تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۱۷
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۱۵

لیلی گله‌داران[۱]

دراماتورژی صوتی: بدن‌های صوتی بر صحنه‌های شنیداری و شنیدار صحنه‌ای در تئاتر پست‌دراماتیک دراماتورژی صوتی: بدن‌های صوتی بر صحنه‌های شنیداری و شنیدار صحنه‌ای در تئاتر پست‌دراماتیک

چکیده

در نیمه‌ی دوم قرن‌بیستم، متعاقب ظهور پرفورمنس، تئاتر هنری به‌تمامی متکی‌بر اجرا شد و متون اجرایی جایگزین نمایشنامه شدند. امروزه تئاتر به دو دسته‌ی دراماتیک و پست‌دراماتیک تفکیک می‌شود. تئاتر پست‌دراماتیک به فضا، ژست، تصویر و صدا نقش مؤثرتری محول و ساختاری را تبیین کرد که تمام عناصر متشکله‌ی تئاتر، کنش‌گرانی هم‌ارزش باشند.
هدف این پژوهش بررسی صوت و صدا در تئاتر معاصر و کشف قابلیت‌های عناصر اجرایی تازه است، ازجمله بدن‌های صوتی که در صحنه‌های دیداری و صحنه‌های شنیداری، تماشاگر را با شکل نوین اجرایی مواجه می‌کند که متکی‌بر شنیدار صحنه‌ای اوست. دراماتورژی صوتی دربرگیرنده‌ی چه عناصری است؟ بدن‌های صوتی، کنش دراماتیک و روایت را چگونه پیش می‌برند و مخاطب چگونه آن‌ها را درمی‌یابد؟ این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی و با جمع‌آوری اطلاعات اسنادی و مشاهده‌ی مستقیم صورت گرفته است. یافته‌های پژوهش مبین آن است که در دراماتورژی نوین، صدا تنها ابزار بازیگر نیست بلکه هویت و کنشی قائم به خود دارد. اصل، در چیدمان شنیداری، کنش شنیداری مخاطب براساس تمایز عمل « شنیدن» و « گوش دادن» و تربیت انواع شنیدار او است.

واژگان کلیدی: دراماتورژی صوتی، بدن صوتی، صحنه‌ی شنیداری، شنیدار صحنه‌ای، تئاتر پست‌دراماتیک

[۱] لیلی گله‌داران، استادیار گروه ادبیات‌نمایشی دانشگاه‌هنر شیراز

E-mail: l_galehdaran@shirazartu.ac.ir

مقدمه

در نیمه‌ی دوم قرن‌بیستم مفهوم هنر، تحول بنیادین یافت که منجر به تغییر اساسی در زیبایی‌شناسی آن شد. آن‌چه این تحولات انقلابی را دامن زد تجربه‌گرایی هنرمندان و تمایل بی‌حدوحصر آن‌ها به نوآوری بود. با ظهور پرفورمنس آرت، مرزبندی‌ها و خط‌کشی میان هنرها برداشته شد و هنرهای تجسمی به هنرهای اجرایی پیوند خورد؛ در این زمینه‌ی مهیا بود که الگوواره‌ی هنرهای زیبا و ازآن‌میان، تئاتر، تغییر یافت و معنا و معادل دیگری از متن، بازیگر، صحنه و تماشاگر ارایه داد. ازیک‌سو پرفورمنس و ازسمتی‌دیگر تکنولوژی‌های دیجیتال، صحنه‌های تئاتری این دوره را متحول کردند و شیوع رسانه‌های جمعی مثل تلویزیون و سینما در مدل‌سازی اجتماع انسانی جدید، هنرمندان این حوزه را بیش‌ازپیش درگیر خود ساخت. حرکت به‌سمت صوت و صدا در تئاتر که متعاقب توسعه و افزایش امکانات الکترونیکی و دیجیتالی و حضور مهندسین و طراحان صوت، نه به‌عنوان عوامل فنی اثر بلکه به‌عنوان هنرمندان سازنده‌ی اثر، بود یک منشأ و زمینه‌ی عملی درراستای پیشرفت علوم و تکنولوژی داشت و یک منشأ نظری درراستای پژوهش‌ها و جستارهای نویسندگان و نظریه‌پردازانی که با رویکردی هستی‌شناسانه به زبان، گفتار، کلمه، صدا، صوت، آوا و موسیقی پرداختند. اولین رویکرد متفاوت در تئاتر به گفتار، با آغاز تاریخ تئاتر عجین است؛ هنگامی‌که سرخوان هم‌سرایان بداهه‌نوازی کرد و سپس آیسخولوس که با اضافه کردن بازیگر دوم بنای دیالوگ یا گفت‌وگو را گذاشت. ازاین‌رو همواره نویسندگان و بازیگران تئاتر با مسأله‌ی کلام درگیر بوده‌اند. اما رهاسازی کلام از معنا و شبه‌پریشان‌نویسی و برقرار نکردن ارتباط کلامی در صحنه به نویسندگان آلمانی پیشااکسپرسیونیسم نظیر بوشنر و فن کلایست برمی‌گردد و سپس در داداییست‌ها و سوررئالیست‌ها جلوه‌گر می‌شود تا درنهایت در تئاتر ابزورد به‌حداعلای خود می‌رسد. رویکرد فلسفی ابزوردیست‌ها به زبان، گفتار و مکالمه ازیک‌سو و نظریات مداقانه‌ی زبان‌شناسان، نشانه‌شناسان و فیلسوفانی نظیر کریستوا، بارت دریدا، آگامبن، دلوز، پیرس، الام، نانسی، بلونیا، اونگ و ... و موسیقی‌دان‌ها و موسیقی‌شناسانی نظیر جان کیج، کارلو سرا ماهیت زبان، کلمه و صدا و صوت را موردبررسی‌های موشکافانه قرار داد. آرای آن‌ها به حوزه‌ی عملی تئاتر راه یافت و به‌خصوص موردتوجه گروه‌های پیشرو هنری- پژوهشی قرار گرفت که در پی تئاتر نو بودند. این مقاله به دراماتورژی صوتی[۱]، مسأله‌ی حضور بدن‌های صوتی[۲] بر صحنه‌های شنیداری[۳] و شنیدار صحنه‌ای[۴] می‌پردازد و در پی جواب دادن به این است که دراماتورژی صوتی چیست؟ دربرگیرنده‌ی چه عناصری است و چگونه و به چه‌طریق بدن‌های صوتی کنش دراماتیک و روایت را (اگر در پی نوعی روایت‌گری است) در صحنه‌ی تئاتر به اجرا می‌گذارد؟ این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و با جمع‌آوری اطلاعات اسنادی و مشاهده‌ی مستقیم صورت گرفته است. در مشاهده مستقیم به اجرا، فیلم، تراک‌های صوتی، استناد شده است.

پیشینه

صوت و صدا در تئاتر به‌عنوان عناصر اصلی پیش‌برنده‌ی درام با رویکردی که در تئاتر نیمه‌ی دوم قرن‌بیستم مشاهده می‌شود سبقه در فوتوریسم، اکسپرسیونیسم، دادائیسم، باهاوس داشت که با پرفورمنس اوج گرفت و در گذار از تئاتر دراماتیک به پست‌دراماتیک مجال بیشتری به شنیدار مخاطب داده شد. امروز تئاتر معاصر دنیا، تئاتری است علمی‌تر که با تکیه‌بر مطالعات سیستماتیک و کارکرد تکنولوژی‌های نوین سعی در بازابداع خود با تغییر الگوواره‌های خود دارد. این پژوهش درراستای تشریح کنش بدن‌های صوتی در صحنه‌های شنیداری و تعریف شنیدار مخاطب با اتکابر تحقیقات و مطالعات صورت‌یافته سعی در شناساندن امکانات تازه و گسترده‌ای دارد که صدا و صوت به جهان متن و اجرای آثار نمایشی می‌دهد. ازآنجاکه این مبحث

