مونتاژی سلطه طلبانه در تئاتر مشارکتی: یوجنیو باربا

مهدیه حق‌شناس
مسعود دلخواه (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۲۱

مونتاژی سلطه طلبانه در تئاتر مشارکتی: یوجنیو باربا

مهدیه حق‌شناس
کارشناس ارشد کارگردانی نمایش، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

مسعود دلخواه
استادیار دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

این مقاله مستخرج از پروژه‌ی پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش خانم مهدیه حق‌شناس با عنوان «بررسی مفهوم مونتاژ در اجراهای منتخب یوجنیو باربا و رابرت ویلسون» در دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس با راهنمایی دکتر مسعود دلخواه و مشاوره‌ی دکتر فرهاد مهندس‌پور است.

چکیده

همه‌ی مصنوعات فارغ از هر دیدگاهی، از طریق مونتاژ[1] که ابزاری در جهت تولید فرم است ساختارمند می‌شوند. هنرهای اجرایی نظیر تئاتر نیز از این قاعده مستثنا نیستند. این مقاله در پی آن است تا ضمن تایید و بررسی تعاملات و کارگروهی در شیوه‌ی اجرایی *یوجنیو باربا*[2]، پاسخ کاملی به چگونگی نمود مونتاژی سلطه‌طلبانه و کارگردان–محور[3] در آثار این کارگردان ارائه دهد. بر اساس نتایج به دست آمده از این پژوهش، حضور تاثیرگذار *یوجنیو باربا* و نقش تعیین کننده‌ی مونتاژ او، مفهوم مشارکت را در اودین تئاتر به زیر یک علامت سوال می‌برد. این پژوهش کیفی با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای نظیر کتاب‌ها و مقالات، منابع صوتی و تصویری اعم از فیلم اجراها، مصاحبه‌های *یوجنیو باربا* و اعضای گروه اودین انجام گرفته است. تحقیقات متعددی پیرامون مونتاژ در تئاتر، نظرات و شیوه‌ی اجرایی *یوجنیو باربا* وجود دارد. در این راستا می‌توان به **فرم و معنا در کولاژ و مونتاژ پیشرو** نوشته‌ی *ماگدا داراگو*[4](۲۰۲۰)، **ابزار خلاق جهانی، مطالعه‌ای بینارشته‌ای** نوشته‌ی *لودمیلا کوروتکوا*[5]، **خلق اجرا** به قلم *النا ماسوئرا*[6] (۲۰۰٤)، و **تبیین دراماتورژی بازیگر در فضای دینامیک تئاتر پست مدرن بر اساس نظریه یوجنیو باربا** نوشته‌ی *محسن حکیمی* و *حمیدرضا افشار*(۱۳۹٦) اشاره کرد. اما جنبه‌ی نوین این پژوهش ارائه‌ی تعریفی نو از مونتاژ در یک تئاتر «مشارکتی»[7] است. در ادامه‌ی این پژوهش به دلیل حضور پراهمیت مونتاژ در زیبایی‌شناسی و شیوه‌ی اجرایی *روبرتو کاستلوچی*[8] و *رابرت ویلسون*[9] بررسی رویکرد مونتاژی این دو کارگردان پیشنهاد می‌شود.

واژگان کلیدی: تئاتر مشارکتی، مونتاژ، *یوجنیو باربا*، داراماتورژی، مونتاژ کارگردان–محور.

درآمد

از منظر *رابرت لوپاژ*[10] تئاتر مشارکتی در پی بازتعریف نقش بازیگر، کارگردان و دیگر هنرمندان است. در این نوع تئاتر این امکان فراهم است تا همه‌ی اعضا به تهیه و تفسیر مواد خام اجرا بپردازند و هیچ نیروی مطلقی برای تغییر و یا تفسیر مجدد مواد تهیه شده وجود ندارد. تصور می‌شود که تئاتر *یوجنیو باربا* مثالی از این نوع تئاتر است. به این دلیل که او بازیگران و دیگر اعضا را به مشارکت در پروسه‌ی خلق تشویق می‌کند، او از دراماتورژی بازیگر[11] سخن به میان می‌آورد و برای تلاش بازیگران در فرآیند خلق تئاتر ارزش قائل می‌شود. این مقاله سعی دارد تا با بررسی سه مرحله‌ی مختلف تولید: در شروع، گزینش مواد خام و در پایان، زمانی که بداهه‌های بازیگران فرم نهایی خود را می‌یابند، نشان دهد در این گروه، مشارکت هنرمندان خصوصا بازیگران توسط کارگردان تعیین و هدایت می‌شود. به طوری‌که در موارد بسیار، کارگروهی و مشارکت معنای خود را از دست می‌دهد.

