

پژوهشی درباره تئاتر پست مدرن

فاطمه ابرار پایدار

پست مدرنیسم از خرابه‌های دوره مدرنیسم در دهه ۷۰م. در قرن بیستم، سر بیرون می‌آورد و نظامها و ساختارهای

دوره مدرنیسم را در هم می‌شکند. پست مدرنیسم برخلاف مدرنیسم که خود را در قالب‌ها و تعاریف محدود می‌کرد از هر نوع مرزبندی و تعریف گریزان است. بنابراین مرز بین رشت وزیبا را از میان برمی‌دارد و به ستیز با نخبه گرایی برمی‌خیزد. در این دوره ساختار شکنی وارد همه حیطه‌های هنری از جمله تئاتر می‌شود و تحولاتی شگرف و عمیق در این عرصه ایجاد می‌کند.

تئاتر پست مدرن متاثر از اندیشه‌ها و نظریات آنتونن آرتو و دو سبک فوتوریسم و دادائیسم می‌باشد. در این دوره کلام و متن محوری که توسط آنتونن آرتو نکوهش شده بود، جایگاه سابق خود را از دست می‌دهد. در حقیقت زیان از کارکرد اصلی خود که پیام رسانی است، دور می‌شود و بیشتر برای فضاسازی مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این دوره عناصری چون نور، صدا، رنگ، طراحی صحنه، لباس و موسیقی بر جسته و دارای اهمیت ویژه‌ای می‌شوند. تماشاگران منفعل دوره مدرنیسم در این دوره دارای نقشی فعال و موثر در پیشبرد اجرا هستند. طرح داستانی در دوره پست مدرن کمرنگ می‌شود. کاراکتر و شخصیت پردازی نیز نفی می‌گردد. پرفورمنس و تئاتر محیطی از زیر مجموعه‌های تئاتر پست مدرن هستند. در پرفورمنس تاکید اصلی بر بدن اجرا گر است و تئاتر محیطی رویکردی آینی به تئاتر دارد و هر دو پیشتر در امر ساختار شکنی و کسب تجربه‌های نو و خلاق می‌باشند.

پست مدرنیسم، تئاتر، تئاتر پست مدرن - کلید واژه‌ها

دنیای پست مدرن بسیار گسترده و نامحدود است و ترکیبی است از جریان‌های متفاوت هنری، فرهنگی، فلسفی و... به دلیل همین گستردگی هنوز تعریفی جامع از آن به دست نیامده است.

پست مدرنیسم اساساً از تعریف گریزان است و خواهان شالوده شکنی و سلیقه گرایی است. به خاطر همین ویژگی، در تئاتر نیز بسیار متنوع و گهگاه متناقض جلوه کرده است. در حقیقت، هر گروهی که در وادی پست مدرن، دست به اجرا می‌زند؛ اجرایی کاملاً منحصر

به فرد و با ویژگی‌های خاص ارائه می‌دهد که ممکن است با اجرای گروه‌های نمایشی پست مدرن دیگر، کاملاً متفاوت باشد و این موضوع، تأکیدی است بر کثرت گرایی در دنیای تئاتر امروزی.

پست مدرنیسم، هنوز در مرحله آزمون و خطا قرار دارد و هنوز در حال تجربه کردن است. لذا، تعاریف و توضیحاتی که در ادامه در خصوص تئاتر پست مدرن می‌آید، جامع و کامل نخواهد بود و تنها براساس شواهدی است که از گروه‌های اجرایی در این شیوه به دست آمده است و هیچ کدام قطعی و ثابت شده نیستند. ویژگی‌های آن‌ها متنوع و گهگاه متضاد است.

در این مقاله، ابتدا ریشه‌های تئاتر پست مدرن و نظریات آرتو، برشت و نیز تاثیر سبک‌های دادائیسم و فوتوریسم بر تئاتر پست مدرن مورد بررسی قرار می‌گیرد. سپس در ادامه به نحوه اقتباس از متون کلاسیک توسط کارگردانان پست مدرن و ویژگی‌های متون نمایشی پست مدرن، پرداخته می‌شود. تماشاگر از جمله عناصری است که در تئاتر پست مدرن، دوباره توسط نمایشگران و کارگردانان عرصه تئاتر پست مدرن، کشف شده که در فصل حاضر به طور مفصل به آن پرداخته می‌شود.

ضمون اشاره به ویژگی‌های عناصر دیداری و شنیداری در تئاتر پست مدرن، چون نور، صدا، رنگ، صحنه، لباس و... بحث‌هایی نیز در خصوص تئاتر محیطی و پرفورمنس آرت که از زیرمجموعه‌های تئاتر پست مدرن هستند؛ صورت می‌گیرد و در خلال آن‌ها مثال‌هایی از اجراهای کارگردانانی چون پیتر بروک، رابرت ویلسون، ریچارد فورمن و... ذکر می‌شود.

در این مقاله گهگاه با این علامت (۶) مواجه می‌شوید که جهت رجوع خواننده، برای اطلاعات بیشتر، به منابعی است که مطالب به طور غیرمستقیم از آن مآخذ شده است.

ریشه‌های تئاتر پست مدرن

بروز پست مدرنیسم همه جا طبق یک سلسله مراتب تاریخی نبوده بلکه از طرق دیگر نیز منصه ظهور یافته است. در حالت اول، آن دسته از شکل‌های فرهنگی و هنری است که ظهورشان به شکل شتابنده‌ای بروز پست مدرنیسم را طلب می‌کنند. در حالت دوم، مربوط می‌شود به شکل‌هایی از فرهنگ و هنر که به دنیای معاصر و فرهنگ ارتباطات و تکنولوژی متعلق هستند و زبان مشترک آن‌ها الکترونیک است و به همین سبب، سلسله مراتب تاریخی رسیدن به پست مدرنیسم را طی نکرده‌اند؛ بلکه تابع خاصیت عصر ارتباطات هستند؛ مانند تلویزیون که به گونه‌ای گریز ناپذیر به فرهنگ جهانی الکترونیک وابسته است.

پیوند این دو شکل، یعنی پست مدرن تاریخی و پست مدرن بدون سلسله مراتب تاریخی را به طرز جالبی می‌توان در هنر نمایش یافت.

که در میان پست مدرنیسم تاریخی و پست مدرنیسم بدون تاریخ قرار دارد. البته نمایش قرن بیستم، تاریخچه پیچیده‌ای دارد به خصوص

در اروپا با تجربیات «دادائیست‌ها»، «اکسپرسیونیست‌ها»، «فوتوریست‌ها» و نیز نظریات «برشت» و «آرتو» در زمینه تئاتر.

چشم‌اندازهای تئاتر پست مدرن را می‌توان در اندیشه‌ها و نظریات «آنتون آرتو» در دهه سی میلادی جستجو کرد در حالی که

نژدیکترین سبک و رویه تئاتری به تئاتر پست مدرن، «دادائیسم» است که در سال ۱۹۱۶م. پس از جنگ جهانی اول، آغاز شد و چهار

سال بیشتر دوام نیاورد

تمایل اساسی تئوری تئاتر از آن زمان به بعد، آزادی از وابستگی وفادارانه به متن بود. در اجراهای گذشته، کارگردان نسبت به متن بسیار

متعهد بود و وجود نمایشنامه از الزامات اساسی یک اجرای تئاتری و نقطه آغاز آن محسوب می‌شد. نمایشنامه محور اجرا بود و بازیگر،

کارگردان و سایر عوامل بر حول این محور، در گردش بودند. ولی در عصر حاضر، پیشگامانی در عرصه تئاتر ظهرور یافتد که با

جسارت، متن نمایشنامه را به عنوان محور اصلی اجرا مورد تردید قرار دادند و جایگاه والا و برتر سابق را از متن سلب کردند و این

برتری را بین دیگر عوامل اجرایی تقسیم نمودند. اکنون دیگر سایر عوامل چون بازیگر، نور، صدا، تصاویر ویدئویی، عکس و ... از

جایگاه ارزشی نسبتاً مساوی برخوردارند.

«آنتون آرتو» را پدر، بنیانگذار و خالق نظریه پست مدرنیسم در تئاتر می‌دانند.

«آنتون آرتو»، در پی اقتدار زدایی از تئاتر متکی بر متن بود. او کلیه قواعد و چارچوب‌های سنت تئاتر غربی، از زمان «آشیل» تا

«برشت» را نابود کرد. «آرتو» معتقد است که تئاتر گذشته، آن قدر ثابت و لایغیر و آن چنان با شکل‌های سنتی پوشیده شده است که

دیگر قابل رؤیت نیست.

«آرتو» به تئاتری که می‌شناخت سه نقص اساسی وارد کرد: ۱- کارها بیش از حد وقف شاهکارهای گذشته بود. ۲- به دلیل سطحی

بودن، قادر نبود مردم را به عمق مسائل بکشاند.

3- پرداخت بیش از حد به کلمات. (هولتن، ۱۳۸۴، ص ۱۳۳)

«آرتو» تحت تأثیر نمایشی از هنرمندان تئاتر بالی، در سال ۱۹۳۱م. قرار گرفت؛ بدین ترتیب او حضور مطلق عنصر کلام را در

نمایش مطرود می‌کند و معتقد است که کلام، باید از جمله عناصر تئاتر باشد؛ اما نه عنصر اصلی آن. «آرتو» معتقد بود که باید هر گونه

فاصله و جدایی میان صحنه و جایگاه تماشاگران را برداشت تا ارتباط مستقیمی برقرار گردد و بنا به گفته‌اش تماشاگر سحر و افسون

شود.» (ستاری، 1378، ص59)

بدین گونه، تئاتر به صورت آینی در می‌آید که همگان، بازیگران و تماشاگران، در آن شرکت دارند؛ چون آن چه بازی می‌شود،

چیزی جز اصول هستی خود تماشاگر نیست و در واقع تماشاگر، شاهد زندگانی خویش است. در تئاتر «آرتو»، تماشاگر، مداخله‌گر و

شریک و سهیم در بازی است و تئاتر با وی وحدت می‌باید و منقلبیش می‌کند.