در ایران تازه است و نمونه‌های اجرایی موردبررسی این پژوهش باوجود شهرت جهانی هنوز در ایران ناشناس مانده‌اند، منابع مورداستناد این پژوهش بیشتر کتاب‌ها و مقاله‌های خارجی هستند؛ ازاین‌میان کتاب *منظر صوتی: محیط صوتی ما و تنظیم جهان* از موری شفر (۱۹۷۷)؛ مجموعه مقالات مجله علمی- پژوهشی دانشگاه آکسفورد با عنوان « صدا و تصویر در هنر غرب» (۲۰۱۶) گردآوری‌شده توسط یل کادوری، در بخش آخر که به هنرهای اجرایی و پرفورمنس اختصاص داده شده است. نگارندگانی ازجمله انریکو پیتوتزی و والنتینا والنتینی به مسأله‌ی صوت، صدا و متن در فرم‌های جدید هنر پسامدرن می‌پردازند. *دراماتورژی صوتی* (۲۰۱۲)مجموعه پژوهش‌های گردآوری‌شده توسط والنتینا والنتینی دربرگیرنده‌ی تحقیقات ارجمندی است از نظریه‌پردازان، هنرمندان و محققان برجسته‌ی دنیا و مصاحبه‌های مستقیم با کارگردان‌های معاصر و ازآن‌میان هاینر گوبلز و کیارا گوئیدی که درباره‌ی دیدگاه‌های آن‌ها در استفاده از صدا، صوت، نویز، سکوت و موسیقی در صحنه‌ی تئاتر نوشته شده است. در این کتاب پژوهش مداقانه‌ی انریکو پیتوتزی با عنوان « کالبدشکافی: آناتومی بدن صوتی» در نوع‌شناسی شنیدار و رابطه‌ی شنیداری مخاطب با اثر مورداستفاده قرار گرفته است و همچنین مقاله‌ی کارلو سرا با عنوان « روایت‌گری آوایی و فرم موسیقایی» که به کارکرد ورامتنی اصوات و آواها در پیشبرد روایت می‌پردازد، بخش‌های مؤثر و مورداستناد این پژوهش بوده است. کتاب *در شنیدار* از ژان لوک نانسی یکی از منابع پُراستناد در ارتباط با شنیدار ازمنظر هستی‌شناختی، فلسفی و زیبایی‌شناختی است که به زبان‌فرانسه در سال ۲۰۰۲ انتشار یافت و به‌سرعت به زبان‌های دیگر ترجمه شد در این مقاله به نسخه‌ی چاپ‌شده در سال ۲۰۰۴ در ایتالیا استناد شده است. کارلو سرا در کتاب *موسیقی، بدن، بیان* (۲۰۰۸) به بدن صوتی می‌پردازد و تمام نشانه‌های شنیداری را به‌مثابه‌ی بدن کنش‌گر صوتی درنظر می‌آورد که اثر اجرایی را به یک موسیقی جامع بدل می‌کند. کتاب *آنالیز نمایش* از پاتریس پاویس (۲۰۰۸) به‌خصوص فصل دوم با عنوان صدا، موسیقی، ریتم با استناد به تئاتر آنتونن آرتو و نظریات رولان بارت در ارتباط با صدا و صوت مورداستناد این پژوهش قرار گرفته است. کتاب *تئاتر پست‌دراماتیک* از هانس تیس له من که به تبیین و توضیح مفاهیمی ازقبیل: نشانه‌های شنیداری، تئاتر به‌مثابه موسیقی، بازگشت به اجرا، کنش صحنه‌ای در مقابل کنش دراماتیک و توجه به مادیت صدا و صوت پرداخته است، از منابع استنادی مهم این پژوهش است. کتاب *زیباشناسی 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 مقاله‌ی « انفجار صوت: پنجره‌ای به فیزیک صوت» از لاک وود در مجله‌ی موسیقی لئوناردو (۲۰۰۹) از منابع اصلی این پژوهش در کنار دیگر منابع مرتبط است. کتاب *تئاتر در تصویر، رویدادهای اجرایی و مدیاهای جدید* از والنتینا والنتینی (۱۹۸۷)؛ مجموعه مقالات گردآوری‌شده در کتاب *تئاتر نوین ساخت ایتالیا ۲۰۱۳-۱۹۶۳* توسط والنتینا والنتینی (۲۰۱۵)؛ کتاب *جهان ها، بدن‌ها، مواد، تئاترهای نیمه‌ی دوم قرن‌بیستم* از والنتینا والنتینی (۲۰۰۷)؛ مجموعه مقالات «روش‌های کارگردانی در هزاره‌ی جدید» در فصل‌نامه علمی- پژوهشی تئاتر با عنوان «کتابخانه‌ی تئاتری»، شماره‌ی ۹۲- ۹۱ (۲۰۰۹) از دیگر منابع مورداستنادی قابل‌ذکر هستند.

روش تحقیق

این مقاله، به دراماتورژی صوتی به‌عنوان فرم نوین و نوظهور متن اجرایی تئاتر می‌نگرد و ازطریق آنالیز پارامترهای اساسی صوت، صدا، موسیقی و سکوت، به تشریح حضور بدن‌های صوتی بر صحنه‌های شنیداری، شنیدار صحنه‌ای و رابطه‌ی شنیداری مخاطب با اثر می‌پردازد. این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و با جمع‌آوری اطلاعات اسنادی و مشاهده‌ی مستقیم صورت گرفته است. در مشاهده مستقیم به اجرا، فیلم، تراک‌های صوتی، استناد شده است.

الگوواره‌های جدید و دراماتورژی صوتی

کلمه‌ی تئاتر از ریشه‌ی لغوی تئاترون (theatron) به‌معنای محل دیدن است (براون، ۱۳۹۵:۲۲)، بااین‌حال تئاتر همواره محلی برای شنیدن نیز بوده است. به‌دلیل عدم ضبط حرفه‌ای و سیستماتیک اجراهای نمایشی، در قرن‌بیستم، مستنداتی برای بررسی دقیق و موشکافانه سیر تحول صدا و صوت و به‌تبع آن شنیدار صحنه‌ای وجود ندارد. آرتو از اولین کسانی بود که به کشف عملکرد صداهای ضبط‌شده، تولیدشده و دستکاری‌شده، به‌واسطه‌ی تجربیاتش در عرصه‌ی سینما دست یافت و در دهه‌ی بیست و اوایل سی میلادی کشفیات خود را در حوزه‌ی صدا به پروژه‌های تئاتری‌اش انتقال داد. در خاندان چنچی[۵] جهان صوتی‌ای که او خلق می‌کند شامل موسیقی، نویز (سروصدا)، صدا است که یا از پیش ضبط‌شده هستند و یا روی صحنه تولید می‌شوند و بر پایه‌ی یک ساختار دقیق استوار است به‌گونه‌ای که متن نمایشی و صوت در ارتباط تنگاتنگ با هم و غیرقابل‌تفکیک از هم هستند. « دستور صحنه‌های دقیق و پر از جزییات، متن نمایشی را به یک دستورالعمل صوتی مبدل ساخته است و در آن موسیقی کامل وفادار به متن و درراستای آن قرار دارد» (Brangé, 2016:230). در خاندان چنچی آرتو به ساخت تصاویر صوتی مستقل دست یافته است. او علاوه‌بر ساخت تصاویر صوتی بی‌واسطه‌ی موسیقی توانسته است تا بین دیدار و شنیدار رابطه‌ی جدیدی را در صحنه‌ی تئاتر ابداع کند.

تئاتر نیمه‌ی دوم قرن‌بیستم متأثر از جریان‌های هنری، بسط‌وگسترش رسانه‌های جدید و امکانات روزافزون فن‌آوری‌های نوین، معنای دیگری از متن، بازیگر و صحنه ارایه می‌دهد. تغییر این الگوواره‌ها، تعبیر متداول از ژانر و تئاتر را دگرگون کرد. در تئاتر این دوره‌ی اروپا و امریکا حذف شخصیت (به‌معنای کلاسیک‌اش) منجر به تغییر متن و بازیگری شد. «تئاتر معاصر به‌جای شخصیت‌ها، آدمک‌ها و فیگورهای بی‌نام که در تمام طول نمایش یک ژست و حالت داشتند و همواره یک عمل را انجام می‌دادند، مبتلایان به زبان‌پریشی و اختلالات گفتاری را به صحنه آورد» (Valentini, 2007:103). تحت‌تأثیر پرفورمنس، بازیگر به اجراگر تقلیل یافت. تغییر الگوواره‌های شخصیت و بازیگر تا آن‌جا پیش رفت که در دو دهه‌ی اخیر حضور فیزیکی انسان به‌عنوان کنش‌گر ازطرف گروه‌های تجربی تئاتری موردتردید قرار گرفت. در تئاتر امروز آن‌چه اصالت دارد نمایاندن آنات است و نه تمهیدات پیشبرد داستان و روایت؛ اساس این نوع نمایش همان‌چیزی است که دهه‌ها پیش‌ازاین از زبان آرتو گفته شد که زبان بدن، ژست‌ها و رفتارها، رقص، موسیقی و لحن در اولویت‌اند و نه روایتی از اندیشه‌ی شخصیت‌ها. «چه کسی گفته است که تئاتر، هنر به نمایش گذاشتن شخصیت‌هاست، برای حل‌وفصل مسائل زیستی، عاطفی و روانی انسان؟» (Artaud, 2000:158). پیرو دیدگاه آرتو در بیانیه‌ی تئاتر شقاوت که « مفهوم خرافی تئاتر نوشتاری و حاکمیت نویسنده را به کنار می‌نهیم» (آرتو،۱۳۸۳:۱۷۹)، تئاتر ابسورد در طول سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰، با طغیان علیه اقتدار متن و حکمیت نویسنده تأثیر مستقیم بر بازیگر و بازیگری داشت (به‌خصوص در آثار متأخر بکت ازجمله *آخرین نوار کراپ*). در دهه‌ی هفتاد پرفورمنس به‌عنوان یک شیوه‌ی هنری به‌رسمیت‌شناخته‌شده تعریف جدیدی از بازیگر ارایه کرد. در حرکت از تئاتر به‌سمت پرفورمنس بازیگر به اجراگر تبدیل شد. «اجراگر برخلاف بازیگر، نقش بازی نمی‌کند بلکه به‌معنای کلمه « عمل» می‌کند» (Pavis, 2008:81). پیش‌ازآن، تئاتر سنتی غرب برمبنای تجسم بخشیدن به شخصیت نمایشی توسط یک بازیگر خاص شکل می‌گرفت ولی هنر اجرا کار خود را براساس شخصیت‌هایی که پیش‌تر توسط هنرمندان دیگر خلق شده است شکل نمی‌دهد، بلکه برمبنای بدن خود اجراگران [...] و بر اساس آگاهی آن‌ها از این اعمال و فرایند نمایش آن‌ها برای تماشاگر، وجه اجرایی می‌یابد. بنابراین به‌دلیل این‌که تأکید بر روی اجراست و ماهیت بدن یا خود ازطریق اجرا، زبان حال پیدا می‌کند، بدن فرد (بازیگر) در مرکز چنین عرضه‌داشت‌هایی قرار می‌گیرد (علیزاد،۱۳۸۲:۱۱).

