تکنیک یا ژانر: روایت در تئاتر مستند معاصر

امیررضا کوهستانی

دانشجوی دکترای دانشگاه منچستر

فصلنامه هنر
شماره ۸۱

آلبرت اینشتین در جایی می‌گوید که «راز خلاقیت در آن است که بتوانید منابع الهام خود را پنهان کنید». اما در اینجا ما از گونه‌ای از تئاتر صحبت می‌کنیم که در تعریف عام به تئاتر مستند معروف است و در آن نمایشنامه‌نویس/ دراماتورژ راهی خلاف آنچه اینشتین توصیه می‌کند را می‌رود و به جای آنکه از تجربیات و مشاهدات شخصی خود آشنایی‌زدایی کند و آنها را در موقعیت‌های دراماتیک و داستانی «زاییده» ذهن خود بسته‌بندی و به مخاطب عرضه کند، روندی که عموم متون ادبیات دراماتیک برای خلق طی می‌کنند، برعکس توجه مخاطب را به منابع واقعی الهام خود در زندگی واقعی معطوف می‌کند.

گونه تئاتر مستند خود امروزه چنان دامنه وسیعی از ادبیات نمایشی معاصر را شامل می‌شود که به سختی شاید بتوان به تعریفی واحدی در آن رسید که تمام یا دستکم بخش اعظم ویژگی‌های منحصربه‌فرد آن را بپوشاند. لذا بهتر آن دیدم که برای بررسی نقش روایت در تئاتر مستند معاصر، دامنه بحث را به شاخه‌ای از این گونه پرطرفدار تئاتر محدود کنم که بیش از بقیه شکل‌های بیانی آن، مورد اقبال هنرمندان تئاتر قرار گرفته است و به نوعی سبقه تاریخی طولانی‌تری نیز دارد.

تئاتر شفاهی[1] به شکلی از تئاتر مستند گفته می‌شود که در آن تمام یا بخش اعظمی از مونولوگ/ دیالوگ‌های نمایشنامه، از گفته‌های واقعی آدم‌های واقعی تشکیل شده است که یا مستقیماً از نوار مصاحبه آنها با نویسنده/ دراماتورژ نمایشنامه پیاده شده و یا در جاهایی مانند دادگاه‌ها و یا در جریان تحقیقات مراجع نظارتی/ قضایی به گونه‌ای ضبط شده که موثق بودن آن برای نویسنده نمایشنامه محرز است، لذا او می‌تواند از آن به عنوان مواد اولیه نمایشنامه خود استفاده کند. همان‌طور که می‌بینید روند شکل‌گیری یک نمایشنامه تئاتر شفاهی با نوشتن یک نمایشنامه معمولی کاملاً متفاوت است، دیگر نویسنده پشت میز تحریرش با قلم و کاغذ تنها نیست، بلکه نویسنده مانند یک فیلمساز/ عکاس مستند که دوربین به دست در خیابان به دنبال شکار سوژه است، او نیز ضبط صوتش را جلوی صورت آدم‌ها می‌گیرد تا از نظر آنها درباره موضوع مورد بحث نمایشنامه جویا شود و همین گفته‌ها، بدون دستبرد به زبان، ماهیت و معنی آنها، پشت میزتحریرش با خلاصه کردن، جابه‌جایی و یکی کردن چند مونولوگ/دیالوگ، دست آخر به نسخه نهایی نمایشنامه تبدیل شود. نمایشنامه‌نویس تئاتر شفاهی دیگر جهان را از پنجره اتاق کارش نمی‌بیند، بلکه او در کنار مردم در خیابان راه می‌رود، با آنها حرف می‌زند تا زبان بی‌آلایش آنها که شاید از مهم‌ترین جذابیت‌های دراماتیک‌اش است، بتواند با انتقال بر روی نوار مغناطیسی و در پی آن کاغذ متن، دوباره روی صحنه توسط بازیگران نمایشنامه به آن جان داد. تقلید زبان‌های شخصیت‌های مختلف در تئاتر شفاهی دیگر جز مهارت‌های نویسنده آن نیست، چرا که وقتی تو با این ادعا نمایش خود را به تماشاگر ارائه می‌دهی که قرار نیست چیزی جز بازنمایی واقعیت شفاهی مستند ببینند، دیگر دلیلی برای بازسازی زبان شخصیت‌های نمایش وجود ندارد. اما آیا این به این معنی است که نویسنده تئاتر شفاهی هیچ وظیفه «نویسندگی» دیگری ندارد؟ واقعیت این است که بسیاری از مهارت‌های نمایشنامه‌نویسی در تئاتر شفاهی دوباره تعریف می‌شود و یا شکل دیگری جز تعریف کلاسیک خود پیدا می‌کنند که در اینجا اجمالاً صرفاً به بحث روایت و زبان در تئاتر شفاهی می‌پردازم:

تئاتر تمایلی ندارد به آن حد از همذات‌پنداری برسد که تماشاگر موقعیت زمانی و مکانی که خود در آن قرار دارد را فراموش کند و غرق در موقعیت‌های نمایشی شود، این فضیلتی است که سینما به آن می‌بالد و با امکانات سخت‌افزاری نیز که در اختیار دارد، به راحتی می‌تواند آن را محقق سازد، اما ابزار تئاتر کفاف چنین ادعایی را نمی‌دهد. ساختمان تئاتر، مراسم ورود تماشاگران به سالن، پرده‌های

آویزان، بازی‌های استیلیزه، همه اینها به تماشاگر یادآور همین نکته است که این نمایشی (بخوانید روایتی) است از واقعیت و واقعیت محض نیست. اگر فرض کنیم چنین باشد، سؤالی که در پی آن مطرح می‌شود این است که آیا ذات مستند با ذات نمایشی تئاتر در تناقض نیست؟

وقتی قانون اول اینگونه وضع شود که همه چیز در تئاتر خود روایتی است از زندگی، به این معنی که تلاش ما این نیست که به آن حد از واقعیت گرایی برسیم که در شما توهم واقعیت را ایجاد کند، اتفاقی که به راحتی در سینما، آن هم نه صرفاً در سینمای مستند، بلکه حتی در سینمای داستانی واقع گرا نیز می‌افتد. واقعیت این است که با تولد سینما، تئاتر به این اصل پی برد که توان رقابت در بازآفرینی واقعیت را با سینما ندارند، زمانی که در زمان و مکان واقعی می‌توان تصور عین به عینی از زندگی روزمره مردم را روی پرده بازآفرینی کرد (صحنه پیاده شدن کارگرها از قطار را در اوان تولد سینما به یاد بیاورید) دیگر دلیلی ندارد به بازسازی نیم‌بند آن واقعیت روی صحنه تئاتر در حالی‌که همه تماشاگران به این آگاه هستند که آنجا، سن تئاتر، آن مکانی نیست که این اتفاق نمایشی در آن افتاده است، زمان واقعی وقوع آن هم پیش از این زمانی است که تماشاگر در آن قرار دارد و آدم‌هایی هم که روی صحنه سعی می‌کنند به تقلید آدم‌های واقعی بپردازند، در اصل بازیگرانی هستند که زندگی دیگری دارند که به محض پا بیرون نهادن از صحنه دوباره آغاز می‌شود. لذا تئاتر همان راهکاری را پیش می‌گیرد که نقاشی پس از اختراع عکاسی پیشه خود کرد: یعنی به جای رسیدن به تعبیر عمومی واقعیت و حقیقت که همانا بازنمایی ظاهری عین به عین آن است، به خلق تفسیری (اینجا هم بخوانید روایتی) از واقعیت میل کرد که منحصراً در مدیوم نقاشی امکان تحقق‌اش بود، نقاشانی مانند مونش و ماتیز در اواسط قرن نوزدهم علی‌رغم اینکه در همان اوایل کار خود به سطحی از تکنیک‌های واقع گرایی دست یافتند و آثاری که در این گونه هنری آفریدند که از آثار ماندگار تاریخ هنر شناخته می‌شوند، اما با اختراع عکاسی، و درک این که مدیوم عکاسی به مراتب بهتر از نقاشی قابلیت تصویر واقعیت عینی را دارد، هدف گذاری خود را تغییر دادند و به فرمی از واقع گرایی رسیدند که اتفاقاً کمتر به مهارت‌های طراحی که تا آن زمان کسب کرده بودند نیاز داشت، اما در عوض تفسیری از واقعیت ارائه می‌داد که منحصراً در مدیوم نقاشی امکان‌پذیر بود. در تئاتر مستند و در پی آن تئاتر شفاهی نیز تاکنون چنین روندی پیش گرفته شده است. بدیهی است که گروه تماشاگران را نمی‌توان به صورت فیزیکی به دنبال موضوع فرستاد، کاری که دوربین مستند که در اصل نقطه دید تماشاگر است این کار

