

صحنه های شنیداری و شنیدار صحنه ای در تئاتر نیمه ی دوم قرن بیستم

لیلی گله داران*

چکیده

ریشه ی لغوی تئاتر در یونان باستان، تئاترون به معنای محل دیدن می باشد اما تئاتر همواره مکانی برای شنیدن نیز بوده است. در نیمه ی دوم قرن بیستم متعاقب ظهور پرفورمنس، گسترش رویکرد بینارشته ای در هنرها و شیوع و نفوذ رسانه های جمعی الگوواره ی تئاتر تغییر یافت و در راستای تغییر الگوواره های متن، بازیگر، صحنه، تأکید و تمرکز بر صدا، صوت و شنیدار افزایش یافت. از یک سو پرفورمنس و از سمتی دیگر تکنولوژی های دیجیتال، صحنه های تئاتری این دوره را متحول کردند. در مسیر گذار از تئاتر دراماتیک به تئاتر پست دراماتیک، تئاتر به فضا، ژست، تصویر و صدا نقش مؤثرتری محول کرد و صحنه های شنیداری به دلیل قابلیت های ویژه خود بر صحنه های دیداری که محدودیت فضایی داشتند تفوق یافت. تئاتر نیمه ی دوم قرن بیستم با دوگانه ی صحنه های دیداری و صحنه های شنیداری توانست فضای اجرایی را بسط و گسترش دهد و تئاتر را به جهان بی مرز و ممکن برای تحقق هر ایده ای مبدل کند. صحنه های شنیداری کدام اند و در چه موازنه ای با صحنه های دیداری قرار می گیرند؟ رابطه ی مخاطب با اثر چگونه است و صحنه های شنیداری چه نوع شنیداری از مخاطب می طلبد یا چگونه شنیدار او را تربیت می کند؟ این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی و با فنون جمع آوری اطلاعات کتابخانه ای و مشاهده ی مستقیم صورت گرفته است که در مشاهده مستقیم به اجرا های زنده، فیلم، تراک های صوتی استناد شده است.

کلیدواژه: صحنه های شنیداری، شنیدار صحنه ای، صدا، صوت، تئاتر پست دراماتیک

مقدمه

در نیمه ی دوم قرن بیستم مفهوم هنر تحول بنیادین یافت که منجر به تغییر اساسی در زیبایی شناسی آن گردید. آن چه این تحولات انقلابی را دامن زد تجربه گرای هنرمندان و تمایل بی حد و حصر آن ها به نوآوری بود. با ظهور پرفورمنس آرت مرزبندی ها و خط کشی میان هنرها برداشته شد و هنرهای تجسمی به هنرهای اجرایی پیوند خورد؛ در این زمینه ی مهیا بود که الگوواره ی هنرهای زیبا و از آن میان، تاثیر تغییر یافت و معنا و معادل دیگری از متن، بازیگر، صحنه و حتا تماشاگر ارائه داد. از یک سو پرفورمنس و از سمتی دیگر تکنولوژی های دیجیتال، صحنه های تئاتری این دوره را متحول کردند و شیوع رسانه های جمعی مثل تلویزیون و سینما در مدلسازی اجتماع انسانی جدید، هنرمندان این حوزه را بیش از پیش درگیر خود ساخت. روبرت لپاژ کارگردان - بازیگر - نویسنده ی کانادایی در مقاله ای تحت عنوان "تئاتر به عنوان نقطه ی تلاقی هنرها" اذعان می دارد که «هیچ سنت ادبی ای برای ما وجود ندارد، بنابراین تکنیک نوشتاری ما کاملن برگرفته از تلویزیون و سینما است. تئاتر ما رسمن از ادبیات نشأت نگرفته است: حرفی از نوشتار نمایشی در میان نیست بلکه صحبت از یک فضای نوشتاری سینمایی است که در تئاتر نفوذ یافته است» (Lepage, 1994:15).

حرکت به سمت صوت و صدا در تئاتر که متعاقب توسعه و افزایش امکانات الکترونیکی و دیجیتالی و حضور مهندسين و طراحان صوت، نه به عنوان عوامل فنی اثر بلکه به عنوان هنرمندان سازنده ی اثر، بود یک منشأ و زمینه ی عملی در راستای پیشرفت علوم و تکنولوژی داشت و یک منشأ نظری؛ ریشه ی نظری آن برمی گشت به پژوهش ها و جستارهای نویسندگان و نظریه پردازانی که با رویکردی هستی شناسانه به زبان، گفتار، کلمه، صدا، صوت، آوا و موسیقی پرداختند. اولین رویکرد متفاوت در تئاتر به کلام و گفتار با آغاز تاریخ تئاتر عجم شده است؛ هنگامی که سرخوان همسرایان بداهه نوازی کرد و سپس آیسخولوس که با اضافه کردن بازیگر دوم بنای دیالوگ را گذاشت. از این رو همواره نویسندگان و بازیگران تئاتر با مسأله ی کلام درگیر بوده اند. اما رهاسازی کلام از معنا و شبه پریشان نویسی و عدم برقراری ارتباط کلامی در صحنه به نویسندگان آلمانی پیشا اکسپرسیونیسم نظیر بوشنر و فن کلايست برمی گردد و سپس در دادائیست ها و سوررئالیست ها جلوتر می شود تا نهایتا در تئاتر ایزورد به حد اعلاى خود می رسد. رویکرد فلسفی ايسوديست ها به زبان، گفتار و مکالمه از یک سو و نظریات مذاقانه ی زبانشناسان، نشانه شناسان و فیلسوفانی نظیر کریستوا، بارت دریدا، آگامبن، دلوز، پیرس، الام، نانسی، بلونیا، اونگ و ... و موسیقی دان ها و موسیقی شناسانی نظیر جان کیچ، کارلو سرا ماهیت زبان، کلمه و صدا و صوت مورد بررسی های موشکافانه قرار گرفت و آرای آن ها به حوزه ی عملی تئاتر راه یافت و به خصوص مورد توجه گروه های پیشرو هنری - پژوهشی گرفت که در پی تئاتر نو بودند. به طور مثال از اولین آثار مثل صداهای ضبط شده در *آخرین نوار کراپ* (ساموئل بکت، ۱۹۵۸)، *توهین به تماشاگر* (پیتر هانتکه، ۱۹۶۶)، گرفته تا آثار متأخری چون *اشیاء/اَشْتِیْفَتَر ۲* (هاینر گوبلز، ۲۰۰۷)، *کال کوتا* در جعبه ۴ (از گروه ریمنی پروتکل، ۲۰۰۸) و *تر/ژدی/اندوگونیدیا ۲* (۲۰۰۴-۲۰۰۲)، جولینو چزاره ۷ (۱۹۹۷)، از سوشیتاس رافائلو سانتز یوید این مقاله از طریق معرفی برخی ویژگی های نمونه های اجرایی معاصر در سه بخش الگوواره های جدید و نقش صوت و صدا در متن و اجرا، صحنه ها و چشم اندازهای شنیداری، تماشاگر و شنیدار صحنه ای در پی جواب دادن به این است که صحنه های شنیداری کدام اند و در چه موازنه ای با صحنه های دیداری قرار می گیرند؟ رابطه ی مخاطب با اثر چگونه است و صحنه های شنیداری چه نوع شنیداری را از مخاطب می طلبد و چگونه شنیدار او را تربیت می کند؟

