه‌بین هنرمندان صحنه‌بدون مخاطبان واقعی استحاله شده و تئاتر واقعاً به بحران رسیده است که درمانش را می‌بایستی اتفاقاً بی‌پرده و روی صحنه جست‌وجو کرد و متأسفانه امروزه هنرمندان اروپایی اصلاً حاضر نیستند گامی فراتر بگذارند و خود را با مسائل روز بی‌پرده درگیر کنند.»

صحنه تئاتر عبده، از دراماتورگی پیچیده و پُرتنوعی برخوردار بود که از کنسرت‌های پاپ معاصر، فیلم‌های جنایی آلفرد هیچکاک و سکانس‌های شوم‌انگیز صحنه‌هایی از فیلم‌های پیرپائولو پازولینی و یا پتر گرینووی و هنرهای تجسمی و یا درباره هنرمندانی که خودشان را در ملأ عام کارگردانی می‌کنند.

از نظر فلسفی هم نگاه عبده، نگاهی کاونده به کتاب مردگان در مصر و مراسم تدفین در نپال و تبت بود و نگرش به مرگ و دنیای پس از مرگ و قبل از مرگ از موضوعات اصلی عبده به عنوان مارش کارهایش قرار داشت و شاید به مرگ خود هم نزدیک می‌شد. روی صحنهٔ رضا عبده آنچه را می‌شنیدیم و یا می‌دیدیم، جملهٔ زیبای آندره تارکوفسکی را برای ما تداعی می‌کرد: «هنرمند تنها چیزی که به مخاطبش می‌تواند اهدا کند، کشمکش مستقیم و راستینش با عنصر و کار مایهٔ هنری‌اش است.

خوشبختانه با نگاهی به دراماتورگی پیچیدهٔ گروه تئاترهای آوانگارد، پرفرمنس، تئاتر تجربی و به تازگی «جشنوارهٔ تئاتر اتحاد اروپا» در بهار ۲۰۰۶ در آلمان که نگاه می‌کنیم، یک‌بار دیگر مثل همیشه نقش زبان بسیار قدرتمندتر از گذشته عمل می‌کند و تئاتر و صحنهٔ پرفرمنس نیم‌قرن گذشته همیشه با رویکردی تجربه‌گرا، رادیکال و پیشتاز نسبت به ادبیات نمایشی، متن و متن‌نویسی ویژه‌ای داشته که دراماتورگی و نقش دراماتورگ هر روز مهم‌تر و پُرقدرت‌تر از گذشته شده‌است. زیرا به لحاظ چیدمان متنی و پارادوکسیکال موضوعات و نگاه جهانی‌تر از طریق دهکدهٔ جهانی به عنوان زیرساخت در متن و بینامتنی این امکان را به گروه‌های تئاتر آوانگارد می‌دهد که به انواع گوناگون روایت در داستان از طریق بازخوانی‌های جدید حتی به آثار کلاسیک، اسطوره‌ها، مدرن و ... داشته باشند.

در این مقاله، تلاش شد با دو نگاه مختلف به متن‌نویسی در گروه‌های پرفرمنس، ووتسر گروپ و دارالوچ آشنا شویم؛ دو گروهی که بدون شک با دو نگاه کاملاً متفاوت و دراماتورگی گوناگونی که ارائه دادند، از تأثیرگذاران و متحولان صحنهٔ تئاتر آوانگارد به شمار می‌روند. بدیهی است که صحنهٔ هنر نمایش همیشه شاهد چشمگیر تغییر و تحولات در قرن بیستم بوده و گروه‌های بسیار در کنار دو گروه فوق ـ مسلماً ـ خواهند درخشید و در مجالی دیگر از آن‌ها بحث خواهد شد. در پایان نام دسته‌ایی از گروه‌های تجربه‌گرا و تأثیرگذار که در ژانر «تئاتر پست‌دراماتیک» (پروفسور هانس ـ تیزله‌مان) طبقه‌بندی می‌گردند، عبارت‌اند از: رومئو و کلادیا کاستلوچی[11] ایتالیا، بک تروپن، نروژ کمپانی نیه ـ یان لاتووزر[12] در بلژیک، تئاتر ادین ـ یوجینیو باربا در دانمارک و یا کمپانی گروه پرمنس: رزا/ ت. گ داستان/ آکامون (از بلژیک، هلند، سوئد) و گروه‌های مهم دیگری که هر یک از این نام‌ها و گروه‌ها از دراماتورگی ویژه‌ای نسبت به متن پرفرمنس، نوع روایت داستان برای صحنه و کاربرد رادیکالی از فرم و اجرای نمایش داشته که هیچ‌گاه ضد متن و بر ضد متن نبوده است، بلکه برای صحنه محافظه‌کارانهٔ تئاتر اروپا دیگر نمی‌توانسته است، شیوهٔ روایتی نمایشنامه‌نویسی پیشین جوابگوی نیاز تماشاگران معاصر را داشته باشد و مطمئناً نقش گروه‌های پرفرمنس و تئاتر تجربی، در سی سال گذشته ـ لااقل از دههٔ ۷۰ به بعد ـ در تغییرات پارادیگمایی مکان ذهنی ـ زمان عینی در سالن‌های تئاتر شهر اروپا، چشم‌گیر بوده است. برای پیشرفت و توسعه تئاتر در یک سرزمین، نیازمند حمایت از گروه‌های نخبه‌گرا، تجربه‌گرا و با دیدگاه‌های نوین، پوینده در سمت و سوی پیشرفت متون نمایشی و اشکال جدید صحنهٔ نمایش است و حمایت از گروه‌های تجربه‌گرا بار دیگر امکان جدیدتری را برای صحنه می‌گشاید که بتواند در پیشرفت تئاتر و هنر نمایش آن سرزمین تأثیرگذار باشد، نه اینکه در تقابل و در نفی ساختارها برآید و نفس بازخوانی نسبت به متون ادبیات نمایشی گذشتگان هم بر این اصل استوار است.

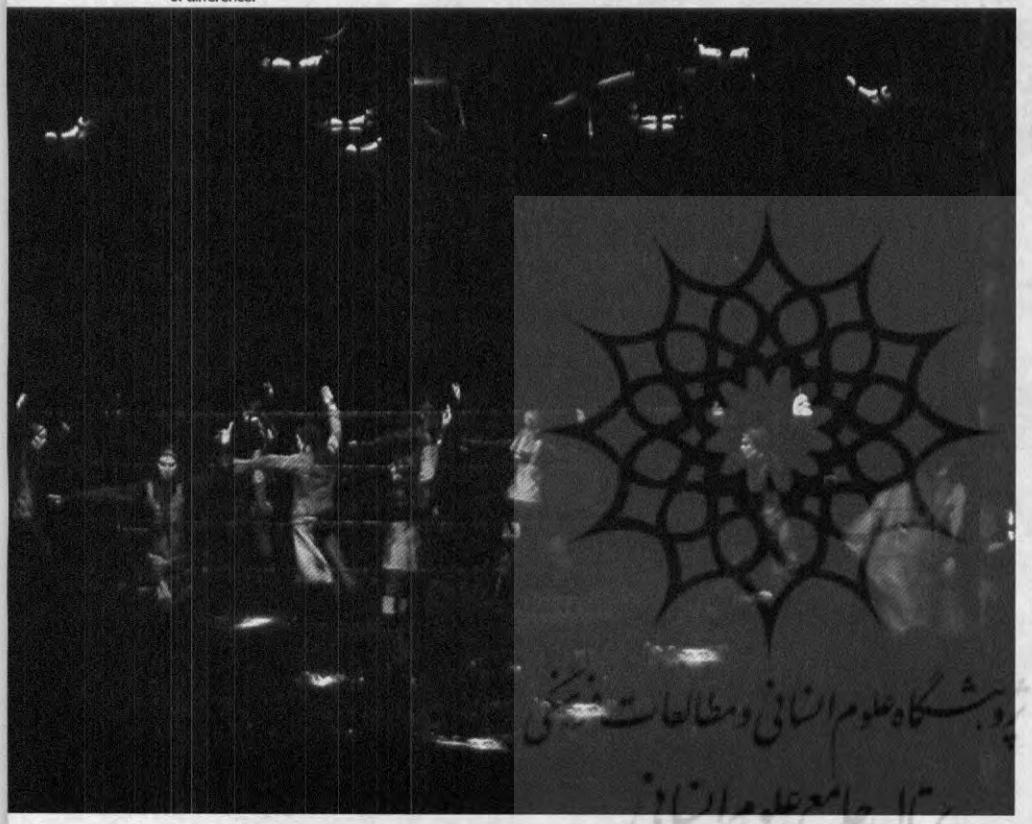
فدریکو گارسیا لورکا که سه دورهٔ مهم تجربه‌گرایی در ادبیات نمایشی ناتورالیسم، رئالیسم و سوررئالیسم را پشت سر گذراند، چه زیبا بیان داشته است:

«تئاتر یک هنر شاعرانگی است که از کتاب برمی‌خیزد و انسانی می‌گردد، آنجایی که صحبت می‌کند، فریاد می‌زند، می‌گرید و شک می‌کند.»

درالوچ (dar a Luz) واژه‌ایی به زبان اکوادوری ـ در آمریکای لاتین ـ است که به هنگام زایمان مادران به کار می‌برند و معنی تحت‌اللفظی آن یعنی نوری جدید به جهان تابیده می‌شود.

پی‌نوشت:

1. difference.



2. Sub - Text.
3. die Per former.
4. Absen.
5. Writh.
6. dramatische.
7. Oberammer gauer Passionsspiel.
8. Ta.ziya.
9. dar a Luz.
10. Text- Installation.
11. la Sociàtas ra ffaello Samtio
12. The Need Company

* دارالوچ (Daraluz) واژه‌ایی به زبان اکوادوری ـ در آمریکای لاتین ـ است که به هنگام زایمان مادران به کار می‌برند و معنی تحت‌اللفظی آن یعنی نوری جدید به جهان تابیده می‌شود.