را می‌کند و خود به سراغ موضوع می‌رود، لذا نمایشنامه‌نویس به نمایندگی از تماشاگران به سراغ سوژه می‌رود، با او مصاحبه می‌کند و بعد با روندی که پیش از آن توضیح داده شد، به متن نهایی اجرا می‌رسد. در نمایش شفاهی بازیگر در اصل در جای فرد مصاحبه‌شونده قرار می‌گیرد و تماشاگر در جای نمایشنامه‌نویس و یا به هر حال فرد مصاحبه‌کننده‌ای که واقعاً در محل حضور داشته. بدین‌ترتیب همان‌طور که بازیگر برخلاف نمایشنامه‌های «نوشته شده» با شخصیتی حاصل انتزاع ذهن نویسنده روبه‌رو نیست، تماشاگر هم در مکانی قرار ندارد که «دیوار چهارم»اش برداشته شده باشد، در اصل دیوار چهارمی نیست، در نمایش «گفت‌وگو با تروریست‌ها»[۲] بازیگرانی که نقش تروریست‌های واقعی را بازی می‌کنند، چشم در چشم ما دارند و خصوصی‌ترین لحظات و احساسات شخصی خودشان را برای اولین‌بار - همان‌طور که اکثراً در نمایشنامه هم به آن اشاره می‌شود - روی صحنه برای ما تماشاگران روایت می‌کنند. احساسات شخصی که ما آگاهیم که واقعی است و زاییده تخیلات نویسنده‌اش نیست و همین تماشاگران حس مسئولیتی ایجاد می‌کند که آنها ضمن آنکه از این واگذاری مسئولیت لذت می‌برند، از قالب منفعلی که عموماً در نمایشنامه‌های «نوشته شده» به عنوان شاهد نامرئی[۳] به آنها محول می‌شود خارج شوند، آن بده‌بستان بین بازیگر و تماشاگر که بسیار هم در تئاتر از آن صحبت می‌شود، واقعاً محقق شود.

زبان:

در شکل کلاسیک نمایشنامه‌نویسی، نویسنده باید زبان هر شخصیت را نسبت به طبقه اجتماعی، شرایط خانوادگی و تحصیلاتی او طراحی کند و یا در ابتدا طرح اولیه‌ای بزند و در طول روند نوشتن نمایشنامه به شکل نهایی آن برسد. البته در نمایشنامه‌نویسی کارگاهی، پس از طراحی شخصیت و ساختار کلی نمایشنامه، نویسنده بخشی از طراحی زبان شخصیت‌ها را به بازیگرانی واگذار می‌کند که قرار است در اتودها ضمن آزمایش موقعیت‌های دراماتیک متن، او را نیز در شکل دادن به شخصیت‌ها و در ضمن آن، رسیدن به زبان منحصربه‌فرد هر شخصیت یاری کنند، اما حتی بازیگران نیز همان‌طور که در اجرای نقش هرگز نمی‌توانند صددرصد تبدیل به شخصیت‌های بازی شوند و بخشی از خصوصیات شخصی خود را در اجرای هر نقشی، چه از شخصیت خود آنها دور باشد چه نزدیک، به همراه دارند. زبان هر فرد که در شکل‌گیری‌اش بیش از هر رفتار اکتسابی دیگری از عوامل

