



تئاتر مستند

| مجموعه مقالات | گردآورنده: محمد منعم | تئاتر: نظریه و اجرا (۸) |

| Documentary Theatre | Collected Essays | Collector: Mohammad Monem |





| تئاتر مستند |

| مجموعه مقالات | گردآورنده: محمد منعم |

| ویراستار: هدیه رهبری | صفحه‌آرایی: آلاشویز |

| مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان |

| مدیر تولید: مصطفی شریفی | چاپ: دالاهو | صحافی: کیمیا |

| چاپ اول | ۱۳۹۴ | تهران | ۱۰۰۰ نسخه |

| شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۵۱۹۳-۷۸-۷ |

| نشر بیدگل | Bidgol Publishing co. |

| تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷ | تلفکس: ۲۸۴۲۱۷۱۸ |

| فروشگاه: تهران | خیابان انقلاب | بین فروردین و فخر رازی | پلاک ۱۳۷۴ |

| تلفن فروشگاه: ۶۶۹۶۳۶۱۷، ۶۶۴۶۳۵۴۵، ۶۶۴۶۳۵۴۵ | تلفکس: ۶۶۹۶۳۶۱۶ |

| www.nashrebidgol.ir |

| همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است. |

| فهرست مطالب |

- ۷ پیش‌گفتار—شناخت تئاتر مستند
محمد منعم
- ۲۱ شهادت بدن‌ها
کرول مارتین
برگردان: سکینه عرب‌نژاد و فارس باقری
- ۳۷ تعهد تئاتر مستند
ژانل رینلت
برگردان: غلامرضا صراف
- ۶۳ در جست‌وجوی واقعیت‌های نو(تئاتر مستند در آلمان)
توماس آیمر
برگردان: رضا سرور
- ۸۵ قراردادن سند در مستند: یک اصلاح‌ناخوشایند
استفن باتمز
برگردان: سکینه عرب‌نژاد و فارس باقری
- ۱۰۵ «سنت منقطع» تئاتر مستند و قدرت‌های مستمر دیرپایی آن
درک پَجت
برگردان: امیر امجد

- ۱۲۵ مهاجرت و انتقال سیال از رسانه به نمایش: یک طرح سیاسی برای درام
ماریا هلنا سرودیو
برگردان: میترا علوی‌طلب
- ۱۴۹ نمایش حقیقت و عدالت در ایرلند شمالی: پروندهٔ بکشنبهٔ خونین
کارول آن آپتون
برگردان: تالین آبادیان
- ۱۷۱ نمایش تروما: شورش‌های نژادی و چشم‌انداز آن در آثار دیور اسمیت
آلیسون فورسیث
برگردان: فارس باقری و سکینه عرب‌نژاد
- ۱۸۷ ناپارتجی ناپارتجی: بازگویی داستان‌های بومیان استرالیا
ماری رز کیسی
برگردان: تالین آبادیان
- ۲۱۱ نمایهٔ اشخاص، رسانه‌ها و گروه‌های تئاتری
- ۲۱۷ نمایهٔ نمایشنامه‌ها، فیلم‌ها و کتاب‌ها
- ۲۲۳ کتاب‌شناسی



انتزربیدگل

پیش‌گفتار

| شناخت تئاتر مستند |

محمد منعم

«به چشم من نمایشنامه‌نویس هنرمند چیزی بیش از یک مورخ نیست، اما از این نظر که تاریخ را از نو می‌آفریند و به جای ارائهٔ روایت صرف ما را مستقیماً در قلب زندگی در عصری دیگر می‌کارد، از تاریخ‌نویس فراتر می‌رود. آنچه او به ما ارائه می‌کند، شخصیت است نه خصوصیت؛ آدم، نه توصیف. برترین وظیفهٔ او این است که تا جایی که می‌تواند ما را به تاریخ، آنطور که عملاً روی داده نزدیک کند.»

