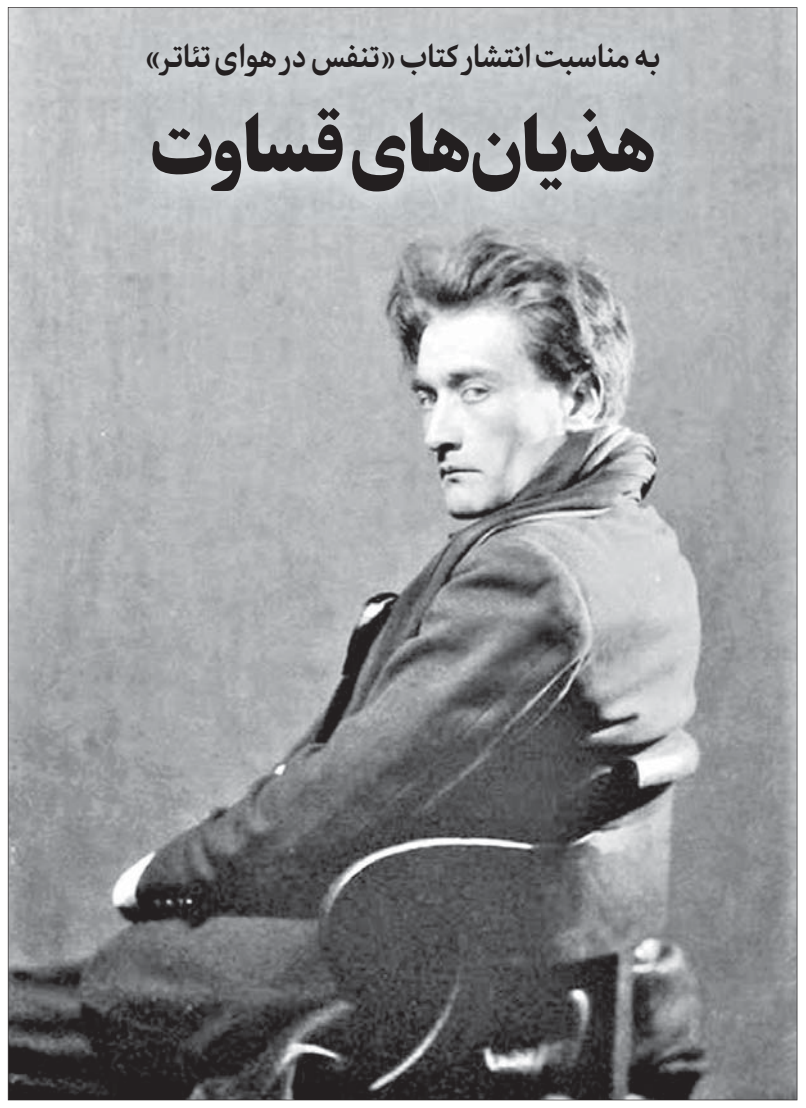
به مناسبت انتشار کتاب «تنفس در هوای تئاتر»

هذیان‌های قساوت



نادر شهریوری (صدقی)

«... هنوز زاده نشده‌ایم/ هنوز به جهان نیامده‌ایم/ .../ سبب زیست هنوز به دست نیامده است.»[1]

آنتونن آرتو (۱۹۴۸-۱۸۹۶) در جهان نمایش پدیده بااهمیتی است. اهمیت پدیده آرتو همچون ایده‌هایش اگرچه پراکنده اما دامنه‌اش بس وسیع است. او در مقام شاعر، نمایش‌نامه‌نویس، بازیگر و کارگردان بر آرای بازیگران،کارگردانان و همین‌طور اندیشمندان بعد از خود تأثیر گذارده است. تأثیر او بر کارگردانان تئاتر مانند پیتر بروک و سینماگران و هنرمندانی مانند بونوئل و دالی و همین‌طور اندیشمندانی مانند کریستوا، فوکو، دریدا، دولوز و... انکارناپذیر است. ایده اصلی آرتو «بدن بی‌اندام» است، اما او قبل از آن برزخ جوارح را می‌نویسد. مقصود از جوارح، قطعاتی از بدن بی‌اندام آدمی است که با زاده‌شدن و به تعبیری جستن از بدن در زمینه‌ای از برخورد ستارگان قرار می‌گیرند. آرتو کلاژ جوارح قطعات در زمینه‌ای از برخورد ستارگان را با تخیلی سوررئالیستی به نمایش می‌گذارد اما سوررئالیسم ایده‌های او را به تمامی پوشش نمی‌دهد.