بازیگر کیست یا چیست و روی صحنه چه می‌کند؟ بازیگری در تئاتر همواره تعریفی معادل حضور انسان بر روی صحنه داشت. اما این حضور انسانی به‌عنوان عنصر اصلی تئاتر در اجراهای نمایشی نیمه‌ی دوم قرن‌بیستم موردتردید قرار گرفت. پاتریس پاویس در کتاب *آنالیز نمایش در بخش تئوری عام بازیگری* بیان می‌کند که تئوری بازیگر نباید محدود به بازیگر غربی باشد بلکه باید شامل بازیگر- خواننده- رقصنده‌ی غیراروپایی نیز باشد. در این فرهنگ‌ها بازیگر تکنیکی‌تر است و قابل‌قیاس با سنت بازیگری غربی که مبتنی بر روان‌شناسی است، نیست. بازیگر غربی در وهله‌ی اول به‌نظر می‌رسد که خواستار تجسد بخشیدن به شخصیتی است که در روایت به‌عنوان یکی از پروتاگونیست‌ها عمل می‌کند (Pavis, 2008:75). ازمنظر پاویس اولین عمل بازیگر، حضور است؛ ارایه‌ی این‌جا و اکنون به تماشاگر. اگر یکی از ویژگی‌های بازیگر تئاتر غربی، نمایاندن مادیت حاضر درست مثل یک ابژه‌ی حقیقی است، بنابراین بازیگر تئاتر دو وضعیت (status) دارد: یک شخصیت واقعی حاضر و به‌طورهم‌زمان یک پرسوناژ خیالی غایب که در صحنه‌ی دیگر قرار دارد (Pavis, 2008:78). اگر بازیگر یک ابژه و شیء حاضر است که نمایان‌گر یک شخصیت غیرواقعی (فاقد جسمیت) و غایب است بنابراین هر ابژه‌ی حاضری بر روی صحنه که عملی را انجام می‌دهد، می‌تواند در جایگاه بازیگر قرار گیرد. این ماده‌ی حاضر می‌تواند صدای انسان، اصوات غیرانسانی، اشیاء، نویزها، نورها و به‌طورکلی تمام عناصر بصری و صوتی باشد. برای کانتور، بازیگر یک ابژه‌ی جداشده از حقیقت وجودی خودش بود که در وضعیتی شبیه مرگ ازطریق انکار بدن زنده (leib) و ارایه‌ی بدن مرده یا جسد (körper) می‌توانست حقیقت خود را بنمایاند. این بدن مرده هیچ‌چیزی به‌جز یک شیء نبود. شیئی که ارزشی برابر با دیگر اشیای حاضر و غایب در صحنه داشت. له من، تئاتر پست‌دراماتیک را معادل تئاتر بعد از انسان مرکزیت می‌داند «تحت این نام‌گذاری می‌توان هم‌زمان تئاتر اشیاء بدون بازیگران جاندار، تئاتر با تکنیک و ماشین‌ها، و تئاتری را گرد آورد که فرم انسانی را مثل عاملی در ساختارهای فضایی شبیه مناظر وارد می‌کند (له من، ۱۳۸۳: ۱۵۰-۱۴۹)، او از بازیگر - شیء که اهمیتی برابر با دیگر عناصر در ساختار نمایش دارند، سخن می‌گوید. در تئاتر کانتور به‌واسطه‌ی سبقه‌ی مجسمه‌سازی‌اش، عمل صحنه‌ای را اشیاء (از چوب، آهن، پارچه، کتاب، لباس) و انسان - شیء انجام می‌دهد؛ «نزد کانتور بازیگران انسانی در حول‌وحوش اشیاء ظاهر می‌شوند [...] و دیالوگ کلامی درام، جای خود را به دیالوگی بین انسان و اشیاء داده است»(له من، ۱۳۸۳: ۱۳۳). حذف شخصیت ازیک‌سو و حضور بازیگر به‌مثابه‌ی شیء یا جسمی که هم‌ارز 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 نشانه‌های حضور او ازجمله تصویر مجازی و صدا به معنای دیگر و در کاربرد دیگر نمایان شد. توجه به مادیت صوت موجب شد تا صوت به‌مثابه‌ی جسم صحنه‌ای قلمداد شود که قابلیت کنش دراماتیک بسان دیگر « بازیگر- شیء»ها داشته باشد. «صوت، تن است، به پارامترهای فیزیکی پاسخ می‌دهد و به این طریق صوت ماده است» (Lockwood, 2009:44). از این‌زمان به‌بعد دراماتورژی دیگر محدود به متن نوشتاری و شخصیت‌های 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 صحیح‌تر اجراگر) از شخصیت بنا شده است. در این متن اجرایی آن‌چه شنیده می‌شود از آن‌چه دیده می‌شود، مجزا شده است. جملات و کلمات به شخصیت مرتبط نیستند بلکه مربوط می‌شوند به شخصی که آن را می‌گوید: «من‌های متکثر غیرمشخص و ناشناس که ناقلین کلمات‌اند و نه مبین آن»(Valentini, 1989:36).

اما دراماتورژی صوتی چگونه و درراستای چه نگرشی و با تکیه‌بر چه امکاناتی به‌وجود آمد؟ در تمام

متون نوشتاری صدا امری مستتر است که به‌شکلی استعاری صدای نویسنده است یا صدای شخصیت، درعین‌حال به‌طرزی نامحسوس و غیرمشخص صدای درونی خواننده نیز هست. رولان بارت در پایان کتاب *لذت متن* به تئاتری بودن متن مکتوب می‌پردازد که در آن جسمیت صوت محرز می‌شود، یک نوشتار گفتاری که نشان‌گر تصویری از یک 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 این‌ها که از بدن می‌گذرد. بنابراین موسیقی و صدایی که در متن مکتوب به نوشتار نیامده است در بافت نحوی- دستوری- دراماتیک ظاهر می‌شود و متن کامل می‌شود. شفاهیت متن باعث می‌شود تا ارزش کیفیت‌های فیزیکی، مادی، رنگی صدا محرز شود؛ «متنی که در آن می‌توان آوای بافت حنجره را شنید، زنگار صامت‌ها، کام رانی مصوت‌ها» (بارت،۱۳۸۳:۹۳)؛ متنی که برخاسته از بدن است و «تبیین تن و گویش، و نه معنا و زبان» است (بارت،۱۳۸۳:۹۳). تمام متون نمایشی برای به اجرا درآمدن نگاشته می‌شوند بنابراین متونی هستند که برای گفتن، شنیدن و به عمل درآمدن هستند ازاین‌رو همواره متوجه صدا، صوت، موسیقا و ریتم بوده‌اند. در روند تکوین نظریات جدید در زبان‌شناسی، زبان روان‌شناسی و علم آواشناسی، نظریات نوین اجرایی مثل پرفورمنس با الگوواره‌های تازه‌ی بازیگر، تماشاگر که از مخاطب منفعل آماده‌ی مصرف به کنش‌گری تبدیل شد که عمل او انجام فعالانه‌ی « دیدن و شنیدن» بود. ارتقای مکان دوبعدی و سه‌بعدی اجرا به فضای چندساحتی اجرایی که دربرگیرنده‌ی صحنه‌های دیداری و صحنه‌های شنیداری بود، زمینه‌ی نوشتن متن اجرایی به سیاق استوری‌بورد و پارتیتور و نه به سیاق متداول متن ادبی فراهم شد. در تئاتر پست‌دراماتیک متن نمایشی به چند بخش تقسیم می‌شود و دیگر یک متن جامع قابل‌خوانش برای مخاطب بسان تمام متون نمایشی چاپ‌شده نیست بلکه متنی مرکب[۶] است: متن صوتی، متن دیداری، متن اجرایی یا به‌تعبیر له من پرفورمنس تکست[۷] است که شامل روش ارتباط با تماشاگران، وضع زمانی و مکانی، جا و عملکرد فرایند تئاتری در میدان اجتماعی است (له من،۱۳۸۳:۱۵۷)؛ چنان‌که روبرت ویلسون متن اجرایی آثارش را «کتاب طرح‌های بصری» نامید. «همه‌چیز در این کتاب طراحی می‌شود، صحنه به صحنه، معمولن با متن‌هایی در کنار یا پایین طراحی‌هایش که به‌واقع تکیه‌گاهی برای تهیه‌ی مقدمات تولیدات او هستند و به‌خوبی اجرای صحنه‌ای‌شان می‌باشند» (شفتسووا، ۱۳۹۲:۸۹). ازآن‌جاکه تئاتر پست‌دراماتیک دیگر هنر به صحنه آوردن متن نیست و هم‌ارزی تمام عناصر تشکیل‌دهنده‌ی نمایش باعث شده است که هرکدام متن یا دستورالعمل خود را به‌طور مجزا داشته باشند بنابراین کار کارگردان ایجاد رابطه‌ی درست در پیشبرد افقی‌وعمودی این متون است. درست شبیه آن‌چه رهبر ارکستر انجام می‌دهد یعنی پیشبرد و «اجرای هم‌زمان دو یا چند خط ملودیک مستقل که همگی اهمیتی کم‌وبیش یکسان دارند» (کیمی ین، ۱۳۹۰: ۸۷۰). ساختار اجرایی این آثار غیرسلسله‌مراتبی یا پاراتاکسی[۸] است که در آن عناصر تشکیل‌دهنده‌ی تئاتر به‌هیچ‌وجه همدیگر را مجسم نکنند و تکرارکننده‌ی هم نباشند بلکه در جهت هم‌زمانی نشانه‌های مجزا و ایجاد روابط میان نشانه‌ای باشد. ازاین‌رو، متن دراماتیک سرشار از دیداسکالی و دستور صحنه‌های اجرایی با ریز جزییات تکنیکی است که متن را به نوشتاری عملیاتی مبدل می‌سازد که غیرقابل‌خواندن بسان نمایشنامه‌های متداول برای مخاطب است. متن دیگر در حوزه‌ی ادبیات قرار نمی‌گیرد بلکه دستورالعمل تکنیکی اجرای نمایش است؛ متنی که در آن هر صوت یا صدا کنش‌گری است همسنگ دیگر عناصر اجرایی؛ به‌عبارتی، تمام عناصر دیداری و شنیداری، اجراگران یا بازیگرانی قلمداد می‌شوند که عملکرد هریک به‌دقت تعریف‌شده و معین است. با این رویکرد تازه به صدا، صوت، نویز، سکوت و پیشرفت‌هایی که در ساخت دستگاه‌های ضبط و پخش و میکس صدا صورت یافت و استفاده از تجهیزات صوتی پیشرفته در

