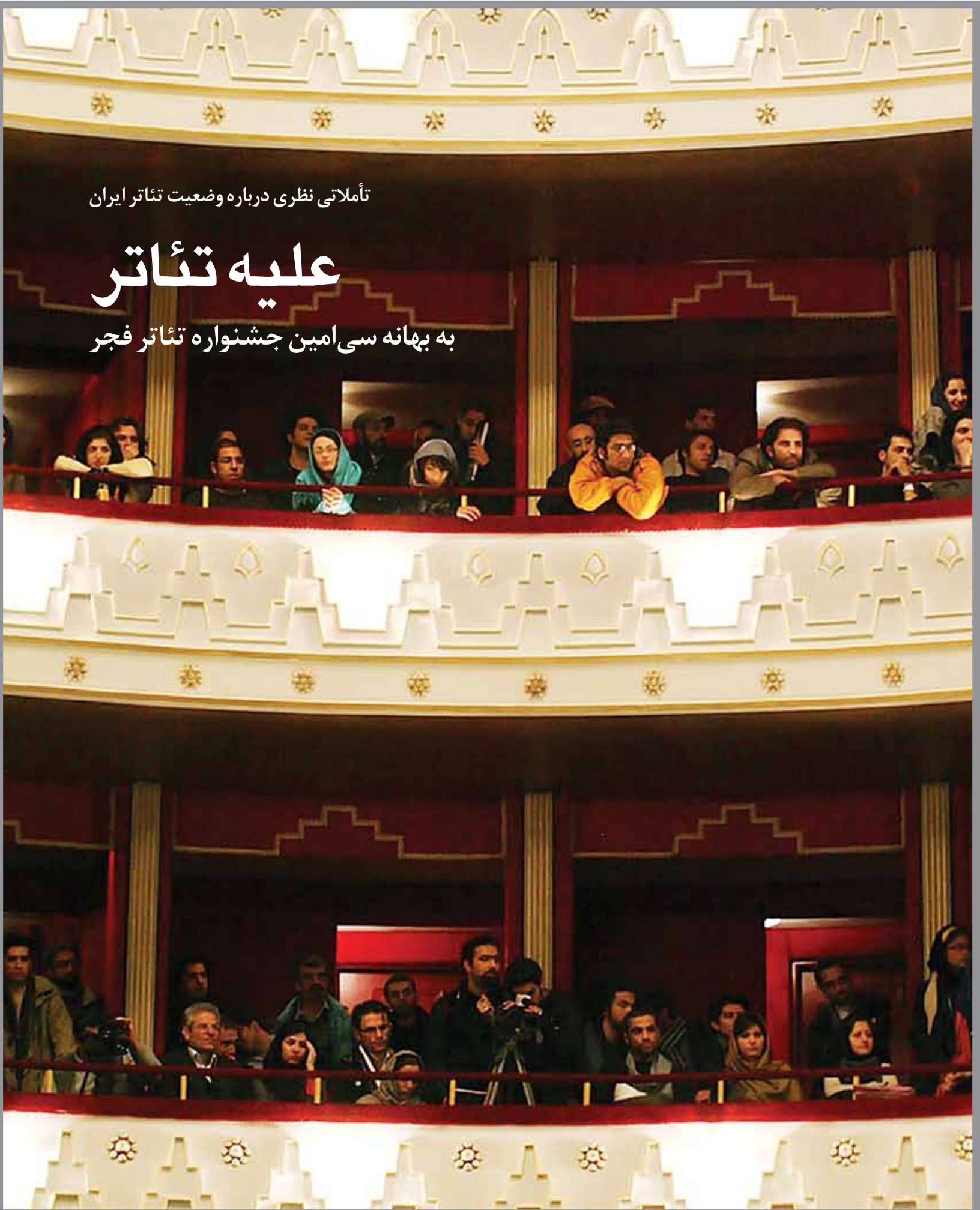


تأملاتی نظری درباره وضعیت تئاتر ایران

علیه تئاتر

به بهانه سی‌امین جشنواره تئاتر فجر



عکس: چاووش همایونی



جشنواره، نمایش‌های «بنز»، سمینار تئاتر خصوصی، آتیلا پسیلانی و باقی چیزها پانوشتهایی برای تئاتر و علیه آن

امیر کیان پور



هنرمندان نیز هرگز دغدغه، نگرانی و اعتراض کافی ابراز نشده است. این بی تفاوتی بعضاً آمیخته و آلوده است به سوء تفاهم اساسی درباره مخاطب تئاتر. آتیلا پسیلانی در جایی، مخاطب مناسب کارهایش را مخاطبی «خاص و فرهیخته» معرفی می کند (نقل به مضمون)؛ چنین ادعایی (صرفنظر از اینکه اصولاً این قبیل ارجاعات به یک گروه نامشخص نخبه نشان‌دهنده سطحی از ناتوانی در ارتباط با تماشاگر و نهایتاً خلق تئاتر به‌عنوان «هنری تزئینی یا عام» است) در واقع از پیش نقض غرض است. به طور مشابه، مهدی پاکدل، بازیگر، می گوید: «تماشاگر تئاتر تماشاگر فرهیخته‌ای است.» او در ادامه، در پاسخ به سؤالی درباره گرانی بلیت‌های تئاتر این چنین جواب می‌دهد: «مردم بروند تئاترهای ارزان ببینند... ماشین بنز هم گران است. حالا باید برویم شکایت کنیم که چرا!» و به این ترتیب تماشاگر فرهیخته هم‌راز می‌شود با تماشاگر پولدار! مقایسه کنید جهت این اظهارنظرها را با ایده تئاتر مردمی ژان ویلار یا با اشتیاق داریو فو برای برپایی نمایشی که میزان گشودگی آن به روی عامه مردم هم پایه و هم سنگ سیرک‌های رومی باشد. حال بماند که براساس همان متر «بنز بودن» برای سنجش کیفیت تئاتر، خلق این متر خود بازیگر کارهای «سقاطی و اوراقی» است. در پاسخ به آتیلا پسیلانی نیز باید گفت: بله، تئاتر باید نخبه‌گرا باشد، اما در عین حال گشودگی خود را رو به همگان حفظ کرده و همچون یک میدان جذب‌دهنده عمل کند. این تأکید بر نخبه‌گرایی درست به اندازه اصرار بر همگانی بودن تئاتر ضروری است، آن هم در شرایطی که اکثر سالن‌های تئاتر در قبضه نمایش‌هایی بوده و هست که گویا خبر تحولات قرن گذشته تئاتر به آنها نرسیده و اوج خلاقیت‌شان این است که فلان اسطوره یونانی را با تار و تنبک اجرا کنند یا مثلاً متن قلع و قمع شده «هوزده مرد خشمگین» را در فضایی شامل ۱۲ صندلی که ۱۲ نفر روی آن می‌نشینند روی صحنه ببرند. از همین رو باید به جای شعار «تئاتر برای همه» این کلام آنتوان ویت را جایگزین کرد که «تئاتر نخبه‌گرا برای همه».

تئاتر در طول قرن گذشته مدام در حال جابه‌جا کردن مرزهای خود و تاخوردن روی خویش بوده، که اصولاً بخشی از این دگردیسی‌ها بر محور رابطه بازیگر-تماشاگر و به میانجی بازیگری بر مفهوم تماشاگر صورت پذیرفته است. تئاتر امروز در درک رایج و متعارف آن، با گذر از پارادایم غار افلاطون به پارادایم مالامای (یا به زبان کنت برک، الگوی دراماتیستی) و با هم‌راز دانستن امر دراماتیک با پرتاب تاس و به لطف وجود درون ماندگار بداهه‌سازی در اندیشه آرتو و در آثار جان کیچ و در هپنینگ‌های آلن کاپرو و... دیگر نمی‌تواند تابع شانس و اتفاق نباشد و آن را به‌عنوان یکی از عناصر ذاتی خود به رسمیت نشناسد. تئاتر همواره به اتمام رساندن ایده‌های جاودانه یا متنی ناتمام است به‌وسیله اتفاقی که اندکی مدیریت یا کارگردانی شده است. الخاندرو

سرمايه و در شیب آن، علاوه بر دلالت‌های اجتماعی‌اش، به خودی خود واجد اهمیت و موجب نگرانی است. مساله آنجاست که این خیز و هول هژمونیک به سمت سرمايه خصوصی، کارکرد تئاتر را در نسبت با دولت، با مردم (تماشاگر) و در نسبت با خویش دچار اختلال کرده و چارچوب از قبل کج و معوج، نظام تئاتر را از ریخت‌افتاده‌تر و نامتناسب‌تر کرده است. به این مساله برمی‌گردم، اما پیش از آن، در شرایطی که مسوولان مایل و مصر به کنترل و نظارت بر محتوای صحنه بدون پرداختن بهای آنند، بدیهی است که باید تصریح کرد: جشنواره تئاتر باید مانیفست و پرفورمنسی باشد علیه تئاتر خصوصی. توافق همگانی در خصوص تئاتر خصوصی توافقی است علیه همگان.

