

تئاتر و امر واقع - پروفیسور ماروین کارلسون (استاد تمام دانشگاه CUNY)

برت استیت در پژوهش اصلی خود در حوزه پدیدارشناسی تئاتر با عنوان «محاسبات بزرگ در اتاق‌های کوچک» اشاره می‌کند که تئاتر بیش از هر هنر دیگری از عناصری استفاده می‌کند که همان چیزی هستند را نشان می‌دهند. یک شی در هنرهای تجسمی یا ادبی با ماده ای دیگر بازنمایی می‌شود؛ در کلمات، رنگ روغن یا سنگ مرمر. اما یک صندلی یا یک فرد در تئاتر معمولاً توسط یک صندلی یا شخص واقعی نشان داده می‌شود. در بسیاری از تئاترهای جهان نوعی سبک سازی یا انتزاع، فرآیندی را ایجاد می‌کند که به واسطه آن ابژه واقعی و صحنه از هم متمایز نگه داشته شوند. به عنوان مثال بازیگر صحنه ممکن است، دیالوگ‌های نقش خود را با آواز بخواند، یا شاعرانه و یا در سبکی مصنوعی صحبت کند، لباس‌های اغراق آمیز بپوشد و یا به شیوه ای غیرواقعی حرکت کند.

اما در تئاتر غرب، به‌ویژه در قرن گذشته، بخش مهمی از تجربیات این هنر به از بین بردن این تمایز بین زندگی واقعی و بازنمایی آن بر روی صحنه اختصاص داشته است و این امر بر هر عنصر تولید در تئاتر از بازیگرانی که آنها را بیان می‌کنند، طراحی صحنه و ویژگی‌های محیطی آنها، تا ساختار فیزیکی خود فضای تئاتر تأثیر گذاشته است. من در مطالعات خود، به طور مشخص در «آینه درهم شکسته شده هملت»، این انواع مختلف آزمایش شده را مدتی مورد بررسی قرار داده ام، و آنچه امروز مطرح خواهیم کرد، ارائه چند نمونه مهم از این فرآیند، در نظر گرفتن برخی از دلایل آن و پیشنهاد آن است که تجربه فعلی و آینده در تئاتر به چه معنا خواهد بود.

از قرن هجدهم تا کنون، تمایز بین زندگی واقعی و بازنمایی صحنه ای آن، به طور پیوسته محدودتر شده است. یکی از اولین تغییرات عمده، تغییر از زبان شعر و اغلب قافیه مند به نثر بوده است. این امر به ویژه در درام‌های جدی‌تر این دوره مشهودتر بود. آثاری که از موضوعات مربوط به امور به پادشاهان و رؤسای دولت‌ها به شهروندان معمولی و روزمره‌تر تغییر محتوا داد. آثاری که بیشتر شبیه تماشاچیان بودند که در آن نمایش‌ها حضور پیدا می‌کردند و تمایل داشتند به شیوه‌های مشابه لباس پوشیده، صحبت و رفتار کنند.

آنچه با این رویکرد آشکارا مرتبط بود ظهور رئالیسم است، که از اواسط قرن نوزدهم به بعد به طور پیوسته ماهیت نوشتار نمایشی و همچنین مکانیک آفرینش‌های نمایشی را تغییر داد. یکی از پیشگامان تئاتر رئالیستی، آندره آنتوان در پاریس است که خصوصاً به خاطر استفاده از عناصر واقعی در طراحی صحنه‌هایش در خاطرمان مانده است - او از تکه‌های واقعی گوشت در صحنه‌ای در یک قصابی و آب جاری واقعی در ظرفشویی‌های صحنه بهره برد. او برای اولین تولید خود، در یک اتاق نشیمن معاصر، از مبلمان واقعی خانه مادرش استفاده کرد.

در پایان قرن، تازگی و جذابیت اشیاء واقعی روی صحنه اغلب به جاذبه اصلی برخی از تولیدات تئاتری تبدیل می شد. دیگر بازتولید چوب و نقاشی و تصویر سازی روی بوم از صحنه های جنگل در نمایش هایی مانند «نظور که دوست دارید» شکسپیر راضی کننده نبودند، از این رو گروه ها و کمپانی های تئاتری تجربی صحنه هایی را در جنگل های واقعی به نمایش گذاشتند؛ جایی که بازیگرانشان می توانستند در میان درختان و اتوبوس های واقعی و حتی خرگوش ها و گوزن های واقعی حرکت کنند.