این است که «آرتو» می‌خواهد، مرز گذر ناپذیر میان تالار و صحنه را بردارد و به فضای بازی، ساحتی نو و فراگیر بخشد و تماشاگر در

میان باشد و نمایش دورادورش و متن که از نظر او باعث جمود و تحجر و سکون بازیگر است؛ حذف شود.

«آرتو» معتقد است که تئاتر، باید در خدمت آموزش و تعلیم برای انجام دادن کاری سیاسی باشد؛ به گمان وی تئاتر باید جایگزین

توب و تانک شود. هر چند تئاتر پست مدرن تا حدودی از تئاتر «برشت» نیز متأثر بوده است؛ اما «آرتو» تئاتر حماسی «برشت» را مردود

می‌دانست.

«او به این اندیشه دست یازیده بود که تئاتر مدرن چیزی جز واکنش ساده به جریان قدرتمند غلبه متن بر اجرا نیست، فرایندی که تنها

به جا به جایی سبکی بر سبک دیگر منجر گردیده بود؛ برای مثال در تئاتر نمادگرای، متن با واسطه‌گری کارگردن و افروden قیود معنایی

و نشانه شناختی محصور می‌گردید؛ همچنین در تئاتر «مایر هولد» و «برشت»، متن نقش پیش زمینه‌ای را برای استخراج عناصر شکل

دهنده اجرایی بازی می‌کرد، ولی «آنتونن آرتو» با ابراز مخالفت علیه متن، گامی بزرگ و رو به جلو برداشت.» (مختاباد، 1387، ص

(85)

به عقیده او، تئاتر از مسیر اصلی خود به دور افتاده و باید دوباره اصلاح گردد. «آرتو» بازگشت تئاتر به «آین» را پیشنهاد می‌کند. در این

شكل، تماشاگر نیز مستقیماً در اجرا شرکت دارد و نقشی اساسی ایفا می‌کند. تمنای تبدیل تئاتر به آین، تنها برای سودمند کردن اجرا

می‌باشد؛

«ریچارد شکنر، Richard Shechner» می‌گوید:

«آرتو» با مطرح ساختن ایده خود در مورد آین – آن هم به چنین شکل قدرتمدانه‌ای – فضا را سخت مبهم کرده است. اما آن طور

که من آرای او را در ک می‌کنم؛ مراد وی از «آین» چیزی غیر از استعلای شخصیت بازیگر به وسیله نیروهای بیرونی نیست. نظامهای

رمز گذاری شده اجرا، نظیر آن‌ها که مورد استفاده بالیایی‌ها بود یا در مراسم خلسه ناک از آنها استفاده می‌شد. «آرتو» نمی‌گوید که

تئاتر از این یا آن آین نشأت می‌گیرد. بنا بر نظر او تئاتر، آین است – یا باید باشد. فرایند آینی – آن گونه که «ویکتور ترنر» و دیگران، آن را مشخص کرده‌اند – بیشتر با فرایند تمرین آماده‌سازی کارگاهی مرتبط است تا با ادبیات دراماتیک.» (شکنر، 1386، ص 66)

بنا بر این دیدگاه، «آرتو»، زمینه ساز کشف و شهود بیشتری برای هرمندان، صاحب نظران و نظریه پردازان تئاتر شد. نگاه متفاوت او، با گسترش اندیشه‌های پست مدرنیسم طی دهه‌های 70 و 80 میلادی، فضایی تازه برای پیشوanon تئاتر ایجاد نمود تا زندگی، آین، متن، تقدس، تماشاگر، باور، کارگردان، بازیگر، فلسفه و... به هم در آمیزند و خلاقیت و نوآوری ایجاد کنند. پس می‌توان گفت که اندیشه‌های تئاتر پست مدرن از دهه 30 میلادی، آغاز شده است.

تئاتر پست مدرن، مدیون شیوه‌های غیر رئالیستی قرن بیست است. از آن میان می‌توان به «تئاتر اپیک برشت» اشاره کرد که فرم اجرایی آن منبعی الهام بخش برای تئاتر پست مدرن شد. شکل و شیوه بازی بازیگران در تئاتر اپیک، خطی نبودن داستان و اپیزودی بودن صحنه‌ها، استفاده از شعر، رقص و فیلم و....، همگی مورد توجه تئاتر پست مدرن بوده‌اند و بر آن تأثیر گذاشته‌اند.

از دیگر ریشه‌های پست مدرنیسم «دادائیسم» و «فوتوریسم» هستند. «دادائیسم» واژه‌ای بود که به طور کاملاً تصادفی و اتفاقی از فرهنگ لغت یافت یافته شده بود. «جنبشی اعتراضی» که در زوریخ توسط چند نقاش و شاعر آغاز شد (1916). این جنبشی بود علیه همه نهادها و ارزش‌های مرسوم. که حتی خود هنر را به ریشخند گرفت. (پاکباز، 1386، ص 209)

«دادائیسم» واکنشی بود علیه پوچی و بی معنایی جنگ جهانی اول در اروپا و از سوی دیگر، پاسخی بود آشوب گرایانه در برابر فرم‌های محافظه کار و ثبت شده هنری – ادبی اروپا.

«این نهضت کاملاً هیچ گرا بود و به یک معنا، دهن کجی ارزش‌های مورد قبول و از آن جمله ارزش‌های هنری بود. اگر بورژوازی، خواستار زیبایی در هنر بود، آن‌ها زشتی را ارزانی اش می‌داشتند. اگر بورژوازی در پی منطق و شعور بود؛ دادائیست‌ها هرج و مرج و بی‌نظمی در اختیارش می‌گذاشتند... کوتاه آن که دادائیست‌ها می‌کوشیدند با از بین بردن تمام معیارهای سنتی هنر به بورژوازی حالی کنند که دنیا چقدر کریه و دیوانه است. تنها ارزش مورد تصدیق آن‌ها، همانا ارزش‌های خود انگیخته و معصوم کودکی بود. حتی گفته می‌شود که نام دادا به صورت اتفاقاتی از فرهنگ

لغات برچیده شده و اسم اسب چوبی کودکان به فرانسه است.» (هولتن، 1384، ص 220) «دادائیست‌ها» تکنیک «تداعی آزاد» را در

نوشته پیاده کردند. در این تکنیک، نویسنده کلمه‌ای را انتخاب می‌کند و سپس به ذهن اجازه می‌دهد تا به شکلی ناخودآگاه و بدون

وقفه، کلمات، گزاره‌ها و جملات بعدی را به صورت غیر منطقی انتخاب کند. این حالت انتخاب اتفاقی و آگاه نبودن از پایان کار یکی

از شیوه‌های پست مدرنیسم، در تئاتر است که بیشتر در « Happening » یا « هنر اتفاقی » مورد استفاده قرار می‌گیرد.

«هپینینگ»، هر نوع اتفاق جذاب و غیر عادی است که ارزش دیده شدن را داشته باشد. اجرایی تئاتری است که دیدگاه هنری غیر

متعارفی دارد و اغلب به شکل تعدادی اتفاق‌های مقطع و غیر مرتبط با یکدیگر، که تماشاگران نیز در آن شرکت دارند، اجرا می‌شود ...

نوعی اجرای تئاتر، که قرار است برای بازیگران نیز همچون تماشاگران غافلگیر کننده باشد ... این نوع تئاتر معمولاً با هدف تبلیغ نوعی

تفکر، در اماکن مختلف یا به صورت تئاتر خیابانی اجرا می‌شد و پدیده‌ای گذرا و نایابدار بود.» (دامود، 1384، ص 17)

«فوتوریسم، Futurism شاعر و نویسنده ایتالیایی Filippo Marinetti» : نام جنبشی هنری و ادبی است که توسط «مارینتی»، -

در نخستین بیانیه، این جنبش، ندای تخریب موزه‌ها، کتابخانه‌ها، آکادمی‌ها و نهادهای در میلان شکل گرفت. (1909).

در فرهنگی واپسگرای ایتالیا را سر داد و به ستایش دنیای نوین، ماشین، سرعت و خشونت پرداخت ... «فوتوریسم» بعد از جنگ جهانی

اول به عنوان هنر رسمی حکومت فاشیست ایتالیا شناخته شد.» (پاکباز، 1386، ص 377).

«در اجراهای «فوتوریست»‌ها، ذهنیت آوانگارد و قرن 20 م. نمایان می‌شود. آنان به شکلی هم زمان و فشرده به ترکیب سازی و کنش

ها و اتفاقاتی می‌پرداختند که حاوی کمترین حد کلام پردازی بود. «فوتوریست»‌ها معتقد بودند که هنر، هیچ نیست جز خشونت،

شقاوت و بی اعتدالی. حضور خشونت در برخی از اجراهای پست مدرنیستی، وامدار «فوتوریست»‌ها است؛ مثلاً در یکی از اجراهای

تعدادی قورباغه را که بخشی از بدن آن‌ها در پارچه سفیدی پوشانده شده بود؛ در صحنه رها کردند و قورباغه‌ها در حالی که در صحنه

به این طرف و آن طرف می‌پریدند، زیر پای بازیگران له می‌شدند و پارچه‌های سفید به رنگ سرخ در می‌آمد. مواردی از این دست

بسیار است. در بعضی موارد بازیگران با جسم خود با خشونت برخورد می‌کنند و آن را آماج ضربه‌ها و آسیب‌ها قرار می‌دهند.»

با توجه به توضیحات داده شده، تئاتر در دنیای پست مدرن، دیگر به متن وابسته نیست. متن اقتدار خود را از دست داده، نیروهای محركه در تئاتر پست مدرن، دیگر داستانی نیستند و ارتباط داستانی ندارند؛ بلکه بیشتر هم زمانی چند اجرا، در کنار یکدیگر هستند و از تکنیک لایه‌گذاری و پیش بردن هر کدام از این لایه‌ها، استفاده می‌کنند.