ج) هفتمین جشنواره تئاتر فجر به شکل سراسری با حضور ۵۵ گروه نمایشی از ۱۲ تا ۲۲ بهمن سال ۱۳۶۷ در پنج شهر تهران، اصفهان، شاهرود، کرمان و مشهد برپا شد، تا این جشنواره اولین گام برای رسیدن به شعار «تئاتر برای همه» را محقق کند. بدون شک شوخ‌طبعی این خبر از وجه اخباری آن بیشتر است. اولین گام برای تحقق شعار «تئاتر برای همه» نه در بهمن ۶۷ و نه در زمستان ۸۳ (که این شعار در ویرتین تبلیغاتی جشنواره فجر جای گرفت) هرگز برداشته نشد. در مقابل، بنا بر شواهد موجود، دسترسی عموم به تئاتر در ۱۰ سال اخیر شیب نزولی هولناکی داشته است. با افتتاح تماشاخانه ایرانشهر در خرداد ۸۸ و پس از آنکه سالن‌های آن به منزل، رویا، میدان عمل و آزمایشگاه تئاتر خصوصی تبدیل شد و با بالا رفتن قیمت بلیت‌ها تا مرز ۲۰ هزار تومان، موانع مالی و طبقاتی نیز به شکل ناراحت‌کننده‌ای به دیگر موانع موجود پیش روی «شعار» دسترسی عموم به تئاتر افزوده شد. در این رابطه از سمت

هر شکلی از پیوند و ترکیب که منجر به از جادرفتنگی حوزه تئاتر نشود، به جابه‌جایی مرزهای موجود آن نینجامد، تئاتر را بحرانی و دوپاره نکند و تعریفی تازه از آن به دست ندهد، بی‌شک بی‌معنا و مضحک خواهد بود. هیچ راه میان‌بری که بدون دور زدن سنت‌های موجود تئاتر میان آنها پل بزند، وجود ندارد. هر تئاتری تئاتر ایده است و این ایده‌ها در دل سنت‌های تئاتری و در «پنجا و اکنون» تاریخ، به میانجی خود عناصر تئاتر، ساخته می‌شوند

الف) جدا از هم‌ریشگی و هم‌خانوداگی لغوی تئاتر و تئوری و علاوه بر شباهت صوری میان تئاتر و فلسفه (شباهتی که پیش از هر چیز قائم بر وجود دیالوگ در مقام نوعی مخرج مشترک میان این دو است)، رابطه تئاتر و فلاسفه در حداقل دولت و جامعه از دیرباز در هم‌تنیده و مشروط به هم بوده است. از یک سو، دستگاه نمایشی همواره در سئودای رقابت و هم‌اوردی با فلسفه بوده و از سوی دیگر، ماشین فلسفی یونان مدام در کار مقید کردن، سهیم شدن و مداخله در کار تئاتر. تأثیرات ترازدی یونانی بر آثار افلاطون و احضار فلسفه در «برها» و «قورباغه‌ها» آریستوفان، هر دو، موید همین امرند. از آن دوران تاکنون، هیچ فلسفه‌ای نبوده که به مثابه رویه‌ای برای نمایش حقایق عام، نوعی تئاتر فلسفه نبوده باشد و از طرف دیگر، از افلاطون تا برشت، استقرار تئاتر همچون سامانه‌ای بازتابنده درون جامعه و نمایاننده حقیقت جامعه به خویش (کلیت و گسست‌های آن) هرگز از دایره وظایف و دست‌ورکار تئاتر بیرون گذاشته نشده است. بله، هر تئاتری، تئاتر حقایق است و فیلسوفان همه کم‌دین هستند. این رابطه دوسویه را اما باید در نسبت با «دولت‌شهر» (دولت و جامعه) درک کرد: هم تئاتر و هم فلسفه هر دو در پی انحصاری کردن رابطه با دولت‌شهر بوده‌اند؛ رابطه‌ای که بیش از آنکه حتی بر میمسیس یا محاکات استوار باشد، مبتنی بر آموزش (آموزش جوانان شهر) بوده است. به این لحاظ، نقطه صفر فهم ساختاری تئاتر فراخواندن سه راس تئوری، دولت و مردم یا تماشاگر و بررسی روابط متقابل این رؤس در امتداد اضلاع این چهاروجهی است. جشنواره تئاتر (که اصولاً با سوبسیسید دولتی امکان‌پذیر می‌شود) مکان هندسی تلاقی این اضلاع و مواجهه این رؤس است.

ب) سه سال قبل در حاشیه بیست‌وهفتمین جشنواره تئاتر فجر جلساتی با عنوان «سمینار تخصصی تئاتر خصوصی» برگزار شد. آن‌طور که از محتوای غالب این سمینار و بحث‌های دست‌چندم اقتصادی آن درباره «کالای فرهنگی» و باقی گفت‌وگوها و اظهارنظرها برمی‌آید: امروز بر سر موضوع خصوصی شدن تئاتر و به عبارت دیگر ورود سرمايه غیردولتی به تئاتر نوعی هم‌رایی همگانی وجود دارد و مخالفت عمده‌ای در کار نیست، نه از سمت مسوولان دولتی و نه از سوی اغلب هنرمندان تئاتر، اگر تردیدی هم وجود دارد صرفاً تردید در شرایط و زیرساخت‌های مادی و فیزیکی است. این هم‌گرایی کارمندان دولتی و کارورزان تئاتر، به میانجی

خودرو سکی در همین رابطه می‌نویسد: «آنهايي که در گير کار تئاترند از ناپایا بودن کارشان و از عدم امکان اجرائی کامل بسیار برآشفته‌اند. بازگر تغییر می‌کند، پیر می‌شود، می‌میرد، لباس‌ها کهنه می‌شود و صحنه نابود می‌شود؛ دیالوگی از یاد می‌رود، پروژکتور می‌شکند، شای در آخرین لحظه ناپدید می‌شود، دیالوگی از یاد می‌رود، یا شکم مصنوعی یکی می‌افتد... تلاش برای خلق آیینی که بتواند با دقت ماشینی تکرار شود همواره با طرح و توطئه متقابلی از «خطاها» همراه بوده است: تصادفاتی که همیشه، مثل سایه ظاهر می‌شوند و برخی آدم‌های تئاتر با آنها سر جنگ دارند چراکه آنها را «قص» به حساب می‌آورند. همین سوءتفاهم است که به آنها اجازه می‌دهد جوهر واقعی زبان تئاتری را که چیزی نیست جز برانگیختن تصادفات نادیده بگیرند.» بگذارید این نقل قول را با نقل قول دیگری کامل کنم. آن بدو در یکی از تزهایش درباره تئاتر می‌نویسد: «گر مخاطب همگانی بخشی از تصادف یا اتفاق تئاتر است، خود نیز باید تا جایی که ممکن است اتفاقی شود و توزیع تصادفی شود. باید در برابر هر نوع مفهوم‌پردازی از مخاطب به‌عنوان جمعی صلب و منسجم یا یک اجتماع جوهری مقاومت کرد و برآشفتم. مخاطب همگانی بازنمای نوع انسان با همان عدم‌انسجام و تنوع بیکران آن است. مخاطب هر چقدر (به لحاظ اجتماعی، ملی، مدنی و...) یکپارچه‌تر باشد، به همان اندازه کمتر به کار تکمیل و به اتمام رساندن ایده خواهد آمد... تنها مخاطب عام با ژنریک، یعنی مخاطب اتفاقی یا تصادفی، واجد ارزش است.» از این‌رو، میزان دسترسی مردم به تئاتر را باید فارغ از آمارهای کمی که تنها به درد ارتقای شغلی کارمندان دولتی می‌خورد، با استانداردهای کیفی سنجید: براساس توزیع جمعی تماشاگرانی که شب‌ها به سالن‌های تئاتر می‌روند و با این معیار که تا چه اندازه این توزیع تصادفی و خودانگیخته است، به دیگر بیان، بر این اساس که تا چه حد جمعیت حاضر در سالن می‌تواند بازنمای همگان باشد. به این لحاظ، باید تمام موانع اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی‌ای را که امکان تشکیل یک پیکر جمعی عام و تصادفی را کاهش می‌دهند، برداشته و برای این کار چه جایی بهتر از جشنواره و چه چیزی مهم‌تر از برداشتن موانع مادی: جشنواره باید به معنای واقعی همگانی شود؛ جشنواره باید بجای معنای شود.

