هنر نمایش‌نویسی جنگ

داوید لسکو

مترجم
نادعلی همدانی

فهرست مطالب

مجموعهٔ تئاتر امروز جهان ۷

پیش‌گفتار ۱۱

● **بخش اوّل: نمایشنامه نویسی مدرن و معاصر جنگ** ۱۷

فصل اوّل: یک موضوع غیر دراماتیک ۴۱ـ۱۹

جنگ و درام مطلق ـ کشمکش واقعی و قالب حماسی ـ به‌صحنه آوردن عامهٔ مردم ـ زیبایی‌شناسی «رِوو» ـ جنگ به عنوان رشد نیروهای بالقوه.

فصل دوّم: «عمل جنگی» و «حالت جنگی» ۵۹ـ۴۳

عمل جنگی ـ حالت جنگی، اقدام جنگ‌شناختی ـ نمونهٔ برشتی.

● **بخش دوم: نمایشنامه نویسی «عمل جنگی»** ۶۱

فصل سوّم: ابداع نمایشنامه نویسی مدرن جنگ ۸۶ـ۶۳

درام‌نویسی در قالب استراتژی ـ جنگ بدون عمل ـ شرایط زمانی ـ مکانی نبرد ـ جنگ از راه دور ـ جنگ دفاعی ـ مانع: یک شخصیت مختل.

فصل چهارم: نمایشنامه نویسی جنگ کامل ۱۱۶ـ۸۷

ناپلئون یا صد روز، شیب سیاسی ـ صحنهٔ سیاسی به‌عنوان بازی نیروهای بالقوه ـ بازگشت قهرمان، بازگشت زمان حال ـ جنگ: رسوبی از تاریخ ـ دیالکتیکی از نظم و بی‌نظمی ـ یک تجربهٔ هستی‌شناختی ـ یک پدیدهٔ عقلانی ـ جنگ، مکان ثنویتی فلسفی ـ شاهان، زرّادخانه‌ای از وسایل حماسی ـ تماشای صامت ـ درام، نمایش یا روایت جنگ.

فصل پنجم: نمایشنامه نویسی و جنگ چریکی ۱۷۰ـ۱۱۷

پیتروایس و زیبایی‌شناسی تئاتر مستند ـ راه‌حل‌های حماسی برای نمایشنامه‌نویسی یک جنگ طولانی ـ درام‌نویسی تنش دیالکتیکی ـ الگوی فوق

تاریخی جنگ چریکی ـ جنگ: وسایل صحنه‌ای و درام‌نوشتی ـ «پرسناژ» تجزیه‌شده ـ تکنیک پیاده و سوارکردن ـ بازگشت دیالوگ به‌عنوان بیان کشمکش ـ نقطه‌نظر گروهی ـ نمایشنامه‌نویسی کشمکش‌های واقعی ـ آرمان‌گاتی: همخوانی نوین جنگ و تئاتر ـ جنگ به‌عنوان کارگاه تجربه‌گری ـ مکانیسم بالقوهٔ جنگ: «و مثل ویتنام» ـ تغییر مرکز فعالیّت تئاتری ـ مردی با سندل‌های کائوچویی از کاتب یاسین ـ نگارش جنگ‌های عصر خود ـ ترتیب و پیشرفت حکایت ـ اشخاص و صورت‌ها ـ وظیفه گروه همسرایان ـ نمایشنامه‌نویسی جهانشمول جنگ ـ تکنیک‌های جنگ چریکی ـ برای یک صحنهٔ خالی.

● **بخش سوّم: نمایشنامه نویسی «حالت جنگی»** **۱۷۱**

فصل ششم: نمایشنامه نویسی اکسپرسیونیستی جنگ ..... **۱۸۴ ـ ۱۷۳**

مکانیسم دراماتیک نبرد دریایی ـ واقعیت تجربی و ادراک ذهنی ـ «شخصیت‌ها» و ذهنیّت‌ها ـ احتضار بشر ـ جنگ علیه جنگ.

فصل هفتم: نمایشنامه نویسی جنگ‌های داخلی ..... **۲۱۰ ـ ۱۸۵**

هاینر موللر و «حالت جنگی» ـ فرم دراماتیک و فرم روایی ـ حالت جدیدی از حوایج ـ دشمن مهمّ ـ سیاست همچون تداوم جنگ ـ پیکربندی کشمکش، از منازعهٔ بینافردی تا کشمکش سیاسی ـ جنگ به‌عنوان اندازه‌گیری خود ـ کشمکش‌های درونی.