رجوع به متون کلاسیک در تئاتر پست مدرن

پس از این که، کلام و متن محوری در تئاتر پست دراماتیک، از جایگاه سابق خود نزول پیدا کرد و نقشش در اجرا نسبت به عناصر دیگر کم رنگ‌تر شد، ابعاد بصری در اجرا، قوت گرفت. این اتفاق بین سال‌های 1970 تا 1990 م. به صورت یک جریان در تئاتر حاکم شد. تا این که در دهه ۹۰ م. دوباره رجوع به متن صورت گرفت؛ اما نه به شکل سابق و سنتی؛ بلکه در شیوه حاضر هر چند رجوع به متن خصوصاً متون کلاسیک که کلام محور بودند؛ صورت می‌گیرد؛ اما کارگردان، دیگر از متن تعیت نمی‌کند؛ بلکه او اهداف و ایده‌هایش را در بافت متن سازی می‌کند و هر نقطه از متن که مغایر با ایده او باشد حذف و یا در جهت ذهنیت خود تغییر می‌دهد؛ این تغییرات ممکن است آن قدر گسترده باشد که در هنگام اجرا به سختی بتوان حضور متن مکتوب کلاسیک را در اجرا باز شناخت.

آن‌ها با جراحی متون کلاسیک قدیمی، هر آن چه را که نیاز به حضورش ندارند به دور می‌ریزند و با روز آمد سازی متون کهن و ایده‌های خود، معضلات عصر حاضر را در آن می‌گنجانند؛ به بیانی دیگر، با تخلیه آن متون از حرف‌های قدیمی و منسوخ شده، آن‌ها را باردار مطالبی جدید و تازه می‌کنند تا بتوانند مسائل انسان امروزی را عنوان کنند. نویسنده‌گانی که در صدد اقتباس از متون کهن و کلاسیک هستند؛ باید عناصر و نشانه‌های آن متون را به خوبی باز شناخته و در مسیر تبدیل و تحول آن به متنی معاصر، نشانه‌ها را، قابل فهم برای تماشاگر امروزی کنند.

به طور مثال، نمایشنامه کلاسیک «زنان تراوا» اثر اوریپید، «Euripides»، از کهن‌ترین و عمیق‌ترین، تراژدی‌های یونانی است و درباره زنانی است که در اثر جنگ، مردان خود را از دست داده‌اند. به عقیده اوریپید، این زنان، قربانیان اصلی جنگ «تروا» بوده‌اند. اکنون در دنیای معاصر، این متن کهن، توسط کارگردانی به نام «تاداشی سوزوکی، Tadashi Suzuki»، بازنویسی و اجرا شده است. او شهر «هیروشیما» را بعد از این که با بمب اتمی امریکا، منهدم شد؛ موضوع اصلی قرار می‌دهد و زنان آن شهر را، جایگزین زنان «تروا» می‌کند.

«سوزو کی دنیابی گسته، بی ایمان و پر از زباله و قراضه‌های صنعتی را نشان می‌دهد که چنان زشت و فجیع است که دیگر قربانیان

جنگی (زنان هیروشیمایی) چندان توجهی را بر نمی‌انگیزاند! و دلی را نمی‌سوزانند! زیرا شعار قربانیان و نحوه قربانی شدن آنان به

اندازه‌ای سهمگین و عظیم و در عین حال عبث است که تماشاگران را به حیرتی جنون آمیز محکوم می‌سازد. تماشاگران به عقل و

عقلانیت بشر مشکوک می‌شوند و عبرت آموزی انسان از تاریخ را متفقی می‌انگارند. اجرایی که به موضع گیری‌های دوره «پست

مدرنیسم» یا «پسا مدرنیسم (Postmodernism) = نزدیک است.» (ناظر زاده، 1376، ص 80)

از دیگر نویسندهای عصر پست مدرن، می‌توان به «هانیر مولر، Heiner Muller» اشاره کرد. «مولر» نیز به بازنویسی آثار کهن روی

آورده است؛ از آن میان می‌توان به نمایشنامه «هملت ماشینی، Hamlet Machine» اشاره کرد که از دوران فرماتروایی ماشین،

خبر می‌دهد. در حقیقت تکنولوژی، یکی از دغدغه‌های پست مدرنیست‌هاست که موجب بدینختی بشر شده است. در این نمایشنامه با

استفاده از ترس‌های بشری، آدمیان تنها نقش‌های روشنفکران شکست خورده را بازی می‌کنند که بازتابی از ناتوانی آنان، در به ثمر

رساندن وظیفه‌ای گم شده است. شخصیت‌ها هویت‌هایی دوگانه دارند.

یکی از معروف‌ترین نمایشنامه‌های «مولر»، «مدۀ آ» نوشته «اورپید» Medea نام دارد که اقتباسی است از تراژدی «مدۀ آ» نوشته «اورپید» «مولر در بازنویسی و نوسازی این تراژدی دو سلسله از «ستیزه‌ها و تنش‌ها»، (Tensions Conflicts and) را ترسیم کرده و طی نمایش، در توازن قرار داده است. از سویی سوء استفاده و آسیب رسانی، بهره کشی و قربانی سازی مده آ به دست شوهرش را به صورت استفاده سرمایه داری و ماشینیسم جامعه از زن تلقی کرده است. به اعتقاد مولر، زن به صورت ابزار پیشرفت در جامعه صنعت زده و بازار فروش کالا در آمده است. از سویی دیگر بهره کشی زالووارانه جامعه‌های صنعتی و ماشینیستی از زمین، آلودگی و ویرانی محیط زیست به دست انسان سلسله دومی از ستیزه‌ها و تنش‌هایی است که مولر در نمایشنامه‌های خود گنجانده است.»

(ناظر زاده، 1376، ص 84)

در حقیقت «مولر»، با قرار دادن زن و زمین در کنار هم، در حالی که وجه تشابه هر دو در قدرت زایش و آفرینندگی شان است، این

اختار را در ذهن مخاطبان خود ایجاد می‌کند که با آلوده ساختن محیط زایش خود، مرگ و نیستی را برای خود به ارمغان خواهیم

آورد. قبل از توضیح داده شده که آلودگی محیط زیست در جوامع صنعتی، از جمله دغدغه‌های روشنفکران پست مدرن است. بدین

ترتیب «هانیر مولر» در جرگه این دسته از روشنفکران قرار می‌گیرد.

«توماس مورفی، Thomas Murphy» نیز با گرته برداری از تریلوژی «اورستیا، Orestia اثر آشیل، Aschylus»

نمایشنامه «چراغ کلیسا» را می‌نگارد. این نمایشنامه، تأکیدی است بر ارجحیت دوستی و رفاقت بر ثروت و قدرت و این که تنها راه

نجات انسان، برقراری دوستی و صفا میان انسان‌هاست.» (ناظرزاده، 1374، ص 89)

چند مورد در این نمایشنامه‌های اقتباسی مشترک است:

اول این که این نمایشنامه‌ها کاملاً زمینی شده و دیگر مسائل خدایان «المپ» در آن‌ها مطرح نیست و دیگر آن که این نمایشنامه‌ها تنها

به مثابه دستمایه‌ای، برای هنرمندان هستند تا بتوانند توسط آن‌ها، مسائل انسان‌گرفتار معاصر را به تصویر کشند؛ مثلاً مسئله زن، نخبه گرایی و یا محیط زیست.

أنواع دیگر متون پست مدرنیستی

در برخی دیگر از نمایشنامه‌های پست مدرنیستی که توسط کارگردانانی چون «رابرت ویلسون، Robert Wilson» و یا «ریچارد فورمن، Richard Forman» نگاشته و اجرا می‌شود؛ با یک روایت و یا داستان مشخص، رو به رو نیستیم و گاه چند داستان به طور هم زمان و موازی در حال اجرا است.

بسیاری از نمایشنامه‌ها، در این گونه از اجراهای، حاصل کار مشترک نویسنده و عوامل اجرایی است. در ابتدای کار، تنها طرحی در اختیار گروه قرار می‌گیرد که در طول تمرین، طرح اولیه توسط بداهه‌پردازی‌های بازیگران نگاشته می‌شود.

«ریچارد فورمن تمام نمایشنامه‌هایش را که به شیوه ارائه طرح نمایشی در گروه اجرایی می‌نویسد با پرهیز از تم‌های محوری و صرفاً نمایش تصاویر ایستا و غیر مرتبط بر صحنه خلق می‌کند. وی از کلمات با ضربه‌انگ و شتاب‌های متفاوت تکرار شونده که پژواک آنها مورد نظر است (نه پیام رسانی به منظور روشن کردن روان و الگوهای رفتاری) استفاده می‌کند.» (نعمت طاوسی، ص 112)

زبان در اجراهای پست مدرنیستی

زبان در نمایشنامه‌های پست مدرنیستی مبهم و پیچیده است. در حقیقت زبان از کارکرد خود که پیام رسانی است؛ فاصله می‌گیرد و تبدیل به ابزاری برای فضاسازی می‌شود و استفاده از صدا و آواهایی که مفاهیم مشخصی ندارد؛ رایج می‌شود.

متون نمایشی پست مدرن، چندان بر زبان گفتاری متکی نیست؛ بلکه بر زبان مکث، سکون، سکوت، تکرار و جملات ناتمام و بی منطقی، بیشتر تکیه دارد.

«در تئاتری که اجرا بر پایه متن نوشته شده، بنا شده است، رفتار و کنش بازیگر، هر قدر هم خوب اجرا شود به صورت عنصری فرعی باقی می‌ماند، آنها می‌گویند گفتگوهای نمایشنامه با عادی جلوه دادن عمل، موجب تخریب عمل می‌شود.» (دامود، 1384، ص 95) برای انتقال مفاهیم در تئاتر پست مدرن، به جای استفاده از کلمات از زبان عمل استفاده می‌شود؛ در حقیقت زبان نباید موجب شناسایی چیزی شود یا پاسخ به کسی باشد، یا موضوعی را به تماشاگر بگوید.

«سبک و روش «فورمن» در نمایش، پدیدآوری گفت و گوهای منقطع و پاره پاره است که مخاطب را سردرگم و گیج می‌کند (1385) www.theater.ir/files/photo_richard».

«ادوارد باند» نیز خود را نمایشنامه‌نویسی پست مدرن می‌داند. او طی مصاحبه‌ای نمایشنامه‌های خود به نام‌های «کت‌ها» و «در جمع مردان» را، نمایشنامه‌های پست مدرنیستی نامید. او معتقد است که تئاتر «برشت» و «بکت» دیگر مفید نیستند و تئاتر آن‌ها، تئاتر ویرانه‌هاست و آثارش را به این دلیل پست مدرن می‌داند، چون به قول خودش در حال حاضر همه کارهایش، بخشی از دنیای پست مدرن است.