۵) در جریان بیست‌وهفتمین جشنواره تئاتر فجر در سال ۷۸ هنگام برگزاری «سمینار تخصصی تئاتر خصوصی»، در هیاهو و غوغای بحرفی‌هایی که مشابه‌شان را هرروز در مورد اقتصاد گوشت و پیاز و پنیر می‌توان شنید، فرهاد مهندس پور سوال بجایی را طرح کرد با این مضمون که «چرا کسی نگران استقلال تئاتر نیست؟» استقلال تئاتر باید، نه فقط متوجه حق مشارکت اهالی تئاتر در تقسیم بودجه، بلکه دربرگیرنده حق تصمیم‌گیری در مورد اجراها، انتخاب مدیران و برنامه‌ریزی برای سالان‌ها نیز باشد. تئاتر باید در تمامی زمینه‌ها از دولت مستقل باشد؛ بله در همه زمینه‌ها جز در زمینه مالی. برخلاف هنر جهانی و درعین حال خصوصی سینما که به قلمرو سرمایه تعلق دارد، تئاتر هنری است محلی و مربوط به دولت. از دیرباز اقتصاد تئاتر مبتنی بر نوعی نظام مالیاتی بوده که تنها به میانجی دولت و کمک‌های آن سرپا مانده است. از یک سو تئاتر مقید به دولت بوده و از سوی دیگر دولت ناگزیر از تئاتر. الگوی بدوی و آشنای این رابطه متقابل، رابطه پادشاه و دلنک است. پادشاه (حتی اگر حد اعلاخیال‌پردازی او، آن طور که بودلر در شعر «مرگی قهرمانانه» نشان می‌دهد، کشتن بازیگر روی صحنه باشد) امان می‌دهد و دلنک در چارچوب نوعی «قرارداد حقیقت‌گویی» با فراخواندن هوش عمومی و با حرکت در شکاف تقسیمات حکومتی، دربار و حتی خود شاه را دست می‌اندازد. او تنها کسی است که می‌تواند بر تخت شاهی نشسته و ادای پادشاه را دردیوار، در چارچوب همین الگو است که لویی چهاردهم از نمایش‌های مولیر حمایت مالی می‌کند یا ژان ویتار با بودجه دولتی جشنواره تئاتر آوینیون را راه می‌اندازد. مواجهه تئاتر و دولت آزمونی است که حد بی‌پروایی و انتقادپذیری حکومت و توأمان میزان هوش و زیرکی عمومی مردم (تماشاگران) را آشکار می‌کند. به عبارت دیگر، تئاتر میانجی‌گری با وساطتی عمومی است میان دولت و مخاطبان عام خویش. بله، تئاتر همواره بسته به دولت است، اما یک تئاتر راستین به‌رغم این وابستگی باید بتواند متقابلاً، درست مثل کاری که نمایش «تله موش» هملت می‌کند، دولت را روی صحنه بیاورد و حدود آن را آشکار کند. تئاتر بازنمایی دولت است، هنر گفتن از دولت با فاصله گرفتن از آن؛ تئاتر یعنی پرده‌برداری از پیچ‌خوردگی دولت یا خمیدگی آن بر خویش، یعنی «هنر ژنریک بازنمایی بازنمایی»، یک تئاتر راستین باید نشانگر و نمایش دهنده تمام آن چیزهایی باشد که همچون دولت به وضعیت زندگی شکل می‌دهند و فضا- زمان موجود را تعیین می‌بخشند. در کدام یک از تئاترهایی که چند وقت اخیر روی صحنه‌ها دیده‌اید چنین تمایل و جهت‌گیری‌ای وجود داشته است؟ پاسخ روشن است: «در هیچ‌کدام.» در مقابل، غالب آنچه روی صحنه رفته نمایش‌هایی خنثی و اخته بوده است با چاشنی جک و شوخی‌های مبتذل. در این مورد نباید اصلاً کوتاه آمد و همین‌جا باید جلو آن ایستاد، در آستانه سی‌امین جشنواره «بین‌المللی» فجر: یک جشنواره واقعی باید گردهایی‌ای جمعی و فراری عمومی باشد برای نمایش قواعد بازنمایی، با ایده‌ها و نیایدی‌های آن و دست آخر نمایش خود دولت.

۵) محمودرضا رحیمی، مدیر کارگاه‌های آموزشی سی‌امین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر، با معرفی رویکرد جشنواره تئاتر فجر امسال ذیل عنوان آکادمی موازی بین تئاتر دانشگاهی و تئاتر حرفه‌ای، از برگزاری جلساتی به منظور به «چالش»

تئاتر باید نخبه‌گرا باشد، اما در عین حال گشودگی خود را رو به همگان حفظ کرده و همچون یک میدان جاذبه عمل کند. این تاکید بر نخبه‌گرایی در دست به اندازه اصرار بر همگانی بودن تئاتر ضروری است، آن هم در شرایطی که اکثر سالن‌های تئاتر در قبضه نمایش‌هایی بوده و هست که گویا خبر تحولات قرن گذشته تئاتر به آنها نرسیده و اوج خلاقیت‌شان این است که فلان اسطوره یونانی را با تار و تنبک اجرا کنند

کشیدن دو موضوع پرفورمنس آرت و تئاتر تجربی در جشنواره آتی خبر می‌دهد. این اصرار و اقدام برگزار سمنینا برای بازاندیشی به تئاتر و اجرا احتمالا به خودی خود خبر خوبی است، البته به آن شرط که ندانیم یا فراموش کنیم چه کسی این کلمات را بر زبان می‌آورد. «پرفورمنس آرت» واژه‌ای است که زیاد از زبان محمودرضا رحیمی شنیده‌ایم. به یاد می‌آورم حدود سه سال قبل او درباره همین موضوع یادداشتی طولانی در روزنامه کارگزاران نوشت که بدون اغراق شبیه محصولات «پست‌مدرنیسم» بود (postmodernism generator) یا همان برنامه کامپیوتری‌ای که با ترکیب تصادفی کلمات و کلیدواژه‌ها متن‌های شبه پست‌مدرنیستی و در واقع بی‌سروته تولید می‌کند. به طور مشخص، یادداشت‌های نظری رحیمی درباره پرفورمنس ترکیبی هستند از عبارات کلیشه‌ای همانند «پرفورمنس آرت ذات هر اجرایی است که بر انسان متکی باشد» یا «هر اجرا یک پرفورمنس است»، گزاره‌های توحالی‌ای مثل «هنر پرفورمنس آرت شخصی است»، اطلاعات ویکی‌پدیایی و دست‌نخندمی مثل «گروپوس در سال ۱۹۱۹ مدرسه طراحی و معماری باهاوس و وایمار را با همدل اتحاد میان کلیه هنرهای بصری تأسیس کرد»، جملاتی بی‌معنا مثل «با از بین رفتن مرزهای مشخص هنری در طول تحولات اجتماعی پس از جنگ جهانی دوم به تدریج هنرهایی از دل انبوه رسانه‌های پدید آمد و گونه‌های هنری جدید دارای تعاملی چندمرزی و تابعی از ویژگی‌های رسانه‌های شدند و حرمت‌گذاری پرفورمنس آرت که یک جنبش پست‌مدرن است، بر هنرهای دیگر همچون هر مکتب نوظهوری و حتی پیش از هر مکتب دیگری با سهم کردن همه مکاتب و شیوه‌ها و هنرها و نژادها و قومیت‌هاست» و... که در نهایت این جملات جملگی آمیخته به نوعی اعتماد به نفس کاذبانه، اعتماد به نفسی ناشی از فقدان فضای نقد و گفت‌وگو که به نوشتن گزاره‌هایی این چنین منجر می‌شود: «پست‌مدرن در جایی مورد بحث است که انباشتگی تعریفی وجود دارد و به این دلیل بی‌ثباتی فرهنگی شکل می‌گیرد و نسل بعد زحمات نسل قبل را نمی‌فهمند و مفهوم‌گریزی می‌کنند؛ مثل اکثریت نسل جوان امروز اروپا. برای جانش مطرح است که قلابه سگی را بگیرد و صبح تا شب در خیابان‌ها قدم بزند و عصر تا نیمه‌شب را برود در کافه‌ها». پناه بر خدا! ... در یادداشت و مصاحبه‌های او هیچ‌کدام از آن چیزهایی که باید، گفته نشده؛ نه ذکری از زمینه‌های اجتماعی و سیاسی موضوع بحث رفته و نه مثلاً نامی از جودیت باتلر هست و نه خبری از بحث امر واقعی و «تئاتر بدون تئاتر». بی‌شک کسی که در بحث از لایه جامعه‌شناختی یک اجرا برای اشاره به قوانین اجتماعی به طور کلی (as such) سه مونستکیو ارجاع می‌دهد، از پیش تکلیف خودش و آکادمی موازی‌اش روشن و بعد است سمنینا‌های او چنگی به دل بزند. بر سوبه بین‌المللی این سمنیناها هم چندان نمی‌توان حساب کرد: جشنواره پارسل میزبان رومئو کاستلویچی یکی از بزرگ‌ترین کارگردانان زنده دنیا بود. نه قطعه نمایشی‌ای که وی اجرا کرد معرفی کارهای او و گروه سوسیتاس رافائلو سانتیو بود و نه حضور او فضای بحث و گفت‌وگوی جدی‌ای را شکل داد. من به طور تصادفی شاهد یکی از این گفت‌وگوها بودم که از شبکه چهارم سیما پخش شد. گفت‌وگوی کوتاه که تنها به لطف تردستی‌های مترجم، علی‌رغم امکان پذیر و معنادار شده بود. سوالات مجری (شخصی به اسم رضا گوران) از کاستلویچی از جنس سوالاتی بود که معمولاً بچه‌های دبیرستانی از فوتبالیست یا خواننده مورد علاقه‌شان می‌پرسند، از جمله اینکه چگونه پله‌های موفقیت را طی کردید یا نظراتان راجع به تهران چیست و الی آخر. جواب‌های کاستلویچی هرگز اما تا سطح ابتدال سوال‌ها پایین نیامد. پرسش در ترجمه به فرانسه آبرومندتر می‌شد و سطح پاسخ‌ها در فرآیند ترجمه به فارسی تنزل پیدا می‌کرد تا احتمالاً برای جنبش مجری قابل فهم شود. بله، کاستلویچی به تهران آمد و با او مصاحبه شد اما کسی از تاثیر آنتونین آرتو و کارملو بنه بر او، از تجربه تور Tragedia Endogonidia ای از محوریت رابطه انسان- حیوان در کارهایش و نسبت آن با ایده‌های متفکری همچون جورجو آگامبن نرسید، حال سوال از پیوند کاستلویچی با بکت ذیل عنوان رُست، بحران بازنمایی و انتقال‌پذیری و... پیشکش. به راستی، خانم‌ها! آقایان! از رومئو کاستلویچی چه می‌پرسند؟