محیطی‌اش تأثیر می‌گیرد، چیزی نیست که بتوان به آسانی کنار گذاشت و زبان فردی دیگر با آبشخور فرهنگی اجتماعی متفاوت جایگزین آن کرد. همین مشکل برای یک نمایشنامه‌نویس هم وجود دارد، او هر چقدر هم بر تفاوت‌های زبانی لایه‌های مختلف اجتماعی مسلط باشد و موفق شود به گونه‌ای آن را در متن خود منتقل کند که تماشاگر حتی بتواند برای هر شخص نمایش، شناسنامه زبانی منحصربه‌فردی قائل باشد، با این وجود تجربه ثابت کرده است که نویسنده هر چقدر هم تلاش کند اما دست آخر دیالوگ‌های پالوده و موجزی که اتفاقاً در بسیاری از کتاب‌ها و کلاس‌های نمایشنامه‌نویسی هم نمایشنامه‌نویسان جوان را به آن توصیه می‌کنند، تبدیل به پاشنه آشیل نمایشنامه می‌شود و باعث جدایی آن رابطه فعال بازیگر - تماشاگر می‌شود: چرا که تماشاگری که تنها مرجع‌اش برای همذات‌پنداری با شخصیت‌ها و در نهایت اثر، زندگی واقعی بیرون از سالن تئاتر است، وقتی در سالن، گفت‌وگوهای زیبا و تراشیده‌ای را از زبان شخصیت‌ها می‌شنود که در عین زیبایی، مابه‌ازای بیرونی‌ای را در ذهن او زنده نمی‌کند، تنها تصویر، تصویر نویسنده‌ای می‌شود که پشت میزش در حال نوشتن این گفت‌وگوهاست. اما این تصویر در ذهن مخاطب تئاتر شفاهی اتفاق نمی‌افتد، چرا که تماشاگر پیش از ورود به سالن و یا در همان ابتدای نمایشنامه به طریقی مطلع می‌شود که در نمایشی که خواهد دید، تمام شخصیت‌ها و گفته‌های آنها واقعی است[۴]، پس حداقل نویسنده می‌تواند مطمئن باشد که در طول اجرا، شاخک‌های «تصنعی‌سنج» تماشاگر خاموش می‌شود، تمهیدی که بسیاری از فیلم‌ها و رمان‌ها هم با جمله «این یک داستان واقعی است» در ابتدای خود، از آن در قبولاندن قصه و شخصیت‌های فیلم یا کتاب به مخاطب استفاده می‌کنند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیاده‌سازی نوار مصاحبه:

در عکس‌العمل به پالودگی، موجز و خوش‌تراش بودن گفت‌وگوهای تئاتری، گونه‌ای گفت‌وگونویسی شلخته پدید می‌آید که نمودش در تئاتر امروز می‌شود: آنچه در پیاده کردن گفت‌وگوهای شفاهی رخ می‌دهد[۵]. پیاده کردن گفت‌وگوهای تئاتر شفاهی، تفاوت عمده‌ای دارد با پیاده‌سازی‌های معمول در روزنامه‌نگاری و احیاناً صورت‌جلسه دادگاه‌ها. در روزنامه‌نگاری شما در جهت همه‌فهم شدن گفت‌وگوی خود، همه جملات فرد مصاحبه‌شونده، اعم از جملات نیمه‌تمام، مکث‌ها و جاهایی که فرد خود را تصحیح می‌کند را دیگر پیاده نمی‌کنید. مثلاً اگر جمله‌ای به این صورت داشته باشید:

ببینید، شما ـ من اگه بخوام ـ نه، من از شما یه سؤال می‌کنم، حالا بعد می‌رسم به این چیزی که !!! این چیزی که می‌خوام بگم...

چاپ این جمله‌ها به دلیل اینکه روزنامه هم یک رسانه صرفاً متنی است و شما دیگر صدا و تصویر این آدم را در مقابل خود ندارید، باعث می‌شود که روزنامه‌نگار در هنگام پیاده‌سازی نوار یا تمام این جملات را حذف کند و یا صرفاً آنها را خلاصه کند در یک جمله:

اول من از شما می‌خوام یه سؤال کنم، بعد می‌رسم به این چیزی که می‌خوام بگم...