پیشینه

ایده ی تجربیات صوتی و پرداختن به مسأله ی صوت و صدا در تئاتر به عنوان عناصر اصلی پیشبرنده ی درام با رویکردی که در تئاتر نیمه ی دوم قرن بیستم مشاهده می شود با فوتوریسم، اکسپرسیونیسم، دادائیسم، باهاوس آغاز شد و با پرفورمنس اوج گرفت، در گذار از تئاتر دراماتیک به پست دراماتیک مجال بیشتری به شنیدار مخاطب داده شد. امروز تئاتر معاصر دنیا تئاتری است علمی تر که با تکیه بر مطالعات سیستماتیک و کارکرد تکنولوژی های نوین سعی در باز ابداع خود دارد. این پژوهش در راستای تشریح صحنه های شنیداری و تعریف شنیدار مخاطب با اتکا بر تحقیقات و مطالعات صورت یافته سعی در شناساندن امکانات تازه و گسترده ای دارد که صدا و صوت به

جهان متن و اجرای آثار نمایشی می دهد و از آنجا که این مبحث به طور مشخص و متمرکز هنوز در تئاتر ایران بدان پرداخته نشده است منابع مورد استناد این پژوهش عمدتاً کتاب ها و مقالات خارجی می باشند؛ از این میان کتاب *دراماتورژی صوتی* (۲۰۱۲) مجموعه پژوهش های گردآوری شده به توسط والتینا والتینینی دربرگیرنده ی تحقیقات ارجمندی است از نظریه پردازان، هنرمندان و محققان برجسته ی دنیا و مصاحبه های مستقیم با کارگردان های معاصر نظیر هاینر گوپلز، ریکاردو کاپوروسی، چزاره رونکونی، کیارا گوئیدی و ... درباره ی کنش دراماتیک صدا، صوت، نویز، سکوت و موسیقی در صحنه ی تئاتر، بالاخص پژوهش مذاقانه ی انریکو پیتوتزی با عنوان "کالبدشکافی: آناتومی بدن صوتی" در این کتاب در نوع شناسی شنیدار و رابطه ی شنیداری مخاطب با اثر و جستار کارلو سرا با عنوان "روایتگری آوایی و فرم موسیقایی" که به کارکرد ورامنتی اصوات و آواها در پیشبرد روایت می پردازد بخش های مؤثر و مورد استناد این پژوهش بوده است. کتاب در شنیدار از ژان لوک نانسی یکی از منابع پر استناد در ارتباط با شنیدار از منظر هستی شناختی، فلسفی و زیبایی شناختی است که به زبان فرانسه در سال ۲۰۰۲ انتشار یافت و به سرعت به زبان های دیگر ترجمه شد در این مقاله به نسخه ی چاپ شده در سال ۲۰۰۴ در ایتالیا استناد شده است. کارلو سرا در کتاب *موسیقی، بدن، بیان* (۲۰۰۸) به بدن صوتی می پردازد و تمام نشانه های شنیداری را به مثابه ی بدن کنشگر صوتی در نظر می آورد که اثر اجرایی را به یک موسیقی جامع بدل می کند. کتاب *آنالیز نمایش* از پاتریس پاپویس (۲۰۰۸) بالاخص فصل دوم با عنوان صدا، موسیقی، ریتم با استناد به تئاتر آنتون آرتو و نظریات رولان بارت در ارتباط با صدا و صوت مورد استناد این پژوهش قرار گرفته است. کتاب تئاتر پست دراماتیک از هانس تیس له من که به تبیین و توضیح مفاهیمی از قبیل: نشانه های شنیداری، تئاتر به مثابه موسیقی، بازگشت به اجرا، کنش صحنه ای در مقابل کنش دراماتیک و توجه به مادیت صدا و صوت پرداخته است از منابع استنادی مهم این پژوهش می باشد. کتاب *زیبا شناسی/اثر/اجرایی* از اریکا فیشر لیخته (۲۰۱۱) با مبحث معماری صوتی در آثار اجرایی معاصر و قابلیت صوت، صدا، سکوت در ساخت مناظر صوتی و مقاله ی "انفجار صوت: پنجره ای به فیزیک صوت" از لاک وود در مجله ی موسیقی لئوناردو (۲۰۰۹) از منابع اصلی این پژوهش در کنار دیگر منابع مرتبط و مورد استناد است از جمله کتاب *تئاتر در تصویر، رویدادهای/اجرایی و مدیاهای جدید* از والتینا والتینینی (۱۹۸۷)؛ مجموعه مقالات گردآوری شده در کتاب *تئاتر نوین ساخت ایتالیا ۲۰۱۳-۱۹۶۳* به توسط والتینا والتینینی (۲۰۱۵)؛ کتاب *جهان ها، بدن ها، مواد، تئاترهای نیمه ی دوم قرن بیستم* از والتینا والتینینی (۲۰۰۷)؛ فصلنامه علمی پژوهشی تئاتر با عنوان "کتابخانه ی تئاتری، روش های کارگردانی در هزاره ی جدید"، شماره ی ۹۲-۹۱ (۲۰۰۹) از دیگر منابع مورد استنادی قابل ذکر می باشند.

روش تحقیق

این مقاله، به تشریح صحنه های شنیداری و شنیدار صحنه ای در تئاتر نیمه ی دوم قرن بیستم از طریق آنالیز پارامترهای اساسی و به خصوص از طریق معرفی برخی ویژگی های نمونه های اجرایی معاصر به مسأله ی صوت، صدا، موسیقی و شنیدار پرداخته می شود. این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی و با فنون جمع آوری اطلاعات کتابخانه ای و مشاهده ی مستقیم صورت گرفته است که در مشاهده مستقیم به اجرا، فیلم، مصاحبه و سخنرانی استناد شده است.

الگوواره های جدید و نقش صوت و صدا در متن و اجرا

تئاتر نیمه ی دوم قرن بیستم متأثر از جریان های هنری، بسط و گسترش رسانه های جدید و امکانات روزافزون فن آوری های نوین معنای دیگری از متن، بازیگر و صحنه ارائه می دهد. تغییر این الگوواره ها حتا تعبیر متداول از ژانر و تئاتر را دگرگون کرد. در تئاتر این دوره ی اروپا و امریکا حذف شخصیت (به معنای کلاسیک اش) منجر به تغییر متن و بازیگری شد. «تئاتر معاصر به جای شخصیت ها، آدمک ها و فیگورهای بی نام که در تمام طول نمایش یک ژست و حالت داشتند و همواره یک عمل را انجام می دادند، مبتلایان به زبان پریشی و اختلالات گفتاری را به صحنه آورد» (Valentini, 2007: 103). تحت تأثیر پرفورمنس، بازیگر به اجراگر تقلیل یافت. تغییر الگوواره های شخصیت و بازیگر تا آنجا پیش رفت که در دو دهه ی اخیر حضور فیزیکی انسان به عنوان کنشگر از طرف گروه های تجربی

تئاتری مورد تردید قرار گرفت. در تئاتر امروز آنچه اصالت دارد نمایاندن آنات است و نه تمهیدات پیشبرد داستان و روایت؛ «اهمیت بر ایده های موازی، متکثر و مقارنه ی متضادها و متجانس ها است و نه نمایاندن شخصیت و کاراکتر» (Valentini, 1999:8). اساس این نوع نمایش همان چیزی است که دهه ها پیش از این از زبان آرتو گفته شد که زبان بدن، ژست ها و رفتارها، رقص، موسیقی و لحن در اولویت اند و نه روایتی از اندیشه ی شخصیت ها. «چه کسی گفته است که تئاتر، هنر به نمایش گذاشتن شخصیت هاست، برای حل و فصل مسائل زیستی، عاطفی و روانی انسان؟» (Artaud, 2000:158).