به اعتقاد او نمایشنامه‌هایش بازنمودی از ناکامی‌های مدرنیست‌هاست. در نظر او تکنولوژی، موقعیت‌ها را تغییر می‌دهد و تکنولوژی رشته پیوند غیر داستانی ما را با جهان و با جهان ما قبل انسان، بریده است. به طوری که ارتباط ما را با واقعیت نیز قطع کرده و واقعیت تبدیل به افسانه‌ای برای بشریت شده و افسانه‌سازی است که بار حقیقت واقعیت را به دوش می‌کشد. پس با توجه به این معضل، ما همواره باید داستان ابداع کنیم تا انسان باشیم. با این تفاوت که در گذشته ابر روایت‌ها و یا کلان داستان‌هایی، وجود داشتند که رابط بین انسان و جهان بودند، اما در عصر حاضر، دیگر هیچ داستان یکپارچه‌ای وجود ندارد.

مسئله اصلی انسان امروزی عدالت است و وظیفه نویسنده پست مدرن این نیست که افسانه‌های مخرب سرمایه داری غربی را تولید کند. وظیفه او باید بازنویسی دنیای امروز باشد، باید بازآفرینی معنای عدالت در موقعیت ما باشد.

به اعتقاد «باند»، نمایشنامه‌هایش تلاشی است برای کشف معنا؛ مثلاً نمایشنامه «کت‌ها» به شما امکان می‌دهد به تاریخ زندگی افراد در

درون ساختارهای متفاوت قدرت بنگرید، نمایشنامه «در جمع مردان»، به روابط میان ساختارهای قدرت و روابط شخصی می‌پردازد.

«کافه» درباره فعل آفرینش است و در با اراده‌ترین و مصمم‌ترین جوامع روی می‌دهد؛ یعنی درون استبداد سخت گیرانه ارتشی، در حال

جنگ. (← براهیمی، 1379، ص 102-103)

«ویلسن» نیز از دیگر کارگردانان پست مدرن است که متون نمایشی اش را نت‌های شنیدنی نام نهاده است. او نیز چون «فورمن» به

زبان تصویری و دیداری اجرا، اهمیت زیادی می‌دهد. از ویژگی‌های متن‌های او کولاژ یا تکه تکه بودن است. بین رویدادها هیچ

تسلسلی وجود ندارد و همین امر موجب از هم گسیختگی شان می‌شود. در بسیاری از نمایشنامه‌های او موسیقی یا گفتگوی واقعی بسیار

کم و نادر است. به خاطر همین، عده‌ای آن‌ها را، «ابرای سکوت» توصیف کرده‌اند. اما از اواسط دهه 1980م. به بعد برای اولین بار

نقش کلام در آثار «ویلسن» پرنگ شد. «به طوری که در یکی از آثار او -آلستیس - (1986)، که شباهتی به اورپید داشت، دوازده

صفحه گفتار وجود داشت که در واقع تفسیر یکی از تصاویر بود». (دامود، 1384، ص 158)

«ویلسن» با واژگان خاص خودش چون حرکت، تصویر، صدا با مخاطبان ارتباط برقرار می‌کرد و معتقد بود که این واژگان باید برای

تماشاگران ناشناخته و مبهم باشند و به محض این که تماشاگران، قادر به درک و شناخت آن واژگان شدند باید آن، کدها را تغییر داد.

شاخصه‌های تئاتر پست مدرن

همه نمایشنامه‌های پست مدرن دارای ویژگی‌های یکسانی نیستند؛ اما اکثر آن‌ها از دنیای واقعیت دوری گزیده‌اند. در کل، یافتن

نمایشنامه‌ای که کاملاً واجد همه شناسگرها و ویژگی‌های

پست مدرن باشد؛ ممکن نیست چرا که این ویژگی‌ها با ویژگی‌های سبک‌های دیگر، در هم آمیخته شده‌اند؛ اما نمایشنامه‌ها و

نمایش‌های پست مدرن، در کل دارای چند ویژگی شاخص هستند. دکتر «فرهاد ناظرزاده» در کتاب «درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی»

شاخصه‌های تئاتر پست مدرن را چنین عنوان می‌کند:

«تکه چینش»، «پرهیز از روایت فرمانسار» (روایت مأثور)، «درآمیزی هنر گرانمایه با هنر تنکمایه» و «بستار گردگشته» (ناظرزاده

کرمانی، 1383، ص 467)

منظور از «تکه چیش»، کولاز و لایه لایه بودن است که به طور موازی و بدون ارتباطی منطقی، کنار هم قرار می‌گیرند. «روایت‌های

فرمانساز» هم، همان روایت‌های کلان است که زندگی را برای انسان با معنا می‌سازد و بر زندگی او سایه اندخته و مسلط است. تئاتر

پست مدرن از این کلان روایت‌ها، دوری می‌کند و یکی از روش‌های او پناه بردن به کولاز است.

در هر پست مدرن عناصر والا و نازل و پست با هم درآمیخته می‌شوند تا نخبه گرایی عصر مدرنیسم را از میان بردارند.

منظور از «بستان‌گردگشته»، نمایشنامه‌های پست مدرنی است که غالباً فاقد پایانی روشن و واضح می‌باشند و پایان نمایشنامه، جایی

است که آغاز آن بوده است؛ یعنی از هر نقطه‌ای که شروع شده به همان نقطه نیز ختم می‌شود و حرکتی دایره وار دارد و مسائلی چون

گره افکنی، نقطه اوج و گره گشایی دراماتیک در آن مطرح نمی‌باشد.

پست مدرنیسم به شیوه‌های مختلفی در کارگردانی تأثیر گذاشته است که یکی از آن‌ها رابطه کارگردان با نمایشنامه و نویسنده‌های

آن‌ها است. در عصر مدرنیسم، اغلب کارگردان‌ها، کاملاً به متن و نویسنده وفادار بودند و مو به مو نکات و مسائل مورد نظر نویسنده را،

اجرا می‌کردند.

پست مدرنیست‌ها معتقد هستند؛ ممکن نیست، برداشت صحیحی از متن، وجود داشته باشد؛ زیرا کلمات نمی‌توانند معنای واحدی را

برای افراد مختلف، منتقل کنند. در ضمن وقتی نمایشنامه‌ای به پایان می‌رسد گفته‌های خالقش همان قدر اهمیت دارد که گفته‌های

دیگران.

چرا که نمایشنامه و نویسنده آن هر دو مسئولیت پاسخ‌ها و تفسیرهای خود را بر عهده دارند. این گونه استدلال‌ها کارگردان را آزاد

می‌گذارد تا برداشت خود را از متن اجرا کند؛ اگرچه این برداشت با برداشت نویسنده در تعارض باشد. ضمناً باعث می‌شود که

برداشت‌های جدید و متفاوتی از نمایشنامه‌های مشهور ارائه شود. همین موضوع باعث شده که بسیاری از نویسنده‌گان که هنوز در قید

حیات هستند، نسبت به این برداشت‌های افراطی در مورد اثرشان، معرض شوند.

از دیگر ویژگی‌های تئاتر پست مدرن به موارد زیر، می‌توان اشاره کرد:

«ناپایداری اثر هنری، افشاء تکنیک، توجه به زندگی و امور روزمره، نگاه به گذشته، نفی کاراکتر، توجه به شکل‌های عامه پسند،

تخیل و فانتزی، تکثر و چند صدایی بودن، آیرونی (Irony) و طنز، پارودی (Parody).

یکی از مشخصه‌های اصلی تئاتر پست مدرن، داشتن نگاهی طنز و تمسخر آمیز به گذشته است و با تقلید سبکی و پارودی که نگاهی

طنز به گذشته دارد و با التفاط و اختلاط سبک‌های گذشته با زمان حال، سعی در ایجاد بیانی جدید دارد.

توجه به امور سطحی و ساده‌ی روزمره زندگی، تقریباً تئاتر پست مدرن را، از ژرف کاوی و عمیق شدن در مسائل زندگی، منع می‌کند

و همین دلیل موجب شده است که هر پست مدرن، تبدیل به هری عامه پسند شود؛ اما حضور عنصر تخیل، فانتزی و دوری از واقعیت

های روزمره، موجب شده که «نگاه متفاوت هنرمند پست مدرن در دل امور روزمره، فانتزی‌های هوشمندانه‌ای را بگنجاند و از این راه

به جذایت و لذت بخشی که یکی از اصول بنیادین هنر پست مدرن است؛ دست یابد.» (همان)

گرایش به مسائل پیش‌پا افتاده، سطحی و حوادث روزمره، موجبات ناپایداری آثار هنری را نیز فراهم آورده است. در اکثر مواقع،

هنرمند مطابق با اتفاقات و جریانات روز، اثر خود را خلق می‌کند و پس از گذشت زمان حادثه، تاریخ مصرف اثر نیز، از بین می‌رود. به

همین سبب، شخصیت پردازی‌های عمیق و ژرف، در تئاتر پست مدرن، صورت نمی‌گیرد و از روان‌شناسی و روان‌کاوی فرویدی

اجتناب می‌شود.

نگاهی تازه به تماشاگر

حضور پست مدرنیسم در تئاتر، همه عناصر آن را تحت تأثیر قرار داده و متحول کرده است؛ اما نه به یک شکل یکسان. ولی آن چه

مسلم است، این است که در این رویکرد جدید، عناصر شنیداری و دیداری اغلب جنبه کلیدی و محوری یافته‌اند و عناصر زبانی یا به

طور کل حذف شده و یا اهمیت خود را از دست داده‌اند و همه این تحولات برای این است که تئاتر امروز، نیازمند زبان تازه‌ای برای

برقراری ارتباط و بیان محتوای خود است.