فصل هشتم: نمایشنامه‌نویسی جنگ‌های گذشته، حال و آینده ..... **۲۶۴ ـ ۲۱۱**

ادوارد باند ـ ساختار نمایشنامه‌های جنگی ـ یک نمایشنامه ـ برنامه ـ غول و نمایشگر ـ گروه همسرایان و پرسناژها ـ زمان: شرط امکان‌پذیری تجربهٔ سیاست ـ جنگ همچون انحراف بحرانی ـ نقد مالکیت خصوصی ـ خصومت بنیادی ـ علیه کارل اشمیت ـ زیبایی‌شناسی ترکیب‌بند، یک تراژدی ناقص ـ یک حماسی مباین ـ پست مدرنیسم ـ مبحث جنگ و مشروعیت دادن به حماسه ـ جنگ پخش شده در روایات ـ روایت جریحه‌دار ـ جنگ غایب ـ جنگ به‌عنوان اصل وارونگی ـ روش وارونگی ـ تناقض جنگ ـ حالتی طبیعی که تمدن را به‌خاطر دارد ـ آزمایشگاه درام‌نوشتی سیاست.

پیش‌گفتار

پژواک دوردست «ایرانیان»

در موضوع درام‌نویسی، مثل دیگر موضوعات، پناه گرفتن پشت نمونهٔ قدیمی آسان است. این پژوهش، که به درام‌نویسی‌های مدرن و معاصر جنگ، در تئاتر اروپایی دو قرن اخیر می‌پردازد، بیش از اندازه از منبع اشیل، سوفکل یا اوریپید بهره نخواهد گرفت. تراژدی آتنی، در اینجا، به‌عنوان الگوی غیرقابل اغماض به کار گرفته نخواهد شد. با وجود این، نمی‌توان مسألهٔ جنگ را در ارتباطاتش با درام‌نویسی مطرح کرد بی‌آنکه لااقل چند کلمه‌ای دربارهٔ یکی از قدیمی‌ترین نمایشنامه‌های رپرتوار تراژیک یونان، یعنی ایرانیان **اشیل** حرف زد.

این نمایشنامه که در سال ۴۷۲ پیش از میلاد نوشته شده، جنگ سالامین را مجسّم می‌کند که در آن سپاه آتنی، خشایارشا و سپاه ایرانیان را با شکست روبه‌رو کرد. باری، تماشاگران، که ده سال پس از خود حادثه، به تماشای تراژدی اشیل نشستند، کسانی بودند که بیشترشان در جنگ شرکت داشته‌اند. در اینجا شکل ایده‌آلی وجود دارد که درام‌نویسی جنگ یا سیاست سعی خواهد کرد بدان نزدیک شود. «سیته»[1]، که در تئاتر جمع شده، به تماشای

---

۱. La cité به معنی شهر است ولی به اهالی یک شهر نیز اطلاق می‌شود. در یونان باستان به دولت نیز اطلاق می‌شد.م

لحظه‌ای بحرانی از حیات خود می‌نشیند و این نخستین اقدام برای تفکّر و فاصله گرفتن از حادثه است. در اینجاست که تطابق بین اثر، زمانش و مخاطبش کامل است و انسان هوس می‌کند نتیجه بگیرد که تئاتر با جنگ زاده می‌شود و جنگ به عنوان انگیزهٔ بحران و تهدیدی که روی زندگی و کارکرد «سیته» سنگینی می‌کند، منشأ پیدایی تراژدی و گسترهٔ سیاسی آن است.

جنگ در ایرانیان، ورای طبیعت نظامی خود، دعوت می‌کند که به آینده «سیته» بیندیشند و شرایط حراست از آن را فراهم آورند و در برابر سرنوشت، اشتباهات و بدی‌هایی که به دشمنانش ضربه زده و اینکه در آیندهٔ «سیته» نیز به نوبهٔ خود می‌تواند قربانی آن بشود، هشدار می‌دهد. پس تماشاگر آتنی نمی‌آید دقیقاً از نمایش آتنِ پیروزمند لذّت ببرد. از پیروزی که امپراتور بزرگ ایران را زمین‌گیر کرده ده سال گذشته است. اکنون زمان تفکّر انتقادی است و زمان آن است که با جابه‌جایی واقعیتی که «سیته» از سرگذرانده، در صحنه مقابله کند.