در دهه ی شصت برای گروتوفسکی تکنیک شخصی بازیگر بود که هسته ی هنر تئاتر را تشکیل می داد. او در تئاتر آزمایشگاهی و در حرکت به سمت تئاتر بی چیز اذعان می کند «ما با حذف تدریجی حشو و زواید فهمیدیم که تئاتر بدون چهره پردازی، لباس، صحنه، جلوه های صوتی و تصویری و ... نیز می تواند سر پای خود بایستد اما بدون ارتباط میان تماشاگر و بازیگر و بدون وحدت در دریافت مستقیم و "زنده" تئاتری در کار نیست» (گروتوفسکی، ۱۳۸۴:۲۹). تئاتر افسورد در طول سال های ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰ با طغیان علیه اقتدار متن و حکمیت نویسنده تأثیر مستقیم بر بازیگر و بازیگری داشت (بالاخص در آثار متأخر بکت از جمله آخرین نوار کراپ). در دهه ی هفتاد پرفورمنس به عنوان یک شیوه ی هنری به رسمیت شناخته شده تعریف جدیدی از بازیگر ارایه کرد. در حرکت از تئاتر به سمت پرفورمنس بازیگر به اجراگر تبدیل شد. «اجراگر بر خلاف بازیگر، نقش بازی نمی کند بلکه به معنای کلمه "عمل" می کند» (Pavis, 2008:81). پیش از آن، تئاتر سنتی غرب بر مبنای تجسم بخشیدن به شخصیت نمایشی توسط یک بازیگر خاص شکل می گرفت ولی هنر اجرا کار خود را بر اساس شخصیت هایی که قبلن توسط هنرمندان دیگر خلق شده است شکل نمی دهد، بلکه بر مبنای بدن خود اجراگران [...] و بر اساس آگاهی آن ها از این اعمال و فرایند نمایش آن ها برای تماشاگر، وجه اجرایی می یابد. بنابراین به دلیل اینکه تأکید بر روی اجراست و ماهیت بدن یا خود از طریق اجرا زبان حال پیدا می کند، بدن فرد (بازیگر) در مرکز چنین عرضه داشت هایی قرار می گیرد (علیزاد، ۱۳۸۲:۱۱).

بازیگر کیست یا چیست و روی صحنه چه می کند؟ بازیگری در تئاتر همواره تعریفی معادل حضور انسان بر روی صحنه داشت. اما این حضور انسانی به عنوان عنصر اصلی تئاتر در اجراهای نمایشی نیمه ی دوم قرن بیستم مورد تردید قرار گرفت. پاتریس پاپویس در کتاب *آنالیز نمایش* در بخش تئوری عام بازیگری بیان می کند که تئوری بازیگر نمی بایست محدود به بازیگر غربی باشد بلکه می بایست شامل بازیگر- خواننده- رقصنده ی غیر اروپایی نیز باشد. در این فرهنگ ها بازیگر تکنیکی تر است و قابل قیاس با سنت بازیگری غربی که مبتنی بر روانشناسی است نمی باشد. بازیگر غربی در وهله ی اول به نظر می رسد که خواستار تجسد بخشیدن به شخصیتی است که در روایت به عنوان یکی از پروتاگونیست ها عمل می کند (Pavis, 2008:75). از منظر پاپویس اولین عمل بازیگر، حضور است؛ ارائه ی اینجا و اکنون به تماشاگر. اگر یکی از ویژگی های بازیگر تئاتر غربی، مادیت حاضر است، درست مثل یک ابژه ی حقیقی، بنابراین بازیگر تئاتر دو وضعیت (status) دارد: یک شخصیت واقعی حاضر و به طور همزمان یک پرسوناژ خیالی غایب که در صحنه ی دیگر قرار دارد. (همان: ۷۸). اگر بازیگر یک ابژه و شیء حاضر است که نمایانگر یک شخصیت غیر واقعی (فاقد جسمیت) و غایب است بنابراین هر ابژه ی حاضری بر روی صحنه که عملی را انجام می دهد می تواند در جایگاه بازیگر قرار گیرد. این ماده ی حاضر می تواند صدای انسان، اصوات غیر انسانی، اشیاء، نویزها، نورها و بطور کلی تمام عناصر بصری و صوتی باشد. «در تئاتر معاصر، بازیگر دیگر همواره یک شخص معین نیست، فردی که مجموعه ای از عواطف را بیان می کند. او دیگر یک حامل ساده ی پیام از طریق تقلید و محاکات نمی باشد» (همان: ۸۱). برای کانتور، بازیگر یک ابژه ی جدا شده از حقیقت وجودی خودش بود که در وضعیتی شبیه مرگ از طریق انکار بدن زنده به قول هوسرل (leib) و ارائه ی بدن مرده یا جسد (körper) با تقلید مرگ یا به بیانی خود را به مردن زدن می توانست حقیقت خود را بنمایاند. این بدن مرده هیچ چیزی به جز یک شیء نبود. شیئی که ارزشی برابر با دیگر اشیای حاضر و غایب در صحنه داشت. در تئاتر پست دراماتیک، له من معادل این اصطلاح را تئاتر بعد از انسان مرکزیت می داند «تحت این نامگذاری می توان همزمان تئاتر اشیاء بدون بازیگران جاندار، تئاتر با تکنیک و ماشین ها، و تئاتری را گرد آورد که فرم انسانی را مثل عاملی در ساختارهای فضایی شبیه مناظر وارد می کند (له من، ۱۳۸۳، ۱۵۰-۱۴۹)، او از بازیگر - شیء که اهمیتی برابر با دیگر عناصر در ساختار نمایش دارند سخن می گوید. در تئاتر کانتور به واسطه ی سبکه ی مجسمه سازی اش، عمل صحنه ای را اشیاء (ازچوب، آهن، پارچه، کتاب، لباس) و انسان - شیء انجام می دهد؛ «نزد کانتور بازیگران انسانی در حول و حوش اشیاء ظاهر می شوند [...] و دیالوگ کلامی درام، جای خود را به دیالوگی بین انسان و اشیاء داده است» (له من، ۱۳۸۳:۱۳۳).

حذف شخصیت از یک سو و حضور بازیگر به مثابه ی شیء یا جسمی که هم ارز با دیگر اشیاء و اجسام حاضر در صحنه در کنش دراماتیک و پیشبرد درام نقشی برابر دارند موجب تغییر متن نمایشی شد. در این دراماتورژی تازه، انسان، حضور انسان و نشانه های حضور او از جمله تصویر مجازی و صدا به معنای دیگر و در کاربرد دیگر نمایان شد. «صوت، تن است، به پارامترهای فیزیکی پاسخ می دهد و به این طریق صوت ماده است» (Lockwood, 2009:44) توجه به مادیت صوت موجب شد تا صوت به مثابه ی جسم صحنه ای قلمداد شود که قابلیت کنش دراماتیک بسان دیگر "بازیگر- شیء" ها داشته باشد. از این زمان به بعد دراماتورژی دیگر محدود به متن نوشتاری و شخصیت های انسانی نیست بلکه نوشتار به متن اجرایی ارتقاء یافته است که بر اصل تفکیک، تجزیه و مونتاژ عناصر نمایشی مثل تفکیک گفتار از اندیشه، دیدار از شنیدار، شخص (بازیگر یا به بیان صحیح تر اجراگر) از شخصیت بنا شده است. در این متن اجرایی آنچه شنیده می شود از آنچه دیده می شود مجزا شده است، جملات و کلمات به شخصیت مرتبط نیستند بلکه مربوط می شوند به شخصی که آن را می گوید: «من های متکثر غیر مشخص و ناشناس که صرفن ناقلین کلمات اند و نه مبین آن» (Valentini, 1989:36).