کارل گئورگ بوخنر^۱

تئاتر مستند چیست؟ معتقدم برای پرداختن به موضوعی همچون تئاتر مستند، که در ایران تا به حال جز نوشته‌ها و یا ترجمه‌هایی پراکنده چیزی در مورد آن گفته و نوشته نشده است، ابتدا باید در مورد چیستی‌اش حرف زد. در مورد اینکه چه ویژگی‌ها و مشخصه‌های به‌خصوصی این نوع تئاتر را از دیگر تئاترهای همچون تئاتر تاریخی، اپیک و دیگر انواع تئاتری‌ای که مرزهایی مشترک با تئاتر مستند دارند جدا می‌کند. زیرا چیزی که حرف‌بردار نیست و نمی‌توان در آن بحثی کرد، چیستی و ماهیت یک امر است؛ یک امر، یک رخداد چه عینی و چه ذهنی مشخصات و ویژگی‌هایی دارد که ماهیت و چیستی آن را می‌سازد و با دانستن و فهم این ویژگی‌هاست که می‌توان به نوعی تعریف و در نهایت شناخت از هر امری رسید. وقتی می‌دانیم ویژگی بهار

جوانه زدن شکوفه‌ها و باز شدن گل‌هاست دیگر هیچ کس نخواهد گفت زرد شدن برگ‌ها و ریختن آن‌ها مشخصهٔ بهار است، چون ویژگی‌های بهار قبلاً شناخته شده و همه به یک تعریف مشترک از بهار رسیده‌اند. به عبارت دیگر، همگی ماهیت و چیستی بهار را دانسته و درک کرده‌ایم و بهار را شناخته‌ایم؛ از همین روست که دیگر پرسشی ناشی از شک و ابهام در موردش نمی‌پرسیم.

در وهلهٔ اول وقتی لفظ مستند را می‌شنویم ناخودآگاه لفظ‌های بعدی که به ذهن متبادر می‌شود سند و استناد است و تئاتر مستند هم از آنجا که ما در ایران نمونه‌هایش را خیلی کم دیده‌ایم، ما را به یاد فیلم‌های مستند خواهد انداخت. تنها نمونه‌هایی که از تئاتر مستند به یاد دارم اجرای تبرئه‌شده اثر اریک جنسون و جسیکا بلنک، گفت‌وگو با تروریست‌ها اثر رابین سوانس و نام من ریچل کُری است اثر الن ریگمن و کاترین واینر بوده است. تمامی نمایشنامه‌های فوق نمایشنامه‌هایی آمریکایی هستند. اولی را خانم منیژه محامدی به روی صحنه برده بود و دومی و سومی را آقای پیام فروتن. نمایشنامهٔ کوارتت نوشتهٔ آقای امیررضا کوهستانی هم بسیار به مستند نزدیک است و در واقع بخشی از آن – طبق گفتهٔ خود ایشان – کاملاً مستند است و بخشی دیگر خیر. و اما دربارهٔ سند و استناد: سند و استناد کردن جزء لاینفک تئاتر مستند است و استفاده از روزنامه‌ها، تصاویر ضبط‌شده، عکس‌ها و اسلایدها در اجراها گواه این امر است. اما آیا تنها استناد کردن به حرفی که روی صحنه زده می‌شود و نشان دادن سند برای تأیید صحت گفته‌ها باعث می‌شود یک تئاتر، مستند باشد؟ یا به عبارت دیگر، تئاتر مستند تنها همین یک ویژگی را دارد؟ مثلاً می‌توان به هنگام اجرای نمایش ریچارد سوم سندهایی از تاریخ رو کرد که نشان بدهد ریچارد فرزندان برادرش کلرنس را واقعاً کشته است. آیا انجام دادن چنین کاری روی صحنه باعث می‌شود نمایشنامهٔ شکسپیر نمایشنامه‌ای مستند شود؟ قطعاً خیر. پس چه چیزی باعث می‌شود بگوییم با یک نمایش مستند رو به رو هستیم؟ فارغ از انواع شیوه‌های کارگردانی در بیان مستند بودن اجرا (از جمله رو کردن سند حین اجرا و ...) پاسخ تمامی این پرسش‌ها را باید در بررسی و موشکافی متونی جست که مستند هستند. در واقع مستند بودن و یا نبودن یک اجرا هیچ ربطی به اجرا و شیوهٔ کارگردانی‌اش ندارد، بلکه همهٔ مشخصات و ویژگی‌هایی که باعث می‌شود

بگوییم یک نمایش مستند است در متن **نمایشنامه** نهفته است. این نمایشنامه است که تعیین‌کنندهٔ مستند بودن یا مستند نبودن یک اجراست.

گری فیشر داوسون در فصل اول کتاب بسیار معروفش **تئاتر مستند در ایالات متحده** که عنوان «تعریف تئاتر مستند» را با خود یدک می‌کشد، مرگ دانتون بوخنر را اولین نمایشنامهٔ مستند قلمداد می‌کند، اما متأسفانه دلایلی سطحی برای این نظریه‌اش بیان می‌کند. طبق نظر داوسون در کتابش، نمایشنامهٔ مرگ دانتون به این دلیل مستند است که «بیشتر دیالوگ‌های نمایشنامه مستقیماً از منابع اولیه‌ای منتج شده که بوخنر شخصاً برای نگارش نمایشنامه‌اش گردآوری کرده است.^۱» هر چند اینک با توجه به رویکردی که بوخنر نسبت به تاریخ و وظیفهٔ نمایشنامه‌نویس داشت، دیگر شکی نداریم که او یکی از کسانی است که زمینه را برای شکل‌گیری درام مستند آماده و مهیا کرده است. بوخنر جرعه‌هایی در دنیای درام زده که بعدها این جرعه‌ها توسط کسانی همچون هوخهوت، کیهپهارت و وایس به شعله‌های درام مستند تبدیل شده است. نکتهٔ دیگری که در کتاب داوسون وجود دارد مشخص نکردن رویکردش در بررسی و تعریف تئاتر مستند است. وی در ادامهٔ همین فصل یک جدول می‌کشد و در یک ستون ویژگی‌های نمایشنامه‌های تاریخی و در ستون دیگر ویژگی‌های نمایشنامه‌های مستند را ذکر می‌کند، اما متأسفانه رویکرد داوسون در بررسی این ویژگی‌ها چندان مشخص نیست. او هم ویژگی‌های متن‌های را بررسی می‌کند. (آنجا که در مورد برساخته بودن دیالوگ در نمایشنامهٔ تاریخی و لفظ به لفظ بودن^۲ دیالوگ نمایشنامه‌های مستند بحث می‌کند) و نیز آنجا که در مورد «سقوط تراژیک قهرمان»^۳ در متون تاریخی بحث می‌کند و این امر را در برابر «فریاد حق‌خواهی مردمی»^۴ قرار می‌دهد، ویژگی‌های محتوایی متون مستند را در برابر متون تاریخی بررسی می‌کند. در جایی دیگر، وقتی پیسکاتوری بودن تئاتر مستند را در برابر ارسطویی بودن تئاتر تاریخی قرار می‌دهد آشکارا خلط مبحث می‌کند؛ چرا که پیسکاتوری بودن یک ویژگی اجرایی است، حال آنکه ارسطویی بودن یک ویژگی متن‌ی است. شاید کسی نمایشنامه‌ای تاریخی بنویسد که ضمناً ارسطویی

* Tragic Fall

** Public Outcry

نباشد. اساساً قراردادادن پیسکاتوری بودن در برابر ارسطویی بودن خلط مبحث و اشتباه است. در این یادداشت بر آتم نمایشنامه تاریخی را با مستند مقایسه کنم، اما این مقایسه در این یادداشت فقط بر ویژگی‌های متنی تکیه خواهد داشت و مقایسه صرفاً وسیله‌ای است برای بهتر بیان کردن ویژگی‌های ذاتی نمایشنامه‌های مستند.

