تأثیر امکانات و شیوه‌های بازنماییِ واقعیت بر تولیدِ حقیقت در تئاتر مستندِ آنا دیویر اسمیت[1]

چکیده

این تحقیق با بررسی آثار نمایشیِ تئاتر مستند، به تحلیل چگونگیِ ارتباط میان شیوه‌های بازنماییِ واقعیت در تئاتر مستند، و تأثیر اجتماعیِ آن می‌پردازد. مسأله اصلی تحقیق به این شکل طرح می‌شود که اولاً چگونه روش‌ها و تکنیک‌های تئاتر مستندِ معاصر و به طور خاص آثار آنا دیور اسمیت، به تولید حقیقت می‌پردازد و ثانیاً چگونه می‌توان الگو و معیاری برای ارزیابی و تولیدِ آثارِ نمایشیِ مستند، مدوّن ساخت. هدف تحقیق، مطالعه‌ی چگونگی بازنماییِ واقعیتِ اجتماعی در آثار مستند و بر این راستا ترسیم الگویی برای ارزیابیِ این آثار است. برای این منظور، مقالات و نظریات مختلف در زمینه‌ی تئاتر مستند بررسی و آثار نمایشیِ آنا دیویر اسمیت، مؤلّفِ مطرحِ تئاترِ مستند، به عنوان نمونه‌ی موردی، بر اساس شیوه‌های بازنماییِ واقعیت در آن‌ها انتخاب شده است. تحلیل‌ها بر اساس رویکرد نظریِ آلن بدیو[2] نظریه‌پرداز معاصر حوزه فلسفه صورت گرفته است. روش تحقیق، توصیفی، تحلیلی و تفسیری و با رویکرد کیفی است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد روندِ تولیدِ فرمِ نمایشی در آثارِ اسمیت، با روندِ تولیدِ حقیقت از دیدگاه بدیو بسیار هم‌خوانی دارد. همچنین نتایج تحلیل‌ها بر روی نمودار و جدول، نشان می‌دهد که می‌توان از طریق تقابل‌های موجود در عناصر فرم و محتوا، الگو و مسیرِ خلق یک نمایشِ مستندِ خوب را تعیین ساخت.

واژگان کلیدی: تئاتر مستند، واقعیت، تولید حقیقت، آنا دیویر اسمیت، آلن بدیو

پژوهشگاه هنرهای زیبا

مقدمه و بیان مسأله

در جریان اصلیِ تئاتر مستندِ آمریکا در حال حاضر، به نمایش‌های آنا دیویر اسمیت، مستندنویسِ آفریقایی-آمریکایی، استاد دانشگاه استنفورد و مدرسه هنرهای دراماتیک دانشگاه کالیفرنیای جنوبی، اهمیت داده می‌شود. آنا دیویر اسمیت عمدتاً برای نمایش‌های مستندِ صحنه‌ای خود در تئاتر شناخته شده است. او کارگردان و نویسنده‌ی آثار مستند موفقی چون "آتش در آینه"[۴]، "طلوع؛ لس‌آنجلس ۱۹۹۲"[۳]، و "یادداشت‌هایی از زمین"[۵] بوده است و توانسته جایزه‌ی دراما-دِسک را در دو دوره پیاپی، برای نمایشنامه‌های "آتش در آینه" و "طلوع؛ لس‌آنجلس ۱۹۹۲"، دریافت کند؛ همچنین برای نمایشنامه‌ی"آتش در آینه"، نامزد جایزه پولیتزر و برای "طلوع؛ لس‌آنجلس ۱۹۹۲" نامزد دو جایزه تونی، برای بهترین بازیگر و بهترین نمایشنامه شده است.

از تکنیک‌های مورد استفاده در تئاتر مستند و نیز نمایشنامه‌های آنا دیویر اسمیت، شیوه‌ی استوک‌متد (Stoke-Method) و نیز تکنیک ورباتیم است که شرح آن در ادامه خواهد آمد. در استوک‌متد برخی فیلم‌ها و اسناد رادیویی و تطبیق گفته‌های افرادِ درگیر در رخدادهای واقعی یا مستندات نوشتاری آن وقایع، پیش‌نویس جلسات، نامه‌ها، نسخه رونوشت گفته‌ها، روزنامه‌ها و روایت‌ها و گزارش‌های شاهدان عینی و نوار ضبط صوت، گردآوری می‌شوند. "نمایش مستند از مجموعه‌ای از تکنیک‌های نمایش، مانند مونتاژ موبه‌موی سخنان، مقالات، تکه‌های روزنامه، جزوات، دفترچه‌ها، عکس‌ها و فیلم‌ها بهره می‌برد" (داوسن، ۱۳۸۸، ۱۷۷). این یک روش جست‌و جو در دامنه‌ی منابع و دانشِ از پیش موجود، برای تولید تئاتر مستند بر اساس داده‌های حاصل از تحقیقات اولیه است که منجر به تولید متنِ نمایش مستند می‌شود و مشاهده‌ی مستقیمِ رویدادها و اسناد را ایجاب می‌کند. "آن‌ها خود را در تماس با سنّتِ ناتئاتریِ مشاهده‌ی اجتماعی و استنادِ شفاهی... یافتند" (Paget, 2019, 318). در تلاش برای استفاده‌ی مستقیم و بی‌واسطه‌تر از این اسناد و مواد تحقیقی، در ادامه‌ی تجربیاتی در زمینه‌ی تولیدِ تئاتر مستند، تکنیک ورباتیم به وجود آمد.

ورباتیم[۶] به معنی واژه به واژه یا کلمه به کلمه، تکنیک دیگری در اجرای تئاتر مستند است و به ویژه در انگلستان مورد استفاده بوده است. "در این شیوه سخنان مردم واقعی از طریق انجام مصاحبه و یا در طی یک فرایند تحقیقی، ضبط یا رونویسی شده، یا از اسنادی همچون رونوشت یک تحقیق رسمی بیرون آورده می‌شوند" (استوارد و هاموند، ۱۳۹۳، ۴). این مطالب سپس ویرایش و تدوین می‌شوند تا یک متنِ نمایشی بسازد؛ نمایشی که در آن بازیگران نقش افرادی را که متن نمایش از سخنان آن‌ها شکل گرفته، بازی می‌کنند. بعضی کاربردهای این تکنیک توسط کارگردانانی چون آلکی بلیتس بسیار دقیق شده است. "حتی حاشیه‌نویسی‌های آوایی آورده می‌شد تا اطمینان دهد تفسیرِ بازیگر، تا حدِ امکان، به لحنِ اصیلِ گوینده نزدیک است، که این روش را برای خالص‌سازی‌اش مشهور می‌کرد" (Long, 2015, 3). او شیوه‌ای ابداع کرده که در آن علاوه بر «محتوای گفتارها» حتی «آوای سخن

گفتن مردم عادی» هم روی صحنه تئاتر بازتولید می‌شود. "برای جلوگیری از تفسیر مخاطب... بازیگران بدون دانستنِ دیالوگ‌ها به روی صحنه می‌روند، در حالی که صداهای ضبط شده در گوش آن‌ها پخش می‌شود" (خدیوی، ۱۳۹۵، ۵۶). همچنین ماکس استنفورد کلارک، کارگردان باسابقه تئاتر، مدت‌هاست از کار روی مصاحبه‌های تحقیقی به‌عنوان نوعی شیوه تمرینی استفاده می‌کند.

روش‌ها و تکنیک‌های تئاتر مستند، که در ورباتیم ریشه دارد، توانسته به شکلی تکامل یابد تا بتواند به هنرمند کمک کند تا آثاری خلق کنند که روایت غالب را به چالش کشیده و روایت‌ها و صداهای گروه‌های به حاشیه رانده شده را شدت بخشد. هدفی که آنا دیویر اسمیت در جریانِ پروژه‌ی «در جاده: جست‌وجویی برای شخصیتِ آمریکایی» اسمیت سعی کرده تا با گفت‌وگو با نماینده‌های اقلیت‌های مختلفِ ساکن آمریکا، به یافتنِ مصداقِ حقیقیِ آنچه از آن به عنوانِ هویتِ آمریکایی یاد می‌شود، بپردازد. "این نوعی از بازتصور است که باید شامل تمامِ صداها شود، به خصوص آن‌ها که به صورتِ تاریخی تقلیل داده شده‌اند" (Smith, 2018, 14).

هدف این پژوهش آن است که با شناختِ دقیق‌تر و توصیف تئاتر مستند و روش‌های آن برای بازنمایی واقعیت، روندِ تولید حقیقت را که از اهدافِ اصلیِ این حوزه در تئاتر است، تشریح کرده و توضیح دهد که آنا دیویر اسمیت، نویسنده‌ی معاصر تئاتر مستند، چگونه در متونِ خود به این هدف و تولید حقیقت، نائل شده است. هدف دیگر این پژوهش آن است که بر این اساس، الگو و معیارهایی برای ارزیابیِ تئاترِ مستند و میزانِ موفقیتِ آن در دستیابی به هدفِ اصلیِ آن که ارائه‌ی حقیقت است، تعریف کند. پرسشِ اصلی به این شکل مطرح می‌شود که تئاترِ مستند، چگونه با بازنماییِ اسناد و داده‌های موجود، حقیقت را ارائه می‌کند. پرسش دیگر آن است که چگونه باید تمهیدات و تکنیک‌های نمایشی را برای ارائه‌ی بهتر و موفق‌ترِ آن به کار برد؟ فرض تحقیق آن است که استفاده از تکنیک ورباتیم توانسته است حقایقِ اجتماعی پیرامونِ مسئله‌ی هویّتِ نژادی را با بازنماییِ دقیقِ رویدادها و نیز شخصیت-پردازی دقیق‌ترِ افرادِ واقعی و شاهدانِ عینی، از طریق پیاده‌سازی واژه به واژه‌ی مصاحبه‌ها و نمایش زوایای پنهان، تجربیات درونی و فردیِ شخصیت‌ها، تولید کرده و به حقیقتِ این مفهوم، بیشتر دست یابد؛ همچنین آنا دیویر اسمیت توانسته با ایجاد تقابل‌هایی در پرداختِ فرم و محتوای آثارِ خود، در نشان دادنِ آرای مخالف و متضاد، و صداهای کمتر شنیده شده و مشکلاتِ اقلیّت‌های اجتماعی، به یک فرم بهتر و مناسب‌تر برای ارائه‌ی این حقیقتِ اجتماعی دست یابد.

روش تحقیق و نمونه‌های موردی

رویکرد پژوهشی در این تحقیق، کیفی و روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است. شیوه‌ی گردآوری داده‌ها عبارت است از مطالعه منابع کتابخانه‌ای، مشاهده و تحلیل منابع دیداری و برداشت‌های عینی مبتنی بر بازبینی

تصاویر ضبط‌شده‌ی آرشیوی از آثار مستند نمایشی آنا دیویر اسمیت، بر روی داده‌های تصویری و کتابخانه‌ای، تحلیل کیفی با رویکرد توصیفی، تبیینی و تفسیری صورت خواهد گرفت. در تفسیر متونِ نمایشی از رویکرد نظری آلن بدیو در هستی‌شناسی استفاده خواهد شد. در این تحقیق با مشاهده و تحلیل آثاری از آنا دیور اسمیت، روش تولید حقیقت در نمایش‌های مستند، بررسی و استفاده آن‌ها از شیوه‌ها و رویکردهای جدید در تئاتر مستند، بررسی و تحلیل می‌شود. داده‌ها عبارت‌اند از: تصاویر ضبط شده از آثار نمایشی مستند اجرا شده، اطلاعاتِ کسب‌شده از کتاب‌ها، مقالات و متونِ کتابخانه‌ای در زمینه تئاتر و به طور خاص تئاتر مستند.

در مرحله‌ی نخست با انجام مطالعه و تحلیل نتایج آن، به دست آوردن یک دریافت جامع و عمیق‌تر در مورد تکنیک‌ها و شیوه‌های مورد استفاده در تئاتر مستند، برای درگیری با مسائل اجتماعی و بازتاب دادن آن‌ها، و نیز قابلیت‌ها و چالش‌های نمایش‌گری و اجراگری در این حوزه از تئاتر صورت می‌گیرد.