صحنه‌های تئاتر درراستای خلق صحنه‌های شنیداری دراماتورژها با امکانات تازه‌ای آشنا شدند که جهان نوشتاری نوینی را می‌طلبید. در دراماتورژی صوتی کشمکش درام بین صدا و بدن، کلمه و گفتار، گفتار و کنش گفتاری اتفاق می‌افتد. در دراماتورژی صوتی کار بر روی ماهیت صوت و صدا به‌عنوان ماده‌ی قابل‌دستکاری در جهت پیشبرد روایتی صورت می‌گیرد که در آن متن (گفتارهای معنامند و معناگریز) درراستای ایجاد تأثیرات لمسی – فیزیکی بر مخاطب باشد (Valentini, 2016:456) به‌این‌معنا که مخاطب نه‌فقط ازطریق گوش به‌عنوان ارگان دریافت‌گر امواج صوتی بلکه کل بدن او در معرض تأثرات صوتی قرار گیرد و نوع دیگری از ادراک درونی را تجربه کند.

بدن و بدن صوتی

در اواخر دهه‌ی ۶۰ میلادی تحت‌تأثیر فمینیسم و انقلاب جنسیتی بدن بازتعریفی دیگرگون داشت. بدن، ابزار انسان و نه خود انسان بود و مالکیت او بر بدن به آزادی دست بردن در آن و هرگونه مداخله‌ای در تغییر و تبدیل آن به دل‌به‌خواه انسان جایز و گفتمان گسترده‌ای آغاز شد که به‌شکلی سوررئالیستی افراد را دعوت می‌کرد که بدن خود را آزاد کنند. «در این گفتمان، بدن دیگر نه پدیده‌ای غیرقابل‌تفکیک از انسان بلکه به‌عنوان نوعی تملک، یک مشخصه، یک دیگری یا یک خود دیگر مطرح می‌شود» (لو برتون، ۱۷:۱۳۹۲)، ازاین‌رو بدن امری بیرونی قلمداد می‌شد و فرد در برابر بدنش قرار می‌گرفت. بدنی که به قول دورکیم عامل فردیت یافتن، مکان‌مندی و زمان‌مندی، حدود و جدایی است، خط مرزی و دیواره‌ای بی‌روزن که فرد را از اطرافش مجزا می‌کند. این‌گونه بود که بدن به‌مثابه‌ی شیء در آثار هنرمندانی مثل کانتور، جورجو باربریوکورستی[۹]، چزاره رونکونی[۱۰]، هاینرگوبلز[۱۱]، ویلسون نمودار می‌شود. بدن را اما نمی‌توان هرگز یک شیء ساده انگاشت بلکه شیئی است که دربرگیرنده حرکت و حالت است؛ «حرکات بدن از سه مؤلفه پیروی می‌کنند: بُعد فضایی- زمانی (قدرت اداها، شکل، طرح اجرای آن، اندام‌های مربوط، ضرباهنگ‌شان)، بعد کنشی (شکل رابطه با مخاطب، با فضا یا با اشیای متن) و بعد زبانی (اداهایی که معنایشان فارغ از سخنان گفته‌شده هستند یا برعکس تقویتشان می‌کنند» (لو برتون، ۶۷:۱۳۹۲) و از آن مهم‌تر بدن مأوای صدا و اندیشه است. تجزیه‌ی بدن به عناصر متشکله و دربرگیرنده‌ی آن و کار بر هریک و شکستن ساختار ارگانیک آن و ساخت بدن – شیءهای مرکب از عناصر مختلف از ویژگی‌های تئاتر معاصر دنیا درراستای تغییر الگوواره‌ی بازیگر صورت پذیرفته است. بدن در صحنه‌ی تئاتر معاصر به‌سمت خود شدن حرکت می‌کند، این بدن، دیگر برای تجسد بخشیدن به شخصیت نیست که روی صحنه حاضر می‌شود این بدن مضمون خودش است «که دلالت همه‌ی گفتمان‌های دیگر را در خود جمع می‌کند [...] و با نشان ندادن هیچ‌چیز جز آن‌چه خود اوست، با ترک هر دلالتی به خاطر یک بدن ساخته از ژست‌ها (رقص، ریتم، لطافت، نیرو، غنای جنبشی) و عاری از احساس، بدن از دلالت نویی آکنده می‌شود» (له من، ۱۷۷:۱۳۸۳).

«برای از بین بردن فرم فردی و شخصی بازیگر چه‌کاری می‌توانیم انجام دهیم تا تبدیل به شیء شود؟ شیئی انسانی بدون مشخصات یک فرد، شیئی تجزیه‌شده زیرا برای شناخت ماده باید آن را تجزیه کرد (کانتور،۱۹:۱۹۸۴) نظیر مانکن‌های سفید و بازیگرانی که با صورت‌های رنگ‌شده در کنار یکدیگر روی نیمکت‌های مدرسه در نمایش «کلاس مرده»[۱۲] نشسته‌اند یا در اجرای « اتاق انتزاعی»[۱۳] از «استودیو اتزورو»[۱۴] با استفاده از مونیتورهای حاضر در صحنه، بدن‌های بدیعی مرکب از قطعات بدن بازیگران مختلف (واقعی یا مجازی) و اشیای دیگر (واقعی یا مجازی) صورت می‌گیرد. همان‌طور که در «بدن‌های اُرسته»[۱۵] و «پیلاده»[۱۶] در نمایش «اورستئا»[۱۷] از سوشیتاس رافائلو سانتزیو[۱۸] دیده می‌شود. «در این نمایش،

بازیگر به بدن و گوشت تبدیل می‌شود یعنی ویژگی‌ها و مشخصه‌های شخصیت از بین می‌رود و فضای صحنه در خدمت بسط و توسعه‌ی فیگور است» (Valentini, 2007:55). همین عملکرد روی زبان و کلام نیز اعمال می‌شود. چگونه می‌توان کلام را به ماده تقلیل داد؟ با قلمداد کردن صوت و صدا به‌عنوان یک جسم مادی و پرداختن به ویژگی مادی آن به‌عنوان عنصری قابل‌بررسی و قائم‌به‌خود و مجزا از کارکرد مفهومی و انتقال‌دهندگی پیام و مضمون با از کارکرد بدن ارجاعی به غیرِخودش ندارد همان‌طور که صدا به‌عنوان بدن و پیکره‌ی صوتی دیگر صورت خیالی یا مثالی از صدای شخصیت نیست. هر صوتی عنصری مستقل و قائم‌به‌خودش است که کارکرد، کاربرد و نقش خاص خود را دارد که البته ویژگی ترکیب و ادغام با دیگر مواد و عناصر را دارد و نه‌تنها عنصری منفعل نیست بلکه در تبعیت از منشأ خود بسان گازها در میل شدید به ترکیب با دیگر عناصر است. بنابراین از دو سو باید به او نگریست: یکی خودش به‌طور صرف و دیگری در ترکیب مدام در تغییرش با عناصر دیگر. چگونه می‌توان صوت را به عناصر تشکیل‌دهنده‌اش شکست و در ساختاری جدید ترکیبی بدیع از آن ارایه داد؟ ازطریق فرایند ملکولی کردن آن‌که منجر به تغییر کیفیت صوتی، بیگانه‌سازی و آشنایی‌زدایی از صوت می‌شود. «ملکولی کردن صوت[۱۹] (و صدا) به این معنا است که در فضای درونی، صدا و صوت را به اجزاء تشکیل‌دهنده‌اش تجزیه کرده و سپس بر روی ریز اجزاء یا میکرو اجزاء آن تغییراتی ایجاد کرد» (Pitozzi, 2012:285). ملکولی کردن «عملی است که بر روی ابعاد شنیداری صدا و یا صوت ازطریق تجزیه‌ی آن به پارامترهای متشکله‌ی آن و سپس پرداختن از درون آن و دست بردن در فضای درونی آن به‌منظور تغییر فضای بیرونی و یا ماهیت ظاهری آن» (Pitozzi, 2012:289) و ازاین‌طریق میسر است که صوت و صدا را به‌مثابه‌ی تن، به‌عنوان ماده و متریالی دانست که می‌توان در آن دست برد. با این کار صدا از مولد آن جدا می‌شود و خود ماهیتی مستقل و فعال و قابل‌تغییر می‌یابد. این صدا دیگر به هیچ‌چیز و هیچ‌کس تعلق ندارد و خود پدیده‌ای نو و مستقل می‌شود. ازاین‌رو برخورد با صوت و صدا به‌عنوان موادارگانیک قابل‌دستکاری موجب می‌شود تا آن‌ها تغییر کنند، می‌توان آن‌ها را قابل‌شنیدن یا غیرقابل‌شنیدن کرد. به‌مانند بدن رقصنده یا بازیگر یا هر عنصر مادی دیگر روی صحنه می‌توان آن‌ها را در معرض دیدن / شنیدن قرار داد یا پنهان ساخت و ماسکه‌شان کرد و با این ضوابط به عمل صحنه‌ای واداشت. برای گوبلز اصوات، صداها، نویزها، بازیگران صحنه‌اند و در غیاب بازیگر به‌معنای کلاسیک آن، آن‌ها را بر روی صحنه احضار می‌کند و به ایفای نقش وامی‌دارد. به اعتقاد بوهم «ویژگی صدا و صوت این است که می‌تواند از اصل خود مجزا باشد ... در شنیداری که مرتبط با زیروبمی صدا و صوت (چیزها یا اشیاء) نباشد، کسی که می‌شنود، صدا را احساس می‌کند، تُن و صوت به‌مثابه‌ی تغییر فضا ظاهر می‌شود، هرکس شنیداری ازاین‌دست داشته باشد به شکل خطرناکی باز و بی‌حفاظ است، به فضا پرتاب می‌شود و می‌تواند تحت‌تأثیر اتفاقات و وقایع صوتی قرار بگیرد... گوش دادن و شنیدن، خارج شدن از خود، گذر از خویشتن است» (Baranti, Bohem,2004:105).

ژست و ماسک صوتی

پس از دهه‌ی هفتاد با حضور اجراگران از فرهنگ‌ها، زبان‌ها و نژادهای مختلف و توجه به زبان، لهجه‌ها و گویش‌ها موجبات توجه به کنش گفتاری فراهم شد. تلفظ و توجه به آن نه ازمنظر همیشگی فن بیان و درراستای انتقال معنا در تئاتر بلکه به‌عنوان جزیی از ساختار موسیقی باعث شد تا خصوصیت شنیداری آن و تأثیر آن موردمطالعه قرار گیرد و پیرو آن فیگورهای صوتی، ژست‌های صوتی و ماسک‌های صوتی به همان‌گونه که فیگورها با ژست‌ها و ماسک‌ها در صحنه‌های دیداری عمل می‌کنند بر صحنه‌های

شنیداری تئاتر ظاهر شوند که ورای کیفیت‌های معناشناسانه و زبان‌شناختی براساس ماهیت و کیفیت خاص موسیقایی خود کاربردی دراین‌راستا باشد.

ژست صوتی به‌تعبیر کر الام که با مشخصه‌های صوتی (به ترجمه‌ی ف. سجودی مشخص‌کننده‌های صوتی) از آن یاد می‌کند، ارتباط نزدیکی با ویژگی‌های حرکتی دارد و گوینده با استفاده از آن‌ها به کلامش هماهنگی می‌بخشد و درک معنای حرف و کاربرد مکالمه بدون این عناصر پیرازبانی ممکن نیست. سه گروه ویژگی‌های آوایی عبارت‌اند از: «زمینه‌ی صدا (پس‌زمینه‌ای که ویژگی‌های آوایی از عوامل فیزیولوژیکی، جنسیت، سن و غیره دریافت می‌کند)، کیفیات صدا (دامنه‌ی زیروبمی، کنترل لب، کنترل چاکنای، کنترل وزن، کنترل بیان، آهنگ صدا، طنین و غیره)، [...]، مشخص‌کننده‌های صوتی (خنده، گریه، کرکر خندیدن، فریاد، نجوا، ناله، غرولند، خمیازه و غیره)» (الام، ۱۳۹۴:۱۰۱)؛ به‌عنوان‌نمونه در نمایش « من نه!»[۲۰] ساموئل بکت، تنها یک دهان در تاریکی صحنه‌ی خالی است که حرافی می‌کند و در پریشان‌گویی‌هایش جهان جنون‌مند بکتی آشکار می‌شود. در این نمایش این صدا است که کنش‌گر اصلی است و «تمامی ژست‌ها به صدا منتقل شده‌اند. چنین صدایی دیگر فقط شنیداری نیست بلکه سرشار از ویژگی‌های دیداری نیز هست. این صدایی است که اخم می‌کند، لبخند می‌زند، از درد به خود می‌پیچد، بر صحنه جست‌وخیز می‌کند و یا با رخوت در خود فرو می‌رود» (سرور در رحیمی، ۱۳۹۴:۹). ژست‌های صوتی اما بیش از این نمونه‌های ذکر شده است و همه‌ی حالات بیانی غیرکلامی را دربر می‌گیرد که می‌تواند ترکیبی از این‌ها باشد یا درواقع ژست‌های صوتی ترکیبی باشند و دریافت معنا را به تعویق یا به شک بیندازد. برای روبرت ویلسون استفاده از میکروفون کارکرد ماسک را دارد. «صدا همیشه از خلال میکروفن‌هایی که به‌طور مجزا با بازیگرها وصل شده‌اند، پخش می‌شود که اجازه می‌دهد تا کارکرد یک ماسک را داشته باشد» (شفتسووا،۱۳۹۲:۱۴۰). ویلسون اظهار می‌کند که «من به این دلیل از میکروفن‌ها استفاده می‌کنم که میان صدا و تصویر فاصله ایجاد کنم» (Fuchs,1986:102).

منظر صوتی و صحنه‌های شنیداری

اصطلاح منظر صوتی را اولین‌بار موری شفر در کتاب *منظر صوتی: محیط صوتی ما و تنظیم جهان* (۱۹۷۷) به کار برد و منظور محدوده‌ی صوتی یا کمپوزیسیون صوتی است که با آن یک تصویر صوتی از یک محیط، لوکیشن و فضا ازطریق شنیدار و نه دیدار ارایه می‌شود (Schafer, 1977:8). کمپوزیسیون صوتی که باعث ایجاد انگاره و تصویر ذهنی در شنونده می‌شود دربرگیرنده‌ی صدا (زنده یا ضبط‌شده، واقعی یا دستکاری‌شده)، اصوات (طبیعی، صنعتی، الکترونیکی)، موسیقی، نویز و هام (hum) است. هام که دراصطلاح به آن « هوا» می‌گویند همان همهمه‌ی محیط است یا این‌که به‌دلیل پایین بودن کیفیت ابزارهای صدابرداری به‌وجود می‌آید. صدا همواره محیط را تعریف می‌کند انعکاس صدا یک محیط وسیع را تعریف می‌کند که پر از قسمت‌های فرورفته و غارمانند است که صدا را تشدید می‌کند. جنبه‌ی مادی صدا، از تعامل با چیزی که ما ازمنظر حسی و صوتی کشف می‌کنیم، باعث می‌شود که بتوانیم جنسیت آن را بی‌واسطه‌ی مشاهده درک کنیم (Serra, 2008:17). کارلو سرا اذعان می‌کند که دیدن بدیهی است و بدیهیت دیدار را شنیدار ندارد. صوت، نوعی فضای دراماتیزه می‌سازد که شنونده را به تخیل فضا وامی‌دارد، به‌طورمثال دوری و نزدیکی پارامترهایی از فضاسازی صوتی هستند. «صوت تنها یک فرایند است و اجازه نمی‌دهد که چیزهایی از قبیل طرح‌های دیداری بر او سوار شوند زیرا به‌گونه‌ای و از جنسی است که در لحظه هست و نیست درحالی‌که فرم می‌گیرد محو می‌شود و هیچ ردی از آن مگر معنا و احساسی که در ما برمی‌انگیزد بر جا نمی‌ماند» (Serra, 2008:27). ازاین‌رو چیدمان اصوات، صحنه‌ها و مناظری شنیداری خلق می‌کند