سوال‌های نرسیده تئاتر ما از پاسخ‌های داده شده بسیار بیشترند. (پس

از گذشت چندسال از ترجمه کتاب Le corps poetique (به انگلیسی The moving body) ژاک لاک ک هیچ‌کس پیدا نشده از کایاسا ناظران، مترجم کتاب، بپرسد که چرا او عنوان این کتاب کلاسیک را «تن شاعر» ترجمه کرده است. مع‌الوصف در مورد بین‌المللی بودن جشنواره تئاتر فجر، بهترین سنجه، نه حضور امثال کاستلویچی، که به‌طور دیالکتیکی میزان تاثیرگذاری نمایش‌های ایرانی در سطح جهانی است. صرف‌نظر از حضور نصفه و نیمه تولیدات ایرانی در جشنواره‌های خارجی که آن هم غالباً به دلیل جذابیت توریستی ایران به چشم شرق شناسانه غربی ممکن شده، کمتر از جاع و اشارهای را می‌توان به تولیدات تئاتر ما در سطوح جدی و آکادمیک جهان دید. چیز قابلی برای عرضه در تراز جهانی وجود ندارد و نام‌آشناترین فیگورهای تئاتر ما در سطح «بین‌المللی» به حساب نمی‌آیند و «هیچ» هم نیستند؛ خبر دارید نیکلاس ریذوت، نظریه‌پرداز تئاتر در اشاره گذارایش به نمایش «گنگ خواب‌دیده» در کتاب درخشان «توس از صحنه، حیوانات و دیگر مسایل تئاتری» نام آتیلا پسیانی را پُسیلانی (Attila Posselani) نوشته و او، را اگر ذهنش یاری کند، به این اسم می‌شناسد؟

مع‌الوصف، فقدان دیالوگ و بی‌مقی فضای آموزش در حفاصل تئاتر و تئوری، هیکل تئاتر را خرفت و ذهن آن را کند ساخته است و در چنین فضایی سرب‌پروان ادعاهای عجیب و غریب غیرمنتظره نیست. چندی قبل قطب‌الدین صادقی مغمغمای را روی صحنه برد به اسم «بگرد مدها» که بنا بر گفته خودش ترکیبی بود از دو متن هاینر مولر، کلام نرودا و اشعار دست کاری شده برشت. در مصاحبه‌ای صادقی، پس از اشاره به برشتی بودن تئاتر مولر، اضافه می‌کند: «آرتو را من به مولر اضافه کرده‌ام، بله، حتماً او راست می‌گوید و حتماً به ذهن هیچ‌کس دیگری نرسیده است که پیوندهای پنهان میان برشت و آرتو را تشدید و آنها را به هم نزدیک کند و حتماً هم هیچ‌کس از کرپل چرچیل و پینا باوش گرفته تا لیونینگ تئاتر در تلاش‌شان برای صحنه بردن آنتیگون برشت و از همه مهم‌تر خود هاینر مولر چنین ضرورتی را احساس نکرده و حتماً خود مولر هم هیچ وقت هیچ متنی تحت عنوان «آرتو زبان قساوت» ننوشت و در آن تصریح نکرده که «اضطراب آرتو است» (در ژرمانیا، ص ۱۷۵) و حتماً هم هیچ‌رد و نشانی از کارهای آرتو در متون مولر نبوده تا نافع ایرانی از راه برسد و مولر را که به‌بزم وی همانند عرفان پیر سخن می‌گفته (!) رستگار کند. این خطوط اما آنجا در چهره مدعی نمایان تر می‌شود که کارگردان اعلام می‌کند علاوه بر تئاتر اپیک و تئاتر قساوت آرتو «چند تکنیک دیگر را هم در مدها مورد استفاده قرار دادم. در آنجا اول تئاتر آیینی را آوردم بعد از تئاتر بولرسک استفاده کردم و بعد از لحظه برخورد مدها با ژانول تئاتر تراژیک یونان را اجرا کردم. در طول این چند نمایشی که می‌بینید پنج تکنیک را با هم ادغام کردم.» و شوربختانه آنکه هیچ‌کس نیست که از او بپرسد: از کی تا حالا تئاتر اپیک، تکنیک شده است؟ اصلاً مگر می‌شود تراژدی یونانی را با تئاتر اپیک که ذاتاً با هم در تضاد هستند، به هم آمیخت؟ اصولاً چنین تلفیق و درست کردن‌اش درهم‌جوشی چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ کدام بولرسک؟ همان‌هایی که در مولن‌روژ نشان می‌دهند؟ این میل عمومی به تلفیق صرفاً محدود به این نمایش قطب‌الدین صادقی نیست و شیفتگان آن، به‌ویژه ذیل سرفصل بومی‌سازی، بسیار هستند. اما باید گفت هر شکلی از پیوند و ترکیب که منجر به ازجادر رفتگی حوزه تئاتر نشود، به جابه‌جایی مرزهای موجود آن نینجامد، تئاتر را بحرانی و دوباره نکند و تعریفی تازه از آن به دست ندهد، بی‌شک بی‌معنا و مضحک خواهد بود. هیچ راه میان‌بری که بدون دور زدن سنت‌های موجود تئاتر میان آنها پل بزند، وجود ندارد. هر تئاتری تئاتر ایده است و این ایده‌ها در دل سنت‌های تئاتری و در «اینجا و اکنون» تاریخ، به میانجی خود عناصر تئاتر، ساخته می‌شوند. فراموش نکنیم که این برساخت همواره کاری جمعی است. تئاتر محصول پیوندی بی‌واسطه فرمی زمانی (زمان حال) و فرمی فضایی (حضور یک جمعیت در یک مکان) است. بعد جمعی تئاتر جز ذاتی آن است و اگر یک جشنواره تئاتر این بعد را تشدید نکند، چه ضرورتی دارد؟ جشنواره باید چهارراه گفت‌وگوی قصه‌گوها و ولگردها، شعیده‌بازها و مردم عادی و بازیگران و تماشاگران و فضای انتقال و تسهیم تجربه‌ها باشد و از طریق زبان‌ها و بدن‌های حاضر در فضای خود، شکاف میان وضعیت موجود با بدیل‌های آن و مرز میان تئاتر موجود با اشکال دیگر آن را نشان دهد. جشنواره باید پداگوژیک باشد؛ جشنواره باید دیالوژیک باشد.

۶) دوره‌جمع کردن آدم‌های بامزه تلویزیونی و فروختن «شب‌نشینی» آنها به بهای گزاف، بلعیده شدن فضای تصمیم‌گیری و نقد در مقتضیات «بازار»، دلبستگی بیمارگونه به «پروژکشن»، رونق‌شهرت‌نالیسم سترون آمیزخانه‌ای بی‌توجه به مسایل و بحران‌های روز و بی‌سوادی و... همین‌ها هستند که فضای غالب تئاتر ما را شکل داده‌اند. اینجا، تا اطلاع ثانوی، سامانه تئاتر در حفاصل دولت عامه و در تقاطع ایده و اجرا خوب کار نمی‌کند و امروز نادرترین چیزی که در تئاتر ما به هم می‌رسد یک کار خوب است... تا زمانی که تئاتر نیندیشد و نیست به وضعیتی که در آن نفس می‌کشد بی تفاوت باشد و مردمی را که به تماشایشان گردهم می‌آیند به حساب نیآورد، هرگز توان انجام وظیفه خود را نخواهد داشت. مسیری که هم‌اکنون تئاتر در پیش گرفته از پیش مخومه و تکلیف آن روشن است. به سی‌امین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر نباید امید داشت. ▀

نمایشنامه‌نویس، دزد مونا است!