از جمله کارگردان‌هایی که در خلق تئاتر نو، کوشای بوده‌اند می‌توان به «پیتر بروک (Peter Brook)»، «ریچارد فورمن

(Richard Foreman)»، «آرین منوشکین (Ariane Mnouchkine)»، «Robert Wilson»، «راابت ویلسن (Raibert Wilson)» و

«یرژی گروتوفسکی (Yerzy Grotowski)» اشاره کرد؛ اما باید یادآور شد که لزوماً همه آثار آن‌ها، پست مدرن نبوده است؛

ولی تلاش‌هایشان در این عرصه، گامی بوده برای توسعه تئاتر پست مدرن. یکی از عناصری که در تئاتر پست مدرن، مورد توجه و

بازنگری فرار گرفت، تماشاگر بود. اکنون تماشاگر در اجرای نمایش سهمی به سزا و مؤثر ایفا می‌کند نه همچون گذشته، تنها نقش

یک تماشچی صرف را. در تئاتر پست مدرن تماشاگر در روند پیشبرد نمایش با نمایشگران مشارکت می‌کند.

«کارگردانها می‌دانند که تماشاگر، در جستجوی هیجان، معرفت، آگاهی روش فکرانه و ارضای روحی است. آنان می‌دانند که یکی از اصلی‌ترین وظایف شان خلق اثری است که تماشاگر را در یک یا اغلب این سطوح درگیر کند و اگر اثری از برقراری ارتباط با تماشاگر حول محور زیباشناختی، عاطفی و یا ذهنی ناتوان باشد. به گفته پیتر بروک «خسته کننده و کسالت بار خواهد بود.» (ویتمور، 1386، ص 97)

در اجراهای پست مدرن به هیچ عنوان سعی نشده که تماشاگران به یک معنای واحد و مشترک از اجرای نمایش دست یابند؛ بلکه آنها معتقدند که جهان با چندپارگی رو به رو شده و هر کسی هم آن را به رو شی متفاوت تجربه می‌کند. پس هر تماشاگر خوانش متفاوتی از اجرا دارد. در حقیقت تماشاگر با خوانش خود، اثر را تکمیل می‌کند. خوانش هر فرد نیز منحصر و مختص به خود است؛ هر چند که آن‌ها به طور گروهی و دسته جمعی در حال دیدن نمایش هستند.

در اجراهای پست مدرنیستی سعی شده تا حدامکان، حصار مایین تماشاگر و نمایشگر شکسته شود و تئاتر، محلی برای گردهم آیی اجتماعی باشد.

مثلًا «آرین منوشکین»، مؤسس «تئاتر خورشید»، سوله‌های بزرگ مهمات را، تبدیل به فضاهایی برای اجرای نمایش کرد. سوله‌ای جهت پذیرایی تماشاگران بود و سوله‌ای دیگر، محل رختکن و پشت صحنه و جالب این که، نمایشگران، به شخصه از تماشاگران پذیرایی می‌کردند. بر عکس اجراهای سنتی، که بازیگران خود را تا قبل از ورود به صحنه نمایش از چشم مخاطبان پنهان می‌نمودند تا مبادا لباس و گریم آنها لو رود.» (→ ویتمور، 1386، ص 108-109)

«از نکات برجسته‌ی این اجراهای آزادی تماشاگران و حضور در پشت صحنه و تمایل‌گری کردن، لباس پوشیدن و آماده شدن بازیگران از نزدیک بود. این رسم و سنت در «تئاتر خورشید» از اجرای نمایشنامه 1789 آغاز گشت و تا به امروز نیز همچنان

پابرجاست.»

(حسینی، 1377، ص 129)

مشارکت تماشاگر در اجرا می‌تواند هم به صورت مستقیم اتفاق بیفت و هم غیر مستقیم. در روش مستقیم، نمایشگران حتی مخاطبان را لمس می‌کنند و یا از آن‌ها خواسته می‌شود برای اجرای قسمتی از نمایش، نمایشگران را یاری کنند. در ارتباط غیر مستقیم، نمایشگر، فرض را بر این

می‌گیرد که، تماشاگر وجود خارجی ندارد و آن را کاملاً انکار می‌کند. البته اجراهای پست مدرن، بیشتر بر مشارکت مستقیم تأکید دارند تا غیر مستقیم. در بیشتر اجراهای پست مدرن، مرکز از میان برداشته شده و هم زمان چند عمل بر روی صحنه در حال رخ دادن است. بنابراین مخاطبان می‌توانند در هر لحظه بر هر موضوعی که مایل باشند؛ مرکز کنند. برخلاف نمایش‌های رئالیستی که حلقه تمرکز، بر روی موضوع متن بسیار تنگ و فشرده است و اغلب تماشاگر نمی‌تواند؛ خوانش‌های متفاوت و نامحدودی از اجرا ارائه دهد؛ در اجراهای پست مدرن به دلیل چند گانگی موضوع و کم رنگ شدن محوریت داستان و قصه به مخاطب امکان داده می‌شود تا از یک متن در حال اجرا با توجه به تمایلات و گرایش‌های شخصی خودش، خوانش‌های متفاوت و متعددی داشته باشد.

در اجراهای «ویلسون» نیز به دلیل عدم تسلسل بین رویدادها و مدت زمان طولانی اجرا (مثلًاً نمایش «زندگی و دوران ژوزف استالین»، دوازده ساعت به طول انجامید). تماشاگر می‌تواند در طول اجرا رفت و آمد کند.

«ویلسن معتقد است که انسان‌ها احساسات خود را در دو سطح به ثبت می‌رسانند؛ در «پرده درونی» و در «پرده بیرونی». آن چه آگاهانه مشاهده می‌شود بر «پرده بیرونی» به ثبت می‌رسد. حال آن که رویاهای خاطرات بر «پرده درونی» ثبت می‌گردد. او براین باور است که کارش در چندین سطح «آگاه» تأثیر می‌گذارد و ذهن را آشفته می‌کند و آمیزه‌ای از هر دو پرده را در ذهن تهشیں می‌سازد، به طوری که تماشاگر گاهی باورش می‌شود که چیزی را دیده و یا شنیده است که واقعیت خارجی نداشته است... او در نمایش‌های خود در پی این است که تماشاگران و بازیگرانش را در حالت مشابهی از آگاهی مبهمن و پیچیده، غرق سازد، به طوری که استفاده از وسایل بیانی معمولی، دیگر ممکن نباشد.» (روز-اونز، 1385، ص 157)

«تماشاگران می‌گویند، کارهای ویلسون آرامش دهنده و حتی التیام بخش است. به گمان من این بدان خاطر است که ویلسون انگاره‌های خویش را بسیار آهسته شکار کرده، ریتم های کند آلفا را بر می‌انگیزد. با این کار، فعالیت مغز را «کند» کرده، قسمت تروفتروپیک (محافظت گر) نیمکره راست مغز را فعال می‌کند. همچنین اجراهای ویلسون به دلیل آن که عظیم و حقیقتاً مصدق جهان نگری‌های حماسی‌اند، به تمامی فraigیر و اطمینان بخش هستند. هنر متدائل غربی از عصر رنسانس بدین سو شدیداً تک ذهنی، تک منظر، فشرده و دو صدایی بوده است در حالی که، آثار ویلسون، چند ذهنی، چند منظر، بسیط و چند صدایی اند.» (شکن، 1386، ص 394)

در اجراهای «ویلسن»، تماشاگران مجبور می‌شوند که همراه با او سفری به ناآگاه خود کنند. در حقیقت اجراهای او، مخاطب را وادر می‌کند که به شکلی عمیق روی صحنه‌ها تمرکز کند و آهسته بر روان او تأثیر بگذارد. حرکات بسیار کند و آهسته و نیز تکرار حرکاتی که مفهوم واضحی را در ذهن مخاطب تداعی نمی‌کند، از شگردهای «ویلسن» برای نفوذ کردن در اعمق ناخودآگاه تماشاگرانش است.

تئاتر آئینی

در برخی نمایش‌های پست مدرن که به صورت محیطی اجرا می‌شوند؛ فضای اجرا، فضایی باز و گسترده است، بازیگران، دیگر از حمایت صحنه برخوردار نیستند و فضای اجرا، تبدیل به فضای مشترکی شده است که یکسان بین بازیگران و تماشاگران تقسیم شده است. گاه زمان اجرا بسیار طولانی است و حتی ممکن است چند روز به طول انجامد. فضا باز است، کسی از آن اخراج نمی‌شود و رهگذرها می‌توانند نگاهی به آن بیندازند و بروند. تمام این موارد بازگو کننده این نکته است که اجرا طبیعتی آئین مدار دارد. از این جهت، برخی ویژگی‌های تئاتر محیطی با خصوصیات تئاتر پست مدرن مشترک است.

[sotitr1:] خاصیت تئاتر محیطی در این نکته است که تماشاگران علاوه بر این که با اجرا درمی‌آمیزند و نمایشگران را می‌بینند، می‌توانند هم‌دیگر را هم ببینند، بشنوند و نیز لمس و احساس کنند.

«ریچارد شکنر، نویسنده، کارگردان و سردبیر مجله (Drama review) از سال 1962 تا 1969) و گسترش دهنده «تئاتر زیست محیطی، Environmental theatre» بود. این تئاتر بر اساس تئاتر آنتونن آرتو و «یرژی گرفوفسکی» بنا شده بود و تلاش جهت کشف سرشت خلاقیت جمعی و شرکت دادن تماشاگران در اجرا داشت. (دامود، 1384، ص 149) «پیتر بروک» که تجربه تئاتر محیطی را دارد و تاکنون چندین اجرا از این دست، چون «اورگاست، Orghast، «Mahabharata» و Conference Birds» کنفرانس پرندگان، ... را در سابقه کاری خود گنجانده است؛ بعد از سال ها کار حرفه‌ای، تئاتر تجاری را کنار گذاشته و اقدام به ایجاد برنامه‌ای منظم، جهت پژوهش کرده است. او طی سفری به آسیا و آفریقا، سعی در کشف سنت‌ها و آئین‌های این مردمان، داشت تا بتواند به زبانی مشترک و جهانی دست یابد. زبانی که در هر کجا به اجرا درآید؛ قابل فهم برای عام و خاص باشد. او در پی این بود که تئاتر را چون غذا برای مردم تبدیل به یک نیاز کند. «بروک» و هم فکران او، در پی آفرینش نوعی جشن، آئین و نمایش اجتماعی هستند؛ آن چه که انسان‌های بدوى و اولیه به اجرا در می‌آورند و

اکنون برای انسان معاصر، بی معنا و غریب جلوه می‌کند. حضور حرکت، موسیقی، آواها و صدای نامفهوم؛ ژست‌ها و ماسک در اجراهای او، همه دلیلی است بر این ادعا.