در مرحله‌ی بعدی، نمونه‌هایی از اجراهای تئاتر مستند معاصر، با توجه به ارتباط موضوعی آن‌ها با حقایق اجتماعی، بررسی می‌شود تا عناصر مختلف، روش‌ها و شیوه‌های مورد استفاده در آن‌ها برای تأثیرگذاری بر مخاطب، استخراج و دسته‌بندی شود. داده‌ها پس از گردآوری، بر اساسِ مؤلفه‌های بدست آمده از تحلیل نظریاتِ آلن بدیو، بررسی و بر روی آن‌ها تحلیل صورت خواهد گرفت.

در رابطه با این تحقیق تحلیل آثاری از آنا دیور اسمیت، مانند "آتش‌ها در آینه" و "طلوع؛ لس آنجلس ۱۹۹۲" و "یادداشت‌هایی از زمین" با توجه به ارتباط آن‌ها با موضوع و تکنیک‌های به کار رفته در آن‌ها به عنوان نمونه موردی بررسی می‌شوند و به لحاظ روش به کار رفته برای بازنمایی واقعیت اجتماعی بررسی می‌شود.

پیشینه‌ی پژوهش

جی. اف. داوسن (J. F. Dowson) در مقاله "تئاتر مستند"(۱۹۹۹) ریشه‌های ادبی این شاخه از تئاتر را در آثار گئورگ بوشنر نظیر مرگ دانتون دنبال می‌کند و در ادامه از آثار تأثیرگذار در حوزه تئاتر مستند نام برده و از این طریق به برخی تکنیک‌ها و روند شکل‌گیری آن‌ها در تئاتر مستند می‌پردازد. او در این مقاله «بازجویی» اثر پیتر وایس را مستند محض می‌خواند. سقاییان در مقاله‌ی "نظریات اجرایی اروین پیسکاتور و تأثیر آن بر تئاتر مستند آمریکا"(۱۳۹۲)، به توضیح تجربیات و دستاوردهای اروین پیسکاتور، کارگردان آلمانی، در ارتباط با تئاتر مستند و تئاتر حماسی پرداخته است. در این نوشتار، او ابداعات پیسکاتور در صحنه نظیر صفحه گردان، استفاده از صحنه‌های موازی، نورپردازی و نیز ساختار اپیزودیک در نمایش‌هایش، که زمینه‌ساز بسیاری از تکنیک‌هایی شدند که تئاتر قرن بیستم را شکل داد، شرح داده است. "به لحاظ آکادمیک، مدرسه نمایشی پیسکاتور سبب پیشرفت جنبش بیرون از برادوی در اواخر دهه ۱۹۴۰ میلادی و تبدیل نیویورک به مرکز بزرگی برای آموزش تئاتر شد" (سقاییان، ۱۳۹۲، ۴۲). عادلی در تحقیق پایان‌نامه‌ی خود با عنوان " بررسی رویکردِ به تاریخ در تئاتر مستند و درام تاریخی"(۱۳۹۶)، تئاتر مستند را با درام تاریخی مقایسه نموده و ویژگی‌ها، روش‌های بازنمایی و

ارجاع آن به واقعیتِ تاریخی و زمینه‌های اجتماعی در تئاتر مستند پرداخته است. "تاریخ در درام تاریخی از طریق دیالوگهای برساخته‌ی نویسنده روایت می‌شود حال آنکه در تئاتر مستند بر لفظ به لفظ بودن دیالوگها همچون اظهارات متهمین و شاهدین استنطاق برای روایت تاریخ بهره می‌گیریم" (عادلی، ۱۳۹۶، ۱۰۲). از این سه تحقیق برای تعریف و تبیینِ مفهومِ تئاترِ مستند و شناخت ریشه‌ها و خاستگاه‌های آن و تکنیک‌های اولیه‌ای که در این حوزه برای بازنماییِ واقعیت و نیز ارجاعِ موثق به واقعیت، شکل گرفته است، استفاده شد.

در مطالعات بعدی تمرکز بر مطالعاتی قرار داشت که تکنیک‌های شکل گرفته و به طور خاص، استفاده از زبان و گفت‌وگو در متن نمایشی و نیز اجرا را مورد بررسی قرار داده‌اند. کوهستانی در مقاله خود تحت عنوان "تکنیک یا ژانر؛ روایت در تئاتر مستند معاصر"(۱۳۸۸)، به اهمیتِ استفاده از زبانِ محاوره و گفت‌وگو در شکل‌گیریِ متنِ نمایشنامه‌ی مستند اشاره می‌کند. "...می‌توان تئاتر شفاهی را گونه‌ای در تئاتر معاصر دانست که شکل تازه‌ای از روایت -نزدیکی به واقعیت مستند- را پیشنهاد می‌کند و می‌خواهد مخاطب به صورت خودآگاه با این روایت مستند روبه‌رو شود" (کوهستانی، ۱۳۸۸، ۱۱۹). خدیوی در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود، با عنوان "بررسی میزانسن و شیوه‌ی هدایت بازیگر در تئاتر به ویژه ورباتیم"(۱۳۹۵)، به بررسی تئاتر مستند و تکنیک ورباتیم، از منظر کارگردانی، طراحی میزانسن و هدایت بازیگر پرداخته و چگونگیِ به کارگیریِ فناوری‌های جدید، در بازیگری و هدایت بازیگر در استفاده از تکنیکِ ورباتیم مطالعه شده است. "در تمام اشکال ورباتیم کارگردان وظیفه مولف و گردآورنده و تدوینگر اسناد ومتون را ایفا میکند و سپس اسناد شفاهی و کتبی را در اختیار مخاطب میگذارد..." (خدیوی، ۱۳۹۵، ۶۱). Helena Mary Enright در پژوهش دیگری به عنوان پایان‌نامه PhD به نام "Theatre of Testimony" (۲۰۱۱)، به بررسی کاربردیِ نقش اقرار صحنه‌ای در نمایش مستند و ورباتیم پرداخته است. حسینی، در تحقیق پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان "رویکردهای اجرایی سه کارگردان در حیطه تئاتر مستند"(۱۳۹۱)، چگونگیِ استفاده از زبان در آثارِ آنا دیویر اسمیت، برای پرداختِ شخصیت را تحلیل نموده است. "...تأکید بر زبان وادبیات روزمره کمک می‌نماید تا تئاتر مستند از پیچیدگی‌های رایج هنری رهایی یافته و حقیقت موجود را به شفاف‌ترین شکل ممکن بیان کند" (حسینی، ۱۳۹۱، ۸۵). در این مطالعات، کارکردِ زبانِ محاوره‌ایِ شخصیت‌ها در گفت‌وگوها و مصاحبه‌ها برای شکل دادن به شخصیت و موقعیتِ دراماتیک در تئاترِ مستند، بررسی شده و بر تکنیکِ ورباتیم، که در تئاترِ آنا دیویر اسمیت، نقش بسیار پررنگی دارد، تأکید می‌شود.

در مطالعات بعدی نیز تأثیر استفاده از ورباتیم و عناصر محاوره‌ای و گفت‌وگویی در نمایشِ مستند، با در نظر گرفتنِ نقشِ اجتماعیِ تئاترِ مستند، مورد بررسی قرار گرفت. محمدی در تحقیق پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود، با عنوان " بررسی جامعه‌شناختی ریشه‌ها و بنیان‌های تئاتر مستند و نقش آن در آگاهی‌بخشی اجتماعی با تکیه بر آثار مستند مرتبط با جنگ"(۱۳۹۶) کارکردهای اجتماعی تئاتر مستند را بررسی کرده و به بازنماییِ واقعیت با ایجاد امکان واکنش فعالانه مخاطب نیز پرداخته شده است. "تئاتر مستند همچنان که از جامعه تأثیر می‌پذیرد،

قادر است که بر جامعه نیز تأثیرگذار باشد" (محمدی، ۱۳۹۶، ۹۲). Colette F. Keen در پژوهشِ پایان‌نامه‌ی مقطع دکتری PhD با عنوان " Behind the Words: The Art of Documentary and Verbatim Theatre"(۲۰۱۷)، به بررسی مردم‌شناسانه‌ی تأثیر هم‌دلی و هم‌دردی در موضع نویسنده، هنگام انجام مصاحبه و نوشتن و بازنویسیِ گزارشات مورد استفاده در نمایش مستند پرداخته و این روند را مورد آزمون و استفاده عملی قرار داده است. این دو مطالعه نیز تأثیرِ متقابلِ تئاترِ مستند را بر واقعیتِ اجتماعی مدنظر قرار می‌دهد، چنان که تئاتر آنا دیویر اسمیت، با توجه به موضوعاتِ منتخب خود در نمایشنامه‌هایش، همواره این کارکردِ اجتماعیِ تئاتر مستند را برای ایجاد تأثیر فعال بر مخاطب و ایجاد تفکر فعال برای ایجاد تغییر اجتماعی را در نظر دارد.

هریک از تحقیقات انجام شده با در نظر گرفتن یک یا چند روش بازنمایی واقعیت در تئاتر مستند صورت گرفته و یا تنها به بررسی بازخوردها و ابعاد اجتماعی آن پرداخته است. اما این تحقیق در نظر دارد با مطالعه ساختارمند و بررسی جامع روش‌های بازنمایی واقعیت در تئاتر مستند، تأثیر این روش‌ها را در واکنش مخاطبان به واقعیت اجتماعی بازنمایی شده در نمایش را به شکل تحلیلی و معنادار بررسی کند و از این حیث دارای نوآوری است.

رویکرد نظری

برای این تحلیل، ابتدا نظریه‌های اجرا در تئاترِ معاصر بررسی شد و دیدگاه‌های آنتونن آرتو و جنبش‌های اجرا-محور در تئاتر معاصر، که ریشه در رویکردِ آیینی به تئاتر دارد، مد نظر قرار گرفت. مدوّن‌ترین نظریه‌ی اجرا مربوط به ریچارد شکنر است که در اصلِ ششم اجرا آورده است: "متن، آغاز نمایش نیست و نه حتی هدف آن. می‌توان حتی بدون متن نمایش داد" (براکت، ۱۳۷۶، ۳۱۵). چنین رویکردی با نوعی به حاشیه راندنِ متن، از اثرِ نمایشی همراه است که همچنان که آلن بدیو اشاره می‌کند، می‌توان به عنوانِ نقطه‌ی غفلت در تئاترِ امروز، به آن توجه کرد: "از این رو نظریه‌ی معاصرِ چپ، متن را، با بی اعتمادیِ خاصی، یا بیش از حد انتزاعی، و یا خیلی قراردادی قلمداد می‌کند" (همان، ۲۲).

در این تحقیق سعی می‌شود تا از دیدگاه آلن بدیو و بر اساس مفاهیمی که او مورد استفاده قرار می‌دهد تا یک نظریه هستی‌شناسانه بر پایه نظریه مجموعه‌ها (Set theory) در ریاضیات را پایه‌ریزی کند، تئاتر مستند مطالعه شود و قابلیت‌ها و امکانات آن برای تولید حقیقت بررسی شود.