اما دراماتورژی صوتی ۱۰ چگونه و در راستای چه نگرشی و با تکیه بر چه امکاناتی به وجود آمد؟ در تمام متون نوشتاری صدا امری مستتر است که به شکلی استعاره ای صدای نویسنده است یا صدای شخصیت در عین حال به طرزی نا محسوس و غیر مشخص صدای درونی خواننده نیز هست. رولان بارت در پایان *لذت متن* به تئاتری بودن متن مکتوب می پردازد که در آن جسمیت صوت محرز می گردد، یک نوشتار گفتاری که نشانگر یک تصویر از بدن صوتی است. نوشتار با صدای بلند یک راهکار بینابینی است میان متن و صدا، میان کلمات و کلام، میان نوشتار و گفتار، یک وضعیت رفت و برگشتی میان این ها که از بدن می گذرد. بنابراین موسیقا و صدایی که در متن مکتوب به نوشتار نیامده است در بافت نحوی- دستوری- دراماتیک ظاهر می شود و متن کامل می شود. شفاهیت متن باعث می شود تا ارزش کیفیت های فیزیکی، مادی، رنگی صدا محرز شود؛ «متنی که در آن می توان آوای بافت حنجره را شنید، زنگار صامت ها، کام رانی مصوت ها» (بارت، ۱۳۸۳:۹۳)؛ متنی که برخاسته از بدن است و «تیین تن و گویش، و نه معنا و زبان» است (همان). تمام متون نمایشی برای به اجرا درآمدن نگاشته می شوند بنابراین متونی هستند که برای گفتن، شنیدن و به عمل در آمدن نوشته می شوند از اینرو همواره متوجه صدا، صوت، موسیقا و ریتم بوده است اما در روند تکوین نظریات جدید در زبانشناسی، زبانروانشناسی و علم آواشناسی، نظریات نوین اجرایی مثل پرفورمنس با الگوواره های تازه ی بازیگر، تماشاگر که از مخاطب منفعل آماده ی مصرف به کنشگری تبدیل شد که عمل او انجام فعالانه ی "دیدن و شنیدن" بود، ارتقای مکان دو بعدی و سه بعدی اجرا به فضای چند ساحتی اجرایی که دربرگیرنده ی صحنه های دیداری و صحنه های شنیداری بود زمینه ی نوشتن متن اجرایی به سیاق استوری برد و نه به سیاق متداول متن ادبی فراهم شد. از طرفی متعاقب رویکردهای تازه ای که به صوت، نویز، سکوت در موسیقی معاصر به توسط تئوریسین ها و موسیقیدان هایی نظیر جان کیج صورت پذیرفت موسیقی و صوت در روی صحنه کارکردی دراماتورژیک یافت. پیشرفت هایی که در ساخت دستگاه های ضبط و پخش و میکس صدا صورت یافت و استفاده از تجهیزات صوتی پیشرفته در صحنه های تئاتر در راستای خلق صحنه های شنیداری دراماتورژها را با امکانات تازه ای آشنا ساخت که جهان نوشتاری نوینی را پدید آورد.

در تئاتر متکی بر صدا متن نمایشی به چند بخش تقسیم می شود و دیگر یک متن جامع قابل خوانش برای مخاطب بسان تمام متون نمایشی چاپ شده نیست بلکه شامل: متن صوتی، متن دیداری، متن اجرایی یا به تعبیر له من پرفورمنس تکست^۹ است که شامل روش ارتباط با تماشاگران، وضع زمانی و مکانی، جا و عملکرد فرایند تئاتری در میدان اجتماعی است (له من، ۱۳۸۳:۱۵۷) زیرا تئاتر دیگر هنر به صحنه آوردن متن نیست بلکه هم ارزی تمام عناصر تشکیل دهنده ی نمایش باعث شده است که هر کدام متن یا دستورالعمل خود را به طور مجزا داشته باشند و کار کارگردان ایجاد رابطه ی درست در پیشبرد افقی و عمودی این متون است درست شبیه آنچه رهبر ارکستر انجام می دهد یعنی پیشبرد و «اجرای هم زمان دو یا چند خط ملودیک مستقل که همگی اهمیتی کم و بیش یکسان دارند» (کیمی ین، ۱۳۹۰:۸۷). ساختار اجرایی این آثار غیر سلسله مراتبی یا پاراتاکیسی^{۱۱} است که در آن عناصر تشکیل دهنده ی تئاتر به هیچ وجه همدیگر را مجسم نکنند و تکرار کننده ی هم نباشند بلکه در جهت همزمانی نشانه های مجزا و ایجاد روابط میان نشانه ای باشد. تماشاگر این تئاتر دیگر در پروسه ی گام به گام تولید اثر و پیشبرد داستان قرار ندارد بلکه تمام عناصر به یکباره بر او نازل می شود، انواع اصوات و غالبا هم زمان و در پرسپکتیوهای صوتی مختلف را می شنود، تصاویر گذرا را می بیند و با دو صحنه ی دیداری و شنیداری مجزا از هم مواجه می شود که ارتباط برقرار کردن و کشف روابط آن ها از هم به عهده ی اوست و این مهم را فقط با جا نماندن از شنیدار و دیدار می تواند کسب کند. ادراک مخاطب البته درست به مانند ساختار خود اثر قطعه قطعه، پراکنده و گذرا است. او در وضعیت بغرنج عدم قطعیت در شنیدار قرار

می‌گیرد بنابراین تراژدی در جایی میان اصوات و ادراک او حادث می‌شود وقتی نمی‌داند دقیقاً چه اتفاقی افتاده است یا در شرف وقوع است نمونه‌ی آن در *جولیو چزاره* و *تراژدی اندوگونیدیا* از گروه سوشتاس رافائلو سانتزئو می‌توان دید. پاتریس پاپویس معتقد بود که «باید صدا را در ارتباط با موسیقی، نويز و ریتم شناخت و بررسی کرد» (Pavis, 2005:165) از این رو در اجراهای مبتنی بر صدا هر صدایی در ارتباط با حواشی صوتی مرتبط با آن است که فهمیده می‌شود و این به مراتب سخت‌تر و پیچیده‌تر است زیرا شنیداری دقیق‌تر و هوشمندی مضاعفی را می‌طلبد تا اولاً بتواند هر صوت و صدا را با کیفیات و مشخصه‌های ویژه‌ی خودش بشناسد، دوماً ترکیب هریک را با دیگر اصوات تشخیص دهد و سوماً قابلیت سریع درک، دریافت و کشف معنا در این نظام پیچیده‌ی نشانه‌شناختی داشته باشد و در آخر کلیت یکپارچه‌ای که برآیند این قطعات است را بر اساس شنیدار خود بیابد و به موازات این همه باید توجه داشت که علاوه بر این نظام ارتباطی صوتی، کلیه‌ی اصوات با عمل صحنه‌ای، با تصویر و با گفتار و کلام نیز همزمان در ارتباطی چندسویه قرار دارند. بدین گونه متن دراماتیک سرشار از دیداسکالی و دستور صحنه‌های اجرایی با ریز جزئیات تکنیکی است که متن را به نوشتاری عملیاتی مبدل می‌سازد که غیر قابل خواندن بسان نمایشنامه‌های متداول برای مخاطب است. متن دیگر در حوزه‌ی ادبیات قرار نمی‌گیرد بلکه دستورالعمل تکنیکی اجرای نمایش است؛ متنی که در آن به مانند پارتیتور هر صوت یا صدا کنشگری است همسنگ دیگر عناصر اجرایی؛ به عبارتی تمام عناصر دیداری و شنیداری اجراگران یا بازیگرانی قلمداد می‌شوند که عملکرد هر یک به دقت تعریف شده و معین است. چنانکه روبرت ویلسون متن اجرایی آثارش را "کتاب طرح‌های بصری" نامید «همه چیز در این کتاب طراحی می‌شود، صحنه به صحنه، معمولن با متن‌هایی در کنار یا پایین طراحی‌هایش که به واقع تکیه‌گاهی برای تهیه‌ی مقدمات تولیدات او هستند و به خوبی اجرای صحنه‌ای‌شان می‌باشند» (شفستووا، ۱۳۹۲: ۸۹).