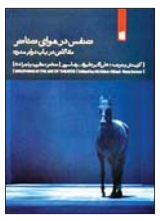
تئاتر برای آرتو در بستر رئالیسم با نوعی تصاویر بدوی و اولیه ماتریالیستی معنا پیدا می‌کند، اما اگر رئالیسم را بازنمانی واقعیت در نظر آوریم، آنگاه دیگر نمی‌توانیم از بستر رئالیستی سخن بگوییم. در این صورت تئاتر برای آرتو در بستر صدرئالیستی معنا پیدا می‌کند. آرتو به یک معنا مخالف آشتی‌ناپذیر «بازنمایی» است. این به نگاه هستی‌شناسانه او برمی‌گردد. به نظر آرتو اساسا تئاتر را برای آن نساخته‌اند تا واقعیت‌ها، انسان‌ها و آنچه در زندگی‌اش اتفاق می‌افتد را توصیف و یا بازنمایی کند. در این صورت تئاتر تکرار نمایشی به نام واقعیت زندگی نام می‌گیرد اما برای چنین تکرار و یا بازنمایی نیاز به نوعی تفکیک و جدایی میان ذهن و تن است. در صورتی که مسئله آرتو در وهله اول تماما آن است که چگونه تن ذهن است و چگونه ذهن تن است. علاوه‌برآن برای شاعری که هنوز زاده نشده و هنوز به جهان نیامده، جدایی تن از ذهن نه‌تنها سخت بلکه امکان‌ناپذیر است: «هنوز زاده نشده‌ایم/ هنوز به جهان نیامده‌ایم». در اینجا آرتو هر ثنویتی را انکار می‌کند. او پیرو یکپارچگی و وحدت‌گرایی جهان است. به بیانی دیگر فلسفه برسازنده و یا متافیزیک ایده‌های آرتو، ماتریالیستی یکپارچه است که خود را در محسوسات و پدیده‌های روزمره نمایان می‌سازد. از این نظر اصالت وحدت در وهله اول نگاه او به تئاتر را شکل می‌دهد و بنابراین به آنچه به تئاتر مربوط می‌شود. آرتو بنا را بر اولویت حرکات و اشارات دست و سر و به‌طورکلی ژست و نه گفتار در تئاتر قرار می‌دهد. آرتو نیز همچون نیچه بر این باور بود که تنها یک جهان- جهانی یکپارچه- وجود دارد که نمودهای آن همواره متناقض، غیرقابل درک و بیهوده است که تنها یک‌بار تکرار می‌شود.*

آرتو میان زندگی و تئاتر شباهت‌هایی می‌بیند. تعریف او از تئاتر اگرچه جالب اما بیش از آن شباهتی است که به زندگی دارد. آرتو در توصیف تئاتر می‌گوید: «...تئاتر یعنی همین پدیده‌ای بی‌درنگ، خودجوش و بدون انگیزه عقلانی که موجب برانگیختن اعمال بیهوده می‌گردد».[2] اگر آرتو می‌خواست توصیفی از زندگی ارائه دهد آیا جز همین تعریفی است که وی از تئاتر ارائه می‌دهد؟ در این صورت تئاتر از نگاه نیچه‌ای آرتو بخشی جدایی‌ناپذیر از خود زندگی می‌شود، زیرا در نگاه وحدت‌گرایانه آرتو از زندگی اساسا مرزی میان تئاتر و زندگی وجود ندارد.

هرگاه بخواهیم تبعات چنین نگاهی به زندگی و تئاتر را انضمامی‌تر کنیم آن‌گاه به ایده‌های اصلی آرتو درباره تئاتر نزدیک و نزدیک‌تر می‌شویم. آرتو چنان‌که گفته شد زندگی را به ایده تئاتر پیوند می‌زند. بر این مبنا او معتقد است یک حرف همچون یک آدم دوبار زندگی نمی‌کند و یک حرف دوبار یک معنی را نمی‌رساند. کلمات همین که بر زبان می‌آیند می‌میرند و کنش اصلی‌شان فی‌الواقع همان لحظه‌ای است که بر زبان می‌آیند. در این صورت تکرار کلمات و حرکاتی که تنها یک‌بار رخ می‌دهند معنا و مفهومی ندارد.**

تکرار اگر هم وجود داشته باشد تکرار در تفاوت است «تئاتر به‌عنوان تکرار آن چیزی که خودش را تکرار نمی‌کند تئاتر به‌عنوان تکرار بکر تفاوت در دل کشمکش نیروها که در آن شر قانون همیشگی است و هرآنچه نیک است تلاشی است که هنوز هیچ نشده.»[3]