که به همان سرعتی که خلق می‌شوند، محو می‌شوند. اریکا فیشر لیخته اذعان می‌دارد که «موسیقی، صداها و نویزها هستند که فضای تئاتری را درست مثل فضای آکوستیک می‌سازند. در این فضای صحنه‌ای و نمایشی که با اصوات و معماری صوتی بنا شده است بدون شک اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برای صدای بازیگر در نظر آورده شده است» (Fischer Lichte, 2011:116). ازنظر کارلو سرا، آن‌چه منجر به حس تجربه‌ی شنیداری باوجود ساختار منطقی و قواعد ریاضی گونه‌ی حاکم بر آن می‌شود محدوده‌ی بینابینی شنیدن و گوش دادن است؛ «چشم قابلیت آن را دارد که چیزهای حاضر را کشف کند درحالی‌که گوش قابلیت کشف چیزهای غایب را دارد» (Serra, 2008:25). آن‌چه موجب خلق صحنه‌ها و مناظر چندساحتی می‌شود ترکیب صحنه‌ها و مناظر دیداری با صحنه‌ها و مناظر شنیداری است که با عدم‌تطابق این دو با هم به‌دست می‌آید. ازطرفی باید درنظر داشت که میدان بینایی طبیعی در انسان به‌طورتقریبی ۱۴۰ درجه دید واضح به‌علاوه ۴۰ درجه دید ناواضح (مجموع دو طرف) است درحالی‌که گوش ۳۶۰ درجه می‌شنود (۳۶۰ درجه در محور افقی و ۳۶۰ درجه در محور عمودی) بنابراین گوش شنیداری کروی و همه‌جانبه دارد ازاین‌رو صحنه‌های شنیداری، صحنه‌های دربرگیرنده و کروی است که تماشاگر را از موضع و میدان محدود دیداری‌اش فراتر می‌برند و او را یا شاهد بیرونی بر کل صحنه‌های شنیداری یا در مرکز صحنه‌های شنیداری قرار می‌دهد بنابراین «هر مجموعه‌ی صوتی تعریفی از محیط خود دارد و یک صحنه‌ی شنیداری خلق می‌کند که یا شنونده را دربر می‌گیرد یا شنونده به‌عنوان ناظر بیرونی بر آن مشرف است» (Nancy, 2004:10). در صحنه‌های شنیداری که مخاطب را دربر می‌گیرد مرز میان محدوده‌ی اجرا و محدوده‌ی مخاطب برداشته می‌شود و فضای صحنه‌ای، صحنه‌های دیداری و صحنه‌های شنیداری و مخاطب را دارد. دراین‌صورت هر نقطه‌ای در اودیتوریوم مرکز صحنه‌ی شنیداری محسوب می‌شود.

تماشاگر و شنیدار صحنه‌ای

شنیدن یکی از حواس پنج‌گانه است که با پارامترهای گوش، صوت و هوا مرتبط است. میان افعال «شنیدن»[۲۱] و « گوش دادن»[۲۲] ازنظر ژان لوک نانسی تفاوت فاحشی وجود دارد. گوش دادن امری خودخواسته است که با گوش سپردن و تمرکز بر شنیدار به‌دست می‌آید اما شنیدن امری عام، انفعالی و خودبه‌خودی است، در محیط‌های صوتی تنها به‌طور خودخواسته و با بستن منافذ گوش می‌توان از شنیدن ممانعت کرد زیرا شنیدن حسی است که در خواب نیز اتفاق می‌افتد. در شنیدن همکاری حواس دیگر برای درک کردن صوت وجود دارد اما گوش دادن شنیدار متمرکز است که تأثیر درونی بر حواس دیگر دارد، «گوش دادن تمرکز بر حس شنوایی است که قابلیتی سریع به‌دست‌آمده نیست بلکه مستلزم کسب مهارت و پرورش گوش است» (Nancy, 2004:12). ازنظر نانسی گوش دادن عملی کنکاشی است که نشان‌گر بودن در محیط یا نظارت بیرونی بر محیط است (Nancy, 2004:10). توجه به صدا و صوت در تئاتر منجر به الزام شناخت و بررسی دقیق صدا، صوت و شنیدار شد. برای تعریف شنیدار صحنه‌ای لازم است ابتدا به‌اختصار به مفاهیم مرتبط با شنیدن پرداخته شود. «صدا به‌واسطه‌ی مرتعش شدن هر جسمی به وجود می‌آید. ارتعاشات آن جسم به‌وسیله‌ی ذرات هوا به گوش می‌رسد» (رحیمی،۱۳۹۴: ۱۰۰) ازاین‌رو شنیدن در صورت وجود هوا میسر است (در محیط‌های مایع نیز به‌واسطه‌ی وجود عناصر تشکیل‌دهنده‌ی هوا امکان شنیدن وجود دارد)؛ درهمین‌راستا جان کیج در سال ۱۹۴۸ از اتاق جاذب صوت در دانشگاه‌هاروارد بازدید می‌کند. اتاق جاذب صوت به‌گونه‌ای طراحی شده بود که عایق صدا بود و دیوارها، سقف، کف، تمام صداهای تولیدشده در اتاق را به‌سرعت جذب می‌کردند و مانع انعکاس و انتقال صدا می‌شدند. جان کیج انتظار داشت که سکوت محض را در این اتاق تجربه کند اما او دو صدا می‌شنید یکی بلند و دیگری آرام؛ او متوجه شد که صدای بلند

صدای کار کردن سیستم عصبی و صدای کوتاه صدای گردش خون در بدن است (Ovadija, 2011:232). او در کتابش به نام سکوت[۲۳] ثابت کرد که سکوت در محیط خلأ نیز ممکن نیست وقتی صدای ضربان قلب و تنفس شنونده نوعی شنیدار را برای او به‌وجود می‌آورد. او با ساختن محیطی ایزوله و ایجاد خلأ برای ادراک سکوت به این مهم دست یافت که شنیدار امری محدود به گوش نیست.

بااین‌که محدوده‌ی شنوایی انسان نسبت به بینایی گستره‌ی کاملی را دربر می‌گیرد 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 می‌گردد، نانسی اصطلاح « حضور در حضور» را برای عمل شنیدن به‌کار می‌برد زیرا صوت و شنیدن هر دو امر حاضر و نشانه‌ی حضور مولد صوت یا صدا و شنونده است «ازاین‌رو است که گوش دادن عملی مداوم و تکه‌تکه 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 می‌طلبد. در وضعیت گوش سپردن بودن معادل عمل مداوم و تنشن مداوم است. بنابراین در آثار اجرایی متکی بر شنیدار هم بر شنیدن که امری انفعالی، خودبه‌خودی و کلی است و هم بر گوش دادن که عملی فعالانه، خودخواسته و جزئی‌پردازانه است پرداخته می‌شود، چیدمان شنیداری در صحنه‌های شنیداری انجام عمل شنیدن و گوش دادن و واکنش نشان دادن به کنش‌های شنیداری است به‌این‌ترتیب عمل تماشاگر در وضعیت به هم مبدل شونده‌ی شنیدن و گوش دادن قرار گرفتن است.

انواع شنیدار:

شنیدار معمول: شنیدن با گوش، شنیدار بدنی یا به تعبیر پیتوتزی شنیدار لمسی[۲۴] (Pitozzi, 2012:312): شنیداری است که تأثیر مستقیم صوت بر پوست بدن دارد. شنیدار جمجمه‌ای: تأثیر بعضی فرکانس‌های خاص که باعث لرزش مغز می‌شوند. شنیدار تنفسی: تأثیر صوت بر قفسه‌ی سینه است که عامل تغییر ریتم تنفس شنونده می‌شود. شنیدار ناشنیدنی: تأثیر فرکانس‌های خارج از محدوده‌ی شنوایی انسان (۲۰ تا ۲۰ هزار هرتز) بر سیستم عصبی. شنیدار تأخیری: هنگامی‌که بخشی از اصوات، کلمات یا جملات ناواضح یا مفقود باشند مغز سعی در بازسازی بخش مفقوده برای دریافت معنا دارد. شنیدار آمنیوتیک[۲۵]: شنیدن در محیط‌های آبی که اصوات بم‌تر و با کشش بیشتر (کندتر و شبیه اسلوموشن) منتقل می‌شوند شبیه شنیدار زیر آب و یا شنیدار جنین در کیسه‌ی آب (Galehdaran, 2020:47). شنیدار ناخودآگاهانه: شنیدن در خواب یا در کما شنیدار پلاسمای[۲۶]: قابلیت تبدیل یک نوع شنیدار به نوع دیگر شنیداری است (Pitozzi, 2012:313)، شنیدار پلاسمایی شنیداری است که از مخاطب تئاتر معاصر در مواجهه با صحنه‌های شنیداری انتظار می‌رود؛ از او انتظار می‌رود تا در هر وضعیت شنیداری ترتیب داده شده در صحنه بر شنیدار خود مسلط بوده و شنیداری در مطابقت با کنش صحنه‌ای داشته باشد.