در مصایب حذف نمایشنامه‌نویس



نغمه ثمینی

«ما مدعی هستیم نمایشنامه‌نویس گونه‌ای است در معرض خطر.»

بیانیه نمایشنامه‌نویسان، دسامبر ۱۹۸۰، بوداپست^۱

دست‌های بسیاری در ایران به خون او - موجودی که نمایشنامه‌نویس نام دارد - آغشته است. صدای او اطرافمان هر روز خاموش و خاموش تر می‌شود، بی‌آنکه ناله آخرینش را کسسی بشنود یا اگر هم بشنود دست‌کم قطره اشکی بریزد. او که نمایشنامه‌نویس‌اش می‌خوانیم، از دو سو مورد هجوم این نسل کشی خونبار است: هم از سوی دستگاه ممیزی و سیاست‌گذاری‌های کلان و هم از سوی خانواده تئاتر. اولی را می‌توان به مثابه هجومی از بیرون پذیرفت و حتی به روش‌های معمول و غیرمعمول تابش آورد؛ به کشوی میزها پناه برد، یا به در صدی مشروع از خودسانسوری یا به در لفافه سخن گفتن‌های معمول که به در بگویند تا دیوار بشنود... اما هجوم در دبار تر که پیکر نحیف اما بسیار زنده نمایشنامه‌نویسی ایران را تهدید می‌کند، همین هجوم درونی است؛ همین هجوم خانواده تئاتر به موجودی به نام نمایشنامه‌نویس که خوانده‌ان‌خواه در فضای بینامتنی ادبیات و تئاتر زندگی می‌کند و در حرکتی پاندولی میان این دو قطب معنا می‌یابد و تعریف می‌شود. حتی نمونه نمایشنامه‌های تاریخ تئاتری که از تعاریف معمول ادبیات می‌گریزند، همچنان به ادبیات وابسته‌اند. «در انتظار گودو» آیا ادبیات را کنار نهاده یا شکل دیگری از زبان و ادبیات را برای بیان اندیشه‌اش برگزیده است؟

بهبان‌های این نسل کشی خونبار خانوادگی در ایران، البته که بسیار شبیه به هم هستند و ظواهری سخت فریبنده دارند؛ اراده و عزمی جمعی برای رهاندن تئاتر از بندهای تنگ ادبیات، گریز از داستان‌پردازی، وانهادن زبان به خودش، غلبه بر استبداد متن و در نهایت حذف موجودیت مزاحم نمایشنامه‌نویس. در دایره چنین دیدگاه و منطقی است که فقدان نمایشنامه‌نویس به ارزش تبدیل می‌شود و بها دادن به نمایشنامه و تن دادن به بازنویسی‌های مکرر، ضد ارزش. اینجاست که نمایشنامه‌نویس گاه خجالت می‌کشد که بگوید ماه‌ها وقت صرف کرده تا نمایشنامه‌اش را از یک ایده یتیم، به سروسامان برساند، چنانکه کارگردان گاه خجالت می‌کشد که بگوید به متن نمایشنامه‌اش وفادار بوده و قلع و قمع و جرح و تعدیلی نکرده است. در جهان بسیار کوچک تئاتر ما، آوانگارد بودن و حذف متن به ملازمان ناگزیر یکدیگر بدل می‌شوند؛ کم‌کم دارد بدبهی تلقی می‌شود که هر کارگردان بالقوه در یک دوراهی محتوم باید دست به انتخابی سرنوشت‌ساز بزند. یا نمایشنامه به تعاریف معمولش، یا کسب افتخار آوانگارد بودن. آن سوی این انتخاب موجودی تحقیر شده قرار دارد؛ موجودی دست و پاگیر که می‌شود حذف یا مثله‌اش کرد؛ می‌شود نوشته‌اش را تنها ابزار دانست و به این بهانه تکه‌تکه‌اش کرد. موجودی که انتخاب نمی‌کند بلکه در موضع انفعال می‌نشیند تا انتخابش کنند یا در بهترین حالت، ناگزیر خودش متن‌هایش را کارگردانی کند.

به نظر می‌رسد اینجا چیزهایی عمدا یا سهوا فراموش شده است؛ این جنس از تئاتر ظاهر امنکی است به نمونه‌هایی غربی که ایده «تئاتر فاقد ادبیات» را پیشنهاد می‌کنند؛ گونه‌هایی معترض که نه تنها نمایشنامه‌نویس را می‌کشد بلکه همزمان کمر می‌بندد به قتل کارگردان به مفهوم معمول کارگردان، بازیگر در معنای مرسوم بازیگر و از همه مهم‌تر مخاطب. همه چیز در هم می‌ریزد. اجراء از آمیزه‌های عموماً خشونت‌بار از جنون و حمله به مخاطب پیش می‌رود و به سر می‌رسد؛ مخاطب این جور تئاترها - که آرتو بی‌تردید از پدران‌ش محسوب می‌شود - سخت احساس نامنی دارد؛ احساس مورد هجوم و حتی توهین قرار گرفتن. در این‌طور اجراها می‌شود، فکر کرد که همه چیز به سمت نوعی آنا‌رشی معترض پیش می‌رود. اندیشه این دست اجراها در همین «معترض بودن» نهفته است و مثل هر حرکت آنا‌رشیستی دیگری هدفش ویرانی است. ویرانی همه‌جانبه و این مشروع‌ترین شکل کشتن نمایشنامه‌نویسان است. اشکال ملایم‌تر این الگو، بیشتر بر بازگشت به ریشه‌های آیینی تاکید می‌کنند؛ به محدود‌های که ادبیات به مثابه شکلی از خودآگاهی، در آن راهی ندارد. در تئاتر آیینی، روح

دیونیزوس باز به صدا در می‌آید، بندها از هم می‌گسلند و تئاتر در پسروی آگاهانه‌ای به سرحد‌ها و مرزهای آغازین خود حرکت می‌کند. این نوع تئاتر ادبیات را از مخاطبش دریغ می‌کند، اما در عوض او را در تجربه ناب آیین مشارکت می‌دهد؛ مخاطب واقعا احساس می‌کند در فضایی آیینی/کارناوالی قرار گرفته. این نوع تئاتر هزار ابزار را جایگزین ادبیات می‌کند که تجربه مخاطب را در اجرا به کمال برسد و یکی از این ابزارها گریز از مکان‌های معمول نمایش است. در فضای تئاتر ما اما، در همین تالارهای نمایشی سنتی و معمول است که نمایشنامه‌نویس به بیرون رانده می‌شود؛ همین سالن‌های کامیابی سنتی که تماشاگرش متین و موقر یک سو می‌نشیند و بازیگرش حساب‌شده و تمرین‌شده سوی دیگرش اجرا می‌کند. مفاهیم کامیابش خلط شده‌اند. تئاتری با داعیه آوانگارد بودن، از ادبیات می‌گریزد، اما در نهایت در نقطه‌ای به مراتب حساس‌تر تن به محافظه‌کاری رایج تئاترها می‌بندد. اصطلاح «پورژوا» می‌دهد: بلیت می‌فروشد، از کف مخاطبان به وجد می‌آید و در سیطره سنت‌های موجود راهش را ادامه می‌دهد و به هیچ‌وجه حاضر نیست پایش را از تالارهایی که تماشاگران حتی دارد، فراتر بگذارد. به این ترتیب تنها نمایشنامه‌نویس است که قربانی آوانگارد بودن می‌شود؛ هیچ چیز دیگر انگار دست و پاگیر نیست جز وجه ادبی نمایش. اما می‌شود پرسید که این نوع تئاتر - که در ایران روز به روز رایج‌تر می‌شود - در ازای آنچه از مخاطبش دریغ می‌کند، به او چه چیزی می‌دهد؟ در این شکل اجرایی و در سنت معمول سالن تئاتر، سخت می‌شود ناخودآگاه مخاطب را نشانه رفت و او را در فضای آنا‌رشی، آیین، یا کارناوال غرق کرد. مشکل همین جاست! نمایشنامه به مثابه سرآغاز اندیشه‌ورزی در تئاتر حذف می‌شود یا در حقیرترین شکلش تقلیل می‌یابد، بی‌آنکه چیزی جایگزینش شود. این روند، تئاترها را در چنبره نشانه‌هایی معمولاً بصری محدود می‌کند که انتقالش خیلی وقت‌ها دشوار است و جز گروه اجرایی آن را در نمی‌یابند اما با نشانه‌هایی نامرئی و غیر قابل انتقال نه اندیشه نطفه می‌بندد و نه اعتراض شکل می‌گیرد. آنچه غالباً می‌ماند تنها توهم اعتراض و انتقاد است. در این قتل عام هولناک نمایشنامه‌نویسان،