اولین تفاوت نمایشنامه‌های مستند با نمایشنامه‌های تاریخی و یا نمایشنامه‌هایی که به نوعی به مسائل تاریخی می‌پردازند در رویکردشان به تاریخ است. نمایشنامه‌های مستند در مقایسه با نمایشنامه‌های تاریخی رویکردی ماتریالیستی به تاریخ دارند. به عبارت دیگر، تاریخ در نمایشنامه‌های تاریخی‌ای همچون ریچارد سوم و سیرانو دو برژراک به مثابه امری محتوم و تغییرناپذیر در نظر گرفته می‌شود که قهرمان نمایش و دیگر شخصیت‌ها قربانی جبر تغییرناپذیرش هستند، اما در نمایشنامه‌های مستند رویکرد ماتریالیستی به تاریخ باعث می‌شود قهرمان نمایشنامه خود تاریخ باشند و ضمناً این قهرمان امری تغییرپذیر و غیر محتوم فرض می‌شود. بنابراین آدم‌هایی که در دوره‌ای از آن زیست می‌کنند می‌توانسته‌اند از برخی اتفاقات رخ داده در آن جلوگیری کنند ولی حالا بنا به هر دلیلی نتوانسته‌اند یا نخواسته‌اند؛ یعنی اگر فرزندان کلرنس و حتی خود ریچارد زیر چرخ بی‌رحم تاریخ می‌روند و قربانی می‌شوند، از آن سو در استنطاق پیترو واپس تاریخ ماده‌ای تغییرپذیر فرض می‌شود که آدم‌های حاضر در دادگاه می‌توانسته‌اند از فجایعی که رخ داده جلوگیری کنند - یا حداقل فجایع را کاهش دهند - اما یکی می‌گوید مأمور بوده و معذور و دیگری می‌گوید قدرتش را نداشته تا جلوی این فجایع را بگیرد. در واقع، در نمایشنامه مستند اختیار انسان، غالب بر جبر تاریخ است و انسان توانایی تغییر تاریخ را دارد. این نکته تفاوت دیگری را هم آشکار می‌کند، پروتاگونیست در درام غیرمستند فیزیکی است، اما از آنجا که پروتاگونیست درام مستند خود تاریخ است وجودی متافیزیکی است. همین جاست که باید به رابطه بین موقعیت - در نمایشنامه - و شخصیت و همچنین تفاوت این رابطه در درام مستند با غیر مستند توجه داشت. در هر نمایشنامه‌ای موقعیت بخش جداناپذیری از ساختار نمایشنامه است، و اینک امری که محل بحث است، این است که باید توجه داشت، موقعیت در درام تاریخی موقعیتی تاریخی نیست، بلکه همان چیزی است که طبق گفته بوخنر ما را در طول نمایش «به تاریخ نزدیک می‌کند.» نزدیک شدن به تاریخ