بدین‌سان با ظهور پدیده آرتو، تئاتر از وظیفه کلاسیکش که از دیرباز از زمان ارسطو به این طرف بر دوشش گذارده شده بود عدول می‌کند. از نظر ارسطو، دیدگاهی که تاکنون نیز به قوت خود باقی است و کم‌وبیش اعتبار خود را حفظ کرده است، وظیفه هنر تقلید از زندگی است اما با آرتو حتی اگر بنا بر تقلید نیز باشد به تعبیر اسکار وایلد این زندگی و طبیعت است که باید از هنر تقلید کند و نه بالعکس چنان‌که خود آرتو می‌گوید: «هنر تقلید زندگی نیست، بلکه زندگی تقلید اصلی والاست که هنر بار دیگر ارتباط ما را با آن برقرار می‌کند».[4]



تنفس در هوای تئاتر
مقالاتی در باب درام مدرن
گزینش و ترجمه
علی‌اکبر علیزاد و رضا سرور
نشر بیدگل

شهرت آرتو به نخستین بیانیه‌اش برای تئاتر قساوت برمی‌گردد. گفته می‌شود نوشتن این بیانیه بیشتر به خاطر تاثیراتی است که آرتو از نمایش‌های آئینی بالی برده است، ویژگی این قبیل نمایش‌ها همانا تقدم حرکات بر گفتار است.*** آرتو از همان ابتدا نسبت به کلام سوءظن داشت. از نگاهش اساسا هر واژه‌ای یک پیشداوری نسبت به زندگی است. از آن پس او به تئاتری علاقه‌مند می‌شود که کمترین کلمات در آن ردوبدل شوند. آرتو میان تئاتر با رقص وجوهی مشترک می‌بیند و یا به تعبیر دیگر تئاتر را نوعی رقص تلقی می‌کند. تئاتری که به گفتار و استدلال و عینیت علمی و جدایی ذهن از عین نرسیده است. شاید به همین دلیل به فرهنگ مکزیکی و یا به فرهنگ مردم بالی و هر فرهنگ مستعمراتی بدوی اما یکپارچه علاقه‌مند بود.

«تئاتر قساوت» که از ابداعات آنتونن آرتو است به سال ۱۹۳۲ توسط خودش ساخته و پرداخته گردید. از مفهوم قساوت البته سوءتعبیر می‌شود اما منظور آرتو از قساوت سادیسم و یا شکنجه نیست بلکه نوعی تعین جسمی خشن است که واقعیت کاذب را می‌پراکند. به نظر آرتو، تئاتر قساوت به وجود آمده تا تئاتر را همچون درکی پرشور و تکان‌دهنده از زندگی اعاده کند. تئاتر قساوت از نظر آرتو آن است که تماشاگر را به داد و فریاد وادارد و شوک آن تماشاچی را به هذیان‌گفتن و پراکنده‌گویی وادار کند «تماشاگر باید همان‌گونه که نزد جراح یا دندانپزشک می‌رود به تئاتر برود، او باید مطمئن شود که می‌توانیم کاری کنیم که داد بزند و فریاد کند.»[5] البته که دندانپزشک و یا جراح موجوداتی شقی نیستند اما دل‌رحم و نازک‌دل نیز نیستند. قساوت بخش اجتناب‌ناپذیر کارشان است، آنان کاری می‌کنند که تماشاگر به داد و فریاد بیفتد و هذیان بگوید. هذیان‌هایی که تماشاگر می‌گوید به برون‌ریزی آنچه در ناخودآگاه وی سرکوب شده منتهی می‌شود و در همان حال موجب پالایش روح وی و یکپارچه‌شدن درون و برونش می‌گردد. در این‌جا مرز ثنویت کاذب، جهان خودآگاه - ناخودآگاه از میان می‌رود و جهان به ماتریالیستی یکپارچه بدل می‌شود. زندگی آرتو در تیمارستان و سفر سپری شد. از این جهت شباهتی به مارکی دوساد و آرتور رمبو دارد. در فوریه ۱۹۳۹ در بازگشت از سفر ایرلند در تیمارستان بستری شد و در آنجا به سختی روزگار گذراند. بعدها درباره بستری‌بودنش گفت: «اگر در تیمارستان - زندان نمردم، برای این است که سخت‌جانم و باز گفت: آدم نمی‌میرد... بلکه بدین جهت می‌میرد که نهادهای ساخته بشر به او باورانده‌اند که میرنده است.

پی‌نوشت‌ها:

* تسلای خاطر زرتشتِ نیچه در این است که او باید از نو سرود سر دهد، از نو سرود سردادن تکرار است. ایده تکرار نیچه به بازگشت جاودان وی پیوند خورده است. از این جهت ممکن است میان نیچه و آرتو تفاوت وجود داشته باشد اما آنچه از ایده بازگشت جاودان نیچه می‌توان دریافت آن است که چیز منفی بازنمی‌گردد، تنها آن چیزی بازمی‌گردد که تصدیق شده باشد و از دل آری‌گفتن به هر پیشامدی بیرون آمده باشد.