یوجنیو باربا، ۲۹ اکتبر۱۹۳٦ در جنوب ایتالیا، در وضعیتی که خود آن را جنگ زده و ویران می‌نامید به دنیا آمد. او در توضیح این وضعیت می‌نویسد:

«من از جهانی می‌آیم که فروریخته و تکه‌تکه شده بود و در آن فرو ریختگی، شکل عادی خودش را پیدا کرده بود، دوران جنگ ۱۹٤۵–۱۹٤۰» (باربا، ۱۳۹۹: ٤۷).

او در سن ده سالگی نیز پدرش را که از مجروحان جنگ جهانی دوم بود از دست داد. پس از این اتفاق به قصد ادامه دادن راه پدر به مدرسه ارتش رفت. *باربا* پس از فارغ‌التحصیلی از مدرسه‌ی ارتش به نروژ مهاجرت کرد. (تمدنی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۷) او در سال ۱۹٦۱ به ورشو لهستان رفت و در دانشگاه دولتی، کارگردانی تئاتر خواند اما پس از یک سال، دانشگاه را ترک کرد. *باربا* در همین سال با *یرژی گروتفسکی* آشنا شد و با او شروع به همکاری کرد. او در نهایت در سال ۱۹٦٤ به اسلو بازگشت تا تئاتر را به شکل حرفه‌ای دنبال کند. اما پس از عدم پذیرش در جامعه‌ی تئاتری نروژ در نهایت به کمک جمعی از جوانانی که همگی آن‌ها از علاقه‌مندان و البته آزمون دهندگان ناموفق ورودی دانشگاه اسلو بودند، گروهی را تشکیل داد که به گروه تئاتر اودین معروف است.

برای ریشه‌یابی مفهوم مونتاژ در تئاتر لازم است به تاریخ تئاتر بنگریم. در سال ۱۸۹۳، زوجی ژاپنی به نام *کاواکامی اوتوجیرو*[12] و *سادا یاکو*[13] برای اجرای آثارشان به اروپا سفر کردند. آن‌ها تئاتر ژاپن و اروپا را ترکیب کردند به طوری‌که آثارشان دیگر وابسته به یک متن و یک زمینه‌ی فرهنگی نبود. اجراهای این زوج نه تنها تئاتر ژاپن را تحت تاثیر قرار داد، بلکه افقی نو به کارگردانان پیشروی اروپایی چون *وسولد میرهولد*[14]، شاگرد او *سرگئی آیزنشتاین*[15]، *یوجنیو باربا* و هم‌نسلانش نشان داد.

باربا در کتابش، **انسان شناسی تئاتر**[16]، تعریفی از مونتاژ ارائه می‌دهد. در این تعریف او مونتاژ را با تابلوی نقاشی منظره‌ای از تولدو[17] مقایسه می‌کند. (باربا و ساوراز، ۱۳۹۰: ۲۱۷) *باربا* به دلیل تعریف دراماتورژی بازیگر، پروسه‌ای که در آن بازیگران به جمع‌آوری موادخام اجرا می‌پردازند، فرایند خلق آثارش را مشارکتی معرفی می‌کند. (باربا، ۱۳۹۹: ۸۳–۸۵) چنانچه جیمی *بیکراستاف*[18] معتقد است تئاتر اساسا حاصل یک کار گروهی است.(۱۳) اما اگر به ابتدای شکل‌گیری هر اثر نگاهی بیافکنیم متوجه می‌شویم که در گروه اودین اجراگران نقشی در تولید ایده‌ی نمایش ایفا نمی‌کنند. *یوجنیو باربا* وظایف بازیگران و کارگردان را کاملا متفاوت از هم در نظر می‌گیرد. از منظر او وظایف بازیگران تمرین هر روزه‌ی بدن و بیان

است، درحالی‌که کارگردانان باید این زمان را صرف مطالعه کنند.(باربا، ۱۳۹۸: ۲۰) او در **درخت و ریشه هایش**[۱۹] می‌نویسد اولین ایده‌ی اجرای نمایش درخت زمانی شکل گرفت که او مشغول خواندن خبری در روزنامه بود.(باربا، ۱۳۹۸: ۹) در نمایش **خاکستر برشت ۲**[۲۰] نیز یک شعر الهام‌بخش ایده‌ای شد.(باربا، ۱۳۹۸: ۲۳۰) *باربا* سپس این ایده‌ها را با عکس‌ها، داستان کوتاه و موارد دیگری که در آرشیو خود دارد ترکیب می‌کند. به عبارت دیگر بازیگران زمانی‌که کارگردان مشغول به جمع‌آوری تم و شخصیت‌های نمایش است هیچ‌گونه مشارکتی ندارند. این رویکرد می‌تواند نقش تعیین کننده‌ی کارگردان را به عنوان نیروی مرکزی اودین تئاتر نشان دهد. در این گروه تئاتر هر پروژه بدون دخالت اجراگران متولد می‌شود.