تولیدات نمایشی متنوعی که در مکان های واقعی خارج از تئاتر، چه آنهایی که در فضای بیرونی و چه آنهایی که در فضای داخلی اجرا می شدند، که اغلب نمایش های محیطی یا مکان های -خاص نامیده می شوند، به طور فزاینده ای رایج شدند. آن ها گاهی از مکان های عمومی مانند جنگل ها برای «آن طور که دوست دارید» استفاده می کردند، و زمان های دیگر از مکان های خاصی مانند قلعه واقعی در السینور که شکسپیر به عنوان صحنه ای برای «هملت» تصور می کرد استفاده کردند.

ویژگی شاخصی که رقص و تئاتر را از دیگر هنرها جدا کرده است، قطعاً استفاده از بدنهای زنده به عنوان رسانه اصلی بیان گر است. این ویژگی همیشه پیوند نزدیکی بین تئاتر و واقعیت ایجاد کرده است، زیرا یک بازیگر، هر قدر که به بدن خود ظاهری متفاوت ببخشد یا حرکات یا صدای خود را تغییر دهد، برای او گریزی از واقعیت بدنی که ممکن است عطسه یا عرق کند، یا کاملاً خارج از کنترل بازیگر خونریزی کند وجود ندارد.

به طور سنتی، بازیگران به دنبال به حداقل رساندن چنین پیشرفت ها و حضور واقعیت که تصورات و توهمات تئاتری را مختل می کند بوده اند. اما بدیهی است که چنین نگرانی در مورد حیوانات زنده روی صحنه ظاهر نمی شود. بنابراین حیوانات مدتهاست که سهم مهمی به عنوان عناصر واقعی روی صحنه داشته اند. اجرای حیوانات از انواع مختلف سگ، اسب، فیل، گوزن، و غیره، بخش مهمی از نمایش های قرن نوزدهم بوده است. بیشتر اینها حیواناتی مانند اسب یا سگ بودند که می توانستند به راحتی برای انجام کارهای خاص آموزش ببینند، بنابراین از اقدامات خود به خودی و غیرمنتظره که بیشتر در زندگی واقعی رخ می دهد، اجتناب می کردند.

با این حال، گاهی اوقات، بیشتر برای اهداف طنز آمیز، حیوانی را روی صحنه می آوردند که با غیرقابل پیش بینی بودن آن مخاطب سرگرم می شد. نمونه معروف آن سگ دلچک «کرب یا خرچنگ» در کمدی شکسپیر «دو نجیب زاده ورونایی» است. کرب دقیقاً به این دلیل خنده دار است که هر کاری که انجام می دهد کارهای یک سگ است و مخاطب از این فعالیت شدید و اصیل سگ وار و در عین حال به نوعی مناسب او لذت می برد. در تئاترهای اخیر، حیوانات زنده بسیار به ندرت دیده می شوند، در مقابل تجربه کردن واقعیت اخیراً بسیار بیشتر بر موقعیت پیچیده تر بازیگر زنده بر روی صحنه متمرکز شده است.

به طور سنتی، هرچند مخاطبان اغلب به زندگی خصوصی بازیگران محبوب خود علاقه مند بوده اند، اما مرز نسبتاً واضحی بین زندگی شخصی آنها و شخصیت هایی که بازیگر روی صحنه بازی می کرد وجود داشت. با این حال، با ظهور رئالیسم در قرن نوزدهم، برخی از بازیگران آگاهانه این دو را با هم ترکیب کردند. نمونه بارز آن بازیگر آمریکایی ویلیام اف کودی یا بوفالو بیل است که سال ها به عنوان پیشاهنگ مرزی و جنگجوی سرخپوست در ماه های تابستان و در طول زمستان در صحنه های آمریکایی و در نهایت صحنه های جهانی اپیزودهایی از زندگی واقعی خود را بازسازی می کرد. او نه تنها مانند خودش ظاهر شد، بلکه دور و بر خود را نیز با عناصری از زندگی واقعی اش - اسب ها و کالسکه های واقعی، بوفالوهای واقعی برای کشتن و حتی سرخپوستان واقعی برای مبارزه و شکست - پر می کرد. شوی غرب وحشی او مبتنی بر واقعیت، به یکی از محبوب ترین و تأثیرگذارترین سرگرمی های قرن تبدیل شد.

