دراماتورژی جنگ[[1]](#footnote-1)

نویسنده:فیلیپ ویکام[[2]](#footnote-2)

ترجمه:ابراهیم ابراهیمی

سینما جنگ را به یک ژانر مستقل تبدیل کرده است.فیلم های جنگی ، مانند ، فهرست شیندلر،نجات سرباز رایان،یکشنبه‌ی طولانی نامزدی و ...هریک به شیوه‌ی خود تخیل تماشاگر را بر می‌انگیزد و او را وارد فضای جنگی فیلم‌ها می‌کند:تحت سرقت بمب گذاران انتحاری در پرل هاربر ، نزدیک سوزاندن جسد در لهستان ، در سواحل نورماندی یا سنگرهای گل آلود سوم.اما در مورد تئاتر خلق چنین صحنه‌های واقع‌گرایانه‌ای غیر ممکن می‌نماید.بدیهی است ، صحنه رابطه سختی با نمایش جنگ دارد ، به نظر می رسد واقعیت جنگ به طور دقیق منتقل نمی شود.تئاتر با دور زدن مسیرها از جنگ صحبت می کند.اما آیا تئاتر متولد جنگ نیست؟بسیاری از تراژدی های یونانی موضوع خود را از جنگ تروا گرفته اند.ایرانیان اسخیلوس ، یکی از قدیمی ترین نسخه‌هایی است که به دست ما رسیده است و تنها نمایشنامه‌ای است که به جنگ تروا مربوط نمی‌شود.این نمایشنامه به نبرد سالامیس اشاره می کند که ارتش ایران به رهبری خشایارشا با آتنی ها به مقابله بر می‌خیزد.بدون شک بر روی صحنه‌های تئاتر جنگجویان می‌توانند به طور نمادین رویدادهایی را که چند سال قبل اتفاق افتاده بود ، را دوباره زنده کنند.به طرز شگفت انگیزی ، ایرانیان بازنده ها را بیشتر از پیروزها به نمایش می گذارند ، گویا این امر برای آشنایی بهتر با دردهای جنگ است.آشیل بدون هیچگونه عملی به پاتوس می‌تازد؛ و قصه های جنگ با نوحه ها جایگزین می شود.در اکسدوس ، خشایارشا فریاد می زند: "چه بدشانسی برای من ، متأسفم برای ، از دست دادن چنین ارتش بزرگی! "اکثر تراژدی های باستانی در دوران شکوه کوتاه آتنیان و بین جنگ علیه پارسیان و جنگ پلوپونز ، خلق شده‌اند.از زمانی که آریستوفان جنگ را به نیروی محرکه‌ی نمایشش لیسیستراتا تبدیل کرد- یعنی زمانی که زنان برای اعتراض کردن به شوهران جنگ‌طلبشان دست به یک اعتصاب جنسی زدند-آتنیها همیشه توسط جنگ متحمل آسیبهای فراوانی شده بودند،نویسنده در نمایش به دنبال کلمات بسیار زننده است و بدون شک او با خلق این اثر یک وضعیت ضدنظامی‌گری را به نمایش می‌گذارد.چنین به نظر می‌رسدکه از زمانی که جنگ،سیاست و تئاتر وارد یک رابطه‌ی تنگاتنگ شده‌‌اندما شاهد رفتاری جدی و خنده‌دار در رابطه با این مسئله هستیم.