حتی در دراماتورژی بازیگر، بازیگران به ایده‌ها و تفکرات کارگردان وابسته‌اند. آن‌ها هنگامی‌که به جمع‌آوری مواد خام اجرا می‌پردازند حق انتخاب ندارند و باید متناسب با ایده‌ها و تفکرات کارگردان به جمع‌آوری مشغول شوند. در حقیقت دراماتورژی بازیگر به معنای مونتاژ بازیگر نیست بلکه به معنای خلاقیت و توانایی آن‌ها در اجرای مواد خامی است که *باربا* در انتخاب آن‌ها نقش تعیین کننده‌ای داشته است.(باربا، ۱۳۹۸: ۸۵) طبق توضیح *روبرتا کاروی*[۲۱] در نمایش **درخت**، *یوجنیو باربا* ابتدا تم اجرا را با عوامل در میان گذاشت و پس از آن، از همه بازیگران خواست تا از طریق کدهایی که او به آن‌ها می‌دهد به جمع‌آوری مواد خام بپردازند. *باربا* در این مرحله از *روبرتا کاروی* خواست تا صحنه‌ای از کارتون **سفید برفی** والت دیزنی را انتخاب کند. او اضافه کرده بود که **سفید برفی** *کاروی* باید مثل یک خوابگرد باشد. برای تم خوابگردی، *کاروی* فیلم **پینا** ساخته‌ی *ویم وندرس* را با جزئیات تماشا می‌کند. پس از این مراحل، وقتی که این بازیگر تقریبا به فیزیک و پوشش نقش خود رسیده بود، *باربا* به او یک رمان و یک کدو می‌دهد. او بعد از خواندن این رمان متوجه می‌شود *سیندرلای* آن‌ها درواقع زنی آفریقایی است که از یک کشتار و پاک‌سازی نژادی در حال فرار است. او می‌نویسد به یک باره *سفیدبرفی* او به یک زن آفریقایی بدل می‌شود که به همراه کدویی که سر دخترش را پنهان کرده است از یک پاک‌سازی نژادی فرار می‌کند. (باربا، ۱۳۹۹: ۳۷-۳۳) در این‌جا کارگردان با ارائه‌ی کدهایی بر طبق برنامه‌ریزی و زمان‌بندی خود بازیگران را در یافتن مواد خام رهبری می‌کند. در نتیجه بازیگری باز تعریف نمی‌شود بلکه صرفا متن/ یک نمایشنامه‌ی ثابت کارکرد خود را از دست می‌دهد.

کای بردهولت[۲۲] بازیگر شخصیت *آرکان* در نمایش **درخت**، توضیح می‌دهد که ابتدا قرار بود طبق راهنمایی *باربا* او به روی موسیقی **بهار** *ویوالدی* و چند صفحه متن کار کند. پس از مدتی کارگردان به او کتابی از زندگی *آرکان* می‌دهد، اما به نظر *بردهولت* آن کتاب بی‌فایده آمد. او تصمیم می‌گیرد به جای این منبع، از فیلم‌هایی استفاده کند که همان ویژگی خواسته شده‌ی کارگردان را دارند. در نهایت دیالوگی از فیلم **اینک آخرالزمان** توجه‌اش را جلب می‌کند. (باربا، ۱۳۹۹: ۷۶-۷۳) در این‌جا آزاد بودن بازیگران در استفاده از منابع پیشنهادی کارگردان آشکار است اما این آزادی تحت شرایطی وجود دارد به این معنی که آن‌ها هنگام تغییر منابع کارگردان، باید به تم و برنامه‌ی او توجه کامل داشته باشند.

علاوه بر این *باربا* پیشنهاد می‌دهد که بازیگران از زندگی شخصیشان به عنوان زمینه‌ای برای یافتن مواد خام اجرا استفاده کنند. اما نه به این معنا که این مواد خام هویتشان را حفظ خواهند کرد. *باربا* بدون توجه به دلایلی که بازیگران هنگام یافتن این مواد داشته‌اند آن‌ها را تغییر می‌دهد. چیزی که برای *باربا* اهمیت دارد خود مواد است و نه دلایل انتخابشان.