تئاتر با آن که ریشه‌ی لغوی آن تئاترون (theatron) به معنای محل دیدن می‌باشد (براون، ۱۳۹۵: ۲۲) همواره محلی برای شنیدن نیز می‌باشد. متأسفانه به دلیل عدم ضبط منظم، حرفه‌ای و سیستماتیک اجراهای نمایشی، حتا در قرن بیستم، مستنداتی برای بررسی دقیق و موşkافانه سیر تحول صدا و صوت و به تبع آن شنیدار صحنه‌ای وجود ندارد. آرتو از اولین کسانی بود که به کشف عملکرد صداهای ضبط شده، تولید شده و دستکاری شده که به واسطه‌ی تجربیاتش در عرصه‌ی سینما به دست آورده بود در دهه‌ی بیست و اوایل سی میلادی کشفیاتش را در حوزه‌ی صدا به پروژه‌های تئاتری‌اش انتقال داد. در *خاندا/ن چنچی* ۱۲، جهان صوتی‌ای که او خلق می‌کند شامل موسیقی، سرو صدا، صدا، که یا از پیش ضبط شده هستند و یا روی صحنه تولید می‌شوند که بر پایه‌ی یک ساختار دقیق استوار است به گونه‌ای که متن نمایشی و صوت در ارتباط تنگاتنگ با هم و غیر قابل تفکیک از هم می‌باشند. «دستور صحنه‌های دقیق و پر از جزئیات، متن نمایشی را به یک دستورالعمل صوتی مبدل ساخته است و در آن موسیقی کاملن وفادار به متن و در راستای آن قرار دارد» (Brangé 2016:230). در *خاندا/ن چنچی* آرتو به ساخت تصاویر صوتی مستقل دست یافته است. او علاوه بر ساخت تصاویر صوتی بی‌واسطه‌ی موسیقی توانسته است تا بین دیدار و شنیدار رابطه‌ی جدیدی را در صحنه‌ی تئاتر ابداع کند.

در *صدای خانوده* ۱۳ اثر هارولد پینتر (۱۹۸۱)، صداهای مادر، پدر و پسر به تناوب تکرار می‌شود بدون اینکه دیالوگی رد و بدل شود به همین جهت قطع ارتباط میان تصویر خود و آنچه توسط دیگران درک می‌شود باعث می‌شود تا پرتو‌ای از شخصیت ساخته نشود و یا اگر به فرض محال ساخته شد به تصاویر متعددی خرد و شکسته شده باشد. در نمایش *مادر قاتل* ۱۴ از بیگ آرت گروپ ۱۵ جان دادن و حضور بخشیدن به تصاویر ضبط شده با دوبله‌ی همزمان و زنده‌ی صدا و اصوات در این نمایش با آنکه در زمان واقعی صورت می‌گیرد اما زنده بودن‌شان در این ساختار بهم بافته‌ی حقیقی و مجازی احساس صدای اکوزماتیک^{۱۶} (صدای خارج از صحنه) را برای تماشاگر به وجود می‌آورد. «در مادر قاتل، در حالیکه تصویر ویدیویی من روی پرده پخش می‌شد من بی‌آنکه خودم را نشان بدهم، روی صحنه حضور داشتم تا گفتار منطبق با تصویر را ادا کنم» (منی در براندواردی و بوتانی: ۲۰۰۷: ۵۰). با وجود زنده بودن صدای بازیگران در صحنه‌های زنده اما به واسطه‌ی وجود تصاویر مضاعف، تصاویر شبیح وار، یک بعد خیالی از آن استنباط می‌شود و واقعی به نظر نمی‌رسد (Valentini, 2007:78). در *جولیو چزاره* از سوشیتاس رافائلو سانتزئو درون بدن روی یک صفحه نشان داده می‌شود و اسکلت کنش‌گر از طریق رادیو گرافی مشهود و قابل دیدن می‌شود. باکمک یک میکرو دوربین که از مسیر گردن عبور می‌کند می‌توان حنجره بازیگر را دید و شاهد مسیر تولید صدا و مسیر تنفس برای تولید کلمات بود. کاستلویچ در این اثر زایش صدا از هوا را برای مخاطب تصویری و شنیداری می‌کند. صدا به عنوان امری ناشناخته و مرموز مورد مکاشفه قرار می‌گیرد و نه به عنوان ناقل اندیشه. در *صدای سکوت* ۱۷ (۲۰۰۸) از الویس هرمانیس^{۱۸}، ساختار اثر صرفن بر مبنای صوت است، از کلمات و گفتار خبری نیست به جز ترانه‌ی پر از سجعی از

سایمون و گارفانکل ۱۹ در دهه ی شصت به نام *صدای سکوت*. غیاب و جای خالی کلام در این اثر با یک رپرتوار صوتی پر شده است: ترانه ، موسیقی زنده (علاوه بر پیانولا بازیگران با اشیاء می نوازند مثل دمیدن در گلدان شیشه ای)، ترکیبی از ژست های صوتی مرتبط با شخصیت ها و ارتعاشات و نویزهای برگرفته از میکروفن ها. اصوات با وسایل مختلف تولید شده اند: لوله های آب، ضربه های پا، لولای در، به هم خوردن درها، صدای گوش خراش پارازیت رادیو و «نمایش از اصوات اشباع شده است همان گونه که از اشیاء و اشخاص و همه ی این عناصر در ارکستری قرار می گیرند که از ضعیف ترین اصوات قابل شنیدن تا قوی ترین اصوات ساخته شده است» (Valentini, 2012:10).

صحنه ها و چشم انداز های شنیداری ۲۰

صدا همواره محیط را تعریف می کند انعکاس صدا یک محیط وسیع را تعریف می کند که پر از قسمت های فرو رفته و غار مانند است که صدا را تشدید می کند. جنبه ی مادی صدا، از تعامل با چیزی که ما از منظر حسی و صوتی کشف می کنیم، باعث می شود که بتوانیم جنسیت آن را بی واسطه ی مشاهده درک کنیم (Serra, 2008:17). در نمایش *من نه!* ۲۱ (ساموئل بکت، ۱۹۷۲) تنها یک دهان در تاریکی صحنه ی خالی است که حرافی می کند و در پریشان گوئی هایش جهان جنونمند بکتی آشکار می شود. در این نمایش این صدا است که کششگر اصلی است. « تمامی ژست ها به صدا منتقل شده اند. چنین صدایی دیگر فقط شنیداری نیست بلکه سرشار از ویژگی های دیداری نیز هست. این صدایی است که اخم می کند، لبخند می زند، از درد به خود می پیچد، بر صحنه جست و خیز می کند و یا با رخوت در خود فرو می رود» (سرور در رحیمی، ۱۳۹۴:۹).

کارلو سرا اذعان می کند که دیدن بدیهی است و بدیهیت دیدار را شنیدار ندارد، صوت، نوعی فضای دراماتیزه می سازد که شنونده را به تخیل فضا وا می دارد، بطور مثال دوری و نزدیکی پارامترهایی از فضا سازی صوتی هستند. میان شنیدن و گوش دادن نیز تفاوت وجود دارد. در شنیدن همکاری حواس دیگر برای درک کردن صوت وجود دارد اما گوش دادن شنیدار متمرکز است که تأثیر درونی بر حواس دیگر دارد. «صوت تنها یک فرایند است و اجازه نمی دهد که چیزهایی از قبیل طرح های دیداری بر او سوار شوند زیرا به گونه ای و از جنسی است که در لحظه هست و نیست در حالیکه فرم می گیرد محو می شود و هیچ ردی از آن مگر معنا و احساسی که در ما برمی انگیزد بر جا نمی ماند» (همان: ۲۷) از اینرو چیدمان اصوات صحنه ها و مناظری شنیداری خلق می کند که به همان سرعتی که خلق می شوند محو می شوند. اریکا فیشر لیخته اذعان می دارد که « موسیقی، صداها و نویزها هستند که فضای تئاتری را درست مثل فضای اکوستیک می سازند. در این فضای صحنه ای و نمایشی که با اصوات و معماری صوتی بنا شده است بدون شک اهمیت و جایگاه ویژه ای برای صدای بازیگر در نظر آورده شده است» (Fischer Lichte, 2011:116).