به اعتقاد «شکنر» هرجا که «آین» هست، سرگرمی هم هست و این دو از هم جدایی ناپذیرند.

«تئاتر آمیزه یا رشتہ درهم تئیده‌ای، از سرگرمی و آین است. دریک لحظه به نظر می‌رسد که آین، سرچشم و خاستگاه باشد و در لحظه دیگر این سرگرمی است که سرچشم و خاستگاه به نظر می‌رسد.» (شکنر، 1386، ص 268)

سرگرمی و لذت یکی از مشخصه‌های اجراهای «بروک» بود. تمام سعی او براین بود که اجرایی کسالت بار نداشته باشد و تماشاگران در حین اجرا خسته نشوند؛ مثلاً در اجرای «مهابهاراتا» با این که صحنه پردازی به شدت ساده بود، جذابت‌های دیداری آن، مسحور کننده و مهیج بود. استفاده از عناصری چون آتش و آب، موجب شده بود که اجرا در فضای قاب صحنه‌ای، قابل ارائه نباشد. اجرای او نه ساعت به طول انجامید که از نیمه روز آغاز و تانیمه شب ادامه یافت. او به دنبال ریشه‌های تئاتر در سنت و «آین» بود و همچون «آرتو» معتقد بود که، تئاتر باید به یک «آین» و «نیاشواره» تبدیل شود و خاصیت شفابخشی داشته باشد و مخاطبان را به یک همایش مطمئن و آینی هدایت کند. بازیگران نیز، از این همایش مقدس، همان قدر بهره می‌برند که تماشاگران. بازیگری که سال‌ها، یوغ برگی نویسنده و متن را برگردان داشت و در دام نقش گرفتار بود، اکنون تمام این بندها را پاره کرده و آزادانه به همراهی تماشاگران در ایجاد یک حس مشترک و مقدس مشارکت می‌کند.

عناصر دیداری و شنیداری در تئاتر پست مدرن

طراحی صحنه نیز، در عصر پست مدرن به شکل متنوعی دچار تحول شده و به سمت و سوی انتزاع گری پیش رفته است. کارگردانان تئاتر پست مدرن، برخوردهای متفاوتی با این عنصر داشته‌اند. برخی آن را به ساده‌ترین شکل ممکن اجرا کرده و برخی دیگر، بسیار تجملاتی با آن برخورد داشته‌اند.

صحنه تئاتر، جزء جنبه‌های بصری و دیداری اجرا محسوب می‌شود که ممکن است باز یا بسته باشد. فضاهای باز، مخصوص تئاترهای محیطی، خیابانی، میدانی می‌باشد و فضاهای بسته، بیشتر برای تئاترهای سنتی کاربرد دارد. در صحنه‌های باز به دلیل این که نمایشگران و تماشاگران بی هیچ مرزی، در کنار هم قرار دارند؛ صمیمیت فضا بیشتر است.

اما برخی از کارگردان‌های پست مدرن که صحنه‌های قاب عکسی تئاتر ایوانی را برای اجراهای خود برمی‌گزینند، در استفاده از آن، از روش‌های خلاقانه جدیدتری بهره می‌گیرند. مثلاً «رابرت ویلسن» با توجه به تأکیدی که روی عناصر دیداری دارد از تئاترهای ایوانی استفاده می‌کند.

«من به رسمیت و فاصله‌ی موجود در تئاتر ایوانی علاقمندم. کار من معمولاً بر حسب فضای دوقطبی در ک شده است. جایی که وجود یک طرف نادیده انگاشته می‌شود».

(ویتمور، 1386، ص 203)

«پیتر بروک» معتقد به فضای خالی است. به باور او، باید همه آن چیزهایی را که زاید و غیر ضروری هستند؛ حذف کرد. او تا حد امکان وسایل و دکور صحنه را به حداقل می‌رساند. در اجراهای او اشیاء قابلیت تبدیل پذیری می‌یابند؛ مثلاً یک صندلی علاوه بر کارکردهای معمول خود، در نقش‌های دیگری نیز ظاهر می‌شود.

«بروک» بر بازیگر تأکید دارد و از ژست‌ها و حرکات او، به عنوان دال و نشانه بهره می‌گیرد. به عقیده او بازیگران، باید از نظر جسمانی، چالاک و ورزیده باشند. آن‌ها باید تمرینات آکروباتیک و حرکت را به طور مداوم انجام دهند و این‌ها نه به خاطر کسب مهارت آکروباتیک بلکه به خاطر افزایش حساسیت بازیگر است.

«بدن آموزش نیافته، همچون سازی ناکوک است یعنی جنبه ارتعاشش چنان از صدای بیهوده و گوش خراش اباشته شده که نمی‌گذارد آهنگ اصلی به گوش برسد.» (بروک، 1383، ص 17)

«بروک» با تأکید بر فضای خالی و طرد صحنه پردازی، تخیل را به کار می‌اندازد. چرا که نبود صحنه پردازی پیش شرطی است برای کارکرد تخیل. فضای خالی هیچ داستانی را از قبل عنوان نمی‌کند و ذهن تماشاگر را سخت و عریان رها می‌کند تا نیروی تخیل به چیدمان و ایجاد تصویر پردازد و فضای خالی توسط تخیل،

پر شود. تنها به وسیله نیروی تخیل است که یک بطری کوچک بی مقدار، تبدیل به برج پیزا می‌شود و یا تبدیل به کودکی که در آغوش مادر آرمیده است.» (بروک، 1383، ص 71-1)

کارگردان‌های پست مدرن، صحنه افزارها و اشیاء صحنه را به شیوه‌های متنوعی به کار می‌برند؛ اما همه آن‌ها در یک چیز مشترک هستند و آن این که برای اشیاء، قابلیت تبدیل پذیری قائل می‌شوند و نیز در اکثر مواقع با اشیاء صحنه، برخوردی غیر رئالیستی و واقع گرایانه دارند.

«بروک» از جمله کارگردانانی است که برای اشیاء صحنه، خاصیت مینی‌مالیستی و ستحاله پذیری قائل است؛ مثلاً در نظر او یک بطری معرف یک موشك برای سفر به «اورانوس» می‌شود و یا یک نوار قرمز، دال و نشانه‌ی فوران خون است. او در استفاده از اشیاء صحنه و کاربرد آن‌ها بسیار گزینشی و زیرکانه برخورد می‌کند. به طوری که در عین سادگی، مخاطبان را به هنگام اجرا شگفت زده می‌کند.

لباس نیز در تئاتر پست مدرن، کاربردهای گوناگونی دارد. در بعضی از اجراهای لباس، مورد تأکید است و از آن به عنوان نشانه و دال بهره می‌گیرند و در برخی دیگر، به خاطر تأکید بر عناصر دیگر، لباس را کاملاً خنثی طراحی می‌کنند و یا حتی بازیگران برخene روی صحنه حاضر می‌شوند.

«پیتر بروک در اجرای خود از نمایشنامه ادیپ اثر سنکا در تئاتر Oldvic، از آنجایی که می‌خواست بر شعر و زبان تأکید بگذارد، بر تن بازیگرانش بلوز و شلوار یا لباس‌های ساده‌ای پوشاند. یزدی گروتوفسکی برای اجرای آکروپلیس از «لباسهای خشن یا کاملاً عادی (ساخته شده از گونی) و پاپوش‌های چوبی استفاده کرد.» (ویتمور، 1386، ص 250)

«بروک» در پی ایجاد ارتباطی صریح و ساده است؛ بنابراین از تجمل گرایی پرهیز می‌کند.

اما لباس در نظر «ویلسون»، جایگاه ویژه‌ای دارد و به عنوان یک نشانه و دال مورد استفاده قرار می‌گیرد. در حقیقت لباس، در بیان روایت داستان و انعکاس عمل دراماتیک نمایشنامه، کمک می‌کند. لباس‌هایی که «ویلسون» در آثارش استفاده می‌کند به شدت انتزاعی و غیر واقعی هستند؛ اما حضور رنگ در آثار او، محدود است و بیشتر تمایل دارد معناها را از طریق شکل و حرکت انتقال دهد.

«بروک» نیز از حداقل رنگ در آثارش استفاده می‌کند و «فورمن» در کاربرد رنگ، از رنگ‌های یکنواخت، برای دستیابی به حسی یکپارچه و مشترک سود می‌برد. «خوان آکالانتیس، Joanne Akalantis»، برای نشان دادن تغییرات کنش نمایشی در اجراهای خود، با دقت و وسوسه بسیار، از رنگ‌های تند استفاده می‌کند. (← ویتمور، 1386، ص 300-288)

رنگ ها، نشانه هایی هستند که باید در انتخاب آن ها از دقت کافی بهره برد؛ چرا که تماشاگران در برخورد با رنگ ها، تفسیرهای

خودشان را دارند و هر رنگ بر روی تماشاگران، تأثیر روان شناختی و عاطفی ویژه ای دارد.

کارگردان های پست مدرن، در خصوص رنگ ها، بسیار التقاطی برخورد می کنند. برخی از رنگ های ملایم و یکنواخت استفاده

می کنند و برخی از رنگ های تند و خیره کننده.

اهمیت نورپردازی نیز به مانند رنگ، بر حسب سبک کارگردان ها متفاوت است. «بروک»، از نور تخت و یکنواخت و سفید، در

اجراها یش استفاده می کند و از هر گونه نورپردازی زاویه دار و موضوعی پرهیز می کند. چرا که جاذبه واقعی برای او تنها در لحظه

ارتباط ساده و صمیمی نمایشگران با تماشاگران می باشد.