در اواخر قرن، نوع دیگری از اجرای اتوبیوگرافیک به بخش مهمی از تئاتر تجربی غرب تبدیل شد، که ارتباط نزدیکی با علاقه فزاینده به اقلیت های مختلفی داشت که در تئاتر سنتی غرب کمتر بازنمایی شده بودند. تئاتری که سازندگان و اجراکنندگان آن از همان ابتدا اکثراً مردان دگرجنس گرا سفیدپوست بودند. از اواخر دهه ۱۹۶۰ به بعد، نمایندگان این اقلیت هایی که کمتر نماینده ای از آنها حضوری نمایشی داشتند، به طور فزاینده ای بر بازنمایی زیست خود در فضای تئاتری اصرار داشتند و تأثیر آنها بر تئاترهای بعدی، به ویژه در آمریکا، بسیار زیاد بوده است. اولین گروهی که مورد توجه قرار گرفت، آفریقایی-آمریکایی ها بودند، سپس زنان، و در قرن جدید طیف وسیعی از قومیت ها و ترجیحات جنسیتی جدید.

در روزهای اولیه این جنبش ها، بخش مهمی از کار آنها اجرای انفرادی بود که عمدتاً بر اساس مطالبی از زندگی شخصی و تجربیات این افراد بود که تاکنون سرکوب یا نادیده گرفته شده بود. اگرچه مشخصاً مقدار معینی از این مطالب، مانند دعوی بوفالو بیلز با سرخپوستان، تخیلی بود، ادعای آن تجربه ای واقعی در تئاتر بود، و در کل با همین منوال و فضا توسط مخاطبان پذیرفته می شد.

چنین اجرای زندگی نامه ای طبیعتاً خودساخته و پرداخته بود، اما در قرن بیست و یکم تعدادی از گروه های تجربی جدیدی ظاهر شدند که علاقه مند به نمایش واقعیت افراد دیگر روی صحنه بودند. احتمالاً شناخته شده ترین گروه در سطح بین المللی، گروه آلمانی ریمینی پروتوکول بوده است که تولیدات مختلفی نمایشی را خلق کرده است که در آن اجراکنندگان غیر بازیگرانی بودند که نمونه ها یا توصیفاتی از زندگی روزمره خود را به مخاطب ارائه می کردند. سپس این ارائه ها به روش های مختلف توسط این کمپانی تنظیم می شد. ریمینی پروتوکول به این اجرا کنندگان که در نقش خودشان ظاهر می شدند، عنوان *متخصصان امور روزمره* اطلاق می کند.

جای تعجب نیست که از آنجایی که هنرمندان تجربی به کاوش واقعی روی صحنه ادامه می دهند، پرسش های دشواری در مورد شایستگی، قانونی بودن و استثماری بودن اثر پیش می آید. نمایش بدن های برهنه واقعی، مدت های طولانی محل بحث و جدال بوده اند، اما کنش های عاطفی واقعی، ادرار واقعی و خشونت فیزیکی واقعی بر روی صحنه نسبت به انسان ها یا حیوانات در نمایش های جدید در غرب، مساله تئاتری سازی امر واقع را در اذهان مخاطبان و منتقدان برانگیخته است. نمونه بارز اخیر این تنش های جدید، قطعه بسیار بحث برانگیز «معلولین» در سال ۲۰۱۳، اثر طراح رقص فرانسوی ژروم بل بود. بل مدت هاست که رقص را با استفاده از افراد غیر رقصنده تجربه کرده است، که واقعیت جدیدی را به این شکل سنتی انتزاعی معرفی کرد. در معلولین، اجراگران بلز، بیماران روانی واقعی مبتلا به سندرم داون بودند، که مانند کارشناسان روزمره پروتوکول ریمینی، روی صحنه می رفتند تا درباره بیماری روانی خود بحث کنند و آن را به نمایش بگذارند. این تولید هم از نظر اخلاقی و هم از نظر زیبایی شناختی به شدت مورد بحث واقع شد و این بحث ها همچنان ادامه دارد.

استفاده بیشتر از عناصر واقعی همچون زبان، اشیاء، حیوانات و بدن انسان به وضوح نه تنها یک دغدغه هنری است، بلکه پرسش های جدی اخلاقی، حقوقی، اجتماعی و فرهنگی را نیز مطرح می کند. مسلم به نظر می رسد که با افزایش چنین تجربیاتی، مجادلات و چالش هایی که برای کسانی که هنر تئاتر را مطالعه و تمرین می کنند، ایجاد می کند.