با روبه‌رو شدن با خود تاریخ دو امر جداگانه است. مواجهه با خود تاریخ اتفاقی است که در درام مستند می‌افتد. یعنی در درام تاریخی شخصیتی واقعی-نمایشی در موقعیتی تاریخی-نمایشی قرار می‌گیرد. موقعیتی که شخصیت در آن قرار می‌گیرد لزوماً موقعیتی تاریخی نیست، بلکه در موقعیتی بازنمودی است که حاصل رابطه دیالکتیکی تخیل نویسنده با تاریخ گذشته است. (در مورد بازنمودی بودن درام تاریخی و رابطه دیالکتیکی در ادامه مفصل‌تر خواهیم نوشت). نسبت تخیلی-نمایشی چنین رابطه‌ای در درام تاریخی بیشتر از نسبت واقعی-تاریخی آن است؛ یعنی ریچارد شکسپیر قطعاً در آن موقعیتی نیست که ریچارد سوم-پادشاه انگلستان- قرار داشته، یا برای مقایسه‌ای بهتر این‌طور بگوییم، هانا اشمیتز فیلم کتاب‌خوان* - با بازی کیت وینسلت- وقتی در دادگاه آشویتس استنطاق می‌شود، در آن موقعیتی تاریخی قرار ندارد که مجرمان آشویتس در دادگاه داشتند، اما شخصیت‌های نمایش استنطاق پیتر واپس شخصیت‌هایی هستند در خود آن موقعیت، **موقعیتی تاریخی**؛ و نه بازنمودی. تماشاجی نمایش استنطاق با تاریخی مواجه می‌شود که زندگی اکنونش تحت تأثیر آن قرار دارد و اینجاست که شخصیت‌های نمایش نشان می‌دهند قادرند حتی گذشته را تغییر دهند و با تغییر گذشته، حال و آینده را نیز دگرگون می‌کنند؛ اما در درام تاریخی رابطه شخصیت و موقعیت به گونه‌ای نیست که شخصیت بتواند تاریخ را دگرگون کند. در درام تاریخی، موقعیت شخصیت را تحت تأثیر قرار می‌دهد و شخصیت دست به عمل می‌زند، اما در درام مستند شخصیت حتی می‌تواند موقعیت را نیز تغییر دهد. البته باید توجه داشت این امر ناشی از قدرت بیشتر شخصیت درام مستند نسبت به شخصیت درام تاریخی نیست، چرا که اصلاً چنین چیزی نیست و شاید حتی برعکس هم باشد، بلکه به‌خاطر مفهوم متفاوتی است که تاریخ در این نوع درام دارد. به عبارت دیگر دو شیوه متفاوت نگرش به تاریخ، تعیین‌کننده رابطه‌های مختلف بین شخصیت و موقعیتش است. اینجا خوب است که تفاوت میان قانون‌های تاریخ با قانون‌های تاریخی را هم در نظر بگیریم. «تاریخ آدمیت روندی منحصر به فرد و تکرار ناشدنی است که از قوانینی پیروی می‌کند که می‌توان به آن‌ها پی برد. این قوانین گوناگون که با قواعد فیزیک یا شیمی که تاریخی نیستند متفاوتند، تنها پیوندها

* The Reader

و توالی پدیده‌های سخت همانند را ثبت می‌کنند بی‌آنکه زمان یا مکان دوباره پدیدآمدن آن‌ها مهم شمرده شود. قوانینی که بسیار به قوانین گیاه‌شناسی یا زمین‌شناسی شباهت دارند.^۴ این همان چیزی است که بابک احمدی در کتاب مارکس و سیاست مدرن از آن به‌عنوان «قانون‌های تاریخ» یاد می‌کند، «قانون‌هایی جزمی» که گویا در بطن تاریخ نهفته‌اند. در مقابل «قانون‌های تاریخی» را داریم که به دوره‌ای خاص از تاریخ تعلق دارند و شاید در دوره‌ای دیگر صدق نکنند. در نمایشنامه‌های مستند در واقع با قانون‌های تاریخی رو به روییم نه قانون‌های تاریخ، چرا که قائل بودن به قانون‌های تاریخ - قوانینی مطلق و جبری - ره به آنجا می‌برد که قهرمانان را قربانی این قوانین محتوم تاریخی کنیم، اتفاقی که در نمایشنامه‌های تاریخی می‌افتد، اما آنچه در نمایشنامه‌های مستند اتفاق می‌افتد - تغییرپذیری تاریخ - ناشی از نگرش به تاریخ از دریچهٔ قانون‌های تاریخی است، قوانینی که به دوره‌های خاص تعلق دارند و مطلق نیستند، پس تغییرپذیرند. به عبارت دیگر، در نمایشنامه‌های مستند، ما با تاریخی رو به رو هستیم که سازنده‌اش انسان‌هایند.

نتربیدگل