از نظر کارلو سرا، آنچه که منجر به حس تجربه ی شنیداری با وجود ساختار منطقی و قواعد ریاضی گونه ی حاکم بر آن می شود محدوده ی بینابینی شنیدن و گوش دادن است؛ «چشم قابلیت آن را دارد که چیزهای حاضر را کشف کند در حالیکه گوش قابلیت کشف چیزهای غایب را دارد» (همان: ۲۵). آنچه موجب خلق صحنه ها و مناظر چند ساحتی می شود ترکیب صحنه ها و مناظر دیداری با صحنه ها و مناظر شنیداری است که با عدم تطابق این دو با هم به دست می آید.

میدان بینایی طبیعی در انسان به طور تقریبی ۱۴۰ درجه دید واضح به علاوه ۴۰ درجه دید نا واضح (مجموع دو طرف) است در حالیکه گوش ۳۶۰ درجه می شنود (Pitozzi, 2012:312) باید توجه داشت که ۳۶۰ درجه در محور افقی و ۳۶۰ درجه در محور عمودی بنابراین گوش شنیداری کروی دارد و با این قابلیت شنیداری است که تماشاگر از موضع و میدان محدود دیداری اش فراتر می رود و در مرکز اجرا یا میدان نامحدود شنیداری قرار می گیرد از این رو مرز میان محدوده ی اجرا و محدوده ی مخاطب برداشته می شود و فضای صحنه ای صحنه های دیداری و شنیداری و مخاطب را در برمی گیرد.

تماشاگر و شنیدار صحنه ای

شنیدن یکی از حواس پنجگانه است که با پارامترهای گوش، صوت و هوا مرتبط می باشد. میان افعال شنیدن و گوش دادن از نظر ژان لوک نانسی تفاوت فاحشی وجود دارد. گوش دادن امری خودخواسته است که با گوش سپردن و تمرکز بر شنیدار به دست می آید اما شنیدن امری عام، انفعالی و خودبخودی است، در محیط های صوتی تنها به طور خودخواسته و با بستن منافذ گوش می توان از شنیدن ممانعت کرد زیرا شنیدن حسی است که حتا در خواب نیز اتفاق می افتد. «گوش دادن تمرکز بر حس شنوایی است که قابلیت سریعی به دست آمده نمی باشد بلکه مستلزم کسب مهارت و پرورش گوش می باشد» (Nancy, 2004:12). از نظر نانسی گوش دادن عملی کنکاشی است که نشانگر بودن در محیط یا نظارت بیرونی بر محیط است (همان: ۱۰). بنابراین هر مجموعه ی صوتی تعریفی از محیط خود دارد و یک صحنه ی شنیداری خلق می کند که یا شنونده را دربر می گیرد یا شنونده به عنوان ناظر بیرونی بر آن مشرف است. توجه به صدا و صوت در تئاتر در پیشبرد درام منجر به الزام شناخت و بررسی دقیق صدا، صوت و شنیدار شد. در اینجا برای تعریف شنیدار صحنه ای لازم است ابتدا به اختصار به مفاهیم مرتبط با شنیدن پرداخت. «صدا به واسطه ی مرتعش شدن هر جسمی به وجود می آید. ارتعاشات آن جسم به وسیله ی ذرات هوا به گوش می رسد» (رحیمی، ۱۳۹۴:۱۰۰) از این رو شنیدن صرفن در صورت وجود هوا میسر می باشد (در محیط های مایع نیز به واسطه ی وجود عناصر هوا امکان شنیدن وجود دارد)؛ در همین راستا جان کیج در سال ۱۹۴۸ از اتاق جاذب صوت در دانشگاه هاروارد بازدید می کند. اتاق جاذب صوت به گونه ای طراحی شده بود عایق صدا بود و دیوارها، سقف، کف، تمامی صداهای تولید شده در اتاق را به سرعت جذب می کردند و مانع انعکاس و انتقال صدا می شدند. جان کیج انتظار داشت که سکوت محض را در این اتاق تجربه کند اما او دو صدا می شنید یکی بلند و دیگری آرام؛ او متوجه شد که صدای بلند صدای کارکردن سیستم عصبی و صدای کوتاه صدای گردش خون در بدن می باشد (Ovadija, 2011:232). او در کتابش به نام سکوت (۱۹۶۱) ثابت کرد که سکوت حتا در محیط خلا نیز ممکن نیست وقتی صدای ضربان قلب و تنفس شنونده نوعی شنیدار را برای او بوجود می آورد. او با ساختن محیطی ایزوله و ایجاد خلا برای ادراک سکوت به این مهم دست یافت که شنیدار امری محدود به گوش نیست. عناصر مشخصه ی صدا که باعث درک تمایز میان اصوات می شوند شامل رنگ یا رنگ صدا، آهنگ، شدت (ضعیف و قوی)، کشش (مدت زمان مداومت یک صدا) است. «رنگ صوتی کیفیت ویژه ی صدای هر ساز یا آوازخوان است که سبب تمایز آن از دیگری می شود» (کیمی ین، ۱۳۹۰:۸۷۹). از طریق مشخصه های صدا است که امکان تمایز و تشخیص برای شنونده حاصل می شود اما از مخاطب تئاتر انتظار می رود تا تنالیه ها و رنگ صوتی را وقتی با دیگر اصوات در ارتباط تعاملی یا ترکیبی قرار می گیرد، همان گونه که بازیگر را در لباس مبدل تشخیص می دهد، با تعبیر صدا در روند پنهان کردن هویت او را باز شناخته و تشخیص دهد، او می بایست به قابلیت تشخیص صدا در وضعیت های مشابه دست یابد. صوت: «به امواج صوتی که بسامد آن ها در حدود ۲۰ تا ۲۰۰۰۰ نوسان در ثانیه باشد، صوت می گویند. برای آنکه صوتی روی گوش انسان اثر بگذارد و شنیده شود باید بسامد آن در این محدوده باشد، به این محدوده، محدوده ی شنوایی انسان گفته می شود» (رحیمی، ۱۳۹۴:۱۲۳). بسامد یا فرکانس: «جسم مرتعش دارای لرزش های سریع و پی در پی است که هر یک از این لرزش ها (یک حرکت رفت و برگشت) را یک ارتعاش می نامند، تعداد ارتعاش ها در هر ثانیه حساب می شود و هر چه کمتر باشند صدا بم تر و هر چه زیادتیر بشوند صدا زیرتر می شود» (همان)

با اینکه محدوده ی شنوایی انسان نسبت به بینایی گستره ی کاملی را در بر می گیرد اما قابلیت دیدن همزمان تصاویر در شنیدار ممکن نیست، گوش دادن مقطعی، گذرا و فرار است زیرا صوت ناماندگار است و تمرکز بر یک صوت یا صدا باعث شنیدن گذرای دیگر اصوات می گردد، نانسی اصطلاح "حضور در حضور" را برای عمل شنیدن بکار می برد زیرا صوت و شنیدن هر دو امر حاضر و نشانه ی حضور مولد صوت یا صدا و شنونده است «از این رو است که گوش دادن عملی مداوم و تکه تکه است برخلاف بینایی که امری همزمان است شنیدن عملی در زمان است» (Nancy, 2004:27)، پس شنیدار کنشی است با سرعت عمل بالا، عملی است که مداومت تمرکز می طلبد. در وضعیت گوش سپردن بودن معادل عمل مداوم و تنش مداوم است. بنابراین در آثار اجرایی متکی بر شنیدار هم بر شنیدن که امری انفعالی، خودبخودی و کلی است و هم بر گوش دادن که عملی فعالانه، خودخواسته و جزئی پردازانه است پرداخته می شود، چیدمان شنیداری در صحنه های شنیداری انجام عمل شنیدن و گوش دادن و واکنش نشان دادن به کنش های شنیداری است به این ترتیب عمل تماشاگر در وضعیت به هم مبدل شونده ی شنیدن و گوش دادن قرار گرفتن است.