** پرسش آرتو دراین‌باره اساسی است «آرتو می‌پرسد این تئاتری که با دقت تمام گونه‌ای مهیج و با بذله‌گویی، کلیشه‌های زندگی ما را تکرار می‌کند چه ارزشی دارد؟» (تنفس در هوای تئاتر، علیزاد)

*** دریدا متاثر از آرتو است. وجه مشترکشان نفی برتری گفتار است با این تفاوت که آرتو برتری گفتار را به سود بیان‌های غیرگفتاری و دریدا آن را به سود نوشتار نفی می‌کند.

۱- شعر از آرتو

۲- تئاتر و همزادش، آنتونن آرتو، نسرین خطاط

۳، ۴- ضمیمه خاندان چنچی، ژاک دریدا، بهزاد قادری

۵- فرهنگ، تئاتر و طاعون، آنتونن آرتو، جلال ستاری

ادامه از صفحه ۹

تحقق وعده نیما

سعید رضوانی درباره این جنبه شعری نیما می‌گوید: «به اهداف مختلف می‌توان سراغ افسانه‌ها رفت. افسانه‌ها قالب‌هایی زاده شعور جمعی و خلاقیت ملتها هستند و دارای ظرفیتی که می‌توان از آنها استفاده کرد و حیف است که آنها را به‌کار نگرفت برای پرداختن به مضامینی که امروز به ذهن می‌رسد. برای همین نیما بسیاری مواقع می‌رود سراغ افسانه‌ها، مثلا مرغ‌آمین که زاده آمال و آرزوها و حسرت‌های ملتی است. می‌توان این قالب پُرظرفیت را برداشت و مضامین اجتماعی روز را در آن ریخت و از آن بهره گرفت. یک وجهِ مهم کار نیما با افسانه‌ها همین است. اما در مورد شعرِ وامپیر که نمادی ساده در افواه است، نیما نیز به‌سادگی از آن استفاده می‌کند تا رضاشاه را خوش‌آشام و خونخوار نشان دهد.»

پرسش دیگر این است که چاپ و نشر آثار میراث ادبی تنها به‌کارِ پژوهشگران و ادبا یا محققان منزه‌طلب و نشسته در کنج عافیت کتابخانه‌ها می‌آید که به نسخه‌شناسی مشغول‌اند و ارزش آرشیوی دارد یا می‌توان آن را در امتداد پروژه فکری نیما خواند، به‌عنوانِ شعرهایی از پدر شعر نوِ ایران، که می‌تواند رخوت از تن شعر معاصر بگیرد و دوباره نیما را به صحنه شعر فرابخواند و تولدِ دیگری باشد برای این شاعرِ نوپرداز که راهی سخت آغاز کرد در زمانه‌ای تاریک. رضوانی معتقد است: «این را دیگران بهتر می‌توانند پاسخ دهند. برای من به‌عنوان کسی که مدت‌ها روی این اسناد کار کرده، این اشعار دیگر شعریت خود را از دست داده‌اند. هر کدام از این کلمات را که می‌بینم به‌خاطر می‌آورم کجا و در چه حالی داشتم با این کلمات کلنجار می‌رفتم، برای همین فاصله لازم را از اثر ندارم. اما باید محتاط بود در اینکه بگوییم این کتاب تنها به‌کارِ محققان می‌آید و از نقطه‌نظر نقد تکوینی مفید است. در نظر من فی‌المثل شعر «آوای او» در حد بهترین شعرهای نیما است یا همین شعر «صد سال دگر» با کارهای نسبتا خوبی که از نیما می‌شناسیم برابری می‌کند.» وعده نیما از پسِ قرنی محقق شد. ماجرا از این قرار است که نیما در «مقدمه خانواده سرباز» که از متون معروف او است خبر از انتشار منظومه‌ای با نامِ «امید مادر» می‌دهد از پسِ منظومهَ «خانواده سرباز» که این هر دو بناست کتاب «فریادها» باشند اما این وعده نیما عملی نمی‌شود و کسی سراغی از منظومه نمی‌گیرد تا همین روزها که «امید مادر» در کتابِ «صد سال دگر» منتشر می‌شود تا «سطرهای ممتد یک میدان» را بسازد. سعید رضوانی برای یادآوری این وعده نیما از روی «مقدمه خانواده سرباز» چند سطری می‌خواند: «اگر کتاب بیرق‌ها و لکه‌ها را قبل از این کتاب (خانواده سرباز) منتشر کرده بودم، بهتر از این مقدمه زوایای مبهم این راه را نشان می‌داد، ولی کتاب حاضر هم منظور مصنف را جلوه می‌دهد. اسم این کتاب فریادهاست. یعنی یک هماهنگی که از فریادهای مظلوم و حامی‌اش در میدان مبارزه به‌وجود بیاید. فریادهایی که شبیه به موج‌های دریا سرد یا مثل شعله‌های حریق گرم، تیره و عبوس و در هر دو حال منقلب باشد. آن فریادها این صفحات را مرتب کرده است. کتاب من آن میدان است، محلِ هیاهوی بدبخت‌هایی است که خوشبخت‌ها از فرط خوشحالی و غرور آنها را فراموش کرده‌اند. خانواده سرباز و امید مادر که جداگانه هم منتشر می‌شوند سطرهای ممتد این میدان به‌شمار می‌روند، دو جز متفاوت این کتاب هستند که بدبختی‌های وارده را از دو جهت ترمیم‌پذیر حکایت می‌کنند.» و بی‌شک تحقق این وعده با «امید مادر» در «صد سال دگر» رخدادی است در تاریخ ادبیات معاصر ما.

۱. «مسئله کار، مسئله خردشدن استخوان است و همه زحمت‌ها در این است.» نیما، حرف‌های همسایه

۲. مجموعه اشعار نیما یوشیج، مقابله و تدوینِ عبدالعلی عظیمی، نشر نیلوفر

مرور

مقالاتی در باب مطالعات تئاتر

تئاترورهایی

نسیم آصف: در سال‌های اخیر آثار مهم و قابل‌توجهی در حوزه نظریه تئاتر در ایران منتشر شده است اما در این میان به ارتباط و نسبت تئاتر با سایر هنرها و دانش‌ها کم‌تر توجه شده است. به‌تازگی کتابی با نام «بوطیقای صحنه» و با عنوان فرعی مقالاتی در مطالعات تئاتر توسط نشر آگاه به‌چاپ رسیده که می‌توان آن را تلاشی برای جلب توجه به فضاهای نامکشوف تئاتر در ایران دانست. «بوطیقای صحنه» کتابی است در دو جلد و با چهل مقاله از نویسندگان مختلف که علی تدین گردآورنده و ویراستار آن است و گروهی از مترجمان مقالات این اثر را ترجمه کرده‌اند. تدین در بخشی از مقاله مفصلش با عنوان «ملاحظات آغازین و مختصری در چیستی مطالعات تئاتر» درباره علت انتشار «بوطیقای صحنه» نوشته: «در سرزمین ما در زمینه بررسی نسبت تئاتر با سایر هنرها و عرصه‌های دانش کوشش‌های چندانی صورت نگرفته و آثار درخوری منتشر نشده است. بر اساس بضاعت ناچیزم در بررسی متون پژوهشی در حوزه تئاتر در ایران می‌توانم بگویم آن‌چه بیش از همه جلوه می‌نماید، پژوهش‌هایی درون-رشته‌ای در زمینه تئاتر است. پژوهش‌هایی که بیش‌تر به مقولات، اجزا و عوامل فنی تئاتر می‌پردازند نه به وجوه و سطوح دیگر این مقولات. حتا در سطحی فراتر، برای نمونه، این تاریخ تئاتر ایران بوده که مسئله شده و نه مقولات تاریخ‌نگاری آن. هم‌چنین از سوی اهالی اندیشه و علوم انسانی- صرف‌نظر از عرضه ترجمه‌هایی قابل و پژوهش‌هایی کم‌شمار- هنوز گامی جدی در مواجهه با تئاتر در ایران برداشته نشده است. برای نمونه هنوز پژوهشی با عنوان جامعه‌شناسی تئاتر ایران منتشر نشده، و یا به‌طور کلی هنوز درباب موضوعی هم‌چون روایت‌شناسی درام- چه ایرانی و چه حتا غیرایرانی- یک پژوهش مختصر انتشار نیافته است. واقعیت‌هایی از این دست منجر به بروز احساس خلاء و وجود فضاهایی نامکشوف و عرصه‌هایی ناگشوده در قلمرو مطالعاتی و پژوهشی کشور می‌شود. خلئی در برابر اهالی تئاتر به طور خاص و پویندگان و جویندگان پژوهش در زمینه‌های مرتبط با هنر به طور عام. این آگاهی از فقدان و احساس نیاز از جمله دلایل اصلی پدیدآمدن اثر حاضر است». براین‌اساس تدین هدف «بوطیقای صحنه» را پر کردن خلأ موجود و «طرح بستری نظری و کاربردی» برای گشودن عرصه مطالعات تئاتر در ایران دانسته است.