در **انسان‌شناسی تئاتر**، او فرایند مونتاژ خود را توضیح می‌دهد. او هر بداهه از بازیگران را یک اجرای مستقل در نظر می‌گیرد سپس آن‌ها را می‌شکافد و قطعات آن‌ها را به هم پیوند می‌زند. (باربا و ساوارز: ۲۱۹–۲۲۳) در پایان و پس از شکستن و پیوند دوباره‌ی مواد خامی که توسط بازیگران به صورت یک بداهه تولید شده بود، *باربا* مواد خام خود را نیز اضافه می‌کند. این مواد خام می‌تواند دماغ دلقک باشد که در روزهای پایانی تمرین به نمایش **درخت** اضافه شد. واحدی که نه تنها به دلیل ایجاد کنتراست با کنش‌های اصلی صحنه، قتل و نسل‌کشی، شوک‌آور بود. بلکه قادر بود واقعیت صحنه را به نمایش بگذارد. واقعیت بی‌گناهی شخصیت‌های نمایش در دنیای خشن و نابودگر. (باربا، ۱۳۹۹ا :۵۶)

بداهه بازیگر اول A + **بداهه بازیگر دوم** B = C
واحد جدید: Z
C+Z=CZ

چنانچه گفته شد موادی که از زندگی شخصی بازیگران به کار اضافه می‌شوند هویت خود را حفظ نمی‌کنند اما زندگی شخصی *یوجنیو باربا* با تاثیر بر زیبایی‌شناسی اجرا هویت اثر را شکل می‌دهد. مونتاژ *باربا* سه ویژگی مهم دارد: استفاده از صحنه‌های فرا–واقعی[۲۳]، تضاد و تفاوت. این سه ویژگی طبق اصولی به کار گرفته می‌شوند. اصولی که بازیگران باید از آن پیروی کنند. *یرژی گروتفسکی*[۲۴] یکی از کسانی بود که تاثیر مهمی به روی این سه اصل داشت. در شیوه‌ی اجرایی این دو کارگردان، واژه‌ای ایتالیایی به معنای صفحه‌ی نوت[۲۵] به چشم می‌خورد. این واژه در کارهای *گروتفسکی* و *باربا* به معنای صحنه‌هایی است که به خط هیروگلیف شباهت دارند.

گروتفسکی در کتاب **به سوی تئاتر بی‌چیز** می‌نویسد تمرین‌های او به هدف حذف موانعی به کار می‌روند که مانع بازی آزادانه بازیگران هستند. (گروتفسکی،۱۳۸۲: ۱۳۵) او به دنبال حذف میمیک کلیشه‌ای است.(گروتفسکی، ۱۳۸۲: ۱۳۹) بازیگران با فراتر رفتن از واقع‌گرایی و چهارچوب‌هایی که جامعه تعریف می‌کند به خلق صحنه‌های هیروگلیفی دست می‌یابند. همان‌طور که *هاروپ* در کتاب **سبک‌های بازیگری** می‌نویسد:

«این هیروگلیف‌ها، روانشناختی یا پانتومیمی نیستند بلکه طنینی بسیار فراتر از هرگونه ژست واقعگرایانه دارند.»(هاروپ، ۱۳۹۸: ۵۹۷) برای شکل‌گیری این ژست‌های بدنی، باید از نسبت واقعگرایانه فراتر رفت و در یک نسبت نمادین قرار گرفت (هاروپ، ۱۳۹۸: ۱۳۵). این اهداف در آثار *باربا* نیز قابل مشاهده است. در نمایشنامه‌ی **درخت**، در مقاله‌ی در «**چنگال کرونوس**»، *روبرتا کاروی* می‌نویسد او برای رسیدن به نقش خود با وجود تلاش‌های بسیار ناکام مانده بود. او اضافه می‌کند که *باربا* با راهنمایی و تمرین‌هایی این مشکل را حل کرد، *باربا* از او خواسته بود که برای اجرای نقشش در بدن و بیان افراط کند. افراط به معنی از حد و اندازه گذشتن است، حد و اندازه‌ای که برای ما تعیین شده و به ما آموخته شده تا خود کنترل‌گر آن باشیم. *کاروی* از حد و اندازه‌ی قالب و واقعی خود عبور کرد تا توانست ایفاگر نقش زن ایگبویی گمنام در نمایش **درخت** باشد. او اضافه می‌کند که این مسیر مشترک تمام بازیگران اصلی نمایش **درخت** بود. (باربا، ۱۳۹۸: ٤٤) *باربا* با از بین بردن نسبت واقعگرایانه،

واقعیت تئاتری خاص خود را شکل می‌دهد. در کتاب **درخت و ریشه‌هایش** نیز *یوجنیو باربا* نحوه‌ی ساختن صحنه‌ی راهبان ایزدی را اینگونه تعریف می‌کند. در خبری که او و خوانده بود داعش به محلی در سوریه می‌رود و اهالی را مجبور می‌کند تا دینشان را تغییر دهند. آن‌ها وقتی با مقاومت اهالی روبه‌رو می‌شوند دست به قتل و کشتار می‌زنند. *باربا* در نمایش **درخت** به جای خلق یک صحنه‌ی واقع‌گرایانه صحنه‌ای فرا-روزمره خلق می‌کند. در نمایش او دو راهب ایزدی درختی می‌کارند تا پرندگانی را که به دلیل کمبود غذا آن‌جا را ترک کردند بازگردانند. در این صحنه درحالی‌که که راهبان دور درخت برای بازگشت پرندگان دعا می‌خواندند، بربریت و سرزنی در حال وقوع بود.(باربا، ۱۳۹۹: ۱۸) *یوجنیو باربا* برای مدتی با *یرژی گروتفسکی* همکاری کرده است. او معتقد است *گروتفسکی* یکی از اعضای نامرئی گروه اودین است. عضوی که دیده نمی‌شود اما دیدگاه و تئوری‌هایش تاثیر بسزایی بر فرم اجرا دارد. (ماسوئرو، ۱۸: ۲۰۰٤)

تضاد و تفاوت دو اصل دیگر مونتاژ *یوجنیو باربا* هستند. *باربا* در کتاب **انسان‌شناسی تئاتر** به تعریف مونتاژ از دیدگاه *سرگئی آیزنشتاین* می‌پردازد. (باربا و ساوارز،۱۳۹۰: ۲۱۹) *سرگئی آیزنشتاین* از پیشگامان تئوری مونتاژ در سال ۱۹۲۳، تز خود را که به **مونتاژ جاذبه‌ها**[۲۶] معروف است ارائه می‌دهد. مطابق این تئوری، تضاد تصاویر، در معناسازی اثر گذارند. وقتی *آیزنشتاین* از مونتاژ جاذبه‌ها سخن می‌گوید موقعیتی را توضیح می‌دهد که در آن، واحدهای متضاد معنا و تاثیر خاص مورد نظر را به وجود می‌آورند. (آیزنشتاین، ۱۳۹۵: ۹) زمانی‌که او یک بازیگر سالخورده را روی یک ویلچر نشان می‌دهد، در سمت دیگر نما، باید زنی جوان حضور داشته باشد. اگر تعدادی از بازیگران سیاه پوشیده باشند حتما در سمت دیگر نما بازیگرانی هستند که سفید به تن کرده‌اند. (آیزنشتاین، نامشخص: ٤٧)

در ارتباط با تضاد، علاوه بر تاثیر از تئوری مونتاژ جاذبه‌های *آیزنشتاین*، نمایش‌های شرقی نیز منبع الهام *یوجنیو باربا* هستند. او پس از مطالعه‌ی این نمایش‌ها، اصولی را به تمرین‌های خود اضافه کرد تا به شکل عملی از آن‌ها بهره‌مند شود. مواردی که توجه او را به خود جلب کردند به شرح زیر است.

در نمایش سنتی هند، **کاتاکالی**، سر بی‌حرکت است درحالی‌که بقیه‌ی قسمت‌های بدن مثل دست‌ها به طور تکرار شونده در حرکت هستند. در **رقص اودیسی** هندی نیز، تضاد نمود دارد. در این رقص، اندام بازیگر در سکون و بی‌حرکتی خود تضاد را نشان می‌دهد زیرا که بدن به شکل حرف انگلیسی S در می‌آید. (باربا و ساورز، ۲٤۳) چرا تضاد توجه *یوجنیو باربا* را به خودش جلب می‌کند، به طوری‌که به اصل پنجم پیش بیانگری او تبدیل می‌شود؟ در کتاب **راهنمایی برای انسان‌شناسی تئاتر**[۲۷]، او از خلائی که در هفده سالگی تجربه کرده بود سخن می‌گوید. او از تجربه‌ی لحظه‌های متضاد می‌نویسد. *باربا* کودکی خود را سرشار از این احساسات متضاد می‌داند. او می‌نویسد وقتی‌که پدرش، از مجروحان جنگ بر روی تخت ناله می‌کرد، او عاشقانه اشک می‌ریخت اما در عین حال آرزو می‌کرد تا بتواند آن‌جا را برای کمی استراحت ترک کند. در سال‌های زندگی با مادربزرگ، او صبح‌ها احساس متضاد دیگری تجربه می‌کرد. *یوجنیوی* کودک دختر جوانی را می‌دید که در لباس عروس موهایش را می‌آراید درحالی‌که دختر جوانی وجود نداشت او در حال نظاره‌ی مادربزرگش بود که در لباس سفید موهایش را شانه می‌زد. *باربا* هم چنین از دو سکون مطلق می‌نویسد. او اولین سکون را در دهکده‌ی کوچک و مذهبی‌اش تجربه کرد. سکونی که روحش را به پرواز در

می‌آورد. و دومی که از تجربه‌ی زیسته‌اش در سال‌های ارتش می‌آمد. از آن جنس سکون که جسم و روحش را به بند می‌کشید. او این دو دوره را فرهنگ باور و فرهنگ فرساینده می‌نامد. او از پیروزی نهایی فرهنگ باور سخن می‌گوید. پیروزی که *باربا* را به رهایی و مهاجرت هدایت کرد. باربا فرهنگ‌های مختلفی را از سن هفده سالگی تجربه کرده است. او کسی است که سال‌های سال با این فرهنگ‌های بی‌شباهت زندگی کرد بدون آن‌که در آن‌ها ریشه بدواند (باربا، ۱۹۹۳: ۳). باربا تضاد را در سرتاسر زندگی‌اش تجربه کرد و باور دارد که آن‌ها حاوی حقیقت هستند.