روند تولید حقیقت (truth-procedure) در دیدگاه آلن بدیو، به مجموعه کاوش‌هایی گفته می‌شود که سوژه وفادار به رخداد، در نسبت با رخداد به آن دست می‌زند تا رخداد در وضعیت، به زبان درآید. «وضعیت» مجموعه‌ای است از عناصر. این عناصر خود مجموعه‌ای از عناصر دیگر هستند. نظریه هستی‌شناختی آلن بدیو، بر اساس تئوری

مجموعه‌ها در ریاضیات بیان شده است، تا به وسیله‌ی آن قابل اثبات و قابل تأیید باشد. "بدیو معتقد است ساختار هر وضعیت را می توان به صورت گونه ای مجموعه نگاشت. یعنی، با کنار نهادن همه خاصه‌های یک وضعیت و تنها در نظر داشتن روابط اساسی نگاه دارنده کثرت آن، می توان شاکله کلی یک وضعیت را در هستی شناسی به صورت یک مجموعه ترسیم کرد" (فلتهم و کلمنس، ۲۰۰۴، ۱۶). تقابل‌های دوتاییِ بنیادی که در دیدگاه بدیو، بر اساس مفاهیم استخراج شده از نظریات او در نظر گرفته می‌شوند از این قرار است:

تقابل واقعیت/حقیقت: بدیو معرفت یا دانشِ از پیش موجود (Knowledge) را بخشی متناهی از وضعیت می‌داند که تنها نام مازادِ رخداد (event) می‌تواند آن را بشکند و تناهی آن را نشان دهد و با تولید حقیقت یا حقیقت‌های جدید، معرفت گسترده‌تری از وضعیت ایجاد کند که با اینکه باز هم متناهی خواهد بود اما از عدم تناهی وضعیت، به وجود می‌آید. "معرفت، شناختی از رخداد ندارد، زیرا نام رخداد، مازاد است و از این رو به زبانِ وضعیت تعلق ندارد. چیزی رخداد نام می‌گیرد که از خلأ وضعیت برآمده است... حتی اگر نام رخداد واژه‌ای بسیار ساده باشد و به صراحت درفهرست واژگان زبانِ وضعیت آمده باشد، باز هم در مقام نام رخداد حالت مازاد دارد... و بنابراین در معرفت جایی برای آن نیست" (بدیو، ۱۳۹۳، ۱۱۶ و ۱۱۷). واقعیتِ (Reality) برساخته از امرِ واقع (The Real) که پیش‌تر نیز به آن اشاره شد، در نظریات بدیو، در چنین مفهومی به کار برده شده است. این تقابلِ امرِ واقع و واقعیت، در گفتمانِ روانکاویِ لکانی نیز به این شکل مورد اشاره است و درباره‌ی تئاترِ مستند، مصداق دارد. "تئاتر مستند، به دلیلِ ارتباطِ لغزنده و متنوّعِ آن با «امرِ واقع»، یک شکلِ موردِ مناقشه و متنوّع خواهد ماند" (Little, 2009, 14). تقابل در واقعیت و حقیقت در تئاتر مستند هم در فرم و هم در محتوا نمود پیدا می‌کند. در محتوا، به این شکل که موضوع نمایش در بستری واقعی مطرح می‌شود و مستنداتی ارائه می‌شود تا پیشینه و تاریخچه‌ی آن موضوع را بر اساس جهان معرفتیِ بیننده، مطابق با واقع و صادقانه ارائه دهد؛ اما در فرم می‌توان مشاهده کرد که با اتخاذ تکنیک‌ها و شیوه‌های مورد استفاده در هنرِ نمایش، سعی بر آن دارد تا موضوع فیلم را دراماتیزه و نمایشی کند.

تقابل راست و چپ در تئاتر: در نظر بدیو، جریان دست راستیِ تئاتر به گونه‌ای است که محافظه‌کارانه و در عین حال سرگرم‌کننده است و در مقابل، تئاترِ چپ، با تأکید بر بدن، میل به خشونت و تقلیل تئاتر به اجرا دارد که از نوعی بی‌اعتمادی به متن ناشی می‌شود، در حالی که بدیو همواره متن را به عنوان عنصر نظام‌بخش و نگه‌دارنده در تئاتر ضروری می‌داند. "تئاتر دستِ راستی، مطمئناً، یک تئاتر مستقر و جاافتاده، اما گرفتار روزمرگی محافظه‌کارانه یا مصرف‌گرایی است... برای این جریان دست راستی، اگر تئاتر نتواند مثل تماشای احترام‌آمیز یک گنجینه‌ی فرهنگی موزه‌ای عمل کند، باید برای خودش جایی در میان صنعت تفریح و سرگرمی پیدا کند" (بدیو، ۲۰۱۳، ۱۷). با اینکه بدیو اساساً متفکری ضدسرمایه‌داری است و به ابعاد مصرف‌گرایانه و تقلیلِ تئاتر به سرگرمی‌ی

صرف، شدیداً نقد وارد می‌کند، و با اینکه جنبش‌های مردم‌گرایانه‌ی تئاترِ مدرن را که اجرای تئاتری را به تجربه جمعیِ آن نزدیک می‌سازد، می‌ستاید، اما این نگرشِ چپ‌گرایانه در تئاتر نیز از دیدِ او همواره مصون از خطا نیست. "به همان گونه‌ای که باید از خسارات وارده توسط چپ‌گرایی از یک‌سویه و خشن سیاسی درس گرفت، به همان گونه نیز باید پذیرفت که آزمایش‌های کاملاً نقادانه، فکرِ الغای همه‌ی شکل‌های اجرای تئاتری، و یا اندیشه‌ی ترویج انحصاریِ تئاتر بدونِ تئاتر، به خودیِ خود نمی‌تواند گرایشی قدرتمند را برای آینده‌ی تئاتر و ارتباط گسترده‌ی آن را با مردمی که از آن دور مانده‌اند، شکل دهند. فکر انزوا به عنوان نظریه‌ی عمومی «تئاتر» امروز، و روندهای نقادانه‌ی افراطیِ منفی، تهدیدکننده‌ی تئاترند، زیرا افراطی بودن‌شان، خصوصاً وقتی که به عنوان فکر غالب و مستقر جا می‌افتد، ضرورتاً، تخریب‌کننده می‌شوند" (همان، ۲۴).

تقابل هنر/ناهنر: در نظر بدیو هنر همواره در تاریخ، در پی خالص کردن خود از آنچه که ناهنر نامیده می‌شود بوده است. در جنبش‌هایی نظیر اکسپرسیونیسم و دادائیسم آنچه که خالص‌تر شده، فرم در نقاشی بوده است. بنابراین می‌توان گفت بدیو هنر را فرم می‌داند و ناهنر را محتوا. هنر یا فرم، آن چیزی است که در قلمرو حسیِ بی شکل، از آنچه که فرم نیست، خالص می‌شود. "فرم‌های مسلط ناهنر در درون خودِ هنر جاری‌اند و بخشی از قابلیت تفکر آن را تشکیل می‌دهند. این است علت ضرورتِ همیشگیِ کاوش در گرایش‌های صوری غالب و شناساییِ شاکله‌های در گردشِ عناصر قلمرو حسی؛ زیرا بر پایه‌ی همین شاکله‌ها و گرایش‌هاست که فعالیت و عملیات هنری بالقوه، به اجرا درمی‌آید." (Feltham & Clemens, 2004 : 111)

در تئاتر مستند این تقابل در فرم و محتوا دیده می‌شود. در فرم می‌توان مشاهده کرد که با اتخاذ تکنیک‌ها و شیوه‌های مورد استفاده در هنرِ نمایش، سعی بر آن دارد تا موضوع را دراماتیزه و نمایشی کند تا تأثیرگذاریِ آن بر مخاطب، از راه ایجاد ساختارِ نمایشی به همراه اوجِ دراماتیک، هم‌ذات پنداری با شخصیت، ایجاد کاتارسیس و قوس شخصیت –تغییر و تحول شخصیت در جریانِ حوادثِ داستانی- و تکنیک‌های نمایش خوش‌ساخت حفظ گردد؛ و مخاطب با موضوعِ نمایش و واقعیتِ اجتماعیِ ارائه شده در این نمایش‌ها درگیر شود. اما از طرفی با اتخاذِ ساختار اپیزودیک در متن و شکستن دیوار چهارم، ناهنر دوباره در فرم جلوه‌گر می‌شود.

تقابل خالص و ناخالص: آلن بدیو درباره‌ی هنرِ تئاتر، بر ارتباطِ پیچیده و متقابلِ آن با هنرهای مختلف، از جمله رقص، موسیقی و سینما و تصویر، تأکید دارد و هنرِ تئاتر را در ذات، هنری ترکیبی و ناخالص می‌داند. "از زمان پیدایش تئاتر تا به امروز، ارتباط تئاتر با لحن جسمانی از یک سو، و لحن تصویری از سوی دیگر، امری ضروری بوده، و همچنان ادامه دارد" (بدیو، ۲۰۱۳: ۴۵). "در حالی که توجه بزرگ‌ترین تئاترها –از زمان تراژدی یونانی- به «متن» بوده، اما از همان زمان، به نظم بدنی که حالتِ ناب آن، رقص است، توجه می‌شده است... تاریخ تئاتر نشان‌دهنده‌ی نوعی تصفیه‌ی دائمی و ذاتیِ تئاتر به بهای کنار گذاشتن ارتباطِ کاملاً مشهود آن با موسیقی، رقص و تصویر است" (همان، ۴۶). این نظرِ بدیو، درباره‌ی تمامیِ شکل‌های هنری قابلِ ردیابی است، او تاریخِ تکاملِ هر

هنر را تاریخِ خالص‌سازیِ آن از دیگر فرم‌های هنری می‌داند. "می‌توان گفت ویژگی یک پیکربندی هنری یا یک فرآیند حقیقت همان گذر از خلال نوعی فرم‌دهی ثانوی است که به وسیله‌ی آن ناخالصی از فرم ناخالص حذف می‌گردد، یا خود آنچه بی‌فرم است بدل به یک فرم می‌شود" (Corcoran, 2006 : 12).

بدیو با اشاره به این خصلتِ ناخالصی و فرآیندِ خالص‌سازیِ فرم در تئاتر، همواره به نقشِ «متن» به عنوانِ عنصرِ انسجام‌بخش و نظام‌بخش، برای جلوگیری از تقلیل و گُم شدنِ فرمِ تئاتر در دیگر هنرها اشاره می‌کند. "اذعان می‌کنم که تئاتر به خودیِ خود، همیشه، چیزی ناخالص و ترکیبی است... من بر این باورم که وجود متن در تئاتر، امری ضروری است. متن در واقع ضامنِ نهایی تئاتر است و باعث خواهد شد که تئاتر، نه جذب رقص شود و نه مستحیل در تصویر. این همان چیزی است که تئاتر را در میان این دو نگه می‌دارد؛ با حرکت‌هایی در نوسان، گاه به سوی جاذبه‌های بصری، و گاه به سمت انرژیِ مُسریِ بدن‌ها" (بدیو، ۲۰۱۳، ۵۰). بدیو متن را در مقابل بدن در تئاتر قرار نمی‌دهد، بلکه جایگاهِ بدن را در تئاتر، تعیین‌کننده می‌داند. تأکیدِ او بر متن، برای جلوگیری از جذبِ آن در شکل‌های دیگرِ هنر، و تقلیلِ تئاتر به بدن و جسمانیتِ آن است.

تقابل اجرا و متن (اندیشه یا ایده) در تئاتر: پیش‌تر گفته شد بدیو با وجود تأکید بر متن به عنوان عنصرِ منظم‌کننده در نمایشِ تئاتر، اجرا و اهمیت و محوریت بدن و جسمانیت را کنار نمی‌گذارد و همچنان به عنوانِ یک عنصرِ اصلیِ سازنده در تئاتر به آن توجه دارد. "تئاتر باید بتواند و بداند که چگونه به رقص نزدیک شود و یا اینکه آگاهانه از آن بگریزد" (همان، ۴۶). در نظرِ بدیو، حقیقت همواره به صورت اندیشه یا ایده یا فرم طرح می‌شود و در نهایت، توسط سوژه‌ی وفادار به رخداد، دارای جسمانیت یا به تعبیرِ بدیو، بدنِ تازه می‌شود؛ و آن‌گاه به وسیله‌ی این بدنِ تازه در وضعیت، بازنمایی می‌شود. بنابراین می‌توان این دوالیته یا دوقطبیِ بدن/ایده و یا اجرا/متن را به عنوان یک تقابلِ ساختاریِ تئاتر که در نگاهِ بدیو وجود دارد، در تئاترِ مستند نیز به عنوانِ یک تقابلِ سازنده‌ی حقیقت در نظر گرفت.

یافته‌ها وتحلیل نمونه‌های مورد پژوهش

بر اساسِ رویکردِ نظریِ این پژوهش، می‌توان تقابل‌های اساسی از دیدگاهِ آلن بدیو را، که عناصرِ سازنده در تئاتر هستند، در تئاتر مستند بررسی کرد. در تعریف شکل کلی مستند، داوسن اشاره می‌کند: "این آثار مانند نمایش‌هایی که اساساً از روی گفته‌های عینی شاهدان و مواد و مطالبِ ضبط شده که عیناً به روی کاغذ منتقل می‌شوند، نوشته می‌شود و وظیفه اجراگران، تنها انتخاب و ساختارمند کردن سندها است" (داوسن، ۱۳۸۸، ۱۷۸). همچنین همان گونه که او بیان می‌دارد، جست‌وجو برای حقیقت از اهداف و عناصرِ اصلیِ تئاترِ مستند، شناخته می‌شود. "با این شیوه، تئاتر نهادی آموزشی می‌شود که در آن تنها معیار، جستجو برای حقیقت است" (Dawson, 1991, 71). و بر اساس آرای پیتر وایس، پایه‌گذار چارچوب‌بندیِ نظریِ نمایشنامه‌نویسیِ مستند، تلاش برای

بازنماییِ واقعیت‌های اجتماعی، در پایه‌ریزیِ متنِ نمایش مستند، گریزناپذیر است و فرم نمایشیِ مستند، ناچار از بازسازیِ الگویی از رویدادهای واقعی است. "...بر بنیاد پاره‌های واقعیت، نمونه‌ای سودمند یا الگویی از رویدادهای واقعی می‌سازد... مواد و مطالب حقیقی را با تاشی تازه از روی صحنه بازمی‌تاباند..."(وایس، ۱۹۶۵، ۳). بر اساس این نظر و آنچه داوسن ذکر می‌کند، می‌توان گفت تئاتر مستند با ارائه الگویی از بازنماییِ دقیق واقعیت‌ها، در پیِ دست یافتن به یک مفهوم محوری یا حقیقت است که در این مسیر، با تولید مجموعه‌ای از حقیقت‌ها در تلاش برای تعریف حدود و تعین‌های این مفهوم اصلی یا حقیقتِ محوری، به سمت آن حرکت می‌کند. عادلی در پژوهشِ خود این امر را در بابِ مسأله‌ی تاریخ و درام، در درامِ مستند، بیان می‌کند: "در نمایشنامه‌ی مستند این همبستگی (دیالکتیک) میانِ خودِ این مدارکِ واقعیِ عینی وجود دارد، و تخیل نویسنده تنها به کمک تدوینِ این مدارک می‌آید..." (عادلی، ۱۳۹۶، ۹۸). این بازنمایی‌ها از واقعیت‌های تاریخی، برای نمایان ساختنِ یک حقیقتِ کلی، مورد استفاده قرار می‌گیرند. "در «استنطاق» پیتر وایس تاریخ به عنوانِ ماده‌ای تغییرپذیر فرض می‌شود که آدم‌های حاضر در دادگاه می‌توانسته‌اند از فجایعی که رخ داده جلوگیری کنند..." (منعم، ۱۳۹۵: ۱۰). درحالی که شخصیت-ها هریک به شکلی خلاف این ادعا را مطرح می‌کنند، تقابل واقعیت و حقیقت به شکلی ایجاد می‌شود که واقعیت، جبر شخصیت‌ها را بازنمایی کرده اما حقیقتِ کنش، اختیارِ آنان را افشا می‌کند. " متهم ۶: ...وقتی می‌خواستند مجبورم کنند می‌گفتم از لحاظ جسمانی قادر به این کار نیستم وانمود می‌کردم بیمارم." (وایس، ۱۹۶۵، ۳۷) آنان می‌توانستند تمارض و سرپیچی کنند. در مواردِ دیگر نیز، وایس به تجسّم و بازنماییِ رویداد واقعی، برای هدف نهاییِ نمایشنامه دست زده است. "جکسن به آرامی از پشت به او نزدیک می‌شود. آهسته یخ‌شکنی از بارانی بیرون می‌کشد، دسته‌ی آن کوتاه شده است." (وایس، ۱۹۶۹، ۱۷۶). اما او در فرم گاه بسیار از بازنمایی و تجسمِ رویداد واقعی دور می‌شود و به نفعِ حقیقت، فرمی شاعرانه برمی‌گزیند. "تنها طناب‌ها و قلّاب‌ها هنوز برجا هستند و مختصری کاه که هنوز آویزان است" (وایس، ۱۹۶۷، ۱۵۱).

در روند کلی آثارِ آنا دیویر اسمیت، این انحراف از مسیرِ حقیقتِ کلی دیده نمی‌شود. بازنمایی رویدادها و شخصیت-های واقعی، در راستای تولید حقیقت‌هایی برای تحقق بخشیدن به یک مفهوم نهایی (یک هویتِ آمریکایی برای سیاه‌پوستان مهاجر در آمریکا) هستند. همان‌طور که هر نمایشنامه بخشی از یک پروژه‌ی کلی با عنوان «در جاده: جست‌وجویی برای هویت آمریکایی» بوده است. در اینجا تقابل‌های مستخرج از نظریاتِ آلن بدیو به طورِ خاص در موردِ نمایشنامه‌های آنا دیویر اسمیت بررسی می‌شود. مفاهیمِ اساسیِ نظریه‌ی بدیو که به دو دسته‌ی کلیِ عناصرِ فرم و عناصر محتوا تقسیم می‌گردد. نخست با بررسی تقابل حقیقت/واقعیت در محتوا، واقعیت‌های بازنمایی شده و حقیقت تولید شده بررسی شده، سپس بر اساس مفهومِ راست/چپ تئاتری و اجرا/متن از دیدگاه بدیو، یک فرم یا بدن تازه برای بازنمایی این حقیقت، جست‌وجو می‌شود. در گام‌های بعد، با استفاده از تقابل‌های هنر/ناهنر،

خالص/ناخالص به روند شکل‌گیری و خالص کردنِ این فرم پرداخته شده و در نهایت به‌کارگیریِ تقابل‌های تصویر/متن و موسیقی/بدن در شکل و فرمِ نهاییِ آثار لحاظ می‌شود.

بررسی آثارِ آنا دیویر اسمیت

آتش‌ها در آینه (۱۹۹۳): موضوع این نمایش، کشته شدنِ یک پسربچه‌ی سیاه‌پوست و زخمی‌شدن برادرش در اثرِ سانحه‌ی رانندگی در محله‌ی بروکلینِ نیویورک، به وسیله‌ی خودرویی است که راننده و سرنشینان آن یهودی بودند، و خودداری آن‌ها از کمک به مجروحانِ سیاه‌پوست، و نیز آشوب‌هایی است که پس از وقوع این حادثه به وسیله‌ی ساکنینِ آفریقایی-آمریکاییِ حاضر در صحنه‌ی تصادف شکل می‌گیرد؛ چرا که آن‌ها بر این باور بودند که عدمِ پیگیری و مجازاتِ راننده‌ی یهودی، ناشی از تبعیض‌های نژادی است که به نفع یهودیان در منطقه صورت می‌گیرد و امتیازاتی که سیاه‌پوستان این شهر از آن بی‌بهره هستند. این آشوب‌ها کم‌کم گسترده شده و ابعاد اجتماعی و سیاسیِ وسیع‌تری به خود می‌گیرد و نیز منجر به قتل یک مهاجر استرالیاییِ یهودی با ضرباتِ چاقو، می‌شود. (Smith, 1993, 22-36)

تقابلِ حقیقت/معرفت در نمایشنامه «آتش‌ها در آینه»: آنا دیویر اسمیت، در جریانِ نوشتنِ این سری از نمایشنامه-هایش که در جریان پروژه‌ای به نامِ «در جاده: جست‌وجویی برای هویتِ آمریکایی» به گفته‌ی خودش در تلاش است تا صداهای کمتر شنیده شده را بازتاب دهد. می‌توان مسأله را بر اساسِ مفاهیم بدیو چنین بیان کرد که هویتِ آمریکاییِ سیاه‌پوستانِ آمریکا، در زبانِ وضعیتِ سیاسیِ حال حاضر آمریکا، از بازنمایی بازداشته می‌شود و این همان چیزی است که یک خلأ در این وضعیت ایجاد کرده و وقوع رخدادهایی چون آشوب‌های سال ۱۹۹۱ در منطقه بروکلین و کرون هایت را در این خلأ، سبب می‌شود. این رخدادها، همان بزنگاه‌هایی هستند که هویتِ آمریکاییِ این اقلیتِ ساکنِ آمریکا، برای لحظاتی بازنموده و پس از آن محو و ردپای آن از ساحتِ وضعیت، زدوده می‌شود. این حالا بر عهده‌ی سوژه‌ی وفادار به رخداد است که با کاوش حول رخداد و نسبتِ آن با عناصرِ وضعیت، به تولیدِ مصداق‌هایی برای ایده‌ی حقیقت –که اینجا هویتِ آمریکایی سیاه‌پوستان است- تا بتواند به مثابه‌ی یک جسم برای تجسم بخشیدن به این ایده، یا یک نام برای به زبان درآمدنِ آن در وضعیت، عمل کند.

بازنماییِ یک مقابله‌ی اجتماعیِ اساسی، به عنوان یک واقعیتِ اجتماعی در جامعه‌ی آمریکایی، در این نمایشنامه بسیار پررنگ و حائز اهمیت می‌شود. "جایی که دو گروه نژادی در حال کشمکش (آفریقایی-آمریکایی‌ها و یهودی-ها) با رجوع مکرر به تروماهای بنیادین مربوط به جوامع خودشان -بردگی و نسل‌کشی- با اتفاقات تروماتیکی در زمان حال مواجه می‌شوند" (منعم، ۱۳۹۵، ۳۷۹). جست‌وجویی که اسمیت در دامنه‌ی این واقعیتِ اجتماعی در

نسبت با رخداد یا حادثه‌ی تصادف، پی می‌ریزد، منجر به تولید حقیقت‌هایی می‌شود که مصاحبه‌شوندگان از گروه‌های مختلف بیان می‌کنند. "در حالی که کودک در یک تصادفِ بداقبالانه کشته شده/ هیچ خصومتِ عمدی در کار نبوده، اینجا شخصی در اتاق فوریت‌ها [ی پزشکی] بستری است که با خصومتِ تعمّدی چاقو خورده..." (Smith, 1993, 124). یا راویِ سیاه‌پوستی در روایتش از حادثه می‌گوید که در مکالمه با همراهش به این حقیقت اشاره کرده که یهودیان در آن محله، خرده خلاف‌هایی مرتکب می‌شوند بدون آن که عواقبی متوجه آنان باشد. "اوه، بله اون یه مردِ یهودیه. اون چراغ قرمز رو رد کرد، اونا هیچ‌وقت دستگیر نمی‌شن" (همان، ۱۳۲). حقایق اجتماعی که سیاه‌پوستانِ آمریکا با آن درگیر هستند، در روایت اسمیت و در تلاش او برای نمودِ حقیقتِ هویتِ آمریکاییِ مهاجرانِ آفریقایی-آمریکایی، باید یک فرمِ تازه (یا یک بدنِ تازه از دیدگاه بدیو) برای نمایشِ خود اتخاذ کند.

تقابل راست/چپ در نمایشنامه «آتش‌ها در آینه»: در محتوای نمایشنامه، نزاع اصلی بین دو گروه یهودی و سیاه‌پوستان در آمریکا بر سر امتیازات و حقوق شهروندی است. نمایشنامه همان قدر که انعکاس‌دهنده‌ی مشکلات و معضلات شهروندان سیاه‌پوست و آفریقایی‌تبارِ آمریکا است، صدای یهودیانِ ساکنِ نیویورک نیز بوده است. واقعیاتِ مؤکّد در رویدادها و روایت‌ها به همان اندازه که منتقدِ سیاست‌های نظام سرمایه‌داری و فرهنگ مصرف-گرایی در دامن زدن به تبعیض‌های نژادی و خشونتِ سیاسی، سرکوبِ سیاه‌پوستانِ آمریکایی و هویت‌زدایی از آنان با هدف برده‌سازیِ اجتماعی است، موفق شده صدای یهودیانِ مهاجر، که هدفِ تعرّض‌ها و خشونت‌های سیاه‌پوستانِ معترض قرار گرفته‌اند را نیز در مصاحبه‌ها و متنِ نمایشنامه انعکاس داده و به دنبال راه چاره باشد. اما برای رسیدن به فرمی که بتواند این تقابل‌ها را به نحوی مؤثر، به محلی برای بروز حقیقتِ مورد اشاره در ارتباط با هویتِ آمریکاییِ آفریقایی-آمریکایی‌ها، تبدیل کند، یک تئاترِ معترض نیاز است که مطابق بیان بدیو به یک فرمِ صرف تقلیل نیابد. از این منظر، متنِ اسمیت، همچنان که بازنماییِ دقیقِ حالات و ویژگی‌های اشخاص و رویدادها است، به گزینشی مؤثر نیز دست می‌زند: "اسمیت با انتخاب، تنظیم و نمایش هوشمندانه مدارک باعث پدید آمدن تلاشی گروهی و هیجان‌انگیز شده که سرشار از تفاوت است و چنین تفاوتی نوعی تعلق خاطر را به وجود آورده است" (منعم، ۱۳۹۵، ۳۶۸).