رویکرد این کتاب بهره‌گیری از مقالاتی نظری و کاربردی در زمینه مطالعات تئاتر و به روش «مطالعه اسنادی» است. آن‌طور که گفته شد این مجموعه مقالات در دو جلد و هر جلد در دو بخش تدوین شده است. مقالات حاضر در این مجموعه را می‌توان در سه دسته تقسیم کرد: مقالات نظری، مقالات کاربردی و مقالات مستقل. در بخش اول از جلد یکم مقالات نظری درج شده‌اند، در بخش اول از جلد دوم مقالات کاربردی و در بخش دوم از هر دو جلد مقالات مستقل. آن‌گونه که تدین توضیح داده، مقالات نظری هر یک در مورد نسبت حوزه‌ای با تئاتر در سطح نظری است (فلسفه و تئاتر، جامعه‌شناسی و تئاتر، روان‌کاوی و تئاتر و...) و مقالات کاربردی در مورد نسبت همین حوزه‌ها با تئاتر در سطح کاربردی. منظور از مقالات مستقل در این کتاب، آن دسته از مقالات حوزه مطالعات تئاتراند که در چارچوب طراحی‌شده برای مقالات نظری و کاربردی نمی‌گنجند و درنتیجه در بخشی جداگانه قرار گرفته‌اند.

عناوین بخشی از مقالات جلد اول این مجموعه عبارتند از: «تئاتر: فلسفه، نظریه و نقد» نوئل کرول و سالی بانس با ترجمه علی معظمی، «جامعه‌شناسی درام مدرن» جورج لوکاچ با ترجمه مراد فرهادپور و صالح نجفی، «روان‌کاوی و هنر دراماتیک» اریک جی.نویتزل با ترجمه جواد مومنی، «شخصیت‌های روان‌رنجور در صحنه تئاتر» زیگموند فروید با ترجمه صالح نجفی، «وضعیت تئاترپژوهی کنونی» پاتریس پاوی با ترجمه علی تدین، «روایت و درام» مونیکا فلودرنیک با ترجمه مهدی امیرخانلو، «میراث کلاسیک تئاتر پست‌مدرن» پاتریس پاوی با ترجمه فرهاد فروغی، «آینده‌های فمینیستی، و امکان‌های ما؟» الین استون و جری هریس با ترجمه علی تدین و مریم تدین، «نظریه نوین تئاتر: در انتظار فوکو» جرالد رابکین با ترجمه محمد نبوی، «تئاتر و سیاست در قرن بیستم» ریچارد درین با ترجمه یونس سادات‌فخر، «مدرنیسم و اجرای تئاتری» کیرستن شپرد- با ترجمه نیوشا صدر، «بکت سیاسی؟» تری ایگلتون با ترجمه عبدالله کوثری، «آیا تئاتری بر مبنای فرضیه کمونیست وجود دارد» اولیویه نوو با ترجمه مریم عباس‌بیگی و فرزانه معمار و «تراژدی و امید» تری ایگلتون با ترجمه محمدرضا شادور. عناوین بخشی از مقالات جلد دوم این مجموعه هم عبارتند از: «هستی بدون زمان: درباره در انتظار گودوی بکت» گونتر آندرس با ترجمه مهدی پارسا، «هارولد پینتر و چندپارگی آگاهی طبقه کارگر» لئونارد استون با ترجمه یونس سادات‌فخر، «تحلیل ریچارد سوم از منظر لکان» آسلینگ هرنز با ترجمه صالح نجفی، «دلوز و بکت» توماس کوزینو با ترجمه لیلا کوچک‌منش، «نشانه‌شناسی تئاتر بکت» خالد بسبس با ترجمه مهرناز شیرازی‌عدل، «تجدید دیدار با شکسپیر و بکت» مارگریت تسی با ترجمه فرزاد جابرالانصار، «بکت و تصویر صحنه: به سوی بوطیقای اجرای پست‌مدرن» نیل مورفی با ترجمه علی‌اکبر علیزاد، «بازنمایی افیلیا: زنان، جنون، و مسئولیت‌های نقد فمینیستی» الین شووالتر با ترجمه فرزانه طاهری، «برنامه‌ای برای تئاتر کودکان پرولتاریایی» والتر بنیامین با ترجمه مراد فرهادپور و صالح نجفی.

تدین در بخشی دیگر از مقاله‌اش، به این نکته اشاره کرده که در این مجموعه تلاش شده تا از منابع دست‌اول و معتبر استفاده شود. یکی از ویژگی‌های این کتاب این است که در آن از برخی از مهم‌ترین چهره‌های حوزه مطالعات تئاتر حال‌حاضر جهان مقالاتی به فارسی ترجمه شده است، چهره‌هایی نظیر پاتریس پاوی، کریستن شفرد، ماروین کارلسون، الین شووالتر، الین استون، آسلینگ هرنز، مارگریت تسی و... با توجه به طیف موضوعی گسترده مقالات این کتاب، می‌توان گفت که این مجموعه به حوزه‌های تئاتر، فلسفه، جامعه‌شناسی، روان‌کاوی و روان‌شناسی، مطالعات زنان، نظریه فرهنگی، مطالعات فرهنگی، زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی، روایت‌شناسی، پدیدارشناسی، واسازی، مطالعات پسااستعماری و ... مربوط است.