در **بیا و روز از آن ما خواهد شد!** تضاد نمود واضحی دارد. در صحنه‌ای از این نمایش، دو اجراگر، یک زن و یک مرد بر روی صحنه حضور دارند. آن‌ها با قدم‌های رو به عقب از یکدیگر دور می‌شوند. در لحظه‌ی بعد هر دو با آغوشی باز به سمت یکدیگر می‌دوند. اما ناگهان دست‌های مرد از حرکت می‌ایستند و به جای آن پاهایش شروع به حرکت می‌کنند و به زن ضربه می‌زنند. به یکباره آغوش و محبت جایش را به خشونت می‌دهد.

در نمایش **درون استخوان نهنگ**، دو زن به سمت یک مرد حرکت می‌کنند. مرد نیز سعی دارد از آن‌ها دور شود و به عقب گام بر می‌دارد. در میانه‌ی راه یکی از اجراگران زن می‌ایستد و به عقب بر می‌گردد. بعد از چند ثانیه، زن دیگر، نیز می‌ایستد. این بار مسیر حرکتی زن و مرد عوض می‌شود. و حالا مرد به سمت زن گام بر می‌دارد و زن به سمت عقب حرکت می‌کند. بیننده تصور می‌کند که زن از مرد ترسیده است اما ناگهان اجراگر زن به مرد دستور می‌دهد که بایستد. مرد اطاعت می‌کند و پاهای زن را می‌بوسد.

در این اجراها، لحظات، ژست‌ها و میمیک متضاد سبب ذخیره‌ی انرژی در بدن می‌شود. انرژی ذخیره‌ای که *باربا* آن را ساتز[۲۸] می‌نامد. (باربا، ۱۹۹۳: ٥٦) واضح است که تضاد در کارهای این کارگردان درونی می‌شود و ساختمان حرکتی اجراگران را تشکیل می‌دهد. این انرژی درونی و لحظات ناب حقیقت با ایجاد شوک توجه تماشاگران را جلب می‌کند.

اما تضاد و تفاوت دو تعریف متفاوت دارند. تضاد به دو واحدی اطلاق می‌شود که کاملا برعکس هم هستند درحالی‌که تفاوت به معنی بی‌شباهتی بین دو واحد است. در بخش‌های متفاوتی از نمایش‌های گروه اودین، مونتاژ صرفا حاصل هم‌نشینی واحدهای متفاوت است. این واحدهای متفاوت به خودی خود ویژه و خاص نیستند، بلکه هم‌نشینیشان یک ترکیب ویژه به دست می‌دهد. در تعریفی که *فرانکو رافینی*[۲۹] نیز ارائه می‌دهد، تفاوت اهمیت می‌یابد. *رافینی* از اعضای مدرسه‌ی **بین‌المللی انسان‌شناسی تئاتر**[۳۰] است. او بر این باور است که واحدهای متفاوت معنای خاص تولید می‌کنند این درحالیست که واحدهای مشابه صرفا معنایی کلی به دست می‌دهند. (رافینی، ۱۹۸٦: ٥) در نتیجه تفاوت، اصل مهمی از تئوری‌هایی است که در **مدرسه‌ی بین‌المللی انسان‌شناسی تئاتر** *یوجنیو باربا* تولید می‌شود.

اصل تفاوت را می‌توان در ساختار چینش صحنه‌ها مشاهده کرد. *باربا* ساختار پیوسته‌ی صحنه‌ها را رد می‌کند و به جای آن ساختار همزمانی را انتخاب می‌کند. او صحنه‌های مختلف را کنار هم به نمایش می‌گذارد. صحنه‌هایی که باید بر طبق زنجیره‌ی علی و معلولی پشت سر هم دیده شوند. برای مثال در نمایش **خاکستر برشت ۲** دو صحنه‌ی بی‌ارتباط اعدام *والتر بنیامین* و صحنه‌ای مربوط به قوانین فیزیک همزمان اجرا شدند. (تمدنی‌نژاد، ۱۷۰–۱۷۳)

با پیوند صحنه‌های متفاوت، *یوجنیو باربا* در پی تاثیرگذاری بر حواس تماشاگران نیز می‌باشد. به این منظور در نمایش **انجیل به روایت اخزیرینکوس**، دو صحنه‌ی *ژانداراک* و خیاط