اما «ویلسون» و «فورمن» در تقابل با «بروک»، در زمینه نورپردازی قرار دارند و نورپردازی در آثارشان، جنبه محوری دارد. پیش رفت

تکنولوژی به آن ها امکان داده تا لحظه های بدیعی توسط نور در صحنه، خلق کنند و از نور در جهت بیان احساسات و توصیف اندیشه

های خود، بهره برند.

در تئاتر «ویلسون»، نور عنصری اساسی و ضروری است که در ساختار اثر، دارای ارزشی چون متن، موسیقی و تخیل است.

برای «ویلسون» نور، خاصیتی جادویی و رمز آلود دارد؛ بنابراین اصرار دارد تا منابع نوری، از نگاه مخاطبان مخفی بماند. «ویلسون» در

امر نورپردازی تا جایی پیش رفته که آن را جایگزین نمایشگر می کند. در صحنه ای از نمایش «انیشن»، نور کاملاً در جایگاه

نمایشگران قرار گرفت و حدود نیم ساعت، تماشاگران را مجنوب و افسون زده ساخت. حساسیت و تأکید «ویلسون» بر عنصر نور، تا

حدی است که برای هر چیزی در روی صحنه، نوری کاملاً مستقل درنظر می گیرد و نیز هر بازیگری از یک نورپردازی مستقل در

صحنه، برخوردار است. او حتی لباس بازیگرش را در نمایش «ویرانی مرگ و دیترویت» نورپردازی و درخشان کرد. ولی

در زمینه رنگ نور، بیشتر به رنگ های خاکستری و سفید تمایل دارد.

«ریچارد فورمن» از نورپردازی متحرک و جهت دار، برای خلق تصاویر خیالی و شگفت انگیز استفاده می کند. نور در آثار «فورمن»

بعدی معمارانه به صحنه می بخشد و حس و حال صحنه را نیز به مخاطب الفا می کند. برخلاف «ویلسون» که منابع نوری را از دید

مخاطب، پنهان می داشت؛ در آثار «فورمن»، چراغ ها حکم دکور صحنه را نیز دارند و صحنه را به شدت روشن می کنند. پر نور ترین

چراغ‌ها، چشم‌های تماشاگران را نشانه رفته اند و به حدی نورانی اند که چشم‌ها را آزار می‌دهند و «فورمن» با این کار می‌خواهد،

بین صحنه و تماشاگر، فاصله ایجاد کند و این مشخصه همه آثار «فورمن» است. (← ویتمور، 1386، ص 288-270).

در عصر پست مدرن نظام‌های شنیداری نیز دچار تحول شده اند. در نمایش‌های سنتی، کلمات بیشترین حجم نظام‌های شنیداری را تشکیل داده بودند؛ اما اکنون تقریباً با حذف گفتار از متن، صدای‌های طبیعی چون جیغ، فریاد، آه، ناله، زمزمه‌های درهم و برهم، سایش اشیاء بر همدیگر و ... حالتی جادویی و آینینی به نمایش پست مدرن داده است.

اغلب کارگردانان پست مدرن، جهت انتقال معنا و ایجاد حس و حال از موسیقی و اصوات انتزاعی استفاده می‌کنند. این اصوات هیچ معنای قطعی و روشنی ندارند و هر تماشاگر به شیوه فردی و شخصی از این نشانه‌ها، رمزگشایی می‌کند. حضور فن آوری، موجب شده تا طراحان صدا، به کمک ابزارهای مکانیکی و الکترونیکی، صدای‌های طبیعی را ضبط یا بازسازی کنند. حضور موسیقی و اصوات در تمرین‌های «فورمن» موجب شده، نمایشنامه‌های او به صورت متون شنیداری تنظیم شود. صدای‌ها در آثار او آن قدر بلند هستند که آزار دهنده می‌شوند و حس خشونت و پرخاشگری را در فضا می‌پراکنند. این اصوات بلند و تکان دهنده، می‌تواند این نکته را به مخاطبان یادآوری کند که آن‌ها در تئاتر حضور دارند و شاهد یک رویداد تئاتری هستند و نیز می‌تواند آن‌ها را در آن رویداد، عمیق و غرقه سازد.

«کارگردان‌ها به عنوان مثال، ممکن است به نشانه‌ی «انسان زدایی»، «دیگر جهان گرایی» یا «ماشین وارگی» (زنگی معاصر) – تماماً عناصر جهان پست مدرن – عملأ دست به تحریف صدای انسانی، افکت‌های صوتی و موسیقی بینند.» (ویتمور، 1386، ص 324)

امروزه از موسیقی برای بیان کشمکش‌ها و کنش دراماتیک تئاتر، استفاده می‌کنند. حضور تکنولوژی در کنار موسیقی و ترکیب آن با صدای‌های ناماؤس و ناشناخته، موجب شده، موسیقی به تدریج تبدیل به نشانه‌ای برای انتقال معنا به مخاطب شود. «فورمن در اجراهای خود، بر عنصر موسیقی تأکیدی ویژه دارد و هرگز قبل از کامل شدن موسیقی، شروع به تمرین نمی‌کند. موسیقی در آثار او شرحی است بر متن؛ اما در تقابل با متن قرار دارد؛ یعنی عنصری است که با فضای حسی غالب بر صحنه در تضاد است.» (← ویتمور، 1386، ص 331-301)

«جان کیج، John Cage، آهنگسازی پست مدرن است. در نظر او اصوات، ناب ترین موسیقی‌ها هستند. ابزار آلات تولید موسیقی در آثارش، شامل شیشه‌ی نوشابه، ظروف آشپزخانه، ترمز ماشین، زنگوله‌ی گاو، طبل،

گلدان و هر شیء که با کوپیدن یا سایش روی آن، بتوان صدا تولید کرد؛ می‌باشد. ابداع او، موسیقی‌ای است با ترکیبی از صدای‌هایی

که در محیط زندگی وجود دارند. او با کنترل صدای‌ها، از آن‌ها جهت تولید آهنگ استفاده می‌کند.

یکی از آثار مشهور او، «چهار دقیقه و سی و سه ثانیه» نام داشت که قطعه‌ای بود برای پیانو که در سکوت اجرا شد و پیانیست به مدت

4'33" پشت پیانو نشست و بازوهای خود را حرکت داد؛ بی‌آن‌که صدایی از پیانو درآید. تماشاچیان باید در طی این مدت به این

درک نائل می‌شدند که آن‌چه شنیدند موسيقی بود و نیز تلاشی بود برای جلب مخاطب به شنیدن صدای‌های داخل سالن.

1385) (← www.Iran theater.ir/files/keij-jonn

با این وجود، باید یادآوری کرد که کارگردانی چون پیتر بروک، یرژی گرتوفسکی و حتی رابرт ویلسون، ضرورتاً کارگردانان

پست مدرنیستی نیستند، بلکه برخی از آثار اجرایی آن‌ها بسیاری از ویژگی‌های تئاتر پست مدرن را دارا است و به همین دلیل در

راهگشایی به سوی تئاتر پست مدرن تأثیرگذار بوده‌اند.

پرفورمنس

یکی از خصایص تئاتر پست مدرن، تأکید بر رخداد و اتفاق است که غالباً در شیوه‌ای از تئاتر

پست مدرن، به نام «پرفورمنس آرت» یافت می‌شود.

«پرفورمنس آرت هنری است ترکیبی که در سال‌های 1970 م. از پیوستگی چند رسانه‌ی هنری گوناگون مانند نقاشی، فیلم،

ویدیو، موسیقی، درام و رقص به وجود آمد. شکل اجرایی آن نیز تا حدود زیادی از نمایش گونه‌هایی که در سال‌های 1960 م. به نام

(اتفاق‌های دیدنی) معروف شده بودند، نشأت گرفته است.» (دامود، 1384، ص 16)

«پرفورمنس آرت» بسیار متأثر از هنر مجسمه سازی و نقاشی آوانگارد در چند دهه‌ی اخیر

می‌باشد. هنرمندان آوانگارد در ابزاری که قبلاً در پدید آوردن هنر خود از آن‌ها استفاده می‌کردند، تحولی ایجاد کرده و برای

اعتراض به سنت‌های قدیم و منسوخ شده، قلم مو و بوم خود را به دور انداخته و با بدن آغشته به رنگ و در هرسطحی از جمله دیوار،

خیابان و ... طرحی رنگین ایجاد

می‌کردند یا در زمینه‌ی مجسمه سازی، از بدن‌های خود، مجسمه‌هایی زنده ساخته و در معرض دید تماشاگران می‌گذاشتند. این

انقلاب به تدریج وارد دنیای تئاتر نیز شد. به طوری که در «پرفورمنس آرت»، ابزار اصلی جهت اجرا، بدن بازیگران می‌باشد.

بازیگر «پرفورمنس آرت»، دیگر اجراکننده و نمایش دهنده یک نقش نیست، بلکه اجرا کننده ای است که حضور خود را روی صحنه، برای تماشا عرضه می‌کند.