رپرتوار جنگ

در واقع ، جنگ از زمان یونانیان هرگز در دراماتورژی غربی متوقف نشده است.البته تئاتر جنگ در غرب بسیار مدیون شکسپیر است.اکثریت درامهای تاریخی او بر اپیزودهایی از جنگ رزها بین لنکستر و یورک متمرکز است.نمایشنامه های او با وجود محدودیت های توهم تئاتری در آن زمان ، صحنه الیزابت را به میدان جنگ تبدیل کرد.در هنری پنجم ، گروه کر از مخاطبان سوال می کند: "آیا این مرغدونی می تواند مزارع وسیع فرانسه را در بر بگیرد؟آیا می توانیم همەی آن کلاهخود آهنین‌هایی را که هوا را در آذینکور وحشت زده کرد‌هاند در این دایره چوبی جمع کنیم؟ "در مکبث ، شکسپیر یک استراتژی نظامی را نشان می دهد که امروز تماشاگر را به خنده می اندازد ، اما هنگامی که جادوگران با صدای یک شبح پیش بینی می کنند که «قبل از اینکه جنگل بزرگ بیرنام علیه او به تپه بلند دانسینان برود»او هرگز شکست نخواهد خورد ، خیانت را مبهم می کنند .»در همان زمان ، در اسپانیا ، در زندگی یک رویا است ، کالدرون سرنوشت شاهزاده سیگیسموند را با سرنوشت افرادی مرتبط می کند که از دید شاه با انتخاب کردن برادرزاده اش استولف به جای شاهزاده‌ی قانونی برای جانشینی او بر تخت لهستان ، قیام می کنند.هنگامی که سیگیسموند از برج خود آزاد شد ، خود را در میدان نبرد می بیند و در جنگی علیه پدر و متحدانش شرکت می کند.ما صدای طبل‌ها و اسلحه‌ها را می‌شنویم در این میان ، تیری به کلارین برخورد می‌کند و تنها شخصیت کمیک نمایش را از پا در می‌آورد.شاه باسیلیو از میان بوته های یک بیش بیرون می‌آید ، او در مقابل فرزندش زانو می زند و ستون فقرات خود را به نشانه شکست خم می کند.این نبرد مظهر جنگی مبارزه ادیپی پسر با پدر است.پس از بخشش باسیلیو ، سیگیسموند اعلام می کند:«از آنجایی که من اکنون می توانم پیروزی های بزرگی را کسب کنم ، بزرگترین آنها این است که امروز بر خودم غلبه کنم.»جنگ یکی از آزمونهای قهرمان رنسانس است.پیر کورنی رودریگ را تبدیل به یک قهرمان می کند چرا که بدون مجوز پادشاه کاستیل ، گروهی مسلح را علیه مورها که خود جمع کرده بود هدایت می کرد.اگرچه فردیناند از این ابتکار بی پروا کمی آزرده خاطر شده بود ، اما در نهایت برای این کار به او تبریک گفت و از او می خواهد داستان این پیروزی را بشنود که باعث ایجاد یک نبرد ماهرانه جنگی ، به وسیله‌ی سربازانی رازدار شد.داستان رودریگ وحشتناک ترین واقعیت مبارزه را زیبا می کند:"[...] و زمین ، و رودخانه ، و ناوگان آنها ، و بندر / زمینه کشتار هستند که مرگ در آن پیروز می شود.»این مبارزه باعث می شود رودریگ در مبارزه ای که به نام افتخار انجام می دهد بر شیمین برتری داشته باشد.جنگ یک عمل فضیلت آمیز است ، همان چیزی که سر فرانسه را در برابر دشمنانش بالا نگه می‌دارد.

لورنزاچیو اثر آلفرد دوموسه در واقع بازتاب وقایع انقلاب ژوئیه 1830 بود ، که به بازسازی پایان داد و جمهوری جدیدی را تأسیس کرد ، الهام گرفته از توطئه 1537 در فلورانس بود.در این نمایشنامه هیچکونه رویارویی نظامی وجود ندارد ، اما نویسنده رومی توضیح می دهد که چگونه شورش به صورت مخفیانه در خانواده های استروزی ، سالویاتی ، پاتزی سازماندهی می شود و در نهایت توسط نیروهای امپراتوری شکست می خورد.ما در این نمایشنامه به ندرت سرباز یا افسری را می بینیم ، هیچ کس در عملیات کشته نمی‌شود ، اما صدها نفر به دلیل خیانت علیه امپراتوری تبعید می‌شوند.دو موسه بیش از هر چیز زمینه سیاسی ، رویارویی ایدئولوژی ها را با عواقبی که می تواند بر سرنوشت مردم ایجاد کند ، افشا می کند.لورنزاچیو تجسم دل شکستگی های درونی شخصیتی است که به نام یک ایده آل سیاسی ، خود را به قدرت فروخت تا بهتر آن را سرنگون کند ، اما شکست خورد.شاه ابوی آلفرد ژاری نیز این استحقاق را دارد که در میان آثار نمایشی جنگی قرار گیرد.آیا او همان کسی نیست که«یک آنارشیست صحنه‌ای» را به نمایش می‌گذارد،آنارشیستی که در آستانه قرن بیستم که بدترین جنایات ناشی از جنگ جانشین یکدیگر شدند ، جرأت کرد در ساختمان سنتی تئاتر بمبی بگذارند و در پدر اوبو نسخه‌ای از حماقت انسانی قاتل را به تصویر بکشد؟در موارد متعددی ، ژاری رویدادهای ناخوشایند تاریخ فرانسه را مسخره می کند.اوبویی که با "ارتش لهستانی علیه اوکراین در حال راهپیمایی است" که به تپه ای احاطه شده توسط ارتش او پناه می برد ، ناپلئون در واترلو است.ژاری استراتژی جنگی خود را به سخره می‌گیرد و می‌گوید:«ما پیاده نظام را پایین تپه می‌گذاریم و تا با روسها روبرو شوند و آنها را بکشند.سواران پشت آنها را اشتباه گرفته و توپخانه اطراف آسیاب بادی در اینجا به سوی جمعیت شلیک می کند.» در این نمایشنامه بیش از سی بار از واژه‌ی«Merdre» استفاده شده است که در آن دوران استفاده از این واژه یک رسوایی بزرگ محسوب می‌شد.بر همین اساس این کلمه چندین دفعه برای ژنرال بزرگ امپراتوری یعنی پیر کامبرون به کار برده شده است.وقتی راجر ویتراک در سال ۱۹۲۰ ویکتور و بچه های قدرتمند را خلق می کند ، بدون تردید می‌خواست که ژنرال بازن ، که در زمان کمون به ملت خیانت کرد را ، به یاد فرانسوی ها بیاورد.ویتراک یک تهاجم‌نامە‌ی غیر وطن پرستانه نوشت که هرگونه تصور مثبتی از ارتش را با در هم شکستن جهان دنیای کوچک جنگ ، خانواده ، تکه تکه کرد.در فرانسه ، نویسندگانی که جنگ جهانی دوم را می شناختند ، از این مصیبت بزرگ برای کارهایشان اقتباس کردند.آلبر کامو در «عادلها »و همچنین «حکومت نظامی،که هردو را در سال ۱۹۴۹ نوشته است از شخصیتها و رویدادهای واقعی(حمله ای که علیه تروریست های روسی در سال 1905 توسط دوک بزرگ انجام شد) اقتباس کرده است.او مشکل تروریسم و ​​مشروعیت مرگ را برای اهداف سیاسی ارائه می دهد.ژان پل سارتر در سال ۱۹۵۹ با خلق نمایشنامه‌ی «گوشه نشینان آلتونا» که به فجایع جنگ الجزایر می‌پردازد به زندگی یک افسر سابق آلمانی ورود می‌کند که خود را در اتاقش حبس کرده و منتظر مرگ است،چرا که او معتقد است آلمان رو به زوال است.این افسر با توجه به شکست در زندگیش عاقبت خودکشی می‌کند.ژان ژنه در نمایش «پرده‌ها»