تماشاگر تئاتر پست‌دراماتیک ازآن‌جاکه تمام عناصر پیش‌برنده‌ی کنش دراماتیک به‌یک‌باره بر او نازل می‌شود، انواع اصوات را در پرسپکتیوهای صوتی مختلف (و غالباً هم‌زمان) می‌شنود، تصاویر گذرا را می‌بیند و با دو صحنه‌ی دیداری و شنیداری مجزا از هم مواجه می‌شود که ارتباط برقرار کردن و کشف روابط آن‌ها از هم، به عهده‌ی او است. این مهم را فقط با جا نماندن از شنیدار و دیدار می‌تواند کسب کند. ادراک مخاطب البته درست به‌مانند ساختار خود اثر قطعه‌قطعه، پراکنده و گذرا است. او در وضعیت بغرنج عدم‌قطعیت در شنیدار قرار می‌گیرد بنابراین تراژدی در جایی میان اصوات و ادراک او حادث می‌شود، وقتی نمی‌داند چه اتفاقی افتاده یا در شرف وقوع است؛ به‌عنوان‌نمونه « اورستئا» از گروه « سوشیتاس

رافائلو سانتزیو له من» آن را ساختن یک حکایت وحشتناک و دهشت‌بار از تراژدی توصیف کرد یا «سوراخ موش»[۲۷] از همین گروه که تماشاگر را در تخت‌های کوچکی قرار می‌دادند و صداهای تقویت‌شده با میکروفن از قصه‌گوی زن با سروصداهای ناشناس محیط بیرونی در هم می‌آمیخت (له من، ۱۳۸۳: ۲۰۲-۲۰۱). پاتریس پاویس معتقد بود که «باید صدا را در ارتباط با موسیقی، نویز و ریتم شناخت و بررسی کرد» (Pavis, 2005:165) ازاین‌رو در اجراهای مبتنی بر صدا هر صدایی در ارتباط با حواشی صوتی مرتبط با آن است که فهمیده می‌شود و این به‌مراتب سخت‌تر و پیچیده‌تر است زیرا شنیداری دقیق‌تر و هوشمندی مضاعفی را می‌طلبد تا اول بتواند هر صوت و صدا را با کیفیات و مشخصه‌های ویژه‌ی خودش بشناسد، دوم، ترکیب هریک را با دیگر اصوات تشخیص دهد و سوم، قابلیت سریع درک، دریافت و کشف معنا در این نظام پیچیده‌ی نشانه‌شناختی داشته باشد. در آخر کلیت یکپارچه‌ای که برآیند این قطعات است را براساس شنیدار خود بیابد و به‌موازات این‌همه باید توجه داشت که علاوه‌بر این نظام ارتباطی صوتی، همه‌ی اصوات با عمل صحنه‌ای، با تصویر و با گفتار و کلام نیز هم‌زمان در ارتباطی چندسویه قرار دارند. در این ساختار «تماشاگر کم‌کم نقش خواننده‌ای را به عهده می‌گیرد که دال‌های انسانی، فضایی و صوتی پراکنده روی پلاتو را به هم وصل می‌کند و می‌خواند و بازمی‌خواند» (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 بیاید و درست و به‌موقع ببیند و بشنود تا بتواند رابطه‌ی میان صحنه‌های دیداری و شنیداری را کشف کند بنابراین مسأله‌ی « زمان شنود» مطرح است. پیش‌ازاین له من در شناساندن تئاتر پست‌دراماتیک ویلسون و تأثیر تصویر بر بازیگر و تماشاگر « زمان نگاه» را مطرح کرد که تئاتر ویلسون « زمان نگاه» ایجاد می‌کند (له من، ۱۳۹۰:۱۴۸)؛ در آثار متکی بر صحنه‌های شنیداری این تلاقی« زمان شنود» با « زمان نگاه» است که باعث می‌شود در کثرت هم‌زمان نشانه‌های صوتی و تصویری، مخاطب به درک اثر برسد و هر زمان که تمرکز او مختل شود ارتباط او با اثر قطع و این به‌منزله‌ی خروج او از اجرا است، هرچند صندلی خود را ترک نکرده باشد.

نتیجه‌گیری

ایده‌ی تجربیات صوتی در جنبش‌های مختلف هنری قرن‌بیستم دیده می‌شود، نظیر: فوتوریسم، اکسپرسیونیسم، داداییسم، باهاوس و ... اما جفت دیداری / شنیداری در دراماتورژی نیمه‌ی دوم قرن‌بیستم است که به منصه‌ی‌ظهور می‌رسد و تقابل‌های دوتایی در کنار هم در روند اجرا قرار می‌گیرند: دیداری / شنیداری، لغوی / صوتی، موسیقی / نویز، صدا / ژست، سکوت / حرکت. از دل این تقابل‌ها است که ژست‌ها و میمیک‌های صوتی، حرکات، کنش‌ها و رفتارهای صوتی زاده می‌شوند. ازآن‌جاکه متن، دیگر فاکتور اصلی و محوری نمایش محسوب نمی‌شود، پارامترهای دیگری مثل: فضا، نور، صوت، موسیقی، ژست و حرکت در روند ساخت اجرا ارزش یکسان می‌یابند، این هم ارزشی عناصر دیداری و شنیداری منجر به ساخت یک فضای چندساحتی با صحنه‌های دیداری و شنیداری شده است که در رابطه‌ی انطباقی / غیرانطباقی با هم قرار دارند زیرا ماهیت دیدار و شنیدار با هم متفاوت است؛ صدا ازآنجا که منشأ درونی دارد و به درون شنونده رسوخ می‌کند، با درونیات پیوند خورده است و ابعاد درونی و روحی اثر را آشکار می‌سازد، بنابراین با تخیل مخاطب مرتبط و آن را پررنگ می‌کند اما تصویر امری بیرونی و خارجی است. قاطعیت تصویر به آن‌چه دیده می‌شود وابسته است اما شنیدن غیرقطعی و نامحتوم است. در تئاتر پست‌دراماتیک بازیگر یک ابژه و شیء حاضر است که نمایانگر یک شخصیت غیرواقعی (فاقد جسمیت) و غایب است بنابراین هر ابژه‌ی حاضری بر روی صحنه که عملی را انجام می‌دهد، می‌تواند

در جایگاه بازیگر قرار گیرد. این ماده‌ی حاضر می‌تواند صدای انسان، اصوات غیرانسانی، اشیاء، نویزها، نورها و به‌طورکلی هر عنصر بصری و صوتی باشد. با این رویکرد است که عناصر شنیداری نه‌تنها در ساخت صحنه‌های شنیداری که در مقام کنش‌گر درام و پیش‌برنده‌ی روایت بسان بازیگر و اجراگر در عمل صحنه‌اند. تماشاگر تئاتر معاصر می‌داند که همان‌طور که برای سازندگان نمایش تمام عناصر زنده / غیرزنده، ملموس / مجرد، دیداری /شنیداری ارزش یکسان دارند توجه او نیز باید به تمام عناصر به‌طور یکسان باشد و قدرت درک کنش‌های پیچیده‌ی برخاسته از تعامل عناصر را بیابد. او دیگر با نمایشی مواجه نیست که آدم‌ها برای او خط‌به‌خط و کنش‌به‌کنش نقل کنند و او چشم بیرونی ناظر بر وقایع صحنه‌ای باشد، بلکه او گوشی در صحنه است که موظف است دقیق و سریع بشنود و آن‌چه در لابه‌لای اصوات اتفاق می‌افتد را درک کند. اگر در تئاتر مرسوم، صدا به‌عنوان ابزار مهم بازیگر محسوب می‌شد، در تئاتر معاصر با جداسازی صدا از بدن، بدن از بازیگر، بازیگر از شخصیت هم صدا و هم بدن به‌طور مجزا و مستقل در کنش صحنه‌ای هستند. صدا دیگر ابزار بازیگر نیست بلکه هویت و کنشی قائم‌به‌خود و جدا از بازیگر دارد. صدا دیگر در ارتباط با بازیگر معنا نمی‌یابد بلکه عنصری مستقل است که به‌طورمجزا کارکرد دارد و می‌تواند در ارتباط با دیگر عناصر که بازیگر یکی از آن‌ها است، بررسی شود. چیدمان شنیداری در صحنه‌های شنیداری انجام عمل شنیدن (شنیدار نامتمرکز و به همراهی دیگر حواس) و گوش دادن (شنیدار متمرکز و مرکب از انواع شنیدار) و واکنش نشان دادن به کنش‌های شنیداری است. به‌این‌ترتیب عمل تماشاگر در وضعیت بینابینی شنیدن، گوش دادن و دیدن است. تماشاگر، دریافت‌گری است که رابطه‌ی تعاملی‌اش با اثر پذیرش وضعیتی است که کارگردان او را در آن قرار داده است. عمل تعاملی او انجام عمل شنیدن (hear doing) است. شنیدار تماشاگر در این آثار عمل صحنه‌ای است و ازآن‌جاکه ساختار صحنه‌های دیداری و شنیداری و ارتباط متقابل میان آن‌ها به‌گونه‌ای است که اصوات و تصاویر در زمان و هم‌زمان هستند، باعث می‌شود که تماشاگر هرلحظه فقط بخشی از اصوات را بشنود و فقط بخشی از تصاویر را ببیند. وضعیتی که مشابهتی با تجربه‌ی تماشاگران ندارد زیرا شنیدار شخصی و فردی است.