انواع شنیدار: شنیدار معمول: شنیدن با گوش؛ شنیدار بدنی یا به تعبیر انریکو پیتوتزی شنیدار لمسی (Pitozzi, 2012:312): تأثیر مستقیم صوت بر پوست بدن است. شنیدار جمجمه ای: تأثیر بعضی فرکانس های خاص باعث لرزش مغز می شوند. شنیدار تنفسی: تأثیر

صوت بر قفسه ی سینه است که عامل تغییر ریتم تنفس شنونده می شود. شنیدار ناشنیدنی: تأثیر فرکانس های خارج از محدوده ی شنوایی انسان (۲۰ تا ۲۰ هزار هرتز) بر سیستم عصبی؛ شنیدار تأخیری: هنگامی که بخشی از اصوات، کلمات یا جملات ناواضح یا مفقود باشند مغز سعی در بازسازی بخش مفقوده برای دریافت معنا دارد؛ شنیدار آمیوتیک: شنیدن در محیط های آبی که اصوات بم تر و با کشش بیشتر (کندتر و شبیه اسلوموشن) منتقل می شوند شبیه شنیدار زیر آب و یا شنیدار جنین در کیسه ی آب؛ شنیدار ناخودآگاهانه: شنیدن در خواب یا در کما. شنیدار پلاسمایی: قابلیت تبدیل یک نوع شنیدار به نوع دیگر شنیداری است (همان: ۳۱۳). شنیدار پلاسمایی شنیداری است که از مخاطب تئاتر معاصر انتظار می رود، از او انتظار می رود تا در هر وضعیت شنیداری ترتیب داده شده در صحنه بر شنیدار خود مسلط بوده و شنیداری در مطابقت با کنش صحنه ای داشته باشد.

حال که عملکرد متفاوت دیدار و شنیدار و انواع شنیدار مشخص گردید لازم است که به رابطه ی دیدار و شنیدار مخاطب در آثاری پرداخت که مخاطب را با دو صحنه ی دیداری و صحنه ی شنیداری مجزا و مستقل مواجه می سازد که در ساختاری پیچیده گاه بر هم منطبق یا نامنطبق اند گاه با هم مرتبط یا نامرتب اند، گاه مکمل و گاه در تضاد اند. در این ساختار «تماشاگر کم کم نقش خواننده ای را به عهده می گیرد که دال های انسانی، فضایی و صوتی پراکنده روی پلاتو را به هم وصل می کند و می خواند و بازمی خواند» (له من، ۱۳۹۰: ۲۰۴). تماشاگر باید قادر باشد تا در این ساختار و معماری صوتی بصری، خود را و موضع دیداری و شنیداری خود را بیابد و درست و به موقع ببیند و بشنود تا بتواند رابطه ی میان صحنه های دیداری و شنیداری را کشف کند بنابراین مساله ی "زمان شنود" مطرح است. پیش از این له من در شناساندن تئاتر پست دراماتیک ویلسون و تأثیر تصویر بر بازیگر و تماشاگر "زمان نگاه" را مطرح کرد که تئاتر ویلسون "زمان نگاه" ایجاد می کند (له من، ۱۳۸۳: ۱۴۸)؛ در آثار متکی بر صحنه های شنیداری این تلاقی "زمان شنود" با "زمان نگاه" است که باعث می شود در کثرت همزمان نشانه های صوتی و تصویری، مخاطب به درک اثر برسد و هر زمان که تمرکز او مختل شود ارتباط او با اثر قطع و این به منزله ی خروج او از اجرا است هر چند صندلی خود را ترک نکرده باشد.

نتیجه

ایده ی تجربیات صوتی در جنبش های مختلف هنری قرن بیستم دیده می شود نظیر فوتوریسم، اکسپرسیونیسم، دادائیسم، باهاوس و ... اما جفت دیداری/ شنیداری در دراماتورژی نیمه ی دوم قرن بیستم است که به منصفه ی ظهور می رسد و تقابل های دوتایی در کنار هم در روند اجرا قرار می گیرند: دیداری/ شنیداری، لغوی/ صوتی، موسیقی/ نویز، صدا/ ژست، سکوت/ حرکت. از دل این تقابل ها است که ژست ها و میمیک های صوتی، حرکات، کنش ها و رفتارهای صوتی زاده می شوند. از آنجا که متن دیگر فاکتور اصلی و محوری نمایش محسوب نمی شود، پارامترهای دیگری مثل: فضا، نور، صوت، موسیقی، ژست و حرکت در روند ساخت اجرا ارزش یکسان می یابند، این هم ارزشی عناصر دیداری و شنیداری منجر به ساخت یک فضای چند ساحتی با صحنه های دیداری و شنیداری شده است که در رابطه ی انطباقی/ غیر انطباقی با هم قرار دارند زیرا ماهیت دیدار و شنیدار با هم متفاوت است؛ صدا از آنجا که منشا درونی دارد و به درون شنونده رسوخ می کند با درونیات پیوند خورده است و ابعاد درونی و روحی اثر را آشکار می سازد بنابراین با تخیل مخاطب مرتبط و آن را پررنگ می کند اما تصویر امری بیرونی و خارجی است، قاطعیت تصویر به آنچه دیده می شود وابسته است اما شنیدن غیر قطعی و نامحتوم است. در تئاتر پست دراماتیک بازیگر یک ابژه و شیء حاضر است که نمایانگر یک شخصیت غیر واقعی (فاقد جسمیت) و غایب است بنابراین هر ابژه ی حاضری بر روی صحنه که عملی را انجام می دهد می تواند در جایگاه بازیگر قرار گیرد. این ماده ی حاضر می تواند صدای انسان، اصوات غیر انسانی، اشیاء، نویزها، نورها و بطور کلی تمام عناصر بصری و صوتی باشد. با این رویکرد است که عناصر شنیداری نه تنها در ساخت صحنه های شنیداری که در مقام کنشگر درام و پیشبرنده ی روایت بسان بازیگر و اجراگر در عمل صحنه ای اند.

تماشاگر تئاتر معاصر می داند که همان طور که برای سازندگان نمایش تمامی عناصر زنده/ غیر زنده، ملموس/ مجرد، دیداری/ شنیداری ارزش یکسان دارند توجه او نیز باید به تمام عناصر به طور یکسان باشد و قدرت درک کنش های پیچیده ی برخاسته از تعامل عناصر را بیابد. او دیگر با نمایشی مواجه نیست که آدم ها برای او خط به خط و کنش به کنش نقل کنند و او چشم بیرونی ناظر بر وقایع صحنه ای باشد بلکه او گوشی در صحنه است که موظف است دقیق و سریع بشنود و آنچه در لابلای اصوات اتفاق می افتد را درک کند. اگر در تئاتر مرسوم، صدا به عنوان ابزار مهم بازیگر محسوب می شد، در تئاتر معاصر با جداسازی صدا از بدن، بدن از بازیگر، بازیگر از شخصیت هم

صدا و هم بدن به طور مجزا و مستقل در کنش صحنه ای هستند صدا دیگر ابزار بازیگر نیست بلکه هویت و کنشی قائم به خود و جدا از بازیگر دارد. صدا دیگر در ارتباط با بازیگر معنا نمی یابد بلکه عنصری مستقل است که به طور مجزا کارکرد دارد و می تواند در ارتباط با دیگر عناصر که بازیگر یکی از آن هاست بررسی شود.