تقابل اجرا/متن در نمایشنامه «آتش‌ها در آینه»: در این متن، در میان مکالمه‌ها، جزئیاتِ حالت‌های بدنی و عادت‌های رفتاریِ شخصیت‌ها به صورت دقیق، آورده شده، به عنوان مثال در توضیحات صحنه می‌خوانیم: "می-دونی چی می‌گم پس خیلی واضح بود (فنجانِ چای در «خیلی واضح» دو بار روی نعلبکی ضربه می‌زند) غیرعادی بودنِ من کجاست" (Smith, 1993, 61) یا "چگونه متوجه شدم که من سیاه‌پوست بودم... (صدای زبان)..." (همان، ۶۷). از این نظر، این نمایشنامه توانسته است تقابل اجرا و متن را، برای شکل دادن به فرمِ مورد نیازش برای نمایشِ ایده‌ی حقیقتِ «هویتِ آمریکایی» به خوبی برقرار کند.

تقابل هنر/ناهنر در نمایشنامه «آتش‌ها در آینه»: در متنِ نمایشنامه، نمایشنامه‌نویس با استفاده از تکنیکِ ورباتیم و پیاده‌سازیِ عین به عینِ جملات و واژه‌های کارکترها، به بازسازیِ کامل شخصیت بر صحنه‌ی نمایش در اجرا، و ایجاد هم‌ذات‌پنداری در مخاطب، به وسیله‌ی انعکاس تناقضات و درونیات شخصیت‌ها می‌پردازد؛ همچنین در صحنه‌ی آخر یک اوجِ دراماتیک توسطِ شخصیتِ پدرِ کودکِ سیاه‌پوستی که در تصادف جان باخته است، به وجود آمده و پدر روایت و درونیاتِ خود را از روزِ تصادف بیان می‌کند. در نمایشنامه از عکس و تصویر به عنوان مستندات و ارجاعات اسنادی، استفاده شده است؛ اما ساختارِ اپیزودیکِ نمایشنامه، توجه مخاطب را به محتوای برگرفته از واقعیت‌های اجتماعیِ زندگیِ شخصیت‌ها، که در تعریفِ بدیو، ناهنر محسوب می‌شود، هدایت می‌کند و تا حد زیادی با جزئیات همراه می‌شود. عکس‌های استنادیِ داخل متن نیز به همین منظور به کار گرفته شده است. از دیدگاهِ برخی صاحب‌نظران استفاده بیش‌از اندازه از این وجهِ چنین تقابلی، به دلیل فروماندن از لحنِ سیاسیِ فعالانه در بیانِ موضوع، چندان راه به حقیقت نمی‌برد. "به جای تلاش برای نشان دادن یک حقیقتِ ظاهراً تخطّی‌ناپذیر، از یک رویداد و «شخصیت‌های» مرتبط با آن، اسمیت از سطحی عملاً سیاسی به پژوهش در مورد اینکه چگونه زندگی به آنچه که اکنون است، تبدیل شده، کشانده شده است" (منعم، ۱۳۹۵، ۳۷۴).

تقابل خالص/ناخالص در نمایشنامه «آتش‌ها در آینه»: اسمیت با استفاده از بازسازیِ تأکیدگذاری‌ها بر روی کلمات و ریتم‌های مورد استفاده‌ی هر یک از شخصیت‌ها در طول مصاحبه، به تجسّم بخشیدن و جسمانیت بخشیدن به اندیشه و ایده از طریق نوعی رقص یا حرکت هماهنگ که در اجزای مختلف بدن امتداد می‌یابد، دست می‌زند. تجسمی که نخست به عنوان اندیشه و ایده در ذهن کارکتر ساخته و به وسیله‌ی کلماتِ او، با اتخاذِ لحن و ریتمِ خاصی بیان می‌شود. بنابراین او در ابتدا به سمت خالص کردن تئاتر به عنوان رقص و حرکتِ جسم و بدن پیش می‌رود، اما در نهایت چون تأثیرِ متن و وفاداری به جزئیاتِ گفتارِ شخصیت‌ها و نیز جزئیاتِ بصری، مثل لباسِ شخصیت‌ها بوده، می‌توان گفت متن توانسته است این رقص را در ارتباط با موسیقیِ کلام، و عناصر بصری و تصویر نگه دارد و این تقابل را نیز حفظ کند. علاوه بر آن از تصویر گاه برای انتقالِ اطلاعاتِ زمینه‌ای و استنادیِ دیگر استفاده می‌شود که این کاربرد نیز رو به بعد ناهنر و موضوعِ درام دارد، و به سمت ناخالص‌سازیِ عناصر دراماتیک پیش می‌رود.

تقابل موسیقی/بدن در نمایشنامه «آتش‌ها در آینه»: اسمیت با استفاده از بازسازیِ تأکیدگذاری‌ها بر روی کلمات و ریتم‌های مورد استفاده‌ی هر یک از شخصیت‌ها در طول مصاحبه، به نوعی تجسّم بخشیدن به اندیشه یا ایده از طریق رقص یا حرکت هماهنگ در بدن، دست می‌زند. تجسمی که نخست به عنوان اندیشه و ایده در ذهن کارکتر

ساخته و به وسیله‌ی کلماتِ او، با اتخاذِ لحن و ریتمِ خاصی بیان می‌شود. "کنش کلام یک کنش فیزیکی است. به اندازه‌ی کافی قدرتمند هست که بتواند همراه با قسمت‌های دیگرِ بدن، نوعی رقصِ تعاملی بسازد. آن رقص، طرحی کلی از چیزی درون یک شخصیت است که تماماً تنها به وسیله‌ی کلمات، آشکار نمی‌گردد. من فهمیدم که اگر بتوانم بخشی از این رقص –بخش گفتاریِ آن- را ضبط و دوباره اجرا کنم، بقیه‌ی بدن، آن را همراهی خواهد کرد" (Smith, 1993, 24).

تقابل متن/تصویر در نمایشنامه «آتش‌ها در آینه»: در این اثر می‌توان مشاهده کرد که عناصر تصویر در حد جزئیات لباسِ شخصیت‌ها در متنِ نمایشنامه منعکس شده است. اما تصاویر استنادی همچنان با عناصرِ دراماتیک در متن تقابل ایجاد می‌کند. اینجا این تقابل تا حدی برقرار شده اما کافی نیست؛ در نمایشنامه‌ی اخیرترِ اسمیت این ضعف برطرف شده است.

طلوع، لس‌آنجلس ۱۹۹۲ (۱۹۹۴): این نمایشنامه درباره‌ی ضرب و شتمِ یک زندانیِ سیاسیِ آفریقایی-آمریکایی، توسط مأمورانِ پلیس، در شهر لس‌آنجلسِ کالیفرنیا، و اغتشاشاتی که پیروِ این اتفاق، در محله‌های مهاجرنشینِ ایالتِ کالیفرنیا رخ داد، نوشته شده است. برای نوشتنِ این متن، آنا دیویر اسمیت از طرف گوردون دیویدسن، کارگردان هنریِ تیپر فروم، مأمور شد تا با ۲۰۰ نفر از شاهدان، مسئولان و کسانی که در ارتباط با حوادث و حواشی و آشوب‌ها بودند، مصاحبه کند و اما از بین این ۲۰۰ مصاحبه تنها امکان اجرای ۲۵ قطعه بر روی صحنه وجود داشت. اجرای سال ۱۹۹۳ در حالی صورت گرفت که اغتشاشات همچنان ادامه داشت و اسمیت، تغییرات اجتماعی و سیاسی ناشی از این جریان را پس از اجرای ۱۹۹۳، در مصاحبه‌هایی که با نماینده‌هایی از اقلیت‌های یهودی و نیز مهاجران کره‌ای-آمریکایی در متن اضافه کرده، انعکاس داده است. این متن، از این حیث نمونه‌ی خوبی از واکنش سریع و مستقیمِ ادبیات دراماتیکِ تئاترِ مستند، به جریاناتِ اجتماعیِ در حال وقوع در جامعه می‌باشد. (اسمیت، ۱۹۹۴، ۵-۱۱)

تقابل حقیقت/معرفت در نمایشنامه «طلوع؛ لس‌آنجلس ۱۹۹۲»: در جریانِ پروژه‌ی «در جاده: جست‌وجویی برای شخصیتِ آمریکایی» اسمیت سعی کرده تا با گفت‌وگو با نماینده‌های اقلیت‌های مختلفِ ساکن آمریکا، به یافتنِ مصداقِ حقیقیِ آنچه از آن به عنوانِ هویتِ آمریکایی یاد می‌شود، بپردازد. مسأله از دیدگاهِ بدیو چنین است که هویتِ آمریکاییِ سیاه‌پوستانِ آمریکا، در زبانِ وضعیتِ سیاسیِ حال حاضر آمریکا، از بازنمایی بازداشته و یک خلأ در وضعیتِ حاضر ایجاد شده و وقوعِ رخدادهایی چون آشوب‌های سال ۱۹۹۲ در لس‌آنجلس در این خلأ، رخ می‌دهد. اشاره شد در جریانِ این اجرا، آشوب‌ها ادامه داشته و اجرا تحتِ تأثیرِ وقایعِ جدیدتر قرار می‌گرفته است. "با اِعمال به تئاترِ مستند، این یعنی بازخوردِ تعاملی می‌تواند ادراکاتِ جدیدی تولید کند که نمی‌تواند از قبل،

معیّن باشد" (Grondahl, 2017, 75). ردپای این رخدادها، پس از وقوع، محو می‌شود و حالا بر عهده‌ی سوژه‌ی وفادار به رخداد است که با کاوش حول رخداد و نسبتِ آن با عناصرِ وضعیت، به تولیدِ مصداق‌هایی برای ایده‌ی حقیقت –هویتِ آمریکایی سیاه‌پوستان- تا بتواند به مثابه‌ی یک جسم برای تجسّم بخشیدن به این ایده، یا یک نام برای به زبان درآمدنِ آن در وضعیت، عمل کند. حقیقت‌هایی که در این مقطع و در این متن، توسط اسمیت تولید شده‌اند، برای مثال جایی در نمایشنامه یکی از مسئولان می‌گوید: "این مرد محترم از دپارتمانِ آنچه می‌گفتم تأیید کرد و به رئیس جمهور گفت: این کشور در حالِ فروپاشی است" (Smith, 1994, 184-5).

تقابل راست/چپ در نمایشنامه «طلوع؛ لس‌آنجلس ۱۹۹۲»: در محتوای نمایشنامه، همان‌قدر که سیاست‌های نظام سرمایه‌داری و فرهنگ مصرف‌گرایی، به علتِ دامن زدن به تبعیض‌های نژادی و خشونت و سرکوبِ سیاه‌پوستانِ آمریکایی، مورد انتقاد است، خشونت‌های افسارگسیخته و تبعات نزاع خیابانی از سوی گروه‌های فعالِ آفریقایی-آمریکایی، به خصوص درمورد اقلیت‌های کره‌ای مهاجر یا یهودیانِ مهاجر، که هدفِ این تعرّض‌ها و خشونت‌ها قرار گرفته‌اند نیز در مصاحبه‌ها و متنِ نمایشنامه انعکاس پیدا کرده و مورد نقد و آسیب‌شناسی قرار گرفته است. برای دستیابی به یک فرمِ تازه برای بازنماییِ حقیقتی که آنا دیویر اسمیت در پیِ آن است، یعنی نمود «هویت آمریکایی»، که در این متن به حقیقت‌های محلی (Local)، در ارتباط با وقایعِ مربوط به ضرب و شتمِ رادنی کینگ و اغتشاشات و پیامدهای آن، منحصر می‌شود، رویکردِ اجرایی باید همزمان با بازنماییِ جزئیاتِ شخصیت‌ها و محوریتِ متن، گزینشی معنادار برای انعکاسِ اعتراضِ سیاه‌پوستانِ آمریکایی، در واکنش به هویت‌زدایی از آنان، باشد. به گفته‌ی خود اسمیت: "لحظاتی وجود دارد که مردم خودشان را بازی می‌کنند و من آن لحظات را از مصاحبه جدا می‌کنم و همان‌طور که تو در نمایش دیدی، از هر مصاحبه حدود یک دقیقه بیشتر استفاده نمی‌شود" (حسینی، ۱۳۹۱، ۷۲).

