مخزن

نگاهی به منابع تاریخ نمایش در ایران-۲

نمایش‌های شادی‌آور زنانه

علی قلی‌پور

نمایشنامه «شهادت خوانی قدمشاد مطرب در تهران» محمد رحمانیان مانند عکسی سیاه و سفید و قدیمی است که با هزار و یک ترفند رنگی‌اش کنند و سرانجام در قاب زیبایی به نمایش درآورند. این نمایش که تصویر خلاقی از نمایش‌های زنانه در ایران است، تنها یک شب در تهران اجرا شد و تاوان سختی برای ورود به اندرونی‌ها داد. پس بیراه نیست اگر بگوییم هنوز هم نوشتن از نمایش‌های زنانه کاری زنانه است، هنوز هم باید مقاله‌ها را در اندرونی‌ها نوشت و شاید در همان اندرونی‌ها هم منتشر کرد. این نخستین دشواری در مسیر بررسیدن نمایش‌های زنانه است. دومین مشکل را باید در نسبتی دید که میان مکان و نوع نمایش وجود دارد. مکان، یعنی اندرونی‌ها، الزامات خود را به اجرا تحمیل می‌کنند، امروزه دیگر نه اثری از آن معماری هست و نه اثری از آن فرهنگ گردهمایی‌های زنانه، پس بدیهی است که دیگر اثری از نمایش‌های زنانه نباشد. اما فقدان پژوهش درباره نمایش‌های زنانه، با توجه به شرایط اجتماعی و سیاسی یک دهه و نیم اخیر کمی عجیب به نظر می‌رسد. بازار کتاب پر از کتاب‌هایی است که به مسائل زنان می‌پردازند، اما در میان آنها حتی یک کتاب هم یافت نمی‌شود که مهم‌ترین سنت نمایشی زنان ایران را موضوع خود قرار داده باشد. البته علی بلوکباشی سال‌ها پیش وعده انتشار کتابی درباره «نمایش‌های زنانه» را داده بود. او درباره شیوه گردآوری مستندات خود می‌نویسد: «از این چند بازی [نمایش زنانه]، برخی را نگارنده خود دیده و آنها را از کودکی هنگامی که به دبستان می‌رفته و می‌توانسته به مهمانی‌ها و جشن‌ها و... برود، به یاد سپرده و برخی دیگر را به تازگی با پرسیدن از سالخوردگان و عاقله‌زنان به دست آورده و آنها را همان‌گونه که دیده و شنیده یادداشت کرده.»[1] جستار بلوکباشی که هرگز به کتاب تبدیل نشد، شرح یکی از هفت بازی نمایشی زنانه به نام «خاله دیگ به سر» است. از دهه ۴۰ به بعد، مقالات پراکنده و در دهه اخیر نیز گاهی اوقات پایان‌نامه‌ها و مقالات پراکنده‌ای نوشته شده‌اند، اما هیچ‌کدام اقبال کتاب شدن نداشته‌اند. به همین دلیل کمتر در دسترس هستند.

کتاب دیگری که مستقیم دست خواننده‌اش را می‌گیرد و به جهان نمایش‌های زنانه می‌برد، خاطرات «مونس‌الدوله» ندیمه زنان ناصرالدین‌شاه است. این کتاب نمایش‌های زنانه درباری را با جزییات فراوان شرح می‌دهد. روشن است که آن دسته از نمایش‌های زنانه که در دربار اجرا می‌شدند، با سایر نمایش‌هایی که در خانه‌ها اجرا می‌شدند، کمی تفاوت داشتند. زیرا نمایش‌های زنانه درباری هم صاحب فضای فراخ‌تر و هم دارای امکانات بیشتر بودند، در نتیجه با شکوه بیشتری اجرا می‌شدند. این کتاب دربرگیرنده داستان‌ها و توصیف‌های ارزنده‌ای در باب تعزیه‌های زنانه، مجالس روضه‌خوانی زنانه، تقلیدها و نقالی‌های زنان است. متاسفانه در چند سال اخیر، خانم محترمی با نام «گردآفرید» در جهان دوره افتاده و خود را «نخستین نقال زن ایرانی» معرفی می‌کند؛ با رسانه‌های کم‌اطلاع خارجی مصاحبه می‌کند و از محدودیت‌های زنان نقال حرف می‌زند. اما اگر واقعاً درباره نمایش‌های زنانه در ایران و سنت «نقالی زنان» کار جدی می‌شد، آنگاه دیگر امکان ظهور این نوع پدیده‌های جعلی کمتر بود.