به‌طور همزمان به نمایش در آمدند. وقتی که *ژاندارک* از تل هیزم بالا می‌رفت تا خودش را درون آتش بیاندازد، دود بلند شده از اتوی هیزمی خیاط به‌طور ناخودآگاه بر حواس تماشاگر اثر می‌گذاشت. (باربا، ۱۳۹۸: ۲۳۱–۲۳۲)

تصاویری که توسط *یوجنیو باربا* بر صحنه خلق می‌شوند حاوی این ویژگی‌ها هستند. ویژگی‌هایی که تعیین می‌کنند تماشاگر چگونه به اثر نگاه کنند. نتیجه‌ی این مونتاژ که *رافینی* آن را مونتاژ افقی[۲۹] می‌نامد خلق تصویر سوم در ذهن تماشاگر است. (رافینی، ۱۹۹۸۶: ۳۳) در نمایش **خاکستر برشت**، همزمانی دو صحنه‌ی متفاوت تماشاگران را مجبور می‌کرد تا ارتباطی بین آن‌ها پیدا کنند. در این اجرا، *سیلویا* مرغی را خرد می‌کرد درحالی‌که صحنه‌ی اصلی درباره‌ی *برشت* و نازی‌ها بود. ترکیب این دو صحنه، خشونت نازی‌ها را در ذهن تماشاگر تداعی می‌کرد (باربا، ۱۳۹۸: ۲۳۰). با این روش مونتاژی، *باربا* در حال مداخله در مونتاژ تماشاگر است.

علاوه بر این، *باربا* با محدود کردن تماشاگران به صورت فیزیکی نیز در مونتاژ آن‌ها مداخله می‌کند. برای او فضا و صحنه بسیار حائز اهمیت است. او بر این باور است که کنش‌های بازیگران معنا تولید نمی‌کند بلکه ارتباط بین اجراگر و تماشاگر در یک مکان و فاصله‌ی خاص منجر به معناسازی می‌شود. (باربا، ۱۳۹۸: ۸٤) در یکی از اجراهای او، *باربا* تماشاگران را در یک راهرو قرار می‌دهد. و نمایش را درست ما بین جمعیت اجرا می‌کند. تماشاگران در راهروی طولانی فقط قادر بودند کنش‌های مقابل چشمانشان را دنبال کنند. این‌گونه تقریبا به تعداد هر تماشاگر مونتاژهای مختلفی شکل می‌گرفت. (باربا، ۱۳۹۸: ۱۲۷)

تماشاگران در تئاتر کلاسیک بدون محدودیت فیزیکی، به سفر ذهنی می‌روند. این تماشاگران اجرا را بر اساس چیزهای مختلفی که ممکن است از خارج از تئاتر به ذهنشان خطور کند درک خواهند کرد. اما تماشاگر *باربا* به دلیل فشاری که احساس می‌کند برای مثال ایستادن در یک راهرو و یا نشستن در فاصله‌ای بسیار نزدیک به اجراگران، اجرا را بر اساس شروط و قوانینی که برای آن فضای خاص تعریف شده مونتاژ خواهد کرد. نمی‌توان گفت *باربا* با این شیوه قصد دارد تا ذهن تماشاگران را به مونتاژ کردن تشویق کند چه بسا ذهن به‌طور طبیعی مسائل را با مونتاژ درک و فهم می‌کند. (کرتکوا، ٦) در عوض او سعی می‌کند که با مونتاژ خود در پروسه مونتاژ ذهنی تماشاگران دخالت کند. او با طراحی اینکه تماشاگر به چه شیوه باید دست به مونتاژ بزند بار دیگر شیوه‌ی مونتاژ کارگردان–محور خود را به نمایش می‌گذارد.

نتیجه‌گیری

این مقاله پس از تعریف واژه‌ی مونتاژ و سیر آن در تاریخ تئاتر به بررسی مونتاژ کارگردان–محور *یوجنیو باربا* می‌پردازد. چنان‌که گفته شد ما در این شیوه‌ی اجرایی شاهد اصول مدونی هستیم که برآمده از زندگی شخصی و تجربه‌های کارگردان است. این اصول نه تنها بر بازیگران بلکه بر تماشاگران اعمال شده و بر نحوه‌ی مونتاژ ذهنی آن‌ها تاثیر می‌گذارد. *باربا* در تولید ایده نقشی برای بازیگر تعریف نمی‌کند. ضمن این‌که دراماتورژی آن‌ها نیز به توان در اجرای مواد خام خواسته شده تقلیل می‌یابد. در نتیجه، *یوجنیو باربا* با نقش تعیین کننده‌ی خود از ایده تا اجرا، مفهوم مشارکت در این گروه را با سوالی مهم و اساسی مواجه می‌کند.