تقابل اجرا/متن در نمایشنامه «طلوع؛ لس‌آنجلس ۱۹۹۲»: در این متن، در میان مکالمه‌ها، جزئیاتِ حالت‌های بدنی و عادت‌های رفتاریِ شخصیت‌ها به صورت دقیق، آورده شده است، به عنوان مثال در توضیحات صحنه می‌خوانیم: "ما [وقتی می‌گوید «ما» به سختی می‌توان صدایش را شنید] موفق به احیای برخی زمینه‌های اخلاقی و سیاسی شدیم" (اسمیت، ۱۹۹۴، ۲۴) یا "ریچارد اسلوتکین[۷] به این مسائل در نوشته‌های مربوط به یه جنگجوی ملی اسلحه‌کش [حروف آخر اسلحه‌کش را سرسری ادا می‌کند] اشاره کرده" (همان). از این نظر، این نمایشنامه توانسته است تقابل اجرا و متن را به خوبی حفظ کند.

تقابل هنر/ناهنر در نمایشنامه «طلوع؛ لس‌آنجلس ۱۹۹۲»: در متنِ نمایشنامه، با تکنیکِ ورباتیم و پیاده‌سازیِ عین به عینِ جملات و واژه‌های کارکترها، به بازسازیِ کامل شخصیت بر صحنه‌ی نمایش در اجرا، و ایجاد هم‌ذات‌پنداری در مخاطب، انعکاس جزئیاتِ واقعیِ شخصیت‌ها، تناقضات و درونیات آن‌ها پرداخته شده، اما ساختارِ اپیزودیکِ

نمایشنامه، توجه مخاطب را به محتوای برگرفته از واقعیت‌های اجتماعیِ زندگیِ شخصیت‌ها سوق می‌دهد و او را به مقایسه‌ی فعال، میانِ حقایق بازگو شده توسطِ شخصیت‌ها، و نوعی قضاوتِ فعالانه دعوت می‌کند.

تقابل خالص/ناخالص در نمایشنامه «طلوع؛ لس‌آنجلس ۱۹۹۲»: با بازسازیِ تأکیدگذاری‌ها بر روی کلمات و ریتم-های مورد استفاده‌ی هر یک از شخصیت‌ها در طول مصاحبه، نوعی تجسّم بخشیدن به اندیشه یا ایده از طریق نوعی رقص یا حرکت هماهنگ که در اجزای مختلف بدن امتداد می‌یابد، صورت گرفته است. ایده‌ای که در ذهن کارکتر ساخته و به وسیله‌ی کلماتِ او، با لحن و ریتمِ خاصی بیان می‌شود. بنابراین او در ابتدا به سمت خالص کردن تئاتر به عنوان رقص و حرکتِ جسم و بدن پیش می‌رود، اما در نهایت چون تأثیرِ متن و وفاداری به جزئیاتِ گفتارِ شخصیت‌ها و نیز جزئیاتِ بصری، مثل لباسِ شخصیت‌ها و صحنه‌ی مصاحبه، عیناً حفظ و بازسازی شده، می‌توان گفت متن توانسته است این رقص را در ارتباط با موسیقیِ کلام، و عناصر بصری و تصویر نگه دارد و این تقابل را نیز به درستی حفظ کند.

تقابل موسیقی/بدن در نمایشنامه «طلوع؛ لس‌آنجلس ۱۹۹۲»: اسمیت با بازسازیِ تأکیدگذاری‌ها روی کلمات و ریتم‌های کلامیِ شخصیت‌ها، به تجسّمِ ایده از طریق نوعی رقص یا حرکت هماهنگ که در بدن امتداد می‌یابد، می‌پردازد. ایده‌ای که ابتدا در ذهن کارکتر ساخته و به وسیله‌ی کلمات، با لحن و ریتمِ خاصی بیان می‌شود. اسمیت خود به روندِ انتخابِ منولوگ‌ها، بر اساس ریتم و حسِ جملات و عبارات، در میان مصاحبه‌ها اشاره می‌کند: "من بارها و بارها به مصاحبه گوش می‌دهم تا اینکه جمله‌ای را که لازم دارم، به لحاظ حسی، ریتم و محتوا پیدا کنم" (حسینی، ۱۳۹۱، ۷۲).

تقابل متن/تصویر در نمایشنامه «طلوع؛ لس‌آنجلس ۱۹۹۲»: در این اثر می‌توان مشاهده کرد که عناصر تصویر در حد جزئیات لباسِ شخصیت‌ها در متنِ نمایشنامه منعکس شده است. اینجا این تقابل به خوبی برقرار نشده و تصویر به سودِ متن و کلام، کنار رفته است؛ در نمایشنامه‌های دیگرِ اسمیت این ضعف کمتر دیده می‌شود.

یادداشت‌هایی از زمین (۲۰۱۸): بعد از نوشتنِ دو نمایشنامه‌ی موفقِ "آتش‌ها در آینه" و "طلوع، لس‌آنجلس ۱۹۹۲"، اسمیت با به‌کارگیریِ شیوه‌ی خود برای استخراجِ مصالح موردِ نیازِ این متن نیز، طی مصاحبه با ۲۵۰ نفر، در چهار منطقه‌ی جغرافیاییِ مختلف، نهایتاً تعدادی قطعاتِ نمایشی برای متنِ نمایشنامه‌ی یادداشت‌هایی از زمین، بیرون کشید. این مصاحبه‌ها پیرامونِ موضوعی صورت گرفته است که در میانِ دانشمندانِ علوم اجتماعی، محصلین، فعالانِ اجتماعی و فعالانِ حوزه‌ی سیاست، از آن به عنوان "کانال مدرسه-به-زندان" یاد می‌شود. و روایتگرِ خشونت‌های پلیس در آمریکا نسبت به جوانان و نوجوانانِ سیاه‌پوست در سنین پایین، و شکل‌گیریِ ذهنیتِ تحت سلطه و برده بودن در جامعه، در آن‌ها و همچنین مقابله و اعتراضِ فعالان اجتماعی و سیاسیِ آفریقایی-

آماده انتشار هنرهای زیبا

آمریکایی در واکنش به این خشونت‌ها است. از نمایشنامه چنین برمی‌آید که همین ذهنیت است که در نهایت منجر به افزایش آمار بزهکاران و زندانیان سیاه‌پوستِ بزرگسال، نسبت به سفیدپوستان در آمریکا است. (Smith, 2018, 10-14)

تقابل حقیقت/معرفت در نمایشنامه «یادداشت‌هایی از زمین»: آنا دیویر اسمیت، در جریانِ پروژه‌ای به نامِ «در جاده: جست‌وجویی برای شخصیتِ آمریکایی» در تلاش است تا صداهای کمتر شنیده شده را بازتاب دهد. او سعی کرده تا با گفت‌وگو با نماینده‌هایی از اقلیت‌های مختلفِ ساکن آمریکا، به یافتنِ مصداقِ حقیقیِ آنچه از آن به عنوانِ هویتِ آمریکایی یاد می‌شود، بپردازد. "به هر رو، در عینِ حال به ظاهر شدن بر تماشاگران به عنوانِ یک بدن و چندین صدا، سوژگیِ اشتراکی، صریح شده است" (Claycomb, 2003, 109). می‌توان مسأله را بر اساسِ مفاهیم بدیو چنین بیان کرد که هویتِ آمریکاییِ سیاه‌پوستانِ آمریکا، در زبانِ وضعیتِ سیاسیِ حال حاضر آمریکا، از بازنمایی بازداشته می‌شود و این همان چیزی است که یک خلأ در این وضعیت ایجاد کرده و وقوع رخدادهایی چون ضرب و شتم و خشونتِ بیش از اندازه‌ی پلیس علیه سیاه‌پوستانِ خیابانی، خشونت‌های مکرر پلیس آمریکا در مقابل نوجوانان سیاه‌پوست، در خیابان و در مدرسه و در محیط‌های آموزشی را در این خلأ، سبب می‌شود. این رخدادها، هویتِ آمریکاییِ این اقلیتِ ساکنِ آمریکا، را برای لحظاتی بازنموده و پس از آن محو می‌شوند. پس از آن، سوژه‌ی وفادار به رخداد است که با کاوش حول رخداد و نسبتِ آن با عناصرِ وضعیت، به تولیدِ مصداق‌هایی برای ایده‌ی حقیقت –که اینجا هویتِ آمریکاییِ سیاه‌پوستان است– تا بتواند به مثابه‌ی یک جسم برای تجسّم بخشیدن به این ایده، یا یک نام برای به زبان درآمدنِ آن در وضعیت، عمل کند.

تقابل راست/چپ در نمایشنامه «یادداشت‌هایی از زمین»: در محتوای نمایشنامه، غالباً سیاست‌های نظام سرمایه-داری و فرهنگ مصرف‌گرایی، به علتِ دامن زدن به تبعیض‌های نژادی و خشونت و سرکوبِ سیاه‌پوستانِ آمریکایی که منجر به تحریف و تخریبِ هویتِ آنان شده، مورد انتقاد است. اما نگرشِ چپ نیز با نشان دادنِ مواردِ مختلفی از بزهکاران که اصلاح شده و مسیر زندگی و سبکِ زندگیِ مناسب‌تری یافته‌اند نیز تا حدی مورد نقد و پرسش قرار می‌گیرد. فرم تازه‌ای که اسمیت در این اجرا پی می‌ریزد، در تناسب با حقیقتِ مورد اشاره، شکلی مؤکد و رادیکال پیدا می‌کند. "به طرز جسورانه‌ای، صحنه به تصاویر اخباری از ضرب و شتمِ آقای گرِی در بالتیمور، تغییر می‌یابد، و ما گزارشی برانگیزاننده از آن رویداد، از خانم اسمیت در نقش کوین مور می‌شنویم..." (Brantley, 2016, 2). در مورد این نمایشنامه با وجود گزارشِ مخاطب‌پسندِ نویسنده‌ی نیویورک‌تایمز، چون متن در موضوع، چنان که باید پیش نرفته و به لحاظ سیاسی محافظه‌کارتر بوده، به ناچار در فرم و قالب نیز این محافظه کاری متناسب با مفهوم، امکان تبدیل شدن به فرمی رادیکال نداشته است. با اینکه چنانکه برنتلی نیز اشاره می‌کند، در طول اجرا، گزیده‌ای از نقطه‌نظرات آکادمیک از سوی صاحب‌نظران، در کنارِ تجربه‌ی آشفته‌ی افراد تحقیر شده در

مدرسه، خیابان و مراکز تربیتی ارائه می‌شود. در این متن تقابل راست و چپ را به خوبی در فرم پی‌ریزی نشده و نسبت به آثارِ دیگرِ اسمیت، این متن، از این لحاظ، تا حدی ضعیف‌تر عمل کرده است.