ولی اگر درام ایرانیان با یادآوری بحران عظیمی که به‌وسیلهٔ شهر یونانی علم شده، آتن را مخاطب قرار می‌دهد، چگونه است که به‌جای فاتحان، شکست‌خوردگان را به صحنه می‌آورد؟ دلیلش هرچه باشد، واقع این است که درام‌نویس در صحنهٔ جنگِ ایرانیان از یک استراتژی دورزدن استفاده می‌کند و این روند به ما نشان می‌دهد که پرداختن به جنگ در روی صحنهٔ تئاتر بدون تغییر و تبدیل عملی نمی‌شود. چه نمایش بدبختی دیگری، برای تحریک عقلانیت و احتیاط خودی مؤثّر داوری شده باشد و چه نمایش شهروندان آتنی در جنگ بار عاطفی زیادی را با خود داشته باشد، تراژدی اشیل حوادث را از بیراههٔ یک جابه‌جایی صحنه پرداخت می‌کند که متکی بر این است که فقط تصویر حریف را به تماشاگر نشان دهد...

تراژدی **اشیل**، که به‌سبب بُعد تاریخی خود دارای ارزش فوق‌العاده‌ای است، از ابتدا تجربهٔ دورزدن و فراافکنی را اعمال می‌کند.

به‌علاوه، ساختار اساسی اثر ملاحظات دیگری را مطرح می‌کند: ایرانیان

اشیل نمایشنامه‌ای است عاری از عمل نمایشی. ترکیب تراژدی مبتنی بر یک سلسله گریه‌وزاری و روایت است.

پیش‌آگاهی سرشار از اضطراب همسرایان پیر، که آغازگر نمایش است، در روایت خواب ملکه **آتوسا** نیز انعکاس پیدا می‌کند. سررسیدن یک پیک که گزارش او چگونگی شکست سالامین را ترسیم می‌کند و سایهٔ داریوش، که یادآور مرگ‌هایی است که در کشور اتفاق افتاده و هشداری را که او قبلاً به پسرش خشایارشا داده بود، که جنگ را به دریا نکشاند، تداعی می‌کند. بالاخره خشایارشا نیز از جنگ برمی‌گردد و در اوج ندامت و آه و زاری به همسرایان می‌پیوندد. پس ایرانیان، که یک درام تاریخی است ولی شیوه‌های غنایی و حماسی بر آن حاکم است، ما را از تنش‌هایی که جنگ از ابتدا بر فرم‌های دراماتیک وارد می‌کند آگاه می‌سازد.

این ملاحظات ادعای طرح مشکلات درام‌نویسی مدرن و معاصر را در تداوم مثال قدیمی ندارد. تنها وظیفهٔ آنها اثبات این مسأله است که جنگ نه در یک پیوند مسلم و نه در شفافیت کامل به‌عنوان موضوع درام، مطرح نمی‌شود و از آنجایی که فن‌شعر ارسطویی تراژدی را به‌عنوان تقلید یک عمل انجام شده توسّط انسان‌ها تعریف می‌کند، باید نتیجه گرفت که این تراژدی **اشیل** از قواعد تراژدی فرار می‌کند.

انکارناپذیر است که آثار مدرن و معاصری که من قصد پرداختن به آنها را در اینجا دارم، به نوبهٔ خود بیانگر رابطهٔ تردیدآمیزی با قواعد موروثی ارسطو برای درام هستند.

نخستین مشکل بررسی درام‌نویسی جنگ در اجتناب از موانع مضمونی است. آثاری که مطرح خواهد شد بر این مبنا انتخاب نشده‌اند که در آنها جنگ به‌عنوان عمل نمایشی، پرده ته صحنه، فحوای تاریخی، یا موضوع گفت‌وگو ظاهر شده باشد وگرنه می‌بایستی از همهٔ موارد آن در تئاتر قرون نوزدهم و بیستم به یکسان یاد می‌کردم. چنین کاری خطر تبدیل‌شدن به کاتالوگ