چیدمان شنیداری در صحنه های شنیداری انجام عمل شنیدن (شنیدار نا متمرکز و به همراهی دیگر حواس) و گوش دادن (شنیدار متمرکز و مرکب از انواع شنیدار) و واکنش نشان دادن به کنش های شنیداری است به این ترتیب عمل تماشاگر در وضعیت بینابینی شنیدن، گوش دادن و دیدن است. تماشاگر، دریافتگری است که رابطه ی تعاملی اش با اثر پذیرش وضعیتی است که کارگردان او را در آن قرار داده است، عمل تعاملی او انجام عمل شنیدن (doing hear) است، شنیدار تماشاگر در این آثار عمل صحنه ای است و از آنجا که ساختار صحنه های دیداری و شنیداری و ارتباط متقابل میان آن ها به گونه ای است که اصوات و تصاویر در زمان و همزمان می باشند باعث می شود که تماشاگر هر لحظه فقط بخشی از اصوات را بشنود و فقط بخشی از تصاویر را ببیند وضعیتی که مشابهتی با تجربه ی تماشاگران ندارد زیرا شنیدار شخصی و فردی است.

پی نوشت

۱- Robert Lepage

۲- Stifters Ding (2007)

۳- Heiner Geobels

۴- Call Cutta in the Box

۵- Rimini Protokoll

۶- Tragedia Endogonia

۷- Giulio Cesare (Julius Caesar)

۸- Società Raffaello Sanzio

۹- Performance text

۱۰- Dramaturgy of Sound

۱۱- Paratax ترکیب دو لغت Parà به معنای مجاور و Tàxis به معنای چیدن، قرار دادن، تنظیم کردن و در کنار هم چیدن سطوح مختلف عناصر.

۱۲- The Cenci

۱۳- Family Voices (1981)

۱۴- Madre Assassina (Assassin Mother)

۱۵- The Big Art Group

۱۶- Acusmatic voice

۱۷- The sound of silence (2007)

Alvis Hermanis-۱۸

Simon&Garfunkel -۱۹

Paysage Sonore-۲۰

Nont I! -۲۱

منابع

- ۱-اسلین، مارتین. (۱۳۸۸). *تئاتر/بیسورد، مهتاب کلانتری و منصوره وفایی، تهران: کتاب آمه.*
- ۲-آرتو، آنتونن. (۱۳۸۳). *تئاتر و همزادش، نسرين خطاط، تهران: قطره.*
- ۳-الام، کر. (۱۳۹۴). *نشانه شناسی تئاتر و درام، فرزانه سجودی، تهران: قطره.*
- ۴-بارت، رولان. (۱۳۸۳). *لذت متن، پیام یزدانجو، تهران: مرکز.*
- ۵-براکت، اسکار. (۱۳۷۵). *تاریخ تئاتر جهان (جلد یک)، هوشنگ آزادی ور، تهران: مروارید.*
- ۶-براون، جان راسل. (۱۳۹۵). *تاریخ مصور تئاتر (آکسفورد)، ایرج نیک آئین، تهران: امیرکبیر.*
- ۷-شفتسوا، ماریا. (۱۳۹۲). *رابرت ویلسون: تئاتر فضا، زندگی و آثار کارگردان معاصر آمریکایی، نورا موسوی نیا، تهران: قطره.*
- ۸-رحیمی، محمودرضا. (۱۳۹۴). *صوت، صدا، گفتار، چاپ سوم، تهران: افراز.*
- ۹-علیزاد، علی اکبر. (۱۳۸۲). *رویکردهایی به نظریه ی اجرا، مقالاتی در باب هنر اجرا، تئاتر، آئین، تهران: ماکان.*
- ۱۰-کیمی، ین، راجر. (۱۳۹۰). *درک و دریافت موسیقی، حسین یاسینی، چاپ یازدهم، تهران: چشمه.*
- ۱۱-گروتسکی، یرژ. (۱۳۸۲). *به سوی تئاتر بی چیز، کیاسا ناظران، تهران: قطره.*
- ۱۲-له من، هانس تیس. (۱۳۸۳). *تئاتر پست دراماتیک، نادعلی همدانی، تهران: قطره.*
- 13-Artaud, Antonin. (1968). *Il teatro e il suo doppio*, trad. Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Torino: Giulio Einaudi editore.
- 14-Branduardi, Sarah, Bottani, Silvia (2007), *Teatrino Clandestino: Il fantasma del cinema, in Cinema e il suo doppio*, (a cura di Vincenzo Buccheri, Emiliano Morreale, Luca Mosso, Alberto Pezzotta). Agenzia X: Milano.
- 15-Brangé, Mireille. (2016). *Les dispositifs de reproduction sonores dans le théâtre d'Artaud : entendre la Cruauté*, Le Son du Théâtre. XIXe-XXIe siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne, sous la direction de J. -M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux, Paris:CNRS Éditions, p. 235-245.
- 16-Cage, John. (1961). *Silence: Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press.
- 17-Fischer Lichte, Erika, (2011). *Estetica del performativo*, tr. it. Tancredi Gusman e Simona Paparelli, Carocci: Roma 2014 (ed. orig. Ästhetik des Performativen, 2004).

- 18-Kantor, Tadeusz. (2003). *Il teatro della morte*, trad. Maria Grazia Gregori, Luigi Sponzilli, Luigi Marinelli, Gioia Costa, Patrizia Valduga, Ludmila Ryba ; cura redazionale di Andrea Nanni, Milano: Ubulibri.
- 19-Lepage, Robert. (1994). *Theatre as a Meeting Point of Arts*. An Interview with Robert Lepage, in "Theatreschrift", n.5-6, pp. 11- 29.
- 20-Lockwood, A. (2009). *Sound Explorations:Windows into the Physicality of Sound*, in "Leonardo Music Journal", vol. 19, Dicembre 2009, pp. 44-45.
- 21-Nancy, Jean-Luc. (2004). *All'ascolto*, trad. Enrica Lisciani Petrini, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- 22-Ovadija, Mladen. (2011). *Dramaturgy of Sound in the avant-garde and Postdramatic theatre*, Toronto: McGill-Queen's University Press.
- 23-Pavis, Patrice.(2008). *L'analisi Degli spettacoli*, trad. Dario Buzzolan e Roberta Cortese, Torino: Lindau.
- 24-Pitozzi, Enrico.(2012). *Dissectio: anatomie del corpo sonoro*, in *Drammaturgie sonore*, Teatro del secondo Novecento, a cura di Valentina Valentini, Roma: Bulzoni Editore, pp.285-314.
- 25-Serra, Carlo.(2008). *Musica, corpo, espressione*, Macerata: Quodlibet.
- 26-Valentini, Valentina. (1987),*Teatro in Immagine*, Eventi performativi e nuovi media, Bulzoni Editore:Roma.
- 27-Valentini, Valentina. (1998), *Prologo elettronico. Fluidità e trasparenza in Studio Azzurro-Giorgio Barberio Corsetti, La camera astratta, tra spettacoli fra teatro e video*, Ubulibri: Milano.
- 28-Valentini, Valentina.(1989).*Dopo il teatro moderno*, Milano:Politi.
- 29-Valentini, Valentina.(2007). *Mondo, corpi, materie, teatri del secondo Novecento*, Milano: Bruno Mondadori.
- 30-Valentini, Valentina.(2012). *I suoni del teatro*, in *Drammaturgie sonore*, Roma: Bulzoni, pp.9-50.