می‌توان دید که روزبه‌روز ارتباط تئاتر با تحلیل، فکر، معنا و نبض جامعه کم و کم‌تر می‌شود، آن هم در شرایطی که ادبیات آخرین بارقه‌های نقد اجتماعی را آشکار می‌کند؛ کنار نهادن متن به بهانه تجربی‌بودن، روا نیست. با راندن یا مثله کردن نمایشنامه، عملاً اصطلاح «استبداد متن» بی‌معنا می‌شود. حالا این گروه اجرایی‌اند که به متن هجوم آورده‌اند؛ این «استبداد اجرا»ست که فرمان می‌راند و غالباً هم نتیجه‌ای جز سردرگم کردن تماشاگر در بر ندارد، در این نقطه هجوم بیرونی و درونی به هم می‌پیوندد و دیگر نمی‌توان تشخیص داد که متن مثله‌شده حاصل ایده گروه اجرایی است یا ایده‌های مهاجمان بیرونی. اصولاً همین تفکیک نمایشنامه‌نویس از گروه اجرایی وضعیت خطرناکی است که به منزوی شدن بیش از پیش او می‌انجامد. مرز ظریفی است: تجربی و آوانگارد به کار گرفتن نمایشنامه‌نویس و متنش - که به تملی مشروع است - با حذف و نادیده انگاشتن‌اش به بهانه تجربی و آوانگارد بودن کاملاً دو مقوله جداگانه‌ای است که نباید در این یادداشت خلط شود.

البته که اینها به این معنا نیست که دیگر اعضای پیکره تئاتر فاقد اندیشه هستند اما نمایشنامه‌نویس نقطه آغاز و نمایشنامه جایی است که ژن‌های اندیشه شکل می‌گیرد و از هیچ به مرحله بالقوه می‌رسد و تازه بعدتر در پیکره تئاتر دست و پا و سر و چشم و گوش پیدا می‌کند و با ایده‌های دیگر می‌آمیزد و بالغ می‌شود و به فعل در می‌آید. به یساد بیابوریم در تاریخ تئاتر ایران هرگاه فضای فکری جامعه سرشار از دیالوگ، تضارب آرا و اندیشه بوده، نمایشنامه‌نویسی به اوج رسیده؛ نگاه کنیم به عصر مشروطه، به دهه ۴۰ و به همین ۱۰ سال پیش از این. باز در روندی معکوس به یاد بیابوریم که تفکر هر دوره را می‌توان در نمایشنامه‌هایش جست‌وجو کرد: تفکر دولت‌شهر را در تراژدی‌های یونانی، باورهای اخلاقی رنسانس را در ماندراگولای ماکیاوولی، تردیدهای فلسفی عصر الیزابتین را در برخی نمایشنامه‌های شکسپیر و به همین ترتیب تا به امروز. آیا می‌توان با مسامحه نتیجه گرفت دورانی که در آن نمایشنامه‌های شاخص تولید و اجرا نمی‌شود، دورانی است که حتی روشنفکرانش از اندیشه‌ورزی می‌گریزند؟

این پرسش، نتیجه محتوم این نوشته نیست بلکه به تمامی یک «پرسش» است که می‌خواهد نظرهای دیگر را به چالش بکشد. در حاشیه:

لئونارد تنن هاوس در تحلیل نمایشنامه «اتللو» ایده فوق‌العاده‌ای دارد. او می‌نویسد که در ابتدای نمایشنامه، اتللو و دزد مونا هر دو از درون قوی هستند و به همین دلیل زبانشان قدرتمند است؛ انقدر قدرتمند که می‌توانند در برابر سخن پدرا قدرت بایستند و حرف‌شان را به کرسی بنشانند. اما در پایان نمایشنامه و در مسیر پیشامدها، آنها زبان قدرتمندشان را از دست داده‌اند؛ به بیان بهتر قدرت درونی‌شان از کف رفته است؛ اتللو مقهور و سوسه‌های یاگو شده و دزد مونا مقهور خشونت اتللو. برای همین هم آن دزد مونا‌ی سخنور آغازین که هیچ ابایی ندارد تا در برابر پدر سخت‌گیرش بگوید که عاشق سیاه مغربی است، در پایان حتی ناتوان است از توضیح اینکه مطلقاً خیانتکار نیست. چنانکه اتللو قدرتمند آغازین که زبانی برنده دارد، در پایان ضعیف و حقیر حتی نمی‌تواند دم آخر به دزد مونا بگوید که گناهش چیست. این تحلیل را دستمایه کنیم و تمثیلی بگیریم برای گسترش پرسش فوق: تضعیف نمایشنامه در واقع تضعیف زبان نمایش است و این بازتاب کم‌پایه شدن قدرت و اندیشه درونی است. وقتی اتللو، کارگردان کمر به قتل دزد مونا به مثابه نمایشنامه‌نویس می‌بندد، نمی‌داند که با کشتن دزد مونا، قربانی بعدی خودش خواهد بود. خاموشی و سکوت چنانکه در آخرین دیالوگ اتللو، سرنوشت منصور فضایی تئاتری است که نمایشنامه را دور می‌اندازد بی‌آنکه برایش جایگزین جان‌داری بترشد. سوال سمج این است: در این ارجاع نعل به نعل، یاگو که می‌تواند باشد؟ کیست که از این جریان بی‌اندیشگی تئاتر سود می‌برد؟ نکند ما خودمان داریم آب می‌ریزیم به آسیاب دیگران بی‌آنکه بدانیم؟ چنانکه اتللو به آسیاب یاگو؟

بی‌نوشت:

۱. مک کالو، کریستوفر، تئاتر و اروپا، نغمه ثمینی، قطره، ۱۳۸۳، ص ۱۲۳
2. Tennenhou, Leonard – Power on Display – Methuen, London, 1986, pp 124 - 126



تراژدی آند و گیتیریا کاری از رومو کاستلویچی

در ستایش تئاتر ویروسی



محمد رضایی‌راد



ستایش گوشت کاری از حسین دوقی، عکس مهجری حسینی، شرق

تئاتر دیگر ناممکن شده است. آنچه به صحنه می‌آید تنها سایه‌ای از تئاترهایی هستند که باید می‌بودند، یا از اساس به صورت سایه نوشته شده‌اند. اگر امروز تئاتری را سراغ داشته باشیم که به سایه بدل نشده باشد و همانی است که باید می‌بود، باید در تئاتر بودگی‌اش شک کرد. زیرا دستگاه تئاتر ما که باید آن را به یک کلینیک تشبیه کرد (کلینیکی که در آن تئاتر آسیب‌شناسی و ویروس‌زدایی می‌شود) اساساً امکان تئاتر بودن را از تئاتر می‌گیرد. پس آنچه بر صحنه می‌رود یا سایه خودشانند یا تئاتر بودنشان مورد تردید است. به هر حال این هر دو به ما نشان می‌دهد که تئاتر دیگر امکان‌پذیر نیست، یا اگر بخواهیم کمی خوشبین باشیم باید بگوییم در این شکل رسمی دیگر امکان‌پذیر نیست، زیرا چیزی سرشتی از آن رخت بر بسته است و آن مفهوم «بحران» است. به نمایش‌های بر صحنه بنگریم! آیا چیزی از بحران در آنها می‌یابیم؟ آیا این تئاتر روزگار ماست؟ بحران در این تئاترها به سایه بحران یا اشاره به بحران تقلیل پیدا کرده است. (اشتباه نکنید! مقصودم ارزش داوری درباره اجراهای موجود نیست و هرگز قصد ندارم تلاش همکارانم را تخفیف دهم بلکه می‌گویم فقدان مفهوم بحران و به‌سایه‌بدل شدن این نمایش‌ها و سپس امکان‌ناپذیر بودن تئاتر را آشکار کنم. آیا اتفاقی که این روزها برای «خشکسالی و دروغ» یعقوبی و «پوانف» کوهستانی رخ داد و سال گذشته برای «هدا گابلی» رهبانی و «متولد ۱۳۶۱» نغمه ثمنی و دشواری‌هایی که گروه‌های مستقلی همچون پاپتی‌ها و لیو هر بار با آن روبه‌رو هستند، مویده امکان‌ناپذیر بودن تئاتر نیست؟