«خاطرات مونس‌الدوله» نخستین‌بار در سال ۱۳۴۵ در مجله «زن روز» منتشر شد، اما امروز تقریباً بخش مهم و عمده آن به صورت کتاب در دسترس است.[2] نویسنده این خاطرات، با حافظه سرشار و جزییاتی که از زندگی در عصر قاجار به یاد دارد، تصویری دقیق و اصیل از زندگی زنان آن عصر را به دست می‌دهد. زندگی زنانی که کل تفریح آنها در همین مجالس زنانه خلاصه می‌شد. در این کتاب با برجسته‌ترین شبیه‌خوانان زن و نیز با محل برگزاری مجالس شبیه‌خوانی آشنا می‌شویم، زبده‌ترین نوازنده‌ها و مشهورترین زنان تقلیدچی را می‌شناسیم و سر از زندگی آنها درمی‌آوریم. بنابراین کتاب «خاطرات مونس‌الدوله» را باید یکی از مهم‌ترین منابع برای مطالعه تاریخ نمایش این سرزمین دانست. تاریخی که بخش عمده آن در اندرونی‌ها جا مانده و به سختی می‌توان از چند و چون آن خبردار شد. اما خاطرات مونس‌الدوله تنها به زنان محدود نمی‌شود، بلکه بخش مهمی از زندگی کل جامعه در عصر قاجار را دربر می‌گیرد. به عنوان مثال اگر پژوهشگری یا طراح لباس و گریموری به دنبال منبعی دقیق برای شناخت چهره و لباس زنان عصر قاجار است، بی‌شک این کتاب یکی از بهترین منابع خواهد بود چون گاهی اوقات حتی شیوه ساخت لوازم آرایش زنان آن عصر را هم شرح می‌دهد. در نمایش‌ها و در فیلم‌هایی که زمان آن قاجاریه است، زن قاجار زنی است که ابروهای پیوسته دارد، همین! در صورتی‌که چهره زنان آن عصر، پر از رنگ‌ها و خطوط خلاق بود. سیاه و سفید بودن عکس‌ها در اغلب موارد موجب شده تا گریمورها و طراح‌های لباس از ظاهر الوان زن قاجار بی‌اطلاع باشند، به همین دلیل مونس‌الدوله منبع سرشاری برای شناخت رنگ‌های به کار گرفته شده در چهره‌ها و لباس‌های آن عصر است.

پی‌نوشت‌ها:

۱- علی بلوکباشی، نمایش‌های شادی‌آور زنانه در تهران، هنر و مردم، دی، شماره ۲۷، ۱۳۴۳، ص ۲۷

۲- مونس‌الدوله، خاطرات مونس‌الدوله، به کوشش سیروی سعدوندیان، انتشارات زرین، تهران، چاپ اول: ۱۳۸۰

دو نگاه به نمایش «گل» به کارگردانی یاسر خاسب

یک تجربه اصیل

رحیم عبدالرحیم‌زاده

عکس: مهدی حسنی

آنچه به نمایشی همچون گل یا آنچه در اصطلاح فیزیکال تئاتر نامیده می‌شود هویت می‌بخشد بر سه رکن اساسی در تاریخ تئاتر استوار است و ما برای شناخت این شکل از تئاتر ناگزیر به شناخت سرچشمه‌های الهام و شکل‌گیری آن هستیم.

نخستین پایه‌های این نوع تئاتر در آغاز قرن بیستم توسط سه تن در سه جغرافیای مختلف به وجود می‌آید؛ گوردون کرگ در انگلستان، آنتونن آرتو در فرانسه و میرهولد در روسیه. مخرج مشترک تمامی این چهره‌های جریان‌ساز تاکید بر عناصری چون حرکت و بدن، زدودن وجه کلامی در تئاتر و تاکید بر بخش بصری آن است.

تئاتر غرب در آن دوره در سیطره کلام و کلام‌محوری است و از این رو حرکت انقلابی این سه تن به شکلی دیگر از تئاتر هویت می‌بخشد که متکی به تصویر و حرکت است و بیش از آنکه تئاتری داستانگو و روایت‌محور باشد بر اجرا تاکید می‌نهد.