تقابل اجرا/متن در نمایشنامه «یادداشت‌هایی از زمین»: در این متن، در میان مکالمه‌ها، ژست‌های کلامی و بیانی در گفتار، به وسیله‌ی علائمِ نگارشی نشان داده شده است و مکث‌ها، تکرارها، تأکیدهای کلامی و جزئیاتی از این دست، در متن، نمود پیدا کرده و به آن اشاره شده است؛ برای مثال، در متنِ یک مصاحبه آمده است: "من-من-من فکر نمی‌کنم که شکست، چیزی باشه که ما ضرورتاً به دوش بکشیم؟ اون-اون بیشتر، ام-اون بیشتر درباره‌ی آگاهیه." (Smith, 2018, 121) و جزئیاتِ حالت‌های بدنی و عادت‌های رفتاریِ شخصیت‌ها در میانِ گفت‌وگوها به صورت دقیق، آورده شده است، مثلاً: "(درحالی که سرش را تکان می‌دهد) این اعتمادِ- اعتمادِ- اعتمادِ زیادی می‌طلبید." (همان،۱۲۷). از این نظر، این نمایشنامه توانسته است تقابل اجرا و متن را به خوبی حفظ کند. موسیقی و عکسِ پس‌زمینه در اجرا، به وسیله‌ی متن، در هماهنگی با یکدیگر قرار گرفته‌اند و این تقابل به کارکردِ این عناصر در کنار هم کمک کرده و مؤثر بوده است.

تقابل هنر/ناهنر در نمایشنامه «یادداشت‌هایی از زمین»: در متنِ نمایشنامه، نمایشنامه‌نویس با استفاده از تکنیکِ ورباتیم و پیاده‌سازیِ عین به عینِ جملات و واژه‌های کارکترها، به بازسازیِ کامل شخصیت بر صحنه‌ی نمایش در اجرا، و ایجاد هم‌ذات‌پنداری در مخاطب، به وسیله‌ی انعکاس تناقضات و درونیات شخصیت‌ها می‌پردازد، و نهایتاً، یک اوجِ دراماتیک در صحنه‌ی آخر دارد، که شخصیت بازنماییِ تاریخی از هویتِ سیاه‌پوستانِ آمریکا که به گذشته‌ی برده‌داری گره خورده است، ایجاد شده است. از عکس و تصویرِ پس‌زمینه برای بازسازیِ فضای مصاحبه‌ها استفاده شده، و عناصرِ هنریِ مربوط به اجرا که رقص، تصویر و موسیقی است، در آن قابل مشاهده است؛ اما ساختارِ اپیزودیکِ نمایشنامه، توجه مخاطب را به محتوای برگرفته از واقعیت‌های اجتماعیِ زندگیِ شخصیت‌ها، که در تعریفِ بدیو، ناهنر محسوب می‌شود، هدایت می‌کند و تا حد زیادی با جزئیات همراه می‌شود.

تقابل خالص/ناخالص در نمایشنامه «یادداشت‌هایی از زمین»: با بازسازیِ تأکیدگذاری‌های کلمات و ریتم‌های کلامیِ هر شخصیت، تجسّمِ ایده از طریق نوعی رقص یا حرکت هماهنگ که در اجزای مختلف بدن امتداد می‌یابد، ممکن می‌شود. همچنین از موسیقی پس‌زمینه در این اجرا بهره می‌گیرد و نیز با کمکِ عکس و تصویرِ پس‌زمینه فضاسازیِ نمایشی انجام می‌دهد. بنابراین او در ابتدا به سمت خالص کردن تئاتر به عنوان رقص و حرکتِ جسم و بدن، موسیقی و تصویر پیش می‌رود، اما در نهایت چون تأثیرِ متن و وفاداری به جزئیاتِ گفتارِ شخصیت‌ها و نیز جزئیاتِ بصری، مثل لباسِ شخصیت‌ها بازنموده شده و بازنماییِ صحنه‌ی مصاحبه توسط عکس، که خود حاویِ اطلاعاتِ بصری (محتوای ناهنری) هست، انجام می‌گیرد، می‌توان گفت متن توانسته است این رقص را در ارتباط با موسیقی کلام و موسیقیِ پس‌زمینه، و نیز اطلاعات و جزئیاتِ واقعیِ بصری و تصویری که محتوای آن به صورت

داده و اطلاعات تاریخی است و کارکردِ هنری ندارد و ناهنر محسوب می‌شود، نگه دارد و این تقابل را به درستی حفظ کند. از تصویر پس‌زمینه گاه برای انتقالِ اطلاعاتِ زمینه‌ای و استنادیِ دیگر استفاده می‌شود که این کاربرد نیز رو به بعد ناهنر و موضوعِ درام دارد، و به سمت ناخالص‌سازیِ عناصر اجرایی و تئاتری می‌رود. برای مثال در صحنه‌ی پایین آوردنِ پرچمِ کنفدراسیون توسط بری نیوسام، هنرمند و فعال اجتماعی در کارولینای جنوبی، می‌توان این کارکرد را به خوبی مشاهده کرد. (Smith, 2018, 125-131)

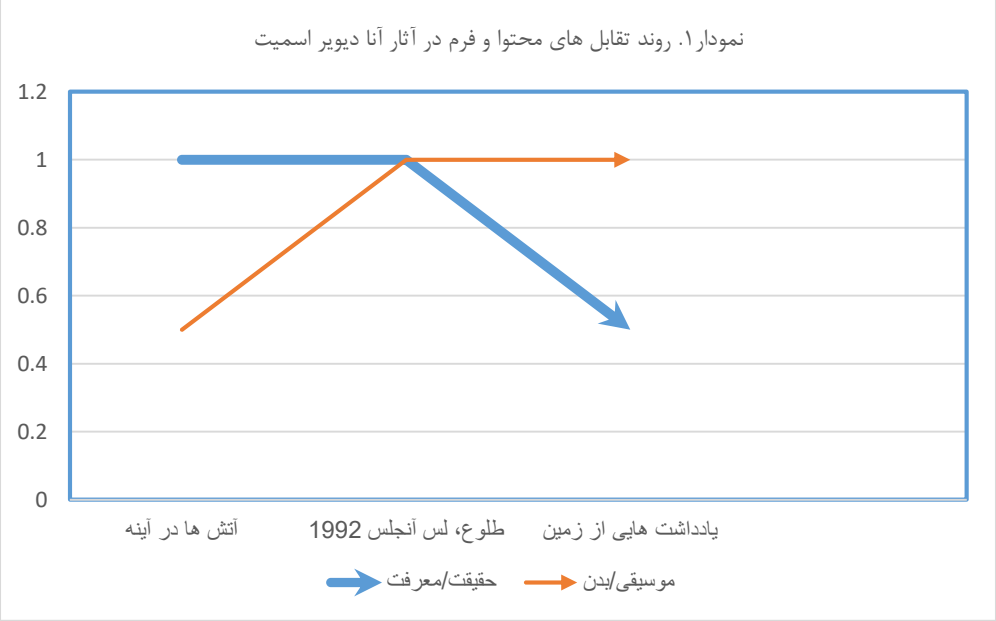
تقابل موسیقی/بدن در نمایشنامه «یادداشت‌هایی از زمین»: بازسازیِ تأکیدگذاری‌ها بر روی کلمات و ریتم‌های کلامیِ شخصیت‌ها، و تجسّم آن ایده از طریق رقص و حرکت هماهنگ در این اجرا نیز مشهود است. همچنان که نویسنده‌ی نیویورک‌تایمز می‌نویسد: "ما به وضوح از ظرائفی از عبارت‌پردازی و لحن آگاه می‌شویم که نامحتمل بود آن‌ها را در صورتی که همان مردم را در تلویزیون تماشا می‌کردیم، دریافت کنیم" (Brantley, 2016, 2). همچنین او از اجرای موسیقیِ زنده توسطِ گیتار بر روی صحنه استفاده می‌کند و این موسیقی را در تقابل با اجرای بازیگر به عنوانِ بدنِ متحرک، روی صحنه قرار می‌دهد.

تقابل متن/تصویر در نمایشنامه «یادداشت‌هایی از زمین»: در این اثر می‌توان مشاهده کرد که عناصر تصویر در حد جزئیات لباسِ شخصیت‌ها در متنِ نمایشنامه منعکس شده است. در این اجرا از عکس و تصویرِ پشتِ صحنه به صورت گسترده بهره گرفته شده و تقابل متن/تصویر اینجا به شکل قابل ملاحظه‌ای برقرار است. نتایج بررسیِ تقابل‌های بدیویی، در محتوا و شکل‌گیریِ فرمِ نمایشیِ مستند، در سه نمایشنامه‌ی بررسی شده از آنا دیویر اسمیت، به صورتِ یک جدول به ترتیبِ زیر، قابل نمایش است.

جدول ۱. بررسی تقابل‌های دوتایی در آثار آنا دیویر اسمیت

	محتوا	فرم					
		جست‌وجوی فرم		شکل‌گیری فرم		عناصرِ نهاییِ فرم	
تقابل‌ها / متون	حقیقت/معرفت	راست/چپ	اجرا/متن	هنر/ناهنر	خالص/ناخالص	موسیقی/بدن	تصویر/متن
آتش‌ها در آینه	قوی	قوی	قوی	متوسط	قوی	متوسط	متوسط
طلوع، لس-آنجلس ۱۹۹۲	قوی	قوی	قوی	قوی	قوی	قوی	ضعیف
یادداشت‌هایی از زمین	متوسط	متوسط	قوی	قوی	قوی	قوی	قوی

روندِ هر یک از این تقابل‌ها را می‌توان در گذرِ زمان در آثارِ آنا دیویر اسمیت، از سال ۱۹۹۳ (آتش در آینه) تا ۲۰۱۸ (یادداشت‌هایی از زمین)، ملاحظه کرد. روندِ تغییرِ دو عنصرِ حقیقت/معرفت در محتوا، در مقایسه با عناصرِ نهاییِ فرم، در قالبِ نمودار، مشخص می‌کند که تغییرات در محتوا چه اثری بر فرم نهایی گذاشته، و نیز می‌تواند نشان دهد در هر مقطع زمانی، هر یک از این دو وجهِ اثرِ نمایشی، تا چه حد دغدغه‌ی اصلی‌ترِ مؤلف بوده است.



نمودار نشان می‌دهد تغییرات در عنصرِ حقیقت/معرفت در محتوا، با یک شروع قوی در «آتش در آینه» به یک سطحِ بینابینی در «طلوع؛ لس‌آنجلس ۱۹۹۲» رسیده و در نهایت در آخرین اثرِ مورد بررسی، «یادداشت‌هایی از زمین» افتِ کامل داشته است؛ روندِ کلی در محتوا، از قوی به ضعیف بوده است. اما در عنصرِ موسیقی/بدن (به عنوانِ عنصرِ اصلیِ فرمِ نمایشی) از یک شروعِ متوسط، به یک سطح قوی در «طلوع؛ لس‌آنجلس ۱۹۹۲» رسیده و این سطح را در اثرِ آخر نیز حفظ کرده است و روندِ کلی از ضعیف به قوی بوده است. همچنین جدول نشان می‌دهد مجموعه‌ی عناصر در فرم و محتوا، در طولِ زمان بهبود یافته است.

نتیجه‌گیری

موارد انتخاب شده از میانِ آثارِ نمایشیِ آنا دیویر اسمیت، بر اساس مفاهیم و تقابل‌های استخراج شده از نظریات بدیو، در زمینه‌ی هنر و تئاتر، تحلیل و نتیجه‌ی آن در جدول ۱ و نمودار ۱ آورده شد. از مشاهده و

مقایسه‌ی نتایجِ تحلیل، چند نتیجه‌ی کلی حاصل می‌شود: نخست این فرض که آثارِ آنا دیویر اسمیت، با در نظر گرفتنِ وظیفه‌ی اصلیِ تئاترِ مستند و بر اساس دیدگاهِ آلن بدیو مبتنی بر روندِ تولیدِ حقیقت، توانسته است به شکل قوی‌تر و مؤثرتری به به خلق فرم مناسب برای یک اثر نمایشیِ مستند دست یابد. در مجموع آنا دیویر اسمیت توانسته است با استفاده از تکنیکِ ورباتیم در خلقِ آثارِ نمایشیِ مستند، در ایجاد بیشترِ تقابل‌هایی که در دیدگاهِ بدیو، برشمرده شد، موفق عمل کند. با در نظر گرفتنِ نظریه‌ی حقیقت از دیدگاهِ بدیو، آنا دیویر اسمیت، نخست یک رخدادِ اجتماعی را موضوع قرار می‌دهد، تا از منظرِ دانشِ از پیش موجود در وضعیت، واقعیت یا واقعیت‌های اجتماعیِ مرتبط با موضوع را در نظر گرفته و بر اساس آن‌ها در دامنه‌ی معرفت و دانشِ وضعیتِ حاضر، دست به جست‌وجو زند. جست‌وجویی که خود منتج به شکل‌گیریِ یک سری حقیقت‌های خردِ اجتماعی، در خلالِ مصاحبه‌ها می‌شود. اسمیت با در نظر گرفتنِ حقیقتِ مفهومِ هویتِ آمریکاییِ سیاه‌پوستان، به پایه‌ریزیِ یک فرمِ نمایشی برای حقیقت‌های تولید شده، دست می‌زند، و در مسیر شکل دادن به ایجاد تقابل‌های بدیویی همچون خالص/ناخالص و هنر/ناهنر نائل شده و توانسته است در نهایت تقابل‌های فرمی چون موسیقی/بدن و متن/تصویر را در آثار خود برقرار سازد. بنابراین بر اساس نتایج این تحقیق، می‌توان ادعا کرد روند تولید آثار آنا دیویر اسمیت تا حدود زیادی با روند تولید حقیقتِ بدیو منطبق است. این به این معنا است که با این فرضیه که هدف تئاترِ مستند، نزدیک شدن به حقیقت است (که توسط نظریه‌پردازان اولیه‌ی تئاتر مستند چون پیتر وایس و در ادامه پژوهشگران این حوزه نظیر گری فیشر داوسن مطرح بوده)، آنا دیویر اسمیت به خوبی از عهده‌ی این هدف برآمده و در ایجاد یک فرم مناسبِ نمایشی و اجرایی برای آن بسیار موفق عمل کرده است.