اما در تئاتر تمام آن تغییر مسیر دادن‌های موضوعی جملات، در کلمات و جملات معترضه‌ای نهفته است که روزنامه‌نگارها آنها را به خاطر اطاله کلام حذف می‌کنند، کلمات و جملاتی مانند: ببینید، من اگر بخوام و نظایر آن، که برای بازیگر و در پی آن برای مخاطب نیز بار حسی و معنایی در خود دارد که حذف آنها و تبدیل‌شان به آنچه در نسخه روزنامه‌ای آن مرسوم است، جمله را کاملاً تک‌سویه و تهی از معنی می‌کند و در نتیجه مانع همذات‌پنداری با شخصیتی می‌شود که دیالوگ‌های نمایشنامه در اصل تنها دریچه‌ای است برای درک کنه وجودی او برای مخاطب. نمایشنامه درست مانند سخنرانی شسته و رفته، اما ملال‌آور می‌شود! در اصل این شیوه دیالوگ‌نویسی شلخته، حکم دوربین روی دست را دارد در سینمای مستند؛ پس از دوران طلایی کادربندی‌های استادانه اورسون ولز، هاوارد هاکس و جان فورد، استفاده از دوربین روی دست که با لرزش و حرکت نامنظم‌اش، این احساس را منتقل می‌کند که انگار هیچ ذهن آگاهی صحنه را پیش از آنکه جلوی چشم ما ظاهر شود، نچیده است و ما تصادفاً در حال دیدن وقایع جلوی دوربین هستیم، این لکنت و شلختگی که در بیان تصویری تکنیک دوربین روی دست کمک می‌کند واقع‌گرایی فیلم، مابه‌ازای شلخته‌نویسی نمایشنامه‌نویسانی می‌شود که در تئاتر شفاهی با حفظ دورریزهای گفت‌وگو، به پذیرش شخصیت‌های اثر توسط مخاطب کمک کند. نکته جالب این است، همان‌طور که تکنیک دوربین روی دست، از تمهیدی در فیلم مستند برای تعقیب آزادانه سوژه، به تکنیکی جهت باورپذیری صحنه‌های سینمای داستانی تبدیل شده، تکنیک این شلخته‌نویسی هم پس از بازخورد مثبتی که از مخاطب تئاتر شفاهی گرفت، به نمایشنامه‌های داستانی وارد شد. نمونه آن تغییر شیوه دیالوگ‌نویسی دیوید هر[۶] پس از تجربه‌های موفق راه جاودان[۷] و چیزهایی که پیش می‌آیند[۸] بود. هر این تکنیک را در نمایشنامه‌های داستانی و در پی آن دیالوگ‌نویسی فیلم‌های ساعت‌ها و ریدر نیز تکرار کرد. این مسئله

شاید سؤال اساسی دیگری پیش بیاورد که تئاتر شفاهی را آیا واقعاً می‌توان یک گونه هنری شناخت و یا این صرفاً یک سری تکنیک‌های مکانیکی روایت در زبان و چیدن رویدادهاست. طرفداران این نظریه معتقدند: گوناگونی تماتیک نمایشنامه‌های شفاهی، از استنطاق پیتر وایز که به دادگاه افسران نازی در آشویتز می‌پردازد و Crucible آرتور میلر، ساعت سیاه[9] و رنگ عدالت که به کشتن سیاه‌پوست نوجوانی در لیورپول انگلستان، باعث می‌شود که تنها نکته مشترکشان تکنیک روایت‌شان باشد. با این توضیح می‌توان تئاتر شفاهی را گونه‌ای در تئاتر معاصر دانست که شکل تازه‌ای از روایت - نزدیکی به واقعیت مستند - را پیشنهاد می‌کند و می‌خواهد مخاطب به صورت خودآگاه با این روایت مستند روبه‌رو شود.

پی‌نوشت‌ها:

1. Verbatim Theatre

2. talking to Trourist

3. Invisible witness

۴. تئاتر مستند جز معدود گونه‌های هنری است که مجبور است سبک خود، گونه خود را قبلاً اعلام کند، چرا که نقش تعیین کننده‌ای در دریافت نهایی تماشاگر از اثر دارد.

۵. این شلخته‌نویسی البته تحت تأثیر غیرقابل انکار دیالوگ‌نویسی سینما که به نوعی می‌توان آن را واقع‌گراتر از تئاتر هم دانست نیز است که در جای دیگر می‌توان به آن پرداخت.

6. David Hare

7. permanent Way

8. Stuff Happens

9. Black Watch