بوطیقای صحنه/ مقالاتی در مطالعات تئاتر/ گردآورنده و ویراستار علی تدین/ نشر آگاه

نگاهی به نمایش‌نامه «راک اند رولِ» تام استوپارد

مرگ سید برت در پراگ

دانیال حقیقی

راک فراتر از یک سبک موسیقی است. از راک ضدنژادپرستی بریتانیا تا پانک راک فمنیستی آمریکا تا راک اند رول وارداتیِ پس از بهار پراگ در جمهوری چک، این سبک موسیقیِ همیشه حاوی معانی عمیق انسانی و اقدامی عملی و جمعی علیه اقتدارگرایان بوده.

اما این جریان فکری تقریبا از اواسط دهه هشتاد به بعد تغییری اساسی کرد. یعنی زمانی که عملا وارد چرخه‌های تولید و مصرف صنعت فرهنگ شد. به این ترتیب آن چیزی که علیه یکسان‌سازی بود، با اشاره سرمایه‌داری در خدمت فاشیسم پنهان در صنعت فرهنگ درآمد. و تمام نمایش‌نامه تام استوپارد درباره همین است.

نمایش در انتهای سال‌های ۱۹۶۸ آغاز می‌شود و جایی در حال عبور از آخرین روزهای دهه هشتاد و ورود به اولین سال‌های دهه نود به اتمام می‌رسد و ماجرای درگیری‌های نظری و دغدغه‌های سیاسی و شرایط زیست مارکسیست‌های دگراندیش در دوران پس از بهار پراگ تا انقلاب مخملی را روایت می‌کند. به طور مشخص زندگی یک دانشجوی اهل چک (ین) در دوره دکتری کمبریج را روایت می‌کند که در همراهی با یک استاد مارکسیست فلسفه قرار می‌گیرد. مکس (مارکس؟) شخصیت استاد فلسفه کسی است که هنوز به آرمان‌های شوروی باور دارد و هنوز حق عضویت حزبش را می‌پردازد اما از طرف راست‌گرایان در کمبریج تحت فشار است. در کنار این شخصیت، شخصیت اصلی نمایش، ین قرار دارد که در اوایل نمایش‌نامه (وقتی اشاراتی ضمنی به جوانی و آثار شورانگیز سید برت هم می‌شود) معتقد است برنامه‌ی نرمالیزه‌کردن گوستاو هوساک دبیرکل حزب کمونیست چک، بعد از بهار پراگ دارد جواب می‌دهد. نرمالیزه‌کردن (normalizace) برنامه‌ای بود که هوساک پس از در دست‌گرفتن قدرت به‌سال ۱۹۶۹ آغاز کرد به عملیاتی‌کردنش و تقریبا تا سال ۱۹۸۹ هم-یعنی جایی که نمایش به پایان می‌رسد- ادامه داشت. این برنامه بنا بود تا با حاکم‌کردن یک رژیم پلیسی، تمام رفورمیست‌های چک را از پست‌های مدیریتی و اثرگذار حذف کند و رفته‌رفته نظمی سرکوبگر را جایگزین دگرگونی‌های ایجادشده در دوران کوتاه رهبری الکساندر دوبچک بکند.

یکی از اقدامات جانبی برنامه‌ی نرمالیزه‌کردن، حذف موسیقی راک بود که پس از بهار پراگ و به قدرت‌رسیدن هوساک به موسیقی ضداجتماعی معروف شده بود. یَن که طرفدار این نوع موسیقی است، پس از آنکه دوبچک از قدرت مجبور به کناره‌گیری می‌شود از کمبریج به پراگ برمی‌گردد و تمام صفحه‌های موسیقی‌اش را هم با خود می‌برد. در بدو ورود پلیس امنیت چک تمام صفحه‌های او را به دلیل ضداجتماعی‌بودن ضبط می‌کند.

اما یَن عشقش به راک را با طرفداری یک گروه موسیقی زیرزمینی «پلاستیک پیپل» در پراگ پی می‌گیرد و سعی می‌کند برای این گروه مجوز اجرای عمومی بگیرد و درباره‌شان در روزنامه‌ها چیز می‌نویسد. پس از چندی گیرودار سر موسیقی ضداجتماعی رژیم پلیسی هوساک با یَن تا آنجا ادامه پیدا می‌کند که یک‌بار وقتی پس از مدتی به منزلش برمی‌گردد با صحنه‌ی عجیب و هول‌انگیزی روبه‌رو می‌شود. تمام صفحه‌های موسیقی‌اش به دست نیروهای امنیتی خرد شده و شکسته شده‌اند. اینجاست که او پس از نه ماه خوش‌بینی، متوجه ذات برنامه‌های اصلاحی هوساک می‌شود. نامه‌ی واسلاو هاول به هوساک در میانه‌های نمایش یک تنش اساسی را میان شخصیت‌ها برمی‌انگیزد. وقتی هاول از مردم چک قطع امید کرده و در نامه‌اش مرگ ارزش‌های اخلاقی را در کشور اعلام می‌کند. ین در انتهای پرده‌ی دوم نمایش شخصیتی درمانده می‌نماید که هیچ کجا نمی‌تواند کاری بیابد و دیگران هم به او به چشم یک انسان زیادی نگاه می‌کنند. آدمی که با بی‌مبالاتی‌های سیاسی چهره و کارنامه‌ای سیاه برای خودش درست کرده. مکس سعی می‌کند برای او کاری بکند اما دیگران به او در این‌باره هشدار می‌دهند.

راک اندرولِ
تام استوپارد
ترجمه آراز بارسقیان و سیمین زرگران
نشر یکشنبه

رخدادهای پرده دوم در حدود سال‌های دهه هشتاد رخ می‌دهند. وقتی برنامه‌ی اصلاحی دیگر جا افتاده و حتی پلاستیک پیپل هم توانسته‌اند با تغییر نامشان چندتایی برنامه برای عموم اجرا کنند اما با محتوایی که ابدا دیگر سیاسی نیست و اتفاقا از طرف حکومت کم‌وبیش حمایت هم شده‌اند. یَن که موهای بلندش ریخته‌اند با مکس و دیگر شخصیت‌های نمایش مشغول بازنگری آن‌چیزی هستند که در طول دوران نرمالیزه‌کردن بر ایشان گذشته است. مکس دیگر آن ارتدکس سابق نیست و یَن هم کم‌وبیش آن حال‌وهوای آنارشیستی را ندارد. در انتها نمایش وقتی به اتمام می‌رسد که به مرگ ذهنی سید برت و تمام‌شدن قوه‌ی خلاقه‌اش اشاره‌هایی می‌شود و گروه رولینگ استونز هم برای اجرا به پراگ آمده‌اند. همه خوشحالند اما دیگر خبری از راک معترضی نیست که نماد مقاومت محسوب می‌شد.

نمایش‌نامه‌ی «راک اند رول» متنی بسیار پیچیده است تا آنجا که اگر اشاره‌ها و موتیف‌های تکرارشونده‌ی آن را به‌درستی درک نکرده باشیم امکان ندارد با ایده‌های سیاسی استوپارد در این نمایش ارتباط برقرار کنیم. متن مملو است از ارجاعات تاریخی؛ و مباحثات سیاسی بین شخصیت‌ها هم برای مخاطب ایرانی چندان ملموس نیست. یکی از این موتیف‌ها، حضور گاه‌وبی‌گاه شخصیت فردیناند است که ادای دینی است به شخصیت واسلاو هاول. توضیح اینکه هاول چند نمایش‌نامه‌ی زیرزمینی در دوران سرکوب هوساک منتشر کرد که شخصیت اصلی آنها فردیناند وانیک نام داشت.

هنرمندان مارکسیست دگراندیش در چک جریان فکری قوی‌ای بوده‌اند که هرچند امروز دیگر چندان خبری ازشان در جهان هنر و ادبیات نیست اما تأثیرشان از افق آثار ادبی در این حوزه همچنان در حال انعکاس‌یافتن در جاهای دیگر است. انتشار این نمایش‌نامه به فارسی به همت انتشارات یکشنبه و به ترجمه‌ی آراز بارسقیان و سیمین زرگران، شاید کشف مجدد این جریان فکری در ایران باشد اگر با استقبال مخاطبان روبه‌رو شود.

مانند شخصیت ین در این نمایش، خود نویسنده هم یک دگراندیش اهل چک است که در انگلستان بالیده. او که در سال ۱۹۳۷ به دنیا آمده کارش را با نگارش چند نمایش رادیویی آغاز کرد و موفق شد یکی از بزرگ‌ترین دراماتیست‌های بریتانیایی لقب گیرد. مضامین کارهای استوپارد عموما سیاسی‌اند. آزادی، حقوق بشر و سانسور ازجمله مضمون‌های متن‌های این نویسنده‌ی برنده‌ی جایزه تونی هستند. گفتنی است استوپارد علاوه بر این نمایش‌نامه، متن‌های نمایشی دیگری را نیز در رابطه با جریانات دگراندیشی جمهوری چک تحت سلطه حزب کمونیست نوشته که ازجمله آنها می‌شود به «پسر خوب لایق توجه است» اشاره کرد.