نتیجه‌ی دیگری که از بررسیِ نتایجِ تحلیلِ آثارِ آنا دیویر اسمیت می‌توان مشاهده کرد، آن است که خود او نیز با گذشتِ زمان توانسته است در ایجادِ این تقابل‌ها در آثارِ مستندِ خود، موفق‌تر عمل کند. بنابراین با چنین تحلیل و مطالعه‌ای مشخص شده است که خودِ اسمیت نیز، در رسیدن به هدف خود، با استفاده از تکنیکِ ورباتیم، چیزی شبیه به تولیدِ حقیقتِ بدیویی را در نظر دارد. روندی که در صورتی که به طور مثال در مورد آثارِ وایس، بررسی شود به نتیجه‌ای معکوس می‌رسد. به یک معنا، پیتر وایس در کنارِ بحثِ نظریِ خود از تئاترِ مستند، در خلقِ یک فرم نمایشی برای اجرا، بحث حقیقت و تقابلِ آن با واقعیتِ اجتماعی را دنبال نمی‌کرده است و از پی‌ریزی و شکل‌دهی به یک فرمِ تازه برای حقیقت (به تعبیرِ بدیویی) باز می‌ماند؛ که می‌تواند علت‌های مختلفی نظیر دسترسیِ نه چندان وسیع به اسناد و مدارک در آن برهه از تاریخ، و یا عدمِ الزامِ نویسنده برای خلق آثار نمایشی‌تر به صورتِ مستندتر بوده است.

همچنین بررسیِ روند آثار آنا دیویر اسمیت، چنان که در نمودار نشان داده شده است، نشان می‌دهد که اثر متأخرترِ اسمیت (یادداشت‌هایی از زمین)، به لحاظ محتوا، با وجود آن که واقعیت بازنمایی شده در موضوع، بحث‌برانگیز بوده، اما در مسیر تولید حقیقت، به اندازه‌ی آثارِ قبلی پیش‌روی نکرده و از شکل دادن به یک رویکردِ فعال اجتماعی

و سیاسی بازمانده است. این امر باعث شده در ادامه نیز پایه‌ریزیِ فرمِ تازه برای حقیقت، نسبت به اثر قبلی (طلوع؛ لس‌آنجلس ۱۹۹۲) از یک روند رو به رشد بازمانده و فرم نهایی نیز چندان بهتر از اثر پیشین (طلوع؛ لس‌آنجلس ۱۹۹۲) نباشد. این در حالی است که در فرم نهاییِ «طلوع؛ لس‌آنجلس ۱۹۹۲» نسبت به اثر متقدم‌تر یعنی «آتش‌ها در آینه» این روند کاملاً صعودی و مثبت بوده فرم به لحاظ کیفیت، بهبود یافته است. که می‌تواند نشان‌دهنده‌ی آن باشد که هنرمند بیشتر دغدغه‌ی فرم داشته است و یا اینکه تواناییِ او در این بعد، گسترده‌تر و قدرتمندتر بوده است، که با توجه به پیشینه‌ی آکادمیکِ آنا دیویر اسمیت در زمینه‌ی هنرهای نمایشی نیز قابل پیش‌بینی بوده است.

بر اساس نمودارها همچنین می‌توان نتیجه گرفت که به طور کلی، آنا دیویر اسمیت در زمینه‌ی فرمِ نمایشیِ تئاترِ مستند، موفق‌تر عمل کرده است تا پرداخت محتوای آن بر اساس واقعیت اجتماعی. اما در مجموع، در هر دو جنبه، سیر کلیِ نزولی داشته است؛ که می‌تواند به دلیل جذب شدن در سازوکار رسانه‌های غربی و سیاست‌های سرمایه-دارانه‌ی آن‌ها در ایالات متحده باشد.

نتیجه‌ی اصلیِ دیگری که از تحقیقِ فوق برمی‌آید، آن است که با تحلیلِ نظریه‌ی آلن بدیو درباره‌ی روندِ تولیدِ حقیقت در تئاتر، و نظریاتِ او درباره‌ی «تئاترِ ایده‌ها»، می‌توان با صورت‌بندیِ تقابل‌های مستخرج از نظریات بدیو، به معیارهایی برای ارزیابیِ تئاترِ مستند، با در نظر گرفتنِ هدفِ اصلیِ اثرِ نمایشیِ مستند برای هرچه نزدیک‌تر شدن به حقیقت دست یافت. بدیو با نظریه‌پردازی پیرامونِ چگونگیِ تولیدِ حقیقت، توانسته مفاهیم و تقابل‌هایی را به دست دهد که در مطالعه‌ی نظری می‌تواند شاخص‌ها و معیارهایی کارآمد برای بررسیِ موفقیتِ نمایشِ مستند در تولید حقیقت یا نشان دادنِ حقیقت، باشد. از این نظر می‌توان ادعا کرد این تحقیق توانسته یک الگو و معیار سنجش برای ارزیابیِ اثرِ نمایشیِ مستند، مدوّن سازد. همچنین این معیارها می‌تواند به عنوانِ چارچوب و الگویی برای ساختِ نمایش‌های مستندِ موفق‌تری در آینده فراهم آورد.

پی‌نوشت

[1] Anna Deavere Smith
[2] Alain Badiou
[3] Fires in the mirror
[4] Twilight; Los Angeles 1992
[5] Notes from the field
[6] Verbatim
[7] Richard Slotkin

منابع

کتاب‌ها

-استوارد، دن، و هاموند، نیل (۲۰۰۸)، *ورباتیم؛ تئاتر معاصر انگلستان*، ترجمه کیوان سررشته، تهران: نشر نوروز هنر. doi: 809/2514

-اسمیت، آنا دیویر (۱۹۹۴)، *طلوع؛ لس‌آنجلس ۱۹۹۲*، مترجم: مجتبی بیات، تهران: نشرِ یکشنبه. doi: 812/54

-بدیو، آلن (۲۰۰۵)، *فلسفه-سیاست-هنر-عشق*، ترجمه مراد فرهادپور و صالح نجفی و علی‌عباس بیگی، تهران: انتشارات رخ‌داد نو.

-بدیو، آلن (۲۰۱۳)، *ستایش تئاتر*، ترجمه‌ی محمدرضا خاکی، تهران: نشر سینا.

-براکت، اسکار گروس (۱۹۶۴)، *تاریخ تئاتر جهان (جلد سوم)*، ترجمه‌ی هوشنگ آزادی‌ور، تهران: انتشارات مروارید.

-منعم، محمد، *تئاتر مستند*(مجموعه مقالات)، ۱۳۹۵، تهران: نشر بیدگل.

-وایس، پیتر (۱۹۶۵)، *استنطاق*، ترجمه‌ی فرامرز بهزاد، تهران: انتشارات خوارزمی.

-وایس، پیتر (۱۹۶۷)، *سرود آدمک لوزیتانیایی*، ترجمه‌ی سیروس سهامی و ابوالقاسم پرتوی، تهران: انتشارات نیکا.

-وایس، پیتر (۱۹۶۹)، *تروتسکی در تبعید*، ترجمه‌ی ناصر وثوقی، تهران: انتشارات الکا.

مقالات و پایان‌نامه‌ها

-حسینی، امیرنعیم (۱۳۹۱) "رویکردهای اجرایی سه کارگردان در حیطه تئاتر مستند"، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

-خدیوی، زینب (۱۳۹۵)، "بررسی میزانسن و شیوه‌ی هدایت بازیگر در تئاتر به ویژه ورباتیم"، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

آماده انتشار هنرهای زیبا

-داوسن، گری فیشر (۱۹۹۹)، "تئاتر مستند"، ترجمه‌ی سعید آقایی، *نشریه بیناب (سوره مهر)*، اردیبهشت ۱۳۸۸، شماره ۱۳، صص ۱۶۲-۱۸۷.

-سقاییان، حامد (۱۳۹۱)، "نظریات اجرایی اروین پیسکاتور و تأثیر آن بر تئاتر مستند آمریکا"، تهران: *نشریه تئاتر*، صص ۲۹-۴۶.

-عادلی، الهام (۱۳۹۶)، " بررسی رویکردِ به تاریخ در تئاتر مستند و درام تاریخی"، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران.

-محمدی، سحر (۱۳۹۶)، " بررسی جامعه‌شناختی ریشه‌ها و بنیان‌های تئاتر مستند و نقش آن در آگاهی‌بخشی اجتماعی با تکیه بر آثار مستند مرتبط با جنگ"، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر، تهران.

منابع انگلیسی

- Brantley, Ben (2016), “Review: Anna Deavere Smith’s ‘Notes From the Field’ Delivers Voices of Despair and Hope”, *NewYorkTimes*, Nov. 3, Section C, p. 2.
- Dowson, Gary Fisher (1991), *Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft (Contributions in Drama & Theatre Studies)*, Westport: Praeger publish.
- Corcoran, Steve (2006), “Third Sketch of a Manifesto of Affirmation Art”, in Alain Badiou, polemics, Verso, pp 133-148.
- Claycomb, Ryan M. (2003), “Choral History: Documentary Theatre, the Comunal Subject and Progressive Politics”, Kansas: *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Spring, pp. 95-121.
- Feltham, Oliver and Clemens, Justin, 2004, “Philosophy and Desire”, *Infinite Thoughts*, Continuum, London, pp. 2-28.
- Grondahl, Laura (2017), “Speaking about Reality: Verbatim techniques in contemporary Finnish documentary theatre”, Stockholm, Nordic Theatre Studies, (Vol. 28), No. 2, pp. 71-96.
- Little, Suzanne (2011), “In and Out of Tune with Reality: Opposed Strategies of Documentary Theatre”, Melbourne, *Double Dialogues*, Issue 14, Special issue Summer, pp.1-16.

- Long, Nicholas J. (2015), “For a Verbatim Ethnography”, *Anthropology, Theatre and Development: The Transformative Power of Performance*, edited by Alex Flynn and Jonas Tinius, Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 305-333.
- Paget, Derek (2019), “Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques”, London, Cambridge, pp. 317-336. https://doi.org/10.1017/S0266464X00002463
- Smith, Anna Deavere (1993), *Fires in the Mirror*, United States, New York: Anchor Books pub.
- Smith, Anna Deavere (1994), *Twilight; Los Angeles*, United States, New York: Anchor Books pub.
- Smith, Anna Deavere (2018), *Notes From the Field*, United States, New York: Anchor Books pub.

منابع تکمیلی

- Enright, Helena Mary (2011), “Theatre of Testimony”, Ph.D. Thesis, University of Exeter, Exeter, England.
- Keen, Colette F. (2017), “Behind the Words: The Art of Documentary and Verbatim Theatre”, Ph.D. Thesis, Flinders University, Adelaide, South Australia.

آماده انتشار هنرهای زیبا