پی‌نوشت

1. Dramaturgy of Sound
2. Sonorous body
3. Audio scene
4. Scenery hearing
5. The Cenci(1935)
6. Multiple text
7. Performance text
8. Paratax ترکیب دو لغت Parà به‌معنای مجاور و Tàxis به‌معنای چیدن، قرار دادن، تنظیم کردن و در کنار هم چیدن سطوح مختلف عناصر.
9. Giorgio Barberio Corsetti
10. Cesare Ronconi
11. Heiner Geobbels
12. The Dead Class (1975)
13. La camera astratta(1987)
14. Studio Azzurro

15. Oreste
16. Pilade
17. Oresteia, an Organic Play? (1995)
18. Socìetas Raffaello Sanzio(SRS)
19. molecolarizzazione
20. Nont I!
21. hearing
22. listening
23. The silence (1963)
24. Ascolto tattile
25. Ascolto amniotico
26. Ascolto plasmatico
27. Buchettino (1995)

فهرست منابع

- اسلین، مارتین. (۱۳۸۸). *تئاتر ابسورد*، مهتاب کلانتری و منصوره وفایی، تهران: کتاب آمه.
- آرتو، آنتونن. (۱۳۸۳). *تئاتر و همزادش*، نسرین خطاط، تهران: قطره.
- الام، کر. (۱۳۹۴). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*، فرزان سجودی، تهران: قطره.
- بارت، رولان. (۱۳۸۳). *لذت متن*، پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- براکت، اسکار. (۱۳۷۵). *تاریخ تئاتر جهان* (جلد یک)، هوشنگ آزادی‌ور، تهران: مروارید.
- براون، جان راسل. (۱۳۹۵). *تاریخ مصور تئاتر (آکسفورد)*، ایرج نیک‌آئین، تهران: امیرکبیر.
- شفتسووا، ماریا. (۱۳۹۲). *رابرت ویلسون: تئاتر فضا، زندگی و آثار کارگردان معاصر آمریکایی*، نورا موسوی نیا، تهران: قطره.
- رحیمی، محمودرضا. (۱۳۹۴). *صوت، صدا، گفتار*، چاپ سوم، تهران: افراز.
- علیزاد، علی‌اکبر. (۱۳۸۲). *رویکردهایی به نظریه‌ی اجرا*، مقالاتی در باب هنر اجرا، تئاتر، آئین، تهران: ماکان.
- کیمی ین، راجر. (۱۳۹۰). *درک و دریافت موسیقی*، حسین یاسینی، چاپ یازدهم، تهران: چشمه.
- گروتفسکی، یرژی. (۱۳۸۲). *به‌سوی تئاتر بی‌چیز*، کیاسا ناظران، تهران: قطره.
- له من، هانس تیس. (۱۳۸۳). *تئاتر پست‌دراماتیک*، نادعلی همدانی، تهران: قطره.

- Artaud, Antonin. (1968). *Il teatro e il suo doppio,* trad. Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Torino: Giulio Einaudi editore.
- Brangé, Mireille. (2016). "Les dispositifs de reproduction sonores dans le théâtre d'Artaud: entendre la Cruauté", *Le Son du Théâtre. XIXe–XXIe siècle.* Histoire intermédiale d'un lieu d'écoute moderne, sous la direction de J. –M. Larrue et M. –M. Mervant–Roux, Paris: CNRS Éditions, p. 235–245.
- Baranti, R, Bohem, G. (2004). *Ecologia della musica, Saggi sul paesaggio sonoro,* a cura di Antonello Colomberti, Roma: Donzelli.
- Cage, John. (1961). *Silence: Lectures and Writings,* Middletown: Wesleyan University Press.
- Erika Fischer–Lichte, (2011). *Estetica del performativo,* tr. it. Tancredi Gusman e Simona Paparelli, Carocci: Roma 2014 (ed. orig. Ästhetik des Performativen, 2004).
- Fuchs, Elinor (1986). "Alcestis", The PAJ Casebook: *Performing Arts Journal,* 10:1, pp. 80–105.–
- Galehdaran, Leili. (2020). *Teatro, Poesia, Vocalità,* Bulzoni Editore: Roma.

- 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.
- Lockwood, A (2009). "Sound Explorations: Windows into the Physicality of Sound", in *Leonardo Music Journal,* vol. 19, Decembre 2009, pp. 44–45.
- Nancy, Jean–Luc. (2004). *All'ascolto,* trad. Enrica Lisciani Petrini, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Ovadija, Mladen. (2011). *Dramaturgy of Sound in the avant–garde and Postdramatic theatre*, Torento: McGill–Queen's University Press.
- Pavis, Patrice. (2008). *L'analisi Degli spettacoli,* trad. Dario Buzzolan e Roberta Cortese, Torino: Lindau.
- Pitozzi, Enrico. (2012). "Dissecito: anatomie del corpo sonoro", in *Drammaturgie sonore, Teatro del secondo Novecento,* (a cura di Valentina Valentini), Roma: Bulzoni Editore, pp. 285–314.
- Pitozzi, Enrico. (2016)."Body Soundscape: Perception, Movement and Audiovisual in Contemporary Dance", in *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art,* (Yeal Kaduri), Oxford University Press: New York.
- Schafer, R. Murray. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World,* Destiny Books Publisher: Rochester.
- Serra, Carlo, 2008, *Musica, corpo, espressione,* Macerata: Quodlibet.
- Szondi, Piter. (1956). Teorie des modernen drams, Suhrkamp, Frankfurt am main [trad. It., *Teoria del dramma moderno,* Torino: Einaudi 1962].
- Valentini, Valentina. (1989). *Dopo il teatro moderno,* Milano: Politi.
- Valentini, Valentina. (2007). *Mondo, corpi, materie, teatri del secondo Novecento,* Milano: Bruno Mondadori.
- Valentini, Valentina. (2012). "I suoni del teatro", in *Drammaturgie sonore,* Teatro del secondo Novecento, (a cura di Valentina Valentini), Roma: Bulzoni, pp.9–50.
- Valentini, Valentina. (2016). " The Dramaturgy of Sound and Vocality in the Theatre of Socìetas Raffaello Sanzio" in *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art,* (Yeal Kaduri), Oxford University Press: New York.

Received: 2020/02/07
Accepted: 2021/05/10
Published: 2022/09/06

The Dramaturgy of Sound: Sonorous Bodies on Audio Scenes and Scenery Hearing in Post–dramatic Theatre

Leila Galehdaran, Assistant Professor of Dramatic Literature, Shiraz University of Arts

Abstract

Drama always had been critical of theatre elements between BC and the end of the 19th century. With the advent of directorial, slack emergence of theatre from literature has begun at the beginning of the 20th century until the second half of the century, paradigms in arts changed and artistic theatre leaned toward performance, following the appearance of performance, promotion of an interdisciplinary approach in arts –which dissolved bordering among performance arts and visual arts, increased tendency to modern technology and numerous pioneer artists encounter with mass media. Nowadays theatre is divided into two categories dramatic and post–dramatic. Post–dramatic theatre assigned space, gesture, image, and sound a more effective role and determined a structure that all composing elements of theatre would be equally important. Moving toward image and sound which didn't prevail as technical factors of work, but as artists doing work, following the development and increase in electronic and digital features and the presence of sound engineers and designers, presents a new form of dramaturgy based on audio and introduced as dramaturgy of sound. The research aims to study audio and sound in contemporary theatre and to discover new performance elements capability including sonic bodies encountering the audiences with a new form of performance in audio and visual scenes, which is leaned to his or her scenery hearing. What elements does dramaturgy of sound includes, how do sonorous bodies carry out a dramatic act and story (if narrating somehow), and how does the audience comprehend them? The method of this study is descriptive analysis, gathering documentary information and direct observation which live performances, movies, audio tracks, and interviews are cited in direct observation. The findings show that sound is not merely an actor's tool anymore, but has an entity and self–consistent act in the dramaturgy of sound. Audio sort fundamental is audience hearing act based on the differentiation between listening and hearing and nurturing of his hearing kinds.

Keywords: Dramaturgy of Sound, Sonorous body, Audio scene, Scenery hearing, Post–dramatic theatre.