منابع

-آیزنشتان، سرگئی. (۱۳۹۵) شکل فیلم، پرتو اشراق، چاپ دوم، تهران، انتشارات نیلوفر.
– آیزنشتان، سرگئی. (نامشخص) رزمناو پوتمکین، قاسم صنعوی، چاپ اول، تهران، نشر پیام.
– باربا، یوجنیو. (۲۰۰۹) داراماتورژی و کارگردانی سوزاندن خانه، محسن تمدنی‌نژاد، تهران، نشر بان.
– باربا، یوجنیو؛ ساوارز، نیکولو. (۱۹۹۱) فرهنگ انسان‌شناسی تئاتر، ترجمه‌ی یدالله آقاعباسی، تهران، انتشارات سوره‌ی مهر.
– باربا، یوجنیو. (۱۳۹۹) درخت: تئاتر به مثابه زندگی، ترجمه‌ی محسن تمدنی‌نژاد، تهران، نشر لگا.
– باربا، یوجنیو. کاررى، روبرتا. (۱۳۹۹) نمک: تئاتر به مثابه زندگی، ترجمه‌ی محسن تمدنی‌نژاد. تهران، نشر لگا.
– تمدنی‌نژاد، محسن. (۱۳۹۳) یوجنیو باربا و تئاتر اودین، چاپ اول، تهران، انتشارات نمایش.
– شکنر، ریچارد. (۱۳۹۷) نظریه اجرا. ترجمه‌ی مهدی نصرالله‌زاده، چاپ چهارم، تهران، نشر سمت.
– کریتندن، راجر. (۱۳۹۰) تدوین فیلم و ویدیو. روبرت صافاریان، چاپ سوم، تهران، نشر مرکز.
– گروتفسکی، یرژی. (۱۳۹۷) به سوی تئاتر بی‌چیز، ترجمه‌ی کیاسا ناظران، چاپ هشتم، تهران، نشر قطره.
– میتر، شومیت. (۱۳۹۲) شفتسووا، ماریا. پنجاه کارگردان کلیدی تئاتر، محمد سپاهی و معصومه زمانی. چاپ دوم، تهران، نشر بیدگل.
– ناگل راسموسن، ایبن. (۱۳۹۹) ایستر: تئاتر به مثابه زندگی، ترجمه‌ی محسن تمدنی‌نژاد، تهران: نشر لگا.
– ناگل راسموسن، ایبن. (۱۳۹۹) ایتسی بیتسی: تئاتر به مثابه زندگی، ترجمه‌ی محسن تمدنی‌نژاد، تهران، نشر لگا.
–هاروپ، جان. آر.اپستاین،سابین. (۱۳۹۸) سبک‌های بازیگری، علی‌ظفر قهرمانی‌نژاد، تهران، نشر هنر.

-Barba, Eugenio. (1995) The Paper Canoe A Guide to Theatre Anthropology, Translated by Richard Fowler, First published, London, Routledge.
-Dragu, Magda(2020), form and meaning in Avant-Garde Collage and Montage, New York, LCC N6494.C6, Routledge.
-Korotkova, Liudmyla.(2019) Montage as the Universal Creative Device: Interdisciplinary Approach, Scientific Journal of Polonia University, vol. 36, no. 5, , pp. 73-83.
-Masoero, Elena (2004). *The directore's folly: Eugenio Barba and the creation of a performance,* ProQuest LLO. January 2021, https://www.proquest.com/openview/438aa0dafd5736471bf75b821346d38a/1?pq-origsite=gscholar&cbl=51922&diss=y.
-Ruffini, Franco. (1986 Published online: 2009) Horizontal and Vertical Montage in the Theatre, New Theatre **Quarterly**, vol.2, issue 05, pp. 29-37.
-"Robert Lepage: MIT student workshop, Spring 2012" *YouTube,* uploaded by Arts at MIT, 4 April 2012, www.youtube.com/watch?v=PvHMN31u4r8.

پی‌نوشت‌ها

1. Montage
2. Eugenio Barba
3. Autocratic montage
4. Magda Dragu
5. Liudmyla Korotkova
6. Elena Masoero
7. Colaborative theatre
8. Roberto Castellucci
9. Robert Wilson
10. Robert Lepage
11. Actors' Dramaturgy
12. Kawakami Otojirō.
13. Sadda Yacco
14. Vsevolod Meyerhold
15. Sergei Eisenstein
16. A Dictionary of Theatre Anthropology
17. View of Toledo
18. Jimmy Bickerstaff
19. Tree and its Roots
20. Brecht Ashes2
21. Roberta Carreri
22. Kai Bredholt
23. Extra-daily
24. Jerzy Grotowski
25. Partitora
26. The Montage of Attractions
27. The Paper Canoe A Guide to Theatre Anthropology
28. Sats
29. Franco Ruffini
30. ISTA