دومین آبشخور این شکل از تئاتر میم مدرن است؛ شکلی از نمایشی که سال‌ها به محاق فراموشی درآمد و از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم ظهور دوباره و قدرتمندی داشت اما به زودی دچار کلیشه‌ها و قواعد تخطی‌ناپذیری شد و همین باعث شد خلاقیت در آن کمرنگ شود اما با انقلابی که کسانی همچون ژاک لوکوک در این حوزه ایجاد کردند میم مدرن تبدیل به یکی از مهم‌ترین سرچشمه‌های تئاتری معاصر شد و بسیاری از کارگردان‌های بزرگ تئاتر از دل مدرسه بین‌المللی تئاتری ژاک لوکوک بیرون آمدند.

تاکید این نوع تئاتر نیز بیش از هر چیز بر حرکت و تصویر، بداهه‌سازی و دستیابی به بیان بدنی است. در این نوع نمایش نیز داستان اهمیت چندانی ندارد و بیشتر با تئاتری اجرامحور سروکار داریم.

سومین خاستگاه این نوع تئاتر را باید در رقص مدرن و جریانی که با مارتا گراهام شروع شد، جست‌وجو کرد؛ جریانی که توسط کسانی چون پینا باوئش و مرس کانینگهام تداوم یافت و به افق‌های جدیدی دست یافت. این شکل از نمایش نیز بیش از هر چیز در پی شکستن کلیشه‌هایی بود که قرن‌ها رقص غرب را دربر گرفته بود و در پی دستیابی به زبان جدیدی مبتنی بر بدن و حرکت بود.

با نگاهی به این سه جریان می‌توان ویژگی‌های اصلی و مهم نمایشی همچون گل را دسته‌بندی کرد؛ ویژگی‌هایی که می‌توان آن را در چند اصل مهم و ساده خلاصه کرد: دوری جستن از کلام و حتی روایت، تاکید بر بدن و توانایی‌های فیزیکال بازیگر و سعی در شکستن کلیشه‌های رایج حاکم بر تئاتر.

نمایش گل همچون دو اثر دیگر خاسب، هدیه مرموز و عجیب ولی واقعی، برخلاف بسیاری از آثار تجربی در ایران، نه سعی در مغلق‌گویی دارد و نه ابهام و پیچیده‌گویی اضافی، بلکه سعی می‌کند با ساده‌ترین و آشناترین کدها با مخاطب ارتباط برقرار کند

در نمایش گل همانند بسیاری از آثار مدرن ما با فضایی خالی مواجهیم؛ فضایی که در آن دکور و ابزارهای صحنه‌ای به حداقل تقلیل می‌یابد و این بدن بازیگر و توانمندی‌های آن است که جایگزین ابزارهای صحنه می‌شود و از سوی دیگر نمایش به سوی تصاویری سیال، منعطف و پویا می‌رود که هر لحظه با توجه به بدن بازیگر در حال تغییر است.

در این نمایش بازیگر ریاضت می‌کشد تا لذت و کشف و شهود نزد مخاطب به وجود بیاید. به عبارت دیگر یکی از مهم‌ترین آموزه‌های تئاتر شقاوت آرتو به خوبی در این نمایش امکان عملی شدن می‌یابد؛ آموزه‌ای که همواره با بدفهمی‌های فراوان روبه‌رو بوده است چرا که در اغلب موارد به بهانه تئاتر نامناسب‌ترین رفتارها با تماشاگر انجام می‌گیرد یا آنکه اجرا به سوی خشونتی لگام‌گسیخته می‌رود حال آنکه آرتو در کتاب تئاتر و همزادش به روشنی خشونت را متوجه بازیگر می‌داند و تاکید می‌کند که این بازیگر است که همچون یک مرتاض ریاضت می‌کشد تا کشف و شهود حاصل از اجرا برای مخاطب شکل بگیرد.

در نمایش یاسر خاسب نیز این مشقت و خشونت متوجه بازیگر است و حاصل ریاضت بازیگر ایجاد لذت برای تماشاگر است.

با تمامی این تعاریف و ویژگی‌ها گل را می‌توان یک اثر تجربی تمام‌عیار به شمار آورد که به نوعی به تمامی خاستگاه‌های تئاتر مدرن وفادار است و به شکلی آگاهانه از آن سود می‌جوید.

اما آنچه به تئاتر گل ارزش ویژه می‌بخشد نه مدرن بودن و تجربی بودن آن- چرا که این به خودی خود نمی‌تواند یک ارزش برای اجرا باشد - بلکه در نوع نگاه خاسب به تئاتر تجربی و مدرن است.

در تئاتر خاسب برخلاف بسیاری از آثار تجربی در ایران تئاتر تجربی تنها یک گرته‌برداری ناقص از تئاتر غرب نیست بلکه یک نگاه بومی در آزمون‌ها و تجربه‌های وی وجود دارد که به آن شکلی اصیل می‌بخشد. تئاتر خاسب و بالاخص نمایش گل از دل روزمره‌ترین تجربیات انسان ایرانی بیرون آمده است.

ابزارهایی که او در این نمایش از آن استفاده می‌کند و نوع برخوردش با متریالی همچون گل کاملاً رنگ و بویی ایرانی و حتی روستایی دارد. او در نمایش‌هایش بدون آنکه به شکل مستقیم به سنت‌ها و آیین‌های ایرانی بپردازد همواره به شکلی نو و نادیدنی از این آیین‌ها و سنت‌ها بهره می‌گیرد که در لایه‌های زیرین اثر قابل مشاهده است. حتی در حوزه محتوا و معناشناختی نیز اثر او چه در ارتباط با مفهوم آفرینش و خلقت از گل و چه در ارتباط با عناصر اربعه کاملاً ویژگی آیینی و در عین حال شرقی دارد.

دومین ویژگی آثار خاسب که از دل همین ویژگی نخست بیرون می‌آید ارتباط سهل و روان اجرا با مخاطب است. نمایش گل همچون دو اثر دیگر خاسب، هدیه مرموز و عجیب ولی واقعی، برخلاف بسیاری از آثار تجربی در ایران، نه سعی در مغلق‌گویی دارد و نه ابهام و پیچیده‌گویی اضافی، بلکه سعی می‌کند با ساده‌ترین و آشناترین کدها با مخاطب ارتباط برقرار کند و از این رو به‌رغم نبود عامل مهمی همچون گفتار و کلام نمایش‌های خاسب کاملاً آثاری قابل فهم هستند که تماشاگران مختلف به راحتی با آن ارتباط برقرار می‌کنند.

اما با وجود این دو ویژگی مهم و ارزشمند در نمایش گل این نمایش و دیگر آثار خاسب از یک بلاتکلیفی بزرگ نیز رنج می‌برند. نمایش‌های خاسب هنوز تکلیف خود را با عنصر داستانگویی و روایت مشخص نکرده‌اند و معلوم نیست این آثار کاملاً از روایت حداقل به شکل خطی آن گریزان هستند یا اینکه می‌خواهند تئاتری داستانگو باقی بمانند. هر چند تمایل و سمت و سوی آثار خاسب به سوی تئاتری داستانگو است اما روایت در آثار او بسیار ساده و اغلب خطی است و این خود نوعی عدم تناسب میان فرم اجرایی و فرم روایتی به وجود می‌آورد یعنی از یک سو با فرم اجرایی تجربی مواجه هستیم و فرم روایی به شدت کلاسیک و غیرتجربی است. از سوی دیگر این روایت‌های ساده باعث می‌شوند آثار خاسب اغلب آثاری کوتاه و کم‌پرسوناژ باشند، آثاری با شخصیت‌های تخت و کنش‌ها و تعلیق‌های کم‌مایه.

به راحتی می‌توان پذیرفت که جنس آثار خاسب چندان سنخیتی با متن به شکل کلاسیک آن ندارد اما ضرورت حضور یک دراماتورژ در کنار خاسب بیشتر از هر زمان دیگری خود را نشان می‌دهد.

ارائه توانایی بدنی در باشگاهی به نام تجربه‌کاری

حسین ذوقی

تمرین نمایش گل- عکس: رضا موسوی

گروه تئاتری «بدن دیوانه» و کارگردان آن «یاسر خاسب» به عنوان اشیای ویترین تجربه‌کاری مرکز هنرهای نمایشی چندسالی است که مدام مورد اهمیت دستگاه تئاتر دولتی قرار گرفته و در هر دوره‌ای از جشنواره و هر از چندی در یکی از سالن‌های حرفه‌ای تئاتر تهران روی صحنه می‌رود و تجربه‌کاری را رویه خود قرار داده است. عنوان غریبه «بدن دیوانه» نیز همراه اوست و مشی گروه تکیه بر حرکات بدنی است. از طرفی این گروه و همین‌طور سرپرست آن مورد توجه ویژه کسانی قرار گرفته که پیشتر خیلی توجهی به تئاتر تجربی نداشته‌اند. حالا همین بی‌توجه‌ها از طرفداران این «بدن دیوانه» شده‌اند و مدایح می‌سرایند. آنچه بیش از همه و بیش از اهمیت یا بی‌اهمیت بودن «بدن دیوانه» مورد توجه است، توجه دستگاه تئاتر دولتی و ناآگاهان به تئاتر تجربی به «بدن دیوانه» است. حالا لزوماً مساله این نیست که یاسر خاسب با چه دانشی و بر پایه چه علومی از تئاتر مبتنی بر حرکات فیزیکال یا به قولی فیزیکال تئاتر تئاترهایش را تمرین می‌کند و روی صحنه می‌برد. آخرین محصول «بدن دیوانه» نمایشی با عنوان «گل»، نمایشی متشکل از دو اجراگر با بدن‌های به غایت ورزیده، ابزارآلاتی مربوط به کار که دوگانه منظری دارد؛ مجسمه‌سازی با گل و حتی اوایل شکلی از ساختمان‌سازی را تداعی می‌کند. سیمای بازیگر اول با نشانه‌های ارائه شده نیز چنین حسی را بیشتر القا می‌کند. به هر صورت سیمای کارگری او مشغول ساخت و ساز گل می‌شود و از دقایقی بعد مخاطب با «گل» مواجه می‌شود. («گل»ی که «بدن دیوانه» است.)

«گل» تماماً نمایش مجسمه‌ساز (خالق) در کنار مجسمه‌اش (مخلوق) است. این رابطه به صورت حرکات بدنی تقریباً خارق‌العاده به مخاطب ارائه می‌شود. یکی از اجراگران (یاسر خاسب) نقش گل را بر عهده دارد که بار اصلی حرکات بدنی بر دوش اوست و دیگر اجراگر که نقش سازنده را دارد با اینکه از حرکات بدنی کمتری بر روی صحنه بهره می‌گیرد و نمایشش کمتر است برای مخاطب اما او سمتی همچون نظاره‌گر یا راهبرنده اجرا را به عهده دارد. او تماماً اجرا را در طول عرضه راهنمایی می‌کند.

«گل» نمایشی با مدت زمان کوتاه است. زمان تقریبی نمایش حدود ۳۰ دقیقه است. در این مدت زمان کوتاه اما هیچ کنش ویژه‌ای به جز همان کنش ارتباط خالق و مخلوق (آن هم در همان سطح ساخت) رخ نمی‌دهد. از همان ابتدا تا انتهای نمایش (البته به جز پنج دقیقه پایانی) مدام ما در حال دیدن این کنش هستیم که مجسمه‌ساز –خالق به شکل مداوم و بدون مکث «گل» را که شکل مخلوق دارد از این طرف به آن طرف و از این سو به آن سو می‌غلتاند. تنها چیزی که بعد از حرکات اولیه این کنش به چشم می‌خورد نمایش بی‌حد و حصر بدن بازیگر بر روی صحنه است.

آیا این چیزی جز همان عرض اندام بازیگر بر روی صحنه است که مثلاً گروتفسکی اجراگر را از آن بر حذر می‌دارد؟ نمایش تکراری یک کنش که هیچ کمک راهبردی به روند اجرا و حتی تفهیم مفهوم نمی‌کند در روند اجرا اهمیتی دارد؟ تماشای یک بدن آماده یا به قول گروه اجرایی «بدن دیوانه» چه ضرورتی برای مخاطب دارد؟ آیا آنچه مثلاً آرتو درباره تئاتر مشقت می‌گوید به آنجا باید بینجامد که بازیگر خود را در معرض خطرات و آسیب‌های جسمی قرار دهد؟ این مشقت و تحمل خطرات برای بازیگر چه حسی را باید در مخاطب ایجاد کند؟ باید به لذت او یا زجر او منجر شود؟ به دنبال همذات‌پنداری مخاطب هستیم؟

نکته

تنها چیزی که بعد از حرکات اولیه این کنش به چشم می‌خورد نمایش بی‌حد و حصر بدن بازیگر بر روی صحنه است. آیا این چیزی جز همان عرض اندام بازیگر بر روی صحنه است که مثلاً گروتفسکی اجراگر را از آن بر حذر می‌دارد؟ نمایش بیهوده و تکراری یک کنش که هیچ کمکی راهبردی به روند اجرا و حتی تفهیم مفهوم نمی‌کند در روند اجرا چه اهمیتی دارد؟ تماشای یک بدن آماده یا به قول گروه اجرایی «بدن دیوانه» چه ضرورتی برای مخاطب دارد؟

«بدن دیوانه» به عنوان گروهی اجرایی که خود را در دسته‌بندی تئاتر تجربی دستگاه تئاتر دولتی قرار داده است مطمئناً هیچ‌گاه نمی‌تواند به شکلی صحیح به پرسش‌های فوق پاسخی دهد.

پرسش‌های فوق از آن جهت اهمیت دارد که جواب‌شان در مورد «بدن دیوانه» کاملاً از جواب‌های صحیح دور است. «گل» صرفاً به دنبال نمایش بدن اجراگر و توانایی‌های خاص اوست. «گل» تماماً در حال نمایش یک کنش تکراری بر روی صحنه نمایش است. البته اینها به معنای بی‌اهمیت جلوه دادن اتفاق روی صحنه در مورد نمایش «گل» نیست اما مبین این مطلب است که «بدن دیوانه» هیچ توفیقی در اجرای این نمایش نداشته است و این مطلب در مورد نمایش‌های قبلی گروه نیز صادق است.

متاسفانه ناآگاهی گروهی از مخاطبان نسبت به چنین شکلی از اجرا و نمایش به توفیق ظاهری نمایش «گل» بسیار کمک می‌کند. توفیقی که از جانب تئاتر دولتی آغاز شد و گروه به شکل کاملی به عنوان گروهی تجربی‌کار معرفی شد. در تمام این سال‌ها این گروه همواره عضو ثابت نمایش‌های به ظاهر تجربی جشنواره سالانه فجر بوده است (جشنواره‌ای برای تئاتر دولتی که هیچ‌گاه نگاه مثبتی به تئاتر تجربی نداشته و ویترینی برای فرار از این اتهام ساخته و نمایش‌های کم‌خطر را برای خود برمی‌گزینند).

«بدن دیوانه» با نمایش «گل» شاید برای رسیدن به شکلی از تئاتر تجربی تمرینی مناسب کرده باشد؛ تئاتری که خود گروه نیز بر آن تاکید ویژه‌ای دارد: تئاتر فیزیکال.

اما تئاتر فیزیکال صرفاً نمایش غلو شده حرکات بدنی روی صحنه است؟ تئاتر فیزیکال اساساً چیست و بر چه اصولی استوار شده است؟

تئاتر فیزیکال فراتر از روایت کلامی، ترکیب عناصر فیزیکی و بصری و در مقابل عناصر شفاهی قرار گرفتن است.

تئاتر فیزیکال جنبشی انتزاعی است شامل برخی از عناصر همانند شخصیت، داستان، روابط و تعامل میان اجراگران با قصه‌ای خطی و لزوماً آشکار و قابل فهم.

تئاتر فیزیکال طیف گسترده‌ای از سبک، روش، زیبایی‌شناسی اجرایی شامل رقص، دلقک‌بازی، خیمه‌شب‌بازی، تقلید، ماسک، واریته، سیرک و پانتومیم را شامل می‌شود.

«گل» آیا با مشخصات اجرایی‌اش با تعاریف و مصادیق تئاتر فیزیکال همخوانی دارد؟ مسلماً جواب «نه»است. «گل» کلام را حذف کرده است. داستانی ساده را روایت می‌کند و تقریباً مفهومی را که در پی آن است، به مخاطب ارائه می‌دهد. اما صرفاً ارائه چنین مفهوم پیش‌پاافتاده و ساده‌ای آن هم بدون به‌کارگیری کلام اصلاً کار سختی نمی‌تواند باشد که احتیاج به چنین تکاپویی داشته باشد و اجراگر بخواهد چنان از خود مایه بگذارد که منجر به آسیب‌های احتمالی شود. در دیدار با چنین اجراهایی مخاطب نباید مقهور ابزارهای بدنی بازیگر بر روی صحنه شود در حالی که اتفاقات فیزیکی بدن بازیگر هیچ اهمیتی در پیشبرد اجرا ندارد.

صحنه‌کاغذی

درباره دیوید هِیر

عمیقاً سیاسی

علی منصوری

بیش از سه دهه است که دیوید هِیر (-۱۹۴۷) توجه منتقدان تئاتر را به محتوای قوی سیاسی و اخلاقی نمایشنامه‌هایش معطوف کرده است. هِیر یکی از چهره‌های شاخص جنبش تئاتر سیاسی بریتانیا در دهه ۷۰ به‌شمار می‌رود. او در کنار دراماتیست‌هایی همچون هاوارد برنتون و ترور گریفیث با نشان دادن بی‌کفایتی کاپیتالیسم و امپریالیسم، تبدیل به فرزندان خلف سنت «جوانک‌های خشمگین» یعنی جان آزبرن و آرنولد وسکر شدند. دیوید هِیر فعالیت تئاتری‌اش را در اواخر دهه ۱۹۶۰ بعد از فارغ‌التحصیل شدن از کمبریج با پایه‌گذاری گروه تئاتر پورتابل، همراه دوست نمایشنامه‌نویس‌اش تونی بیکات آغاز کرد. هیر می‌گفت می‌خواهیم تئاتر را به جاهایی برسانیم که به طور معمول به آنجاها نمی‌رود. تئاتر پورتابل تئاتری آلترناتیو بود و تحرک‌پذیری‌اش آن را قادر می‌ساخت در زمین بازی کالج‌ها و کلوپ‌های جوانان به اجرا بپردازد. نمایشنامه‌هایش نیز انگلستان را در انحطاط اخلاقی به تصویر می‌کشیدند. بسیاری از منتقدان، نمایشنامه‌نویسان پورتابل را گستاخ و کلبی‌مسلک می‌دانستند. خود هیر در مصاحبه‌ای که در سال ۱۹۹۳ با تئاتر ژورنال انجام داد، در مورد کار پورتابل گفته است: «تفکر پشت تئاتر پورتابل خیلی ساده بود. ما گمان می‌کردیم انگلستان در حال رویارویی با یک بحران آخرالزمانی است، که بعدها متوجه شدیم این فکر اشتباه بوده است. فکر نمی‌کنم تئاتر معاصر با آن بحران سروکاری داشته باشد. احساس می‌کردیم نمایشنامه‌هایی که بُعد روانشناسانه دارند، ربطی به زوال غایی کشور ندارند. ما ایمان‌مان را به تمام عرف‌هایش از دست داده بودیم، تصور بریتانیا از نقش جهانی‌اش که وجود واقعی نداشت به نظرمان مسخره می‌رسید و همچنین فکر می‌کردیم شیره اقتصاد کشور آنچنان مکیده شده که دیگر چیزی به پایانش نمانده است. با این تفکرات بود که همگی در یک وَن می‌چپیدیم و کشور را دور می‌زدیم و نمایش‌هایی کوتاه و کثیف اجرا می‌کردیم تا این اخبار را به گوش جماعت به‌خواب‌رفته برسانیم. با این نوع کارها امیدوار بودیم موضوعات زیبایی‌شناختی را کناری بگذاریم، و این عمل کار ما را تبدیل به نوعی بلا یا دشنام تئاتری می‌کرد. با این همه مردم بیشتر درگیر مقایسه زیبایی‌شناسی منحصربه‌فرد اجراها می‌شدند به جای آنکه به موضوعات مطرح‌شده در نمایشنامه‌ها توجه کنند. ما فکر می‌کردیم اگر مباحث زیبایی‌شناسی را از طریق اجرای هر چه زمخت‌تر نمایشنامه‌ها کنار برانیم و آنها را در کارخانه‌ها و جاهایی که مردم زندگی می‌کردند اجرا کنیم، به واکنشی که مدنظرمان بود می‌رسیم.»

«درون بیرون» (۱۹۶۸) اولین نمایشنامه‌ای بود که هیر به طور مشترک با تونی بیکات و بر اساس خاطرات کافکا برای گروه پورتابل نوشت. او خود درباره این تجربه می‌گوید: «این خاطرات کافکا نبود که من نوشتم، بلکه نسخه‌ای ویرایش‌شده و تجربی از روی روزنوشت‌های کافکا بود... حالا فکر می‌کنم که من جوانی بودم که در یأس و افسردگی خود دست و پا می‌زد و فکر می‌کنم اگر درونگرا باشید و به نومیدی خود معتاد، آن‌وقت کافکا آدم شماست.» اولین نمایشنامه‌ای که هیر به تنهایی نوشت «چگونه بروفی گندکاری‌اش را درست کرد» (۱۹۶۹) نام داشت که نگاهی هجوآمیز به فساد جناح چپ انگلستان داشت. در ۱۹۷۰ بود که Slag (هجی سر و ته کلمه gals به معنی دختران) برای هیر شهرتی به عنوان یک نمایشنامه‌نویس جوان فراهم آورد. یک نمایشنامه فارس که سه معلم زن منزوی را تصویر می‌کرد؛ در رفتارهای غریب این سه معلم که مدرسه‌شان دارد تمامی شاگردان خود را از دست می‌دهد، زوال فرهنگی بریتانیا منعکس شده است. در این اثر هِیر با نمایش دادن انحطاط کار مدرسه به دنبال نمایش دادن تجزیه جامعه بریتانیا است. اگرچه بعضی از منتقدان به این نمایشنامه انگ زن‌ستیزی زدند، اما هیر با رد این نظریه اعلام کرد که این نمایشنامه را فارغ از مقاصد فمینیستی و تنها بر اساس علاقه‌اش به کاراکترهای زن نوشته است. شکست حزب کارگر در برآورده ساختن وعده‌های انتخاباتی، دستمایه اثر بعدی هِیر، «نمایش بزرگ» (۱۹۷۲) شد. این نمایشنامه به بررسی نظام سیاسی بریتانیا می‌پردازد. «بند انگشت» (۱۹۷۴) یک پارودی از ژانر تریلر و کارآگاهی است درباره یک دلال اسلحه که به دنبال سرنخ‌هایی برای پیدا کردن خواهر گمشده‌اش می‌گردد. گرچه «بند انگشت» نمایشنامه‌ای ضدسرمایه‌داری است، اما تاکیدش بر نیاز به ایده‌آلیست‌هایی است که از قدرت حقیقی سرمایه‌داری آگاهی دارند. هیر برخلاف بسیاری از همقطارانش همان اندازه که جناح راست را نقد می‌کند، جناح چپ را هم به چالش می‌کشد. این جنبه از نمایشنامه‌های او، به همراه تمرکز بیشتر بر طبقه بالای اجتماعی به جای طبقه کارگر، به هیر کمک کرده است تا از نظر مالی موفقیت بیشتری نسبت به نمایشنامه‌نویسان غیرتجاری دیگر کسب کند. «به قدر کفایت» (۱۹۷۸) به زعم عموم منتقدان و طرفداران هیر بهترین اثر اوست که باز هم زندگی یک زن از طبقه بالای اجتماع را تصویر می‌کند. این نمایشنامه داستان سوزان، زن یک دیپلمات، است که در نتیجه همکاری‌اش با جنبش رهایی‌بخش فرانسه از عقاید آرمانگرایانه پر شده و رفته‌رفته با گذشت زمان تبدیل به فردی تلخ و پوچ‌گرا می‌شود که سرآخر سلامت روانش را از دست می‌دهد. «به قدر کفایت» آثار جنگ و پیامدهای سیاسی بعد از آن را بر زندگی سوزان نمایش می‌دهد و هیر از سوزان به عنوان نمونه‌ای از آنچه بر سر تمام انگلستان آمده، استفاده می‌کند. از دیگر نمایشنامه‌های شاخص هیر می‌توان به سه‌گانه «اهریمن دونده» (۱۹۹۰)، «قضات پچ‌پچه‌کن» (۱۹۹۱) و «غیاب جنگ» (۱۹۹۳) اشاره کرد. به طور کلی حتی منتقدانی که نمایشنامه‌های هیر را نمی‌پسندند، مهارت او در نوشتن را تحسین می‌کنند. هِیر اغلب به شکست در تحلیل کامل موضوعات نمایشنامه‌هایش متهم می‌شود. به‌عنوان مثال در «به قدر کفایت» دلایلی برای مالیخولیای پس از جنگ سوزان ارائه می‌دهد اما منتقدان را متقاعد نمی‌کند که آیا این مشکل فقط مربوط به اوست یا محصول آن دوره زمانی است. با این همه اکثر منتقدان بر سر این مساله با هم توافق دارند که او یکی از بهترین دراماتیست‌های معاصر در خلق دیالوگ‌هایی محکم و بذله‌گو است. دیوید هیر چند فیلمنامه نیز نوشته که از میان آنها می‌توان به «آسیب» (۱۹۹۲)، «ساعت‌ها» (۲۰۰۲)، «کشتار در سمرقند» (۲۰۰۸) و «کتابخوان» (۲۰۰۸) اشاره کرد.