زمان و مکان نیز در اجراهای «پرفورمنس آرت» دچار تغییر و تحول شده است. معمولاً زمان اجرا، معین و مشخص است؛ اما این که اجرا چه مدت به طول خواهد انجامید؛ نامعین است. اصولاً گذشت زمان در اجراهای «پرفورمنس آرت» مورد توجه قرار نمی‌گیرد. این امر موجب می‌شود که اجراگر، آن چه انجام می‌دهد؛ برخاسته از ضمیر ناخودآگاهش باشد. چرا که حضور ساعت، موجب می‌شود که کنش‌های اجراگر از روی آگاهی و قابل پیش‌بینی باشد. مکان اجرا هم، دیگر چون سابق در صحنه‌های تئاتر نیست؛ گسترده‌گی مکان اجرا، به پهنانی کره‌ی زمین است و اجراگر، هر کجا که بخواهد می‌تواند به اجرا پردازد؛ مثلًا «ویلسون» در اجرای «پیش در آمدی در کوهستان کا» که در سال 1972م. در شیراز انجام شد؛ مکان اجرا را ارتفاعات کوهستانی این نواحی درنظر گرفت که در هفت کوهستان و هفت شبانه روز، طی صد و شصت و هشت ساعت مداوم، با پیش از پنجاه بازیگر غیر حرفه‌ای، اجرا شد. «آنتونی هاول و گروه هفت نفره اش، در اجرای «دایره‌های پویا» زمین خشک شده دریاچه‌ای را در غرب استرالیا که دوازده کیلومتر قطر دارد، به عنوان صحنه انتخاب کردند ». (دامود، 1384، ص 105)

و جالب آن که در شبی سرد، بدون هیچ تماشاگری به نمایش درآمد. یکی از ویژگی‌های «پرفورمنس آرت»، حضور طنز و خشونت می‌باشد که آن را می‌توان از میراث سبک «دادائیسم» و «فوتوریسم» دانست. «دادائیسم»، علی رغم هیچ گرابی اش با نوعی طنز و بذله گویی همراه بود؛ ولی نه طنزی که خوشایند بورژوا باشد و «فوتوریسم»، خشونت را در هنر ارج می‌نماید. گاهی اوقات اجرا کننده، جسم خود را در معرض آسیب و خطر قرار می‌دهد؛ به طوری که تماشاگر نمی‌داند که شاهد یک واقعیت است یا یک نمایش؟! مثلاً اجراکننده‌ای، آنقدر سر خود را به قفل فولادی یک کمد دربسته می‌کوبد تا بیهوش بر زمین بیفتد. با توجه به این مثال طول زمان اجرا نامعین است؛ چرا که بستگی به این دارد که نمایشگر چه موقع از پا می‌افتد. در «پرفورمنس» هیچ قابل پیش‌بینی نیست و اجرا براساس رخداد و تصادف پیش می‌رود؛ کسی نمی‌داند در انتهای چه پیش می‌آید، چرا که همه چیز بستگی به رفتار تماشاگر دارد.

«در پرفورمنس آرت، غافلگیری و غیره منتظره بودن یک عمل، فاقد هر نوع دلیل است، امری تصادفی است و هیچ ارتباطی با اصل

علت و معلوم و باورپذیری ندارد.» (دامود، 1384، ص 168)

«هنگامی که «مارینا آبراموویچ، Marina Abramovic» خود را به تماشاگران معرفی کرد به آن‌ها گفت که قاعده بازی این

است که آن‌ها با او هر آن‌چه دلشان می‌خواهد بکنند، آن‌جا ادراک، باید با تجربه‌ای از مسئولیت جابه‌جا شود. در جریان این

«پرفورمنس» که در آن حد و مرز نبود، دیدار کنندگان را به آشوب کشاند، برخی علناً به پرخاشگری و تهاجم پرداختند: وقتی فردی

یک هفت تیر پر را دردست آرتیست گذاشت و روی شقیقه اش نشانه گرفت، پرفورمنس به ناچار قطع شد. این‌جا، خطر و درد، نتیجه

یک انفعال عمدی هستند؛ همه چیز غیرقابل پیش‌بینی است، برای این که همه چیز بستگی به رفتار تماشاگر دارد.» (تیس له من،

(258، ص 1383)

«مارینا آبراموویچ» از هنرمندان به نام «پرفورمنس آرت» است که از والدینی پاریزان در یوگسلاوی متولد شد. آثار او تهاجمی

مستقیم است به واقعیت. واقعیتی که قبلًا مخاطب، آن را به صورت نمادین در نمایش مشاهده می‌کرد. در اجرای «ریتم 10» او، خود

را با چاقو زخمی می‌کند و خونریزی را به شکل واقعی به نمایش می‌گذارد. بین زندگی و هنر «آبراموویچ» هیچ مرزی وجود ندارد

1385) abramoviecBIG ← /www.irantheater.ir

نتیجه‌گیری

با این توضیحات مرزهای هنر، مدام در حال گستردگی شدن است، به طوری که هر اثر هنری به ظاهر نازل و پستی که در عصر مدرنیسم،

به دیده تحریر نگریسته می‌شد؛ اکنون دارای ارج و قرب است و هر فردی می‌تواند با هر ابزاری، اثری را خلق کند و آن را اثر هنری

بنامد. در نمایش‌های

پست مدرن، کاراکتر و شخصیت نفی می‌شود و شخصیت پردازی در واکاوی لایه‌های پیچیده درونی شخصیت، دیگر جایگاهی

ندارد. در هنر پست مدرن به اعمال و ظواهر بیرونی کاراکتر اهمیتی دو چندان داده می‌شود و از روانشناسی اجتناب می‌شود؛ پس با

کمنگ شدن شخصیت پردازی، فضاسازی و تأثیر فضا بر مخاطب، جایگزین می‌شود.

از اقتدار کارگردن در نمایش پست مدرن کاسته شده است و شیوه کارگردنی در اکثر موارد به شدت مشارکتی است و کارگردن در فرایند تمرین دست به انتخاب از میان حرکات ژست‌ها و بداهه پردازی‌های بازیگران می‌زند.

در تئاتر پست مدرن، هنر اصلی این است که هر اجرایی که به روی صحنه می‌رود جدید باشد و در متن و اجرای گذشته بازنگری شود. یک اثر پست مدرنیستی، روایت‌های کلان و ساختارهای متسجم و موحد را، نفی می‌کند تا تکثر و «پلورالیسم» را در اثر حاکم کند و برای این منظور مخاطب خود را در معرض بمبانی از چندین رویداد مختلف و موازی قرار می‌دهد و تماشاجی باید لحظه کنش اصلی صحنه را در میان فیلم‌ها و آوازهایی که اجرا می‌شود؛ احساس و درک کند.

تئاتر پست مدرن، در اکثر مواقع، تئاتری معناگرایی نیست؛ بلکه با امور و مسائل پیش پا افتاده روبه رو است و از ژرف کاوی و رمز و راز گریزان است. حتی در بعضی از اجراهای هیچ پیامی برای انتقال به مخاطب وجود ندارد و تنها احساس و یا لذت مخاطب نسبت به اثر، مدنظر اجراگر است.

آن چه که پست مدرنیسم به تئاتر افزوده، دیداری شدن هرچه بیشتر است. تئاتر پست مدرن، برای بیان اندیشه‌های جدید خود از شیوه‌های رایج و سنتی استفاده نمی‌کند؛ بلکه مفاهیم مورد نظر خود را در روندی فیزیکی و با تأکید بر بدن در صحنه مجسم می‌کند.

فهرست منابع:

كتابها:

- اورلی، هولتن؛ مقدمه ای بر تئاتر آینه طبیعت؛ ترجمه: محبوبه مهاجر؛ انتشارات سروش؛ تهران؛ چاپ سوم: 1384
- براهیمی، منصور؛ تاتر مدرن و پست مدرن؛ کتاب ویژه تاتر؛ انتشارات جهاد دانشگاهی؛ تهران؛ چاپ اول: 1379
- بروک، پتر؛ رازی در میان نیست (اندیشه‌هایی درباره بازیگری و تئاتر)؛ ترجمه: محمد شهبا؛ انتشارات هرمس؛ تهران؛ چاپ اول :

1383

- پاکاز، روئین؛ دایره المعارف هنر؛ انتشارات فرهنگ معاصر؛ تهران؛ چاپ ششم: 1386
- تیس له من، هانس؛ تئاتر پست دراماتیک؛ ترجمه: نادعلی همدانی؛ نشر قطره؛ تهران؛ چاپ اول: 1383
- حسینی، ناصر؛ تئاتر معاصر اروپا، جلد اول؛ انتشارات نمایش؛ تهران؛ چاپ اول: 1377

دامود، احمد؛ بازیگری در پرفورمنس آرت؛ نشر مرکز؛ تهران؛ چاپ اول: 1384

روز-اونز، جیمز؛ تئاتر تجربی از استانیسلاو کی تا پیتر بروک؛ ترجمه: مصطفی اسلامیه؛ انتشارات سروش؛ تهران؛ چاپ چهارم: 1385

ستاری، جلال؛ آنتونن آرتو شاعر دیده ور صحنه تئاتر؛ انتشارات نمایش؛ تهران؛ چاپ دوم: 1378

شکنر، ریچارد؛ نظریه اجرا؛ ترجمه: مهدی نصرالزاده؛ انتشارات سمت؛ تهران؛ چاپ اول: 1386

ناظر زاده کرمانی، فرهاد؛ درآمدی به نمایشنامه شناسی؛ انتشارات سمت؛ تهران؛ چاپ اول: 1383

نعمت طاوسی، مریم؛ ادبیات نمایشی در گذر از مدرنیسم به پست مدرنیسم؛ انتشارات رابعه؛ تهران؛ چاپ اول؛ سال؟

ویتمور، جان؛ کارگردانی تئاتر پست مدرن؛ ترجمه: صمد چینی فروزان؛ انتشارات نمایش؛ تهران؛ چاپ اول: 1386

مقالات:

مختارباد امرئی، سید مصطفی؛ پست مدرنیسم در تئاتر؛ نشریه هنرهای زیبا؛ تابستان 1387؛ شماره 34

ناظر زاده کرمانی، فرهاد؛ پست مدرنیسم و تراژدی‌های یونانی؛ مجله هنرهای زیبا؛ بهار 1376؛ شماره 2

سایتها:

<http://www.theater.ir/files/keij-jonn.jpg>

به نظریات «جان کیج» درباره ارتباط موسیقی با هنرهای اجرایی؛ 20 / 01 / 1385

ناظر زاده کرمانی، فرهاد؛ نگاهی به پست مدرنیسم در تئاتر به بهانه رحیم عبدالرحیم زاده؛ http://www.theater.ir/files/samfoni_nakok.jpg

اجrai نمایش «یک سمعونی ناکوک»؛ 30 / 10 / 1386

؛ فروتن، پیام؛ فوتوریسم و تحولات جدید در عرصه صحنه پردازی <http://www.theater.ir/files/frutan-payam>

تئاتر؛ 11 / 04 / 1385

؛ نوشتاری از ریچارد فورمن "چگونگی نوشتن یک نمایشنامه"؛ http://www.theater.ir/files/photo_richard.jpg

1385/06/29

؛ امیر حاجی، علیرضا؛ نگاهی به آثار و اندیشه‌های مارینا آبرامویچ در <http://www.theater.ir/files/abramovcBIG.jpg>

حوزه هنرهای اجرایی؛ 1385/07/17