می خواهد نشان دهد که چگونه قدرت ، با "جلال بخشیدن به تصویر و بازتاب" ، شورش را فرو می نشاند. بکت یک وضعیت تقریباً پسا هسته ای جهان را در آخر بازی شرح می دهد:clov - (او از پله پلکانی بالا می رود ، تلسکوپ را به سمت بیرون نشان می دهد.) بیایید ببینیم ... (نگاه می کند ، تلسکوپ را حرکت می دهد.) صفر ... (نگاه می کند) ... صفر ... (به نظر می رسد نگاه). .. و صفر (تلسکوپ را پایین می آورد ، به سمت هام می چرخد.) پس؟ اطمینان داد؟ هام - هیچ چیز تکان نمی خورد. همه چیز ...

مدل برشتی

برتولت برشت به خودی خود شایسته این است که همه چشم‌ها ها در جهت کار او چرخانده شوند ، هنگامی که شخص به دنبال تعیین ریسک دراماتورژی نه تنها در جنگ ، بلکه در جنگ است.موقعیت او به شکل دردآوری ممتاز است:در طول جنگ جهانی اول او به عنوان پرستار در بیمارستانی در زادگاه خود در آگسبورگ ، بایرن کار کرد.او سپس دید که جمهوری وایمار در آلمان جانشین یکدیگر شد و ظهور نازیسم که کشورش را به جنگ جهانی دوم کشاند ، شکست و تقسیم آن به دو قطب جدا شده توسط یک دیوار را نشان داد.جنگ اسب سرکش برشت است.از نظر زیبایی شناسی صحنه‌ای ، او از آژیتاسیون پروپاگند ناشی از تمرین استادش اروین پیسکاتور تغذیه می کند. از نظر نوشتن ، او از تئاتر و تاریخ استفاده می کند.حداقل سه نمایشنامه از کارهای او در دوران ظهور نازیسم شکل گرفته‌اند:وی در نمایشنامه‌ی کله گردها و کله تیزها (1933) به نژادپرستی نازی ها می پردازد.ترس و نکبت رایش سوم (1935) آلمان قبل از جنگ را با مکانیسم های ارعاب ، نکوهش و فساد نشان می دهد. وی در ظهور قابل اجتناب آرتورو اویی (1941) به قدرت رسیدن آدولف هیتلر و کاریکاتورهای گانگسترهای دهه 1920 در شیکاگو ، اشاره کرد.اما برشت از جنگهای دیگر ، نزدیک یا دور الهام گرفته است:جنگ سی ساله در ننه دلاور و فرزندانش ، جنگ داخلی اسپانیا در تفنگهای ننه کارار ، مقاومت فرانسه در چشم اندازهای سیمون ماچارد ...برشت یک هنرمند کامل است.او علاوه بر نویسندگی ، نمایشنامه های خود را کارگردانی کرد و یک بازتاب نظری ایجاد کرد که او را منبع اصلی تئاتر حماسی کرد.او با تغییر مرکز اجرا از صحنه به سالن ، انقلابی واقعی در عمل صحنه‌ای به وجود آورد.

دراماتورژی جنگ

عبارت "دراماتورژی های جنگ" از عنوان اثری از دیوید لسکو ناشی می شود که از پایان نامه کارشناسی ارشد دفاع شده در دانشگاه پاریس سوم نشأت می گیرد.لسکوت در مورد دوازده نمایشنامه از نویسندگان قرن 19 و 20 از طریق متفکران بزرگ جنگ (شعارشناسان) از جمله چینی سان تزو (هنر جنگ) و کاری فون کلاوزویتز آلمانی (De the war) بحث می کند.برخی نمایشنامه ها جنگ را از دیدگاه مردم ارائه می دهند ، در حالی که برخی دیگر نشان دهنده درگیری بین افراد بزرگی است که قهرمانان جنگ بودند.در بین این قهرمانان ، ناپلئون بناپارت آغازگر اولین جنگهای مدرن خواهد بود ، زیرا آنها نه تنها ارتشهای مخالف را در یک درگیری نظامی ، بلکه کل جمعیت کشورهای درگیر درگیر کردند.آنچه کلاوزویتز "جنگ تمام عیار" می نامد شامل نابودی دشمن و از جمله مردمش است.پیامدهای این جنگ ها در بنیان های جامعه - سیاسی ، اجتماعی ، اقتصادی ، فرهنگی - فرو می رود و لزوماً بر تمام طبقات اجتماعی تأثیر می گذارد. دیوید لسکوت فرضیه اولیه خود را به شرح زیر خلاصه می کند:«جنگ ، بیش از یک موضوع یا یک تم، یک عمل و انگیزه دراماتورژیکی است که از درون تغییرات شکل نمایشی متعارف سازماندهی می شود.»او معتقد است که اگر جنگ بتواند ساختارهای یک جامعه را تغییر داده و شیوه های جدیدی برای حکمرانی ابداع کند ، می تواند تئاتر را نیز به اختراع مجدد سوق دهد.لسکوت به دو گونه نویسنده و دراماتورژی در این باره اشاره می‌کند:کلایست ، گراب ، هاردی ، وایس ، گاتی ، یاسین در مورد "عمل جنگی" می نویسند ، درگیری نظامی در اینجا تشکیل دهنده محتوای اثر است.به نوبه خود ، به دنبال مثال برشت ، گرینگ ، میلر و باند بیشتر در مورد "وضعیت جنگ" می نویسند ، جایی که واقعیت واقعی درگیری مسلحانه به اندازه جنبه های سیاسی و اجتماعی به عنوان گسترش جنگ در ساختار روتبط انسانی هسته اصلی کار را تشکیل نمی‌دهد.آنچه او از مدل برشتی حفظ می کند ، رویکرد انتقادی وی به ایدئولوژی بورژوایی است.او از آن به عنوان وسیله استفاده می کند و نه به عنوان هدف.جنگ به خودی خود نشان داده نمی شود ، بلکه همیشه با فرایندهای اجتماعی ، اقتصادی و سیاسی که آن را مشروط می کند پیوند می خورد.قهرمان ، در تئاتر حماسی ، تکه تکه می شود ، او دیگر سوژه‌ی شناسایی نیست.لسکو یادآور می‌شود که چگونه نه دلاور ، با وجود اینکه سه فرزند خود را در آنجا از دست داد ، اما از جنگ به عنوان یک بهشت ​​اقتصادی لذت برد. به همین ترتیب ، در آدم آدم است، گالی گی هویت خود را با دیگری عوض می کند.او همتای این تحلیل گفتار ضمنی مارکسیستی در برشت را آشکار می کند:اگر انسان بتواند تغییر کند ، می تواند به سلاحی برای انقلاب تبدیل شود.به طور خلاصه ، برای نویسنده آلمانی که منطق قدیمی را منعکس می‌کند ، دیگر نمی توان جنگ را سرنوشتی استثنایی برای بشریت دانست:انسان تاریخ را شکل می دهد نه برعکس.

دراماتورژی عمل جنگی

داوید لسکو ابتدا دراماتورژی هاینریش فون کلایست را بررسی می کند.نبرد آرمینیوس (1809) ، نمایشنامه ای که از حملات ناپلئون الهام گرفته شده است اما بر اساس داستان هرمان ، شاهزاده چروسکانیان مخالف رومی ها و دفاعیه‌ای از مقاومت در برابر اشغالگر است.نویسنده آلمانی ، که نمایشنامه خود را به یک مانیفست وطن دوست تبدیل کرد ، می خواست تناقضاتی را نشان دهد که می تواند در یک قهرمان جنگی که در یک بازی دوگانه بازی می کند وجود داشته باشد: استقبال از دشمن برای سازماندهی بهتر مقاومت.جنگ در اینجا یک محاسبه است و چهار پرده اول نمایش نشان می دهد که چگونه قهرمان برنامه های خود را با استفاده از حیله گری ، دروغ و دستکاری سازماندهی می کند و ساختارهای سیاست را که منجر به نبرد می شود آشکار می کند.در آخرین پرده ، رویارویی ارتش های متخاصم رخ می دهد ، اما از فاصله دور نشان داده می شود ، عمل جنگ هرگز با عمل نمایشی ادغام نمی شود.نبرد آرمینیوس برتری استراتژی دفاعی بر حمله را نشان می دهد (همانطور که سان تزو در هنر جنگ از آن دفاع کرد) ، اما فراتر از تصور قدیمی که می گوید این افراد هستند که آینده مردم را رقم می زنند ، نمی رود.لسكوت قبلاً به تحول خاصی در دراماتورژی یك آلمانی دیگر به نام كریستین دیتریش گراب اشاره كرده است ، كه همچنین به تاریخ اخیر درام ناپلئون یا صد روز (1830) می پردازد ، اما از دو نظر:زندگی سیاسی در سه پرده‌ی اول و جنگ به عنوان نبرد در دو پرده‌ی آخر که در آن مردم ، که نیروهای نظامی را تشکیل می دهند ، موضوع واقعی توسعه تاریخی هستند.نمایشنامه‌ی او از اجداد نمایشنامه‌هتی انتقادی خواهد بود زیرا گراب جمعیتی را روی صحنه دعوت می کند که شخصیت ها از طرف آن گروه صحبت می کنند.تاریخ دیگر فقط توسط چند فرد بزرگ تعیین نمی شود ، بلکه توسط توده ها نیز بیان می شود.نیروهای شکل دهنده تاریخ شامل عناصر جامعه شناختی و ایدئولوژیکی هستند.جنگ در خارج از صحنه اتفاق می افتد ، اما توسط شخصیت های حال حاضر به عنوان یک تجربه وجودی تجربه می شود.نویسنده برخورد متقابل دو نهاد متضاد را با تغییر دیدگاه اردوگاه فرانسه و اردوگاه پروس تأیید می کند.به این دوگانگی تقابل بین دور و نزدیک افزوده می شود.ژنرالها عمل را از راه دور و به صورت منطقی و انتزاعی مشاهده می کنند ، در حالی که سربازان به طور غریزی از طریق درک ماهیت حساس آن را مشاهده می کنند.در آثار گراب نوآوری های خاصی در هنر نمایش عملیات جنگ روی صحنه وجود دارد ، اما سرباز مانند ترکیب نمایشنامه با الزامات نمایشی سنتی، همیشه مطیع فرامین ژنرالهایشان هستند.

اما این وضعیت در مورد نمایشنامه‌ی شاهان(۱۹۱۰)نوشته‌ی توماس هاردی صادق نیست ، زیرا نویسنده مداخلات نیروهای ماوراء طبیعی و موضوع جنگ با ناپلئون را بدون رعایت مفاهیم متمرکز دراماتیک ، تداوم یا حتی وفاداری شدید به تاریخ مطرح می کند.پرداخت این نمایشنامه در نوع خود قابل توجه است:نمایشنامه به سه قسمت (دوئل ، آپوجی ، فاجعه) تقسیم می شود ، شامل 19 پرده و 130 صحنه است که این عمل را در طول ده سال ، بین سالهای 1805 تا 1815 ، گسترش می دهد.این مجموعه ده ها شخصیت صحبت کننده ، از ملوان تا امپراتور و لال علاوه بر آنعا ارواح زیادی را گرد هم می‌آورد.لسکو ، در اینجا نمایشی بودن را زیر سوال می برد ، زیرا فاصله بین کنش جنگ و کنش نمایشی در حداکثر خود است.دیوید لسکوت تحت عنوان "دراماتورژی چریکی" متون سه نویسنده قرن بیستم - پیتر ویس ، آرماند گتی ، کاتب یاسین - که نه تنها "رویکرد جنگ" را با رویکردی که واقعیتهای سیاسی جدید را در نظر می گیرد ، گرد هم می آورد. ، اما تغییرات ساختاری عمیقی را در نمایشنامه هایی که به موضوع می پردازند پیشنهاد کرده است.داوید لسکو تحت عنوان "دراماتورژی چریکی" متون سه نویسنده قرن بیستم - پیتر وایس ، آرماند گاتی ، کاتب یاسین - که نه تنها "رویکرد جنگ" را با رویکردی که واقعیتهای سیاسی جدید را در نظر می گیرند ،بلکه تغییرات ساختاری عمیقی را در نمایشنامه هایی که به موضوع می پردازند پیشنهاد کرده‌اند را گرد هم می آورد. در سنت اروین پیسکاتور ، وایس ایده "تئاتر مستند" را مطرح می کند که در آن عناصر تکه تکه تاریخ واقعی ، از اسناد معتبر گرفته شده است.این دیگر تئاتر شخصیت به عنوان یک موجود روانشناختی درگیر در یک عمل نمایشی ارگانیک ، در زمان مداوم و در یک مکان ثابت نیست ، بلکه مجموعه ای از تابلو های گروهی ، پانتومیم ، مینی افسانه های ناشناس ، داستانهای کرال از تظاهرات سیاسی است که با ساختار دیالکتیکی متحد شده است.به منظور حفظ تماشاگر از شیفتگی تقلیدی ، این توهم بی وقفه آشکار می شود ، در یک ضد دکور ناقص که بیشتر اوقات آکساسوار پیشنهاد می شود ، در معرض دید قرار می گیرد.عموم مردم باید تجزیه و تحلیل خود را انجام دهند و همه اقدامات ارائه شده به آن را ، هرچند آشفته ، ترکیب کنند.عنوان گفتار وی در مورد پیدایش و گسترش جنگ طولانی آزادی ویتنام که ضرورت مبارزه مسلحانه مستضعفین علیه ستمگران خود را نشان می دهد و همچنین اراده ایالات متحده آمریکا برای از بین بردن پایه ها انقلاب (1967) تا حد زیادی بیان می کند که تا چه حد اجرا مشمول بحث ایده هاست.با تقسیم نمایشنامه به دو قسمت (از دوران باستان تا 1950 ، سپس ده سال که منجر به تشدید درگیری می‌شود) ، گذشته به توضیح زمان حال نه به صورت خطی ، بلکه از طریق تأثیرات پژواک ، یادآوری و شباهت بین رویدادها می پردازد. قصه ها و پانتومیم های گروه ها ، که اغلب بدون احساس اجرا می شوند ، در قسمت اول به پیش بینی ها و شنیدن سخنرانی های سیاسی پیش از شروع جنگ پاسخ می دهند ، که گروه کر آنها را تفسیر و ترجمه می کند تا تناقضات پشت چنین سخنرانی هایی را نشان دهد.دیالکتیک اغلب از ناهماهنگی و ناهماهنگی بین کلمه و عمل ناشی می شود.

شخصیت تاریخی تجزیه می شود:ما تصویر پیش بینی شده او را می بینیم ، یک بلندگو هویت او را رد می کند و کلمات او توسط یک بازیگر روی صحنه بیان می شود.برای وایس ، با استفاده از روش های مختلف فاصله گذاری ، جنگ همیشه در روابط خود با همه پدیده های اجتماعی ، اقتصادی و سیاسی مورد توجه قرار می گیرد. در دراماتورژی کلاسیک ، لسکوت به طور خلاصه اشاره می کند که ، درگیری مسلحانه به عنوان یک مبارزه ایده آل در نظر گرفته می شود که در آن مخالفت های انتزاعی با اراده های فردی انجام می شود.برای وایس ، درگیری بین گروه های اجتماعی و ملی رخ می دهد که مبارزه آنها در همان شکل نمایشی تحقق می یابد.استقبال مردم از آن به ابزاری برای افزایش آگاهی تبدیل می شود.دراماتورژی آرماند گاتی مکان بزرگی را برای جنگ در نظر گرفته است ، اما این مکان به اندازه‌ی فرمش خود را با محتوایش به گونه‌ای متناوب بین حالت های حماسی و نمایشی سازگار می‌کند.نگرانی های اجتماعی با شکاف های وجودی روبرو می شود ، شخصیت دارای هویتی پروبلماتیک است که در آن خواسته های شخصی او با خواسته های سیاسی او در تضاد است. او در نمایشنامه‌ی مردی تنها (1966) انقلاب چین را بررسی می کند.لی-چه لیو در کوهی منزوی شده است که در آن "دادگاهی تخیلی" تشکیل داده است که از دشمنان سیاسی ، حامیان حزب کمونیست و اعضای خانواده اش تشکیل شده است تا تاریخ را به محاکمه بکشاند.پدیده تاریخی در کلیت خود از زاویه سه زمینه زمانی که گذشته ، حال و آینده با هم ادغام می شوند ، در نظر گرفته می شود.داستان جای عمل دراماتیک را می گیرد و از نظر جنبه غیر خطی ، زبان به دلیل عملکردش مورد استقبال قرار می گیرد.گاتی همچنین وی مانند ویتنام (1967) را به دنبال دستور گروه بین المللی اتحادیه برای صلح در ویتنام نوشت.در اینجا ، جنگ وارد حوزه مجازی می شود زیرا صحنه نشان دهنده یک ماشین است - رایانه موسسه نظامی پنتاگون در واشنگتن -که قادر به بازتولید اقدامات شبیه سازی شده در مناطق مداخله ای در جنوب شرقی آسیا ، مانند "تمرین عمومی" است.در حالی که در صحنه ، واقعیت اردوی ویتنام در بازی های شبیه سازی شده نشان داده می شود،ویدیو پروژکشنهای سینمایی شخصیت های تخیلی اردوگاه دشمن را نشان می دهند.بنابراین ، گاتی با مخالفت هنر بدوی آسیایی با فناوری مدرن آمریکایی ، درگیری نیروهای سیاسی را در حال حاضر واقعی می کند.عملکرد تئاتر وی نیز آموزش مردم و القای آگاهی سیاسی در آنها است.پس از سال 1968 ، گاتی با رفتن به مکانهای متنوع به یک تئاتر مداخله ای مستقیم تر روی آورد.دیگر متن چیزی بیش از یک پیش‌نویس نیست،که ، روی صحنه به مرحله اجرا می رسد تا زمانی که مخاطب دخالت کرده و بحث در سالن انجام شود.جنگ بعنوان یک ابژه‌ی اجرایی سپس از فضای صحنه پاک و بت اشکال سنتی تر تراژدی احیا می‌شود.یاسین در نمایشنامه‌ی مردی با صندل های کائوچویی (1970) ، با تشبیه موازی با دیگر درگیری های مسلحانه ، مانند جنگ ویتنام ، گزارشی از جنگ الجزایر ارائه می دهد.آنها ژانرها ، دوره ها ، مکانها ، رویدادها را با هم ترکیب می کنند و میانبرهای بزرگی ایجاد می کنند.یک شخصیت درباره نابرابری های نژادی می گوید: "اما اینجا در هارلم / ویتنام تازه متولد شده است.»جنگ جنسیت ها و انقلاب فمینیستی در گفت و گویی بین آقاو خانم نو به شیوه ای دلقک‌بازی انجام می شود.زیبایی صحنه تقریباً خالی یاسین ، جایی که بازیگر اصلی ترین نقش است ، از یک مونتاژ ناهمگن از اشکال تئاتری پراکنده استفاده می شود تا جلوه های شگفتی را در بیننده ایجاد کند.به گفته لسکوت ، او از قبل در تئاتر چیزی را که سان تزو "جبهه متحرک" می نامد ، پیش بینی می کند ، بهتر است تماشاگر را گیج کند.

دراماتورژی وضعیت جنگی

رینهارد گورینگ ، هاینر مولر ، ادوارد باند دراماتورژی "وضعیت جنگ" را توسعه داده اند ، زیرا متون آنها این پدیده را گسترش ساختارهای اجتماعی و سیاسی می دانند که پیش از درگیری های مسلحانه وجود داشته و در جنگ جایگاهی تشدید شده برای ظهور می یابند. نبرد دریایی (1918) اثر گورینگ نمایشنامه ای است که از جنگ 14-18 متولد شده است و با جنبش اکسپرسیونیسم آلمان مرتبط است.او جنگ را کمتر به وسیله‌ی تجربه تخریب و مرگ به تصویر می‌کشد.فاکتورهای او در ابتدا کاملا کلاسیک به نظر می رسند:یک عمل واحد ، مدت زمان کوتاه و متمرکز ، یک مکان واحد ، برجک زرهی یک کشتی جنگی.واقعیت جنگ خارج از صحنه است و تماشاگر فقط از طریق پنجره‌ی کشتی اجازه می یابد که نظاره‌گر آن باشد.ملوانان به صداهای خاصی واکنش نشان می دهند ، به آنچه یکی از آنها می تواند ببیند یا بشنود ، این تجربه ابتدا از درک حساس عبور می کند.به زودی ، آنها باید صورت خود را با ماسک های گاز بپوشانند ، دیگر نمی توان آنها را از هم متمایز کرد ، صحنه در تاریکی فرو رفته است ، دیگر هیچ اقدامی وجود ندارد مگر آنکه از بحث فلسفی پیرامون نقش هر فرد در این درگیری ناشی شود.نمایشنامه به آزمایشگاهی برای مشاهده انسان تبدیل می شود:از آنجا که جنگ روابط هماهنگ بین افراد را ناممکن می کند ، نمی توان آن را به عنوان یک اقدام مثبت و به عنوان منبع بازآفرینی انسان درک کرد.گورینگ به اندازه حرکات متناقض آگاهی ، جنگ را در مرکز اندیشه‌اش قرار نمی دهد ، بلکه آن را در در یک اتاق بسته که هرگونه اشاره تاریخی دقیق را محو می کند،به نمایش می‌کذارد.لسكوت كل دراماتورژی هاینر مولر را تفسیری دوباره از تاریخ اروپا و تجزیه آلمان می داند ، جایی كه قسمت های متعدد مرتبط با جنگ بیش از دراماتورژی در مورد جنگ مورد سواستفاده قرار می گیرد.البته او در شکل حماسی خود را در گسترش تئاتر برشت قرار می دهد.مفهوم شخصیت در پشت چهره های ناشناس محو می شود ، دیالوگ ها با داستان های متعدد قطع می شوند یا در صحنه‌های کوتاه و سریع به هم متصل می شوند.آنها مزارع ویران شده ساحل متروکه (1982) ، ویرانه های اروپا در هملت ماشین (1977) هستند.نبرد (1970) ، که به پنج قسمت مستقل تقسیم شد ، از سال 1933 تا 1945 در آلمان انجام شد.در قسمت دوم ، سه سرباز رفیق سربازشان را می کشند و او را می خورند تا بهتر با دشمن مشترک مبارزه کنند.با این مثل ، مولر نشان می دهد که در گروهی که با بقا روبرو هستند ، غذای جنگجو انسان است.جنگ به اعضای یک جامعه دستور می دهد چگونه خود را حفظ کنند:قتل و آدم خواری ناشی از ترس از مرگ و گرسنگی است.در جاده‌ی تانک‌ها(1984-1987), سربازی که قطع عضو می‌شود باید اعدام شود.درست قبل از تیراندازی ، فرمانده مسئول اعدام وضعیتی را تصور می کند که سرباز مورد عفو قرار می گیرد ، سپس کشتن را انتخاب می کند.داستان او اختلاف عقیده‌ی فرمانده را به روز می کند تا نشان دهد که وضعیت جنگ دیدار دو موقعیت متضاد است.مولر می خواهد چشمه های اساسی جنگ را در پیوندهای خود با سیاست باز کند. او نقد لیبرالیسم و ​​اندیشه فردگرایانه را در دنیایی که در آن حتی در زمان صلح مدنی ، مبارزات سیاسی و درگیری بر سر قدرت نشانه های ادامه جنگ است ، تدوین می کند.در این باره ، او با تحلیل های میشل فوکو در رابطه با اینکه // باید از جامعه دفاع کند موافق است.هاینر مولر به جنگ در میدان جنگ نزدیک نمی شود ، بلکه به جنگی می پردازد که به حوزه مدنی ، روابط بین فردی ، حوزه های صمیمی و خانوادگی حمله می کند.جنگ برای او ، هرگز به پایان نمی رسد.

از اواسط دهه 1980 ، جنگ به موضوع مورد علاقه ادوارد باند تبدیل شد.نمایشنامه‌های جنگ (1985) یک تریلوژی است که در آن هیچ ارتش متخاصمی در میدان نبرد وجود ندارد ، بلکه سلاح هسته ای است که وجدان را به خود مشغول کرده و جهان را در یک دوگانگی که بر دو مرحله استوار است ، شکل می دهد:قبل و بعد از انفجارها.باند در کافه (1995) حتی افراطی تر است ، زیرا او جهان را در وضعیت پسا آخرالزمانی و پسا تاریخ به تصویر می کشد که در آن جامعه مدنی ناپدید شده است ، و انسان ها را به حالت اولیه بقا محدود می کند.جنگ هسته ای که نمی تواند نمایان شود ، در صحنه غایب است.در نمایشنامه‌های او ، نقاط ژئوپلیتیک مشخص نشده است ، زیرا تمام بشریت است که در این عملیات شرکت می کند.برای باند یک دوگانگی خاص و رسمی وجود دارد:او ژانرهای سنتی - به ویژه تراژدی - را با ترکیب آنها با نقوش حماسی آشکار به کار می گیرد.او برای مثال از گروه های کر و روایت استفاده می کند ، اما در میان آنها رویدادهای تئاتری بسیار احساسی را معرفی می کند.در قرمز ، سیاه و نادان (نمایشنامه‌ی اول جنگ) ، غول هم راوی است و هم شخصیت زندگی ای که اگر در آن زمان در شکم مادرش نمی مرد ، زندگی می کرد.

شخصیت دیگر وجود ندارد مگر به عنوان مجازی.با اشتباه گرفتن گذشته ، حال و آینده در یک زمان پراکنده ، باند هرگونه شناسایی فوری سوژه را لغو می کند و تأملی در مورد احتمال نابودی بشریت ایجاد می کند.جنگ در اینجا پایان تاریخ تلقی می شود.به گفته لسکو ، نویسنده بریتانیایی صلح طلب است که تشدید خشونت را محکوم می کند ، اما به ویژه از بنیان های اقتصادی اجتماعی که منجر به جنگ می شود انتقاد می کند.اول ، مفهوم مالکیت:

در زن شریر ثروتمندان (نمایشنامه‌ی دوم جنگ ) ، جامعه کوچکی از بازماندگان در بهشت ​​بیکاری زندگی می کنند زیرا کار نمی کنند و صدها قوطی دارند که غذای آنها را برای چندین دهه تأمین می کنند.ورود یک مرد جدید باعث همه گیری کوچکی از مرگ و میر می شود که همه را در مقابل یکدیگر قرار می دهد.سرانجام ، آخرین بازماندگان تصمیم می گیرند که قوطی ها را در تلاش برای اختراع دوباره جهان نابود کنند.باند ، که از تفکر مارکسیستی حمایت می کند ، نقد ضمنی جامعه لیبرالی را که مصرف و صنعت آن از قوانین جنگ اطاعت می کند ، ارائه می دهد و نمودارهای تشکیلات خود را در اختیار آن قرار می دهد.او تلاش می کند تا بیش از هر چیز گفتمانی را که مشروعیت جنگ را تضعیف می کند ، تضعیف کند.

منبع: https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

1. Dramaturgies de la guerre [↑](#footnote-ref-1)
2. Philip Wickham [↑](#footnote-ref-2)