استفاده از واژگان پزشکی برای این بحث هم استعاره و هم واقعی است. پیش از این آرتونیز از این شبکه‌واژگان هم در معنای استعاره و هم در معنای واقعی برای اشاره به چالشی میان تئاتری بحرانی و تئاتری مطلوب سخن گفته بود. در همین حیطه است که با دکترهای تئاتر (هم در معنای استعاره و هم در معنای واقعی‌شان) و هنرمند افسرده (تنها در معنای واقعی‌اش) روبه‌رو می‌شویم. دکترهای تئاتر، که این روزها همه اتاق‌های تصمیم‌گیری را اشغال و دستگاه تئاتر را به کلینیک بدل کرده‌اند، مشغول درمان و ویروس تئاتر و تبدیل آن به یک موجود کلینیکی و به یک تئاتر سالم و بهداشتی هستند؛ چیزی که اساساً باید در تئاتر بودن آن تردید کرد. تئاترها پس از زدودن و ویروس بحران به صحنه می‌آیند. دکترهای تئاتر با میکروسکوپ‌های پیشرفته در جست‌وجوی و ویروس، تئاترها را زیرورو می‌کنند و این میکروسکوپ‌ها اصولاً هر چیز ناشناخته‌ای را تنها در شمال و ویروس شناسایی می‌کنند و پس از آن تن تئاتر می‌زدایند. سه‌زدایی از تن تئاتر اکنون دیگر فرآیندی مدام است و حتی تئاترهای روی صحنه را، که یک‌بار به تمامی سم‌زدایی شده‌اند، در برمی‌گیرد. برخی دوست دارند این را به سردرگمی ربط دهند. اما این نشانگر یک اشتباه سیری‌ناپذیر برای بهداشتی کردن است که هیچ‌جا متوقف نمی‌شود. هر چه پستر بنشینیم، او بیشتر می‌آید؛ هر چه بیشتر بپذیریم، او بیشتر دارو تجویز می‌کند، چون از نگاه او همواره و ویروس‌های ناشناخته و سایه‌های تاریکی وجود دارد.

اما آن تئاتر بیمار، آن تئاتر سرطانی کجاست؟ آیا درمان شده یا به احتضار درآمده است؟ آیا هنوز می‌توان از تئاتر بحرانی سراغ گرفت؟ ما نمایشنامه‌نویس‌ها (و احتمالاً مابقی نویسندگان) برای خودمان گفتاری داریم و دوست داریم بگوییم: «ما می‌نویسیم و در کشوی میزهایمان می‌گذاریم، بالاخره یک زمانی این نمایشنامه‌ها از کشوها بیرون خواهند آمد.»

چند سال پیش درست زمانی که افق امکان‌ناپذیر بودن تئاتر داشت آشکار می‌شد در کتابچه‌ای که کانون نمایشنامه‌نویسان - که البته من به دلایلی عضو آن نیستم - منتشر کرد یادداشت کوتاهی نوشتم که چون می‌دانم مهجور مانده و در عین حال با این بحث ارتباط دارد، عین آن را در اینجا می‌آورم: «نمایشنامه‌نویسی ما از نیمه دوم دهه ۷۰ تا نخستین سال‌های دهه ۸۰ یکی از دوران‌های درخشش خود را طی کرد. از ایده‌های کلی گریخت؛

تا عمق هاویه، تا رسیدن به همان حیطه تئاتر طاعونی آرتویی، تا خشونت‌های بی‌خس ژنهای تئاتری که خواندند و دیدندش آدمی را به وحشت بیندازد و ناآرام کند؛ تئاتری که در زبان، شکل و مضمون رادیکال شده باشد و نگاه رمانتیک و بی‌دغدغه را به دور افکنده باشد و صلابت مهربان یک منجی بی‌رحم و خونسرد را داشته باشد. آیا ما چنین منجیانی در گنج‌های خود نهفته داریم.»

راستش را بخواهید کشوی میز اسطوره‌ای بیش نیست. اسطوره‌ای که نویسنده‌ها، در یک چنین جاهایی، خلقت کرده‌اند تا جبران افسردگی و ناامیدی‌شان را بکنند و به آنها دلگرمی بدهد که به سایه خودشان بدل نشده‌اند و عاقبت یک روزی خوانندگان و تماشاگران شاهد آثارشان خواهند بود. اما راستش را بخواهید این گفتار توهمی بیش نیست، درست مانند اسطوره استعداد کشف‌نشده که اتفاقاً توهم آدم‌های بی‌استعداد است. درست‌ترین توصیف برای این کشوها، چیزی جز خود کشوها نیستند. ما می‌گوئیم از این گنج‌ها چیزی همچون گنجینه‌ای کشف‌نشده و استعاره‌ای برای مکان امن شاهکارهای خواننده‌نشدن بسازیم اما واقعیت این است که کشوی میز چیزی جز کشوی میز نیست؛ جایی برای نشستن گردوغبار بر آثاری که معلوم نیستند چیستند و انگار که اصلاً برای مردن و فراموشی نوشته شده‌اند زیرا آنچه ما به‌عنوان شاهکار به آنها دل بسته‌ایم و در این کشوها دارند خاک می‌خورند، اصلاً هیچ معلوم نیست شاهکار باشند، زیرا اثر تنها در چالش برهنه میان خود و مخاطب است که می‌تواند عیار خود را آشکار کند و در ثانی بگیرم که اینها آثار مهمی باشند؛ شاهکارهایی که برای آنکه به سایه بدل نشوند، در گنج‌ها به امانت گذاشته‌ایم برای روز مبادا. اما آن روز مبادا که فرا برسد (اگر برسد) هیچ معلوم نیست که در آن روز هم این آثار هنوز مهم باشند یا نه.

بنابراین حتی تئاتر ویروسی و بیمار هم درون گنج‌ها یا فایل‌های کامپیوترهایمان به سایه خودش بدل می‌شود. آنجا هم یک کلینیک تمام‌عیار است که از طریق سازوکار دیگری، با داروی گردوغبار، سرطانی را از تن تئاترمان می‌زداید پس در آنجا هم تئاتر امکان‌ناپذیر است. تئاتر سرطانی، تئاتر طاعونی، تئاتر ویروسی، تئاتر غیربهداشتی، تئاتر بیمار، تئاتر عصبی، تئاتر عصبانی و در یک کلام تئاتر بحرانی را (اگر هنوز وجود داشته باشد) باید بیرون از این هر دو - بیرون کشوها و بیرون صحنه‌ها - جست؛ تئاتری که به نظر امکان‌ناپذیر می‌آید، ولی شاید این تئاتر امکان‌ناپذیر را اتفاقاً باید در دل همین امکان‌ناپذیری تئاتر جست‌وجو کرد. ▶

info@rezaeraad.com

تئاتر سرطانی، تئاتر طاعونی، تئاتر ویروسی، تئاتر غیربهداشتی، تئاتر بیمار، تئاتر عصبی تئاتر عصبانی و در یک کلام تئاتر بحرانی را (اگر هنوز وجود داشته باشد) باید بیرون از کشوها و بیرون از صحنه‌ها جست؛ تئاتری که به نظر امکان‌ناپذیر می‌آید، ولی این تئاتر امکان‌ناپذیر را اتفاقاً باید در دل همین امکان‌ناپذیری تئاتر جست‌وجو کرد

کلان‌روایت‌ها را رها کرد؛ انسان نوعی و تمثیلی را به دور انداخت و به انسان واقعی نگریست؛ واقعیت را در پاره‌های دورریخته‌شده جست‌وجو کرد و دغدغه‌های انسان را در ستیز با تاریخ، اسطوره، اقتدار سیاسی، سنت‌های سرکوبگر و کلان‌روایت‌های انتزاعی آشکار کرد. عرفان‌بازی و شاهنامه‌خوانی و رئالیسم تزئین‌شده در این دوران رو به خاموشی خجسته نهادند. حتی تئاتر مذهبی و تئاتر جنگ نیز از این چالش‌میرا نبودند و صدهای پنهان را آشکار کردند.

این رویکرد ذاتاً معارض قیدوبند است و پس شگفت نبود که در این سال‌های اخیر این درخشش به محاق رفته باشد. به قیاس بنگریم بر آنچه این روزها بر صحنه می‌رود و دریابیم که هیچ نشانه‌ای از آن رویکرد جسورانه در این نمایش‌ها برجای نمانده است. اما آن درخشش پیشین هنوز شعاع‌های نتابیده بسیاری داشت. من نمی‌دانم در گنج‌های همکاران نمایشنامه‌نویسم، در این سال‌ها، چه نمایشنامه‌هایی انباشته شده و خاک می‌خورد. نمی‌دانم آیا اگر این گنج‌ها روزی گشوده شود، آن شعاع‌های نتابیده باز پرتوافشانی از سر خواهد گرفت یا نه؟ نمی‌دانم آیا این نمایشنامه‌هایی که ما در این سال‌ها نوشتیم و در گنج‌ها بر هم نهادیم آیا آن روز که آشکار شوند هنوز تازه و پاس‌خگو هستند یا نه؟ اما این را می‌دانم که ما هیچ چاره‌ای نداریم جز آنکه با نگاهی دیده‌ور و پیش‌بین بنویسیم؛ تو گویی با قلمی نامرئی که بعدها مرئی شود.

آن درخشش پیشین انسان جزئی را دریافت و دغدغه‌هایش را آشکار کرد، اما هنوز یک گام دیگر در پیش داشت و آن تا به‌انتظارفتن بود؛ تا انتهای مفاک،



به خاطر یک مشت رول، کاری از حسن معوضی / عکس: پاشار ولجی

خانم‌ها و آقایان! اینجا تهران است، چخوف در حال لودگی است

به دستگاه بوروکراسی سانسور و مهم‌تر از آن به مخاطب‌هایی که به دیدن کارهای تکراری و هجومیز عادت کرده بودند، کلک زد و خواهی نخواهی عنصری تراژیک را در وودویل‌هایش گنجانید و از سوی دیگر با افزودن چاشنی وودویل به نوشته‌های واپسین خود رگه‌های پرتنگی از طنز را در ملودرام‌های خود حفظ کرد. او با بسط مولفه‌های درونی هنر نمایش غالب دوران خود، تمام رمق این سبک را به ته رساند و همین تحلیل بردن به وی اجازه داد تا پتانسیلی از بقایای فرم و محتوای سبک واپس‌زده شده، برای خلق فرم جدیدی از هنر نمایشی حفظ و آزاد کند. بلاکلیفی خواننده و بیننده در برابر متون و اجرای‌های تئاتری وی مربوط می‌شود به تنش و دوبارگی‌ای حاد میان این دو فرم نمایشی که خود ثمره شکست چخوف است در برقراری تعادل یا خنثی کردن یکی از این دو قالب یا قطب و نیز حاصل وفاداری سماجت‌آمیز او به اصل تکرار مولفه‌های برساننده این دو فرم که سروکله زدن با آنها علاوه بر خواننده/تماشاگر روح و روان خود چخوف را نیز تا واپسین دم رها نکرد. چخوف با تسری دادن معضله‌های حاد اجتماعی به درون کاراکترهایش امکان هر شکلی از مقاومت را از آنان می‌ستاند؛ کاراکترهای او هر چه بیشتر سعی در رهاشدن از این بیهودگی را داشتند به شکلی مضاعف و حادث از فرآیند تولید و بازتولید حیات اجتماعی محروم می‌شدند. با این همه جایگاهشان به آنها سوبیه‌ای از حقیقت را می‌بخشید که اگر زاویه دیدمان را کمی تغییر دهیم، سرنوشت و حدیث نفس‌شان نه فقط نشان‌دهنده وضعیتی مضحکه بلکه نمایش‌گر تن دادن به تقدیری تراژیک بود. بنابراین یکی از خصوصیات اجرایی خوب و دقیق از نوشته‌های آنتوان چخوف، حفظ و صیانت از این وجه پارادوکسیکال است. تراژیک بودن شخصیت‌های چخوف اشاره به بیماری‌ای است که روسیه قرن نوزدهم را در بر گرفته بود: عجز از عمل. طنز چخوف مایه گرفته از شکافی فراق بین تمنا و واقعیت است و هنگامی که کاراکتری یک تنه می‌خواهد به وادی واقعیت گام نهد و براین

برای خنده و بهانه‌ای برای دلک‌بازی شبه‌روشنفکری؛ این دقیقاً همان بلایی که اکثر اجراهای ایرانی بر سر چخوف آورده‌اند. این تردستی ایرانی بیش از هر چیز محصول نادیده گرفتن مکمل یا مازادی است که در کارهای چخوف با آن مواجه‌ایم، نوعی سردرگمی و ابزوردیتیه که در هیات عنصری مادی و اجتماعی، روسیه را در زیر سایه هیولای خود دفن کرده بود. چخوف کوشید تا این شکست و درجا زدن اجتماعی و خلق آثاری والا را همزمان، درونمایه نوشته‌هایش کند. از این رو، ریتم کند و ملال آور همراه با فرجام تلخ شخصیت‌ها و واکنش خنده‌دار آنان به این فرجام، ستون فقرات نوشته‌هایش شد. هر چه نمایشنامه‌ها و فضای درونی آنها زور می‌زنند تا به سمت نوعی «جدیت» و رقم زدن سرنوشتی دیگر گام نهند، با شتابی بیشتر به تیرگی و بدبینی خنده‌داری نزدیک می‌شوند. از همین روست که سرگذشت تراژیک و رقت‌بار کاراکترها، بانی خنده‌ای عصبی می‌شود و خود این شکست، چیزی نیست جز شکست درونی خود اثر. چخوف با وودویل نامیدن کارهای خود

یکی از مولفه‌های نمایشنامه‌های چخوف، که در اجراهای ایرانی به واسطه مزه‌پراکنی و لوس‌بازی‌های دم‌دستی، از کف رفته، هولناک بودن رخدادهای ناچیز و پیش‌پا افتاده است. چخوف هیچ‌گاه اجازه نمی‌دهد شخصیت‌ها خود و محیط‌شان را توسط گفتار و سخنوری بازنمایی کنند. اکثر دیالوگ‌ها توسط وقایع بعضاً مبتذل و تکراری روزمره قطع می‌شوند؛ همواره انجام دادن مناسک هر روزه بر همه چیز واجب‌تر است و کل حیات توسط این امور ناچیز و کوچک پُر می‌شود

آرش ویسی

به سبک‌های نو نیاز داریم، باید سبک‌های نویی داشته باشیم و گرنه همان بهتر که هیچ نداشته باشیم.

کنستانتین ترپلف؛ مرغ دریایی، پرده یکم
بی‌شک آنتوان چخوف و هنریک ایبسن دو چهره‌ای بوده‌اند که بیشترین تاثیر را بر ادبیات نمایشی و تئاتر ما بر جا گذاشته‌اند. اجراها و ترجمه‌های متعدد از آثار آنان خود سندی است بر این حکم تاریخی. اگرچه هر دو آنان در کنار چهره‌هایی چون لوییجی پیراندللو و گئورگ بوشنر نقاط گسست و افتراق با تئاتر ماقبل مدرن هستند لیکن به نظر می‌رسد تاثیر آنان بر فضای ادبیات نمایشی ایران فاقد آن برندگی و براندازی کافی بوده است. این مقاله موجز قصد و مجال آن را ندارد تا پیوند ادبیات نمایشی ما را با چخوف به شکلی بسیط و ریشه‌ای بررسی کند بلکه صرفاً می‌خواهد با پرتوافکنی بر اجراهای اخیر آثار وی و نشان دادن نقاط افتراق این اجراها با درونمایه اصلی این آثار، بر نکات گم‌شده و عقب‌نگه داشته شده آنها انگشت بگذارد.

دغدغه خلق رمان یا نمایشنامه‌های جدی که در نامه‌هایش مدام از آن سخن می‌گوید، هیچ‌گاه چخوف را رها نکرد و همیشه چخوف در این پیکار خود را شکست‌خورده، می‌دانست. بدیهی است که بیش از آنکه وی به دنبال محتوایی متفاوت برای آثارش باشد، در فکر ریختن قالب و فرمی نو بوده است. کاری که سعی کرد حتی در وودویل‌هایش - این سبک بازاری و نه‌چندان آبرومند تئاتر، که در عصر روسیه تزاری یکی از راه‌های دور زدن تیغ سانسور بوده است - تا حدی به آن دست یازد. این جست‌وجو باعث شد تا وودویل‌هایش، اگرچه خودش آنها را هجو و سرگرمی می‌دانست، حامل همان وسواس و جدیتی شوند که چخوف در پیش‌پا بود. اگر از این نکته غافل شویم وودویل‌ها و چه‌بسا کل آثار نمایشی وی تبدیل خواهد شد به دست‌مایه‌ای

شکاف و موانع فایق آید خود توامان دست‌مایه کمدی و تراژدی می‌شود. در ادبیات روس اشاره به این شکاف سابقه‌های طولانی دارد: از «سوار کار مرغی» الکساندر پوشکین (همان‌گونه که چخوف بر حفظ فضای وودویل در آثار «جدی» اش اصرار داشت، پوشکین نیز برای صیانت از رگه رئالیستی در اشعار و داستان‌هایش اشاره تلویحی به ژورنالیسم دوران خود دارد) گرفته تا «بازار» ایوان تورگنیف و «بلوموف» ایوان گنچارف و حتی «انسان زیرزمینی» فیودور میخایلوویچ داستایوسکی. و اگر از قضا در زمان «جن‌زدگان» داستایوسکی، دست یافتن به پراکسیس به واسطه شخصیتی چون ورخونسکی تحقق می‌یابد، فرجامی جز فاجعه و جنایت و خونریزی در قالب ایدئولوژی نیهیلیسم از آن حاصل نمی‌شود (با این همه داستایوسکی با زبردستی، شکاف میان عمل و نظر را در بطن همین رمان هویدا کرده است اگرچه ورخونسکی مسبب دست زدن به عمل و جنایت است لیکن سوق‌دهنده وی و عمالش استواروگین است که خود عاجز از ایجاد هر نوع تغییری است و لاجرم در پایان، راهی جز انتحار برایش باقی نمی‌ماند). به این ترتیب، بسیاری از پرