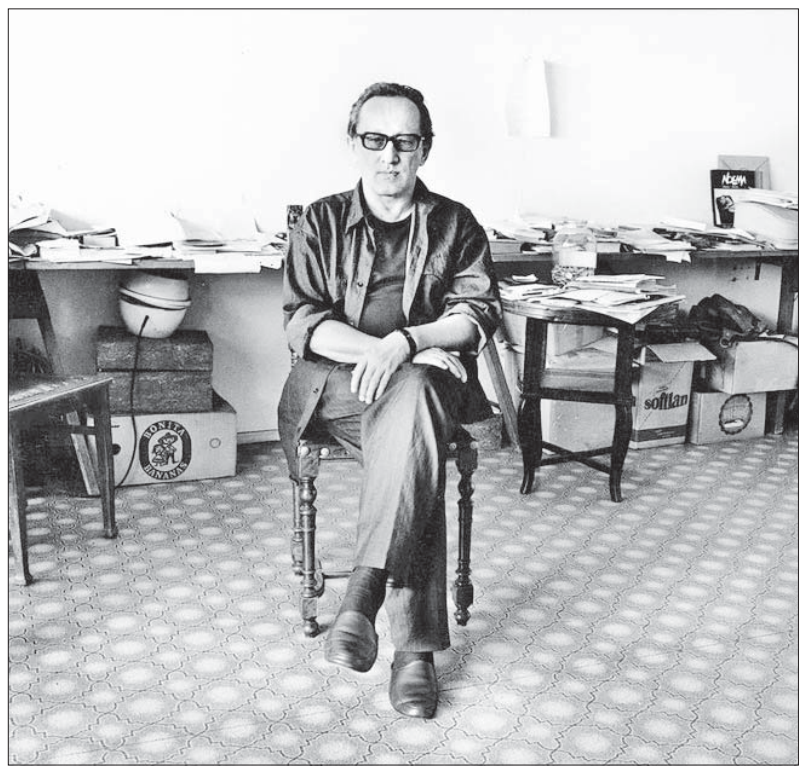
چند قطعه‌نگاری از هاینر مولر

ایستاده نوشتن

ترجمه دانا صافیان



هاینر مولر، نویسنده و روشنفکر آلمانی که در بسیاری از گونه‌های متنی آثاری از او به جا مانده که همگی دارای ارزش ادبی و فرهنگی بالایی هستند، از نمایشنامه تا شعر و جستار، در سال ۱۹۴۷ به حزب سوسیالیست آلمان پیوست. او در ابتدا در کانون نویسندگان آلمان که به همت این حزب تاسیس شده بود فعال شد اما در دهه‌های بعد، دولت آلمان غربی او را از فعالیت در این انجمن منع کرد. شاید این اتفاق بود که باعث شد هاینر مولر به خارج از مرزهای آلمان برود و در سرتاسر اروپا دست به تجربه بزند و تئاتر روی صحنه ببرد و یا گوشه‌ای خلوت کند و بنویسد. پس از فروپاشی دیوار برلین، مولر به آلمان بازگشت و در پاگرفتن انجمن‌ها و کانون‌های نویسندگان مستقل و خارج از احزاب سیاسی تلاش فراوانی کرد. امروز اما بیشتر از هر چیز او را به خاطر تاثیری که بر دراماتورژی و نمایشنامه‌نویسی اروپایی داشته می‌شناسند هرچند، در سال‌های اخیر، نیم‌رخ مولرِ روشنفکر اهمیت بیشتری یافته است. در زیر قطعاتی از کتاب «تئاتر جنون مهار شده است»، از اصل آلمانی به فارسی برگردان شده. این کتاب مجموعه‌ای است از یادداشت‌های روزانه و ستون‌هایی که مولر برای مطبوعات می‌نوشته که به دست دِتلف اشنایدر تاریخ‌نویس تئاتر آلمان، گردآوری شده. توضیح اینکه «(...)»ها مربوط به متن اصلی است و به نظر می‌رسد جزئی از سبک نگارشی مولر است.

۱ زمانی که برشت فعالیتش را با مجموعه‌ی تئاتر برلین آغاز کرد، برنامه‌اش را به این قاعده درآورد: «تئاتر برای تصدیق کردن شایعات ضروری است». این یعنی برنامه‌ی او از همان اول برنامه‌ای سیاسی بوده و او نقدِ مطالبات را به عنوان خواسته‌ای اولیه در جامعه‌ای که در حال ساختن سوسیالیسم است، در نظر می‌گیرد. تا زمانی که برشت خود مجموعه‌ی تئاتر برلین را هدایت می‌کرد دستاورد چندانی نداشت، زیرا همه‌ی بلیط‌ها پیش‌فروش می‌شدند و نمایش‌ها برای مخاطبانی محدود به اجرا درمی‌آمدند. این وضعیت پس از اجرای مهمان در پاریس عوض شد. حالا این به نظرم رابطه‌ی مستقیم با اصل اساسی تئاتر دارد: رابطه‌ی میان موفقیت و تاثیرگذاری. تئاتر برشت تاثیرگذار بود چون به اختلاف‌نظرها هم میان مردم و هم بین منتقدین دامن می‌زد. (...). به هیچ هم‌ترازی میان تئاتر و ادبیات، نمایشنامه‌نویس و کارگردان، باور ندارم. نمایشخانه‌ها ممکن است از درگیری‌شان با ادبیات سود ببرند. هر موسسه‌ای برای ضررنکردن تلاش می‌کند. تماشاخانه‌ها هم موسساتی هستند که به تلاش‌های ادبیات برای بقا نیاز دارند. منظورم نمایشنامه‌هایی است که نمی‌توانند به شکلی که نوشته شده‌اند به اجرا درآیند. نمایش‌خانه‌ها به این روش پیشرفت می‌کنند. (...). هم‌آهنگی وضعیتی پایانی است. موفقیت یعنی پایان تاثیرگذاری. یک دیدگاه دیگر درباره‌ی آینده‌ی تئاتر. آینده‌ی تئاتر در صورتی تضمین می‌شود که بر حماقتی پایان بگذاریم که نوعی تجمل‌گرایی را به حرفه وارد می‌کند؛ حرفه‌ی کارگردان، بازیگر و نمایشنامه‌نویس. با بیانی سیاسی: به امکانات کمونیسم باور دارم. به روزی که هنر دیگر یک حرفه‌ی مخصوص نیست. به ممکن‌بودن جامعه‌ای که مردم در آن بازیگر، کارگردان و نمایشنامه‌نویس‌اند و شغل‌های دیگری هم دارند، باور دارم.

۱۹۷۴

۲ اما هیچ شاهدی برای بدبینی داستانی هنگامی که فجایع را نمایش می‌دهیم پیدا نمی‌کنم. وقتی که موفق می‌شوم فجایع را عالی توصیف کنم، یک قدم از افسردگی فاصله می‌گیرم. مثلا در مکبث آنِ داستانی خوشبینانه‌ای هست: ساحره‌ها. هر واقعه‌ایِ به المانی ویرانگر نیاز دارد، و این المان در نمایشنامه‌های من ساحره‌هااند؛ زیرا بدون استثنا همه‌ی قدرت‌ها را از بین می‌برند. این نیز مهم است: مکبث شخصیت بزرگی است، ضدقهرمان نیست.

۱۹۷۴

۳ کارهای اصلی من از سال ۱۹۵۶نمایشنامه‌اند. چرا؟ تحریک می‌شوم این را بگویم:

چون تنبلم. یا به بیان دیگر: از تنبل‌بودنم می‌ترسم. هنگام نوشتن ادبیات محض آدم باید بنشیند، این تنبلی را بیش‌تر هم می‌کند. در نمایش‌نامه‌نویسی آدم می‌تواند- یا من باید بتوانم- ایستاده بنویسم. واگنر یک‌بار درمورد شکسپیر گفته است که او میمیک‌های بداهه را با طرح ازپیش‌تعیین‌شده تمرین می‌کرده است. این را بسیار مناسب می‌دانم. به‌جز این، لذتش در طول تمرین عملی سه‌برابر خواهد شد، به عبارت دیگر، کسی که نمایشنامه می‌نویسد، تجربه‌ای سه‌گانه از یک نمایشنامه خواهد داشت. مثلا نوشتن. نویسنده با شخصیت‌هایش زندگی می‌کند و مجبور نیست آن‌ها را توصیف کند. وقتی نمایش بر روی صحنه می‌رود حیاتِ فردی شخصیت‌ها به وجود می‌آید و درنتیجه بعدی تازه و جالب از نمایشنامه‌ها شکل می‌گیرد. بعد سوم به‌وجودآمده از طریق برخورد مخاطب با اثر، از طریق واکنش او و آن‌چه در تئاتر می‌تواند ببیند به وجود می‌آید. در ژانرهای ادبی دیگر این روند به‌سختی پیش می‌رود. در این‌جا باید بگویم؛ طبیعتا برای من، نوشتن جالب‌ترین اتفاق است.

۱۹۷۴

۴ نمایشنامه‌هایی هستند که باید اجرا شوند و این زمان مناسب خود را می‌طلبد. در مقابل این نمایشنامه‌هایی هستند که هرگز نباید اجرا شوند. این‌دو لزوما در قیاس بهتر یا مهم‌تر نیستند. و البته یک کارکرد تئاتر تفکیک مخاطبان و بازبینی نیازهایشان (مطالعه یا تماشا) است.

۱۹۷۴

۵ یکی از جنبه‌های مهم نمایشنامه‌های برشت این است که درمورد بحران‌های فردی نیستند. مرگ، تازمانی که نمایشنامه‌ها با بحران‌های فردی سروکار داشته باشند، امر بسیار مهمی است. کمدی ازبین‌بردن ترس از مرگ فرد است. در تراژدی این ترس ستایش می‌شود. درحالی‌که برای جامعه این مسئله قابل فسخ است. و در کل - شاید این الان چیزی متافیزیکی به نظر برسد- وظیفه‌ی ماست که یک ژانر تولید کنیم. برای ساختن یک دیدگاه تئاتری باید آن ازبین‌بردن یا ستایش‌کردن ترس را حذف کنیم. -در این‌جا نمایشنامه تعلیمی می‌تواند به‌عنوان یک ژانر مفید باشد. هنر نوعی گفت‌وگو است که در آن، میان تهیه‌کننده و مصرف‌کننده، برابری کامل وجود دارد. مهم‌تر از همه و در معنایی وسیع‌تر، این دموکراسی حقیقی در تئاتر است.

می‌دانم که با این هشدارها علیه خود و حتی شاید علیه قسمت بزرگی از تجربه‌ی نویسندگی‌ام سخن گفته‌ام.

۱۹۷۴

۶ آن‌چه سه، پنج، بیست سال پیش نوشتم را مثل متن یک نویسنده‌ی مرده می‌خوانم، مربوط به زمانی که مرگ هنوز با نثر جور درمی‌آمد. اولین تلاشم برای نوشتن یک نمایشنامه را به یاد می‌آورم که این‌طور شروع شد که قهرمان جوان مقابل آینه ایستاد و سعی کرد به یاد آورد که در کدام خیابان، کرم‌ها در بدنش فرومی‌رفتند.

۱۹۶۹

۷ یک تفاوت میان کسی که هملت نام دارد با کسی که هِم (شخصیت بکت در «آخر بازی») نام دارد هست. برای کسی که هم‌نام دارد، هر اتفاقی که برای هملت می‌افتد ممکن است رخ دهد و بااین‌وجود آدم از فشاری که از این تیپ شخصیتی نشات می‌گیرد راحت است (...).

اینکه دیدگاه واقع‌گرایی چه‌قدر به درد تئاتر می‌خورد کم‌تر مورد پرسش قرار گرفته است. بسیار غیرواقع‌گرایانه است که مردمی بر صحنه‌ای بایستند، کارهایی بکنند و بقیه پایین‌تر بنشینند. قطعا این نگاه در کارهای بکت مهم‌تر است. که این اساس کارهای او است: غریبگی این حقیقت که مردمی روی صحنه برای مردمی که پایین می‌نشینند و نگاه می‌کنند بازی می‌کنند. اساسا معتقدم که ادبیات باید در مقابل تئاتر بایستد. هنگامی که متن هنوز برای ارائه به تئاتر آماده نیست، درواقع برای تئاتر مفید و جالب است. «زیرا در آن زمان است، وقتی ادبیات مقابل تئاتر می‌ایستد، که می‌تواند تئاتر و متن تئاتر را تغییر دهد.»

۱۹۷۵

۸ نمایشنامه‌های فراوانی هستند که مناسب ارائه به تئاترند. نیازی به تغییردادن آن‌ها نیست. این کار مخرب است. موقع نوشتن فقط یک وظیفه دارم. آن‌قدر برای مردم تحلیل کنم که دیگر ندانند چه انتظاری داشته باشند و فکر می‌کنم این تنها راه است. سوال این‌جاست که در تئاتر چگونه می‌توان در این کار موفق شد. نه اینکه- هنوز برای برشت این یک قاعده بود- یکی را بعد از دیگری استفاده کرد. نویسنده باید تا جایی که می‌شود نکات زیادی را هم‌زمان بیاورد، طوری که مخاطب انتخاب‌های زیادی داشته باشد. این یعنی اگرچه نمی‌تواند انتخاب کند اما باید به‌سرعت تصمیم بگیرد که چه‌چیزی اول از همه برایش توضیح داده شود. به این سادگی نیست که نویسنده به آن‌ها اطلاعاتی دهد و بگوید که فعلا همین‌ها موجود است اما باز هم هست. به نظرم باید طوفانی از اطلاعات ایجاد شود. خیلی خسته‌کننده است وقتی متون نثر و صحنه‌ها از هم جدا می‌شوند، زیرا این‌طوری مردم وقت پیدا می‌کنند که نفسی بکشند. نویسنده باید یکی را در دیگری ادغام کند تا هر دو تاثیر خود را بگذارند. هرگاه به تئاتر می‌روم متوجه می‌شوم برایم کسل‌کننده است که در یک عصر فقط یک طرح داستانی را دنبال کنم. دیگر شروع یک طرح در پرده‌ی اول و نمایش یک طرح کاملا متفاوت در پرده‌ی دوم و شروع سومی و چهارمی برایم جذابیتی ندارد. شاید سرگرم‌کننده باشد، اما یک نمایشنامه‌ی عالی نیست. به نظرم مشکل واقعی این‌جاست که تئاتر از تکنولوژی جدید، مثلا از هنرهای تجسمی خیلی کم استفاده کرده است. اینکه مثلا از کلاژ به‌عنوان مِتُدی در تئاتر هنوز به‌ندرت استفاده می‌شود. فکر نمی‌کنم که مردم در سینما به دنبال نوعی آسودگی هستند. در سینما به دنبال دنیای ویران شده‌اند اما در تئاتر دنیایی بی‌عیب را می‌جویند. این پدیده‌ای تاریخی است و اکنون در آلمان وجود دارد زیرا تئاتر همیشه وسیله‌ای برای انتقال و نمایش‌دادن بوده است.

۱۹۷۵

۹ تاریخ و سیاست اروپا مبنی‌بر اصول پدرسالاری است. در آسیا اما ظهور اصول زن‌سالاری را می‌بینم. پس باید با هر دو پایم در دو سمت دیوار بایستم. شاید حرکتی شیزوفرنی به نظر برسد، اما واقعیت دیگری هم به نظرم کافی نمی‌آید. به کشمکش فکر می‌کنم و به‌جز آن به چیز دیگری فکر نمی‌کنم. همیشه در آثارم تلاش می‌کنم آگاهی از کشمکش را تقویت کنم، برای مواجه‌شدن و ضدیت‌ها. راه دیگری وجود ندارد. به جواب‌ها و راه‌حل‌ها علاقه‌ای ندارم. نمی‌توانم آنها را ارائه بدهم. برای من مسائل و کشمکش‌ها جالبند. تنها می‌توانم نوشتن نثر را از زبان شخص اول تصور کنم. هنگام نوشتن نمایشنامه همیشه نقاب و نقش وجود دارد و نویسنده از طریق آن‌ها حرف می‌زند. برای همین نمایشنامه را ترجیح می‌دهم - به خاطر نقاب‌هایش. می‌توانم حرفی بزنم و دقیقا برعکسش را هم بگویم (...). من باید از دست تناقضات راحت شوم و این کار به وسیله‌ی درام آسان‌تر است. برایم رویارویی با قدرت، به‌مثابه‌ی داستانی شخصی است. مثلا روایت من از «فیلوکتتس» سوفوکل را در نظر بگیرید. رویدادها به این ترتیب است: فیلوکتتس از اودوسئوس متنفر است. اما اودوسئوس آگاه است که فیلوکتتس برای پایان‌دادن جنگ تروا به کار می‌آید. او از نئوپتلموس می‌خواهد که فیلوکتتس را در مشارکت در جنگ تشویق کند. نئوپتلموس نمی‌خواهد دروغ بگوید و برای فیلوکتتس توضیح می‌دهد که از سوی اودوسئوس آمده است. (...) فیلوکتتس می‌خواهد اودوسئوس را بکشد، اما در نهایت نئوپتلموس فیلوکتتس را می‌کشد. سپس اودوسئوس به او می‌گوید مرده و زنده‌ی فیلوکتتس برای او فرقی ندارد. او جسد را به قبیله‌ی فیلوکتتس نشان می‌دهد و می‌گوید که اهالی تروا وقتی نتوانستند او را راضی به جنگیدن برای آن‌ها کنند کشته‌اند. یک منتقد در آخرین نمایشنامه‌هایم؛ حمله‌ام به داستان، به دیدگاه خطی داستان را دیده بود. او در آن‌ها شورش مادیت علیه ایده‌ها را خوانده بود. یا با بیانی دقیق‌تر شورش موضوعات علیه تاثیر ایده‌ها بر بدن انسان را. این عملا هدف من در تئاتر است: بدن‌ها و درگیریشان با ایده‌ها بر روی صحنه مطرح شود. تا زمانی که ایده‌ها هستند، زخم‌ها هم وجود دارند. ایده‌ها برای جسم زخم‌ها را به ارمغان می‌آورند. (...). هولدرلین درباره‌ی عملکرد نمایش در دوران سوفوکل می‌نویسد: کلمه، قتلگاه (شیء) است. یک متن در دو سطح مفاهیم را منتقل می‌کند: یکی اطلاعات و دیگری ترسیم ایماژ. این‌جا به بدبین‌بودن شهرت دارم (...). دلیلش را هرگز نفهمیدم زیرا در زندگی هیچ مشکلی ندارم. مشکلات در نوشتنم وجود دارند نه در زندگی‌ام. گرترود اشتاین تعریفی از تئاتر دارد که آن را خیلی می‌پسندم: نوشتن برای تئاتر یعنی همه‌چیز، هرآن‌چه که مربوط به روند نوشتن می‌شود، به متن ربط دارد. موقع نوشتن نثر، نویسنده باید بنشیند، اما موقع نوشتن نمایشنامه نمی‌توان نشست، زیرا زبانِ بدن بیشتر از نثر در آن هست. قاعده‌ی تئاتر به سادگی مرگ و زندگی است. تاثیر تئاتر ترس از تغییر است و آخرین تغییر همان مرگ است. می‌توان به دو طریق با این ترس کنار آمد: در کمدی، که این ترس باعث خنده می‌شود و یا در تراژدی که این ترس تقدیر می‌شود.

۱۹۸۲

عطف

شکل‌های گفت‌وگو

«عبور از حلقه، از ۷:۱۵ تا ۸ و دو نمایش‌نامه دیگر»، سه نمایش‌نامه است از دوران تحول نمایش‌نامه‌نویسی آمریکای لاتین که با ترجمه کاظم فرهادی در نشر فرهنگ جاوید منتشر شده است. در پشت جلد کتاب درباره این دوران و درون‌مایه این سه نمایش‌نامه چنین آمده است: «سه نمایش‌نامه‌ای که در این کتاب گرد آمده، مربوط به دوره تحول تئاتر آمریکای لاتین است. نشانه‌های این تغییر که ورای تجربه‌های زیبایی‌شناختی نمایش‌نامه‌نویسان پیشین حاصل آمده بود، از اواسط دهه ۱۹۶۰ آغاز شد. این گروه از نمایش‌نامه‌نویسان با نگاهی تازه به محیط پیرامون‌شان شروع به نوشتن نمایش‌نامه‌هایی از صحنه صحنه زندگی امریکای لاتین کردند که پدیده‌ای غیرعادی و در عین‌حال بسیار موفق به‌نظر می‌رسید، چون نویسندگان این‌گونه نمایش‌ها به تئاتری می‌اندیشیدند که پرشور، لذت‌بخش، تفکربرانگیز و سرگرم‌کننده باشد. مجموعه نمایش‌های این کتاب درباره شکل‌های گفت‌وگو است که در موقعیت و زمان خاص صورت پذیرفته‌اند.» کتاب مقدمه‌ای دارد از مترجم، درباره پیشینه تئاتر آمریکای لاتین و تحول این تئاتر در دهه ۶۰ میلادی که هم‌زمان بوده با ظهور موج نوی سینما در این کشورها. در آغاز مقدمه به ریشه‌های سنت تئاتر امریکای لاتین پرداخته شده و دراین‌باره چنین آمده است: «سنت تئاتر آمریکای لاتین ریشه در دوره جنگ‌های استعماری و تسلط فاتحان بر این قاره دارد. به‌همین‌دلیل،

عبور از حلقه، از ۷:۱۵ تا ۸ و دو نمایش‌نامه دیگر

ترجمه کاظم فرهادی
نشر فرهنگ جاوید

نمایش‌نامه‌نویسی، به‌ویژه در آمریکای اسپانیایی‌زبان، در این چند سده فرازونشیب‌های بسیاری داشته است.» کاظم فرهادی پس از ارائه شرحی از تغییر و تحولات این سنت نمایشی تا دوره انقلاب مکزیک و پس از آن تا آغاز جنگ جهانی اول به تحولی پرداخته است که در دهه بعد از این جنگ در تئاتر آمریکای لاتین اتفاق افتاد. او دراین‌باره می‌نویسد: «سرانجام این تحول در دهه بعد از جنگ جهانی اول رخ داد. کوشش‌های آغازین گروه‌های منفرد به جنبشی رو به رشد و فراگیر تبدیل شد که موجب شکوفایی دوباره و تجدید حیات تئاتر آمریکای لاتین شد. این گروه‌های تجربی با فعالیت‌های خلاقانه که گاه با حمایت دولت همراه بود، در صدد برآمدند تا روح زندگی را در تئاتری بدمند که در صحنه حرفه‌ای بی‌رمق مانده بود. ایسن دیگر تنها نبود، جوانان شیفته تئاتر در آمریکای لاتین در جست‌وجوی خود برای کشف روش‌ها و تکنیک‌های نو، نویسندگانی چون برنارد شاو، پیراندلو، یوجین اُنیل، و بعدها تی.اس.الیوت، برشت، سارتر، آلبر کامو، تنسی ویلیامز و آرتر میلر را کشف کردند. در همه‌جا ترجمه‌هایی از نمایش‌نامه‌های گوناگون توسط تشکل‌های دانشگاهی و جنبش‌های تئاتر کوچک صورت گرفت و نمایش‌نامه‌نویسان ملی‌گرا با نوشتن نمایش‌هایی که از نظر مدت‌زمان چندان مورد ستایش و تمجید ملی واقع نشد، واکنش‌هایی را آغاز کردند.» فرهادی پس از شرح این دوره، به دوره‌ای می‌رسد که نویسندگان کتابی که نمایش‌نامه‌هایشان را ترجمه کرده به آن تعلق دارند. در این بخش از مقدمه، درباره نویسندگان این دوره می‌خوانیم: «آنان در پی کشف تئاتری نو، پویا و مبتنی بر نیازهای فرهنگی جامعه، بازنگری انتقادی فعالیت‌های تئاتری در گذشته و نیز شیوه نگرش خود به مسائل اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی زیست محیط‌شان را آغاز کردند.»

نگاه

سه‌گانه هاینر مولر

عصیانگری واقع‌بین

«هراکلس ۵»، «مائوزر» و «هملت ماشین» سه نمایش‌نامه است از هاینر مولر، نمایش‌نامه‌نویس آلمانی، که با ترجمه ناصر حسینی‌مهر در نشر روزبهان و در یک کتاب چاپ شده است. ترجمه فارسی این سه نمایش‌نامه همراه است با مقالاتی از ناصر حسینی‌مهر در تحلیل این نمایش‌نامه‌ها و واکاوی جهان غریبی که مولر در آثارش به نمایش درآورده است. در پایان کتاب نیز گفت‌وگویی با حسینی‌مهر درباره مولر چاپ شده است. گفت‌وگویی که بهانه آن اجرای نمایش‌نامه «هملت ماشین» توسط ناصر حسینی‌مهر بوده است. علاوه‌براین در آغاز کتاب یادداشتی کوتاه از جواد مجابی، با عنوان «مولر، طغیانگری ژرفکاو»، درباره نمایش‌نامه‌های هاینر مولر چاپ شده است. در بخشی از این یادداشت که به‌عنوان پیشگفتار کتاب آمده درباره مولر می‌خوانیم: «این راوی عصبانی است، این قهرمان، این مولر، از تاریخ و اسطوره و خاطره دلخور است، خشم گرفته بر انسان‌های دوران خویش، از سرمایه‌داری و کمونیسم به یک‌سان حالش به‌هم می‌خورد، آنارشیستی که ته دلش آرزو می‌کند کاش همه‌چیز درست و به‌سامان بود بی‌این‌همه لاشه و فضاحت در چشم‌انداز و پشت‌سر. پس می‌درد از هم اوضاع را، پرده‌ها و نیم‌پرده‌ها را، نقاب از چهره ریاکار و ستمگر و زبون خود می‌افکند تا بتواند ریاکاران و زبونان و ستمگران را استهزا کند. نیش این زبان تمامی زهر زمانه را در خود دارد.» هراکلس ۵، نخستین نمایش‌نامه کتاب است. نمایش‌نامه‌ای که دو یادداشت تحلیلی از حسینی‌مهر به آن ضمیمه شده است؛ یکی به نام «هراکلس در کارزار طاعونی جهان امروز» و دیگری به نام «جنون هراکلس». در یادداشت اول به نمایش‌نامه «هراکلس۵» پرداخته شده و در یادداشت دوم به «هراکلس در آثار درام‌پردازان جهان». حسینی‌مهر در بخشی از این یادداشت دوم درباره شخصیت هراکلس و حضور او در دوره‌های مختلف تاریخ ادبیات جهان می‌نویسد: «هراکلس یا هرکولس، از آن قهرمانان اسطوره‌ای است که از بدو پیدایش خود در هر دورانی از تاریخ و تمدن نقشی متفاوت و حتی متضاد ایفا کرده و هربار بازخوانی تازه‌ای داشته است.» در ادامه این مقاله، تغییروتحول شخصیت هراکلس در گذر از دوره‌های تاریخی مختلف بررسی شده است و به این موضوع پرداخته شده که هراکلس در آثار نویسندگان هر دوره چه‌طور دیده و ساخته و پرداخته شده است. در بخشی از یادداشت اول که مشخصا درباره روایت هاینر مولر از هراکلس است، درباره هراکلسی که مولر در نمایش‌نامه «هراکلس ۵» ترسیم کرده، آمده است: «هاینر مولر از میان قهرمانان اسطوره‌ای، این‌بار هراکلس را برگزیده است. اما هراکلسی معاصر که در قالب مزدور مدرنی تجسم می‌یابد و نه عاملی در خدمت خدایان که باید از وابستگی‌های زندگی خصوصی دست بکشد، یا عشق به زن و فرزندانش را تبدیل کند به نفرت؛ تا آنجا که آنها را به قتل برساند و خانه و کاشانه را در آتش بسوزاند. هاینر مولر در این نمایش‌نامه خود با آن هراکلس آسمانی و اسطوره‌ای کاری ندارد. او قهرمانش را همچون هملت در هملت ماشین به امروز آورده است. درواقع، مولر قصد دارد به ما گوشزد کند که یکی از مظاهر تغییرشکل‌داده‌شده میتولوژی در جهان مدرن و معاصر، چیزی نیست جز تولید انبوهی از زباله، از زباله‌های صنعتی و اتمی گرفته تا زباله‌های مصرفی روزانه، و زباله‌های فرهنگی و هنری، زباله‌های فکری و حتی زباله‌های صوتی و نوری که زندگی را برای انسان دچار مخاطره‌ای جدی کرده است.»

نمایش‌نامه بعدی، «مائوزر» است. به این نمایش‌نامه نیز مقاله‌ای ضمیمه شده با عنوان «وداع با فردا، وضعیت موجود» که نگاهی کوتاه است به نمایش‌نامه «مائوزر». در بخشی از این مقاله، ضمن مقایسه نمایش‌نامه «مائوزر» با نمایش‌نامه‌های آموزشی برشت، از جمله «تدبیر»، و رمان «دن آرام» شولوخوف، در بیان تفاوت میان دیدگاه برشت و شولوخوف با دیدگاهی که مولر در نمایش‌نامه «مائوزر» اتخاذ کرده، آمده است: «موضوع این نمایش‌نامه کوتاه شباهت زیادی به نمایش‌نامه تدبیر برشت دارد، هم‌چنین یادآور رمان دن آرام شولوخوف است؛ به‌خصوص بخش محاکمه انقلابیون روسی در زمان جنگ داخلی. مولر برخلاف آثار برشت و شولوخوف به فردیت انسان ارج می‌نهد...» در پایان مقاله نیز درباره تفاوت سبکی مولر و برشت و اهمیت مولر در ادبیات دراماتیک آلمان آمده است: «هاینر مولر گام‌هایی بلند در ادبیات دراماتیک آلمان برداشت. از جمله به ارثیه برشت - سادگی در نگارش برای عوام - توجهی نکرد و زبان را در نمایش‌نامه‌های موجز و لیریک خود به جایگاه رفیع سخن‌پردازانی نظیر هاینه و ریلکه نزدیک ساخت. از سوی دیگر، او به هرآنچه بر سرزمینش می‌گذشت، به تردید می‌نگریست و همواره خود را، و پیشینیان خود را، در آثارش سرزنش می‌کرد. مولر نه آنارشیست بود، نه نیهیلیست؛ او درام‌پردازی بود واقع‌بین و عصیانگر.» هملت ماشین آخرین نمایش‌نامه است، که چند سال پیش خود حسینی‌مهر آن را در ایران روی صحنه برد. «زخم هملت» و «حقیقت را در خواهید یافت» دو مقاله‌ای است که به این نمایش‌نامه ضمیمه شده. در آغاز مقاله «زخم هملت» در توصیف «هملت ماشین» چنین آمده است: «نمایش‌نامه کوتاه هملت ماشین اثر هاینر مولر در پنج تابلو اقتباسی آزاد و مدرن از هملت شکسپیر است. این نمایش‌نامه از زبان هملت، ناهنجاری‌ها، تضادها و کشمکش‌های وحشیانه و خانمان‌برانداز جهان امروز را به‌گونه‌ای شگفت‌انگیز منعکس می‌کند: خشونت، جنایت، ترس، خیانت، روان‌پریشی، زندان، شکنجه و فاشیسم. هاینر مولر، در مونولوگی آبستره -فلسفی خیالی گداخته از گذشته تلخ و تاریک کشورش آلمان دموکراتیک و هم‌چنین دنیای ناامن سوسیالیستی-استالینیستی را به زمان حال نشت می‌دهد. هملت در عصر کنونی با یادآوری مرگ پدرش و بازگویی رویاها و توهمات هم‌چنان در افکار خود دست‌وپا می‌زند، اما این‌بار هملتی ضد هملت، هملتی ضد قهرمان، حتی هملتی منحط با افکاری عصیان‌زده و ویرانگر، هملتی آنارشیست که با جهان واقعیت‌ها هم‌چنان بیگانه است و تنها با یکه‌تازی در دنیای خیال خود هنجارشکنی می‌کند و به آرزوهایش دست می‌یازد که همانا ارتکاب به فجیع‌ترین جنایت‌هاست: از پرده‌دری فساد حاکمان تا به خاک‌وخون کشاندن مادر خود.» آن‌چه در ادامه می‌آید سطرهایی است از نمایش‌نامه هملت ماشین: «نمایش من، اگر هم اجرا شود در زمان شورش خواهد بود. شورش با پیاده‌روی آغاز می‌شود. در ساعت کار و اشتغال و با زیرپا گذاشتن مقررات آمد و شد خیابانی. عابران پیاده در خیابان‌ها مسلط‌اند. اگر پلیس‌ها راه را سد کنند به کناری پرتاب خواهند شد. دسته‌های مردم هنگامی که به منطقه حکومتی شهر نزدیک شدند در برابر دیواری از گارد پلیس از حرکت بازمی‌ایستند. گروه‌هایی شکل می‌گیرد، از میان‌شان سخنرانان برپا می‌خیزند...»

سه‌گانه
هراکلس۵، مائوزر، هملت ماشین
هاینر مولر
ترجمه ناصر حسینی‌مهر
نشر روزبهان

مختصری درباره زندگی و اندیشه هاینر مولر، دراماتیست آلمانی

مارکسیست دگراندیش

دانیال حقیقی

تعریفی که علی‌اکبر معصوم بیگی و نسترن موسوی در پیشگفتار کتاب «مارکسیسم دگراندیش» از آن ارائه کرده‌اند چنین است: «گرایشی که به هسته‌ی اصلی مارکسیسم وفادار است ولی از هرگونه تصلب نظری، عادت فکری و یا چارچوب تخطی‌ناپذیر گریزان.» با این تعریف، هاینر مولر یکی از کسانی است که بی‌هیچ تردیدی در این تعریف جای می‌گیرد؛ مولر در آلمان‌شرقی به‌خاطر تخطی از اصول حزبی از حزب سوسیالیست آلمان اخراج شد و در آلمان‌غربی به دلیل چپ‌گرایی‌اش تحت تعقیب بود. او اما کسی بود که بسیاری پس از برتولت برشت، مهم‌ترین چهره‌ی تئاتر در آلمان می‌دانند.

هاینر مولر بیش از سی اثر نمایشی را به رشته‌ی تحریر درآورده و بسیاری از آن‌ها را بارها به صحنه برده. ویژگی بارز مولر در درام، این بود که با رجوع به آثار کلاسیک، از یونان باستان تا شکسپیر، سعی می‌کرد با خوانشی انتقادی، آن‌ها را برای امروز معاصرسازی کند. نمایشنامه‌ی «هملت ماشین» یک نمونه‌ی مکتبی در شیوه‌ی کار مولر است. شانزده‌ساله بود که جنگ تمام شد و او برای سال‌ها در آلمان‌شرقی گیر افتاد و زیر فشار کمتر توانست چیزی منتشر کند. خودش درباره‌ی آن سال‌ها گفته: «تاریخ آلمان دشمن من است و من، قصدم این است که کماکان خیره در چشم سفیدی‌اش زل بزنم».

سال ۱۹۵۱ به آلمان‌غربی رفت و برای مدتی روزنامه‌نگاری کرد تا آنکه از این کار هم منع شد. او درباره‌ی این دوره از زندگی‌اش گفته است: «من در سایه‌ی دو دیکتاتوری زیسته‌ام، هم آلمان‌غربی و هم شرقی». پس وقتی متوجه شد آلمان‌غربی هم تفاوت چندانی با شرقی، دست‌کم برای او ندارد، مدتی در اروپا سرگردان بود تا آنکه در سال ۱۹۵۸ اولین کار خود را روی صحنه برد. کارهای او دشوارفهم و مرموز بودند، پس روشن بود که دولت آلمان هم‌چنان با او درگیر بماند و کمتر اجازه‌ی فعالیت در خود آلمان را به او بدهد. این ماجراها اما در سال ۱۹۸۶ که مولر «هملت ماشین» را تمام کرد بسیار کم‌رنگ شد. چراکه این نمایشنامه، پس از اجرا در نیویورک شهرتی جهانی برای او جمع کرد. «هملت ماشین» به تروریسم و قتل‌عام مردم در تاریخ آلمان، نگاهی انتقادی داشت از زاویه‌ای که تا آن زمان کمتر مطرح شده بود: اخلاق فردی. او با برقرارکردن دیالوگ با تاریخ به‌مثابه‌ی یک سوژه‌ی مرده سعی در احیای او در عصر حاضر می‌کرد و نیروهایی را که منجر به رخداد یک واقعه‌ی تاریخی می‌شدند مجددا روبه‌روی هم قرار می‌داد و با دست‌بردن در آن تلاش می‌کرد به این سوال پاسخ دهد که «چه می‌شد اگر تاریخ آنگونه رقم می‌خورد؟». و برای اینکار مولر راهی نداشت جز برهم‌زدن دیدگاه رایج در برخورد با تاریخ، یعنی نگاه خطی و گاه‌شماری که از رویدادهای تاریخی، روایتی پیوسته ارائه می‌کند. مولر به داستان خطی اعتقادی نداشت. در جایی از یادداشت‌های روزانه‌اش در همین رابطه می‌نویسد: «داستانی هست راجع به دانش‌آموزی که وسط کلاس درس هگل، بلند می‌شود و از کلاس بیرون می‌رود. وقتی می‌پرسند چرا؟ گفته بوده دیگر نتوانسته تحمل کند، زیرا این احساس را داشته که یک مرده دارد آن‌جا حرف می‌زند. آخر این تفکر افراطی مربوط به اردوگاه‌های کار اجباری است. این جنبه‌ی منفی تا مغز استخوان می‌رود و همیشه یک مسئله‌ی کاملا آلمانی بوده و هست». علاوه‌براین، مولر شاعر مهمی هم بود و قطعات مفصل و گاه کوتاه شعری از او به‌جا مانده که میان شعر و نثر در نوسان هستند و با ارائه‌ی تصاویر شاعرانه‌ی بدیع، در تاریخ شعر آلمانی هم توانسته جایی برای خود باز کند. فارغ از این‌ها، پس از فروپاشی دیوار، در دهه‌ی ۱۹۹۰، مولر یک لیدر هنری و ادبی برای هنرمندان و نویسندگان آلمان بود و در این دوران بیشتر بر کارگردانی و راه‌اندازی بنیادهای مستقل و NGOهای نویسندگان تمرکز کرد.

او که در سال ۱۹۳۹ متولد شده بود، به سال ۱۹۹۵ بر اثر بیماری سرطان از دنیا رفت. در سال‌های اخیر، پژوهش‌های صورت‌گرفته روشن کرده که هاینر مولر در قیاس با برتولت برشت، یک تئاتر باز و چندگانه را پیشنهاد کرده است و از آنجا که متن‌های او مادیتی گشوده دارند، از فروغلتیدن در دگماتیسمی که گاهی برشت به آن دچار می‌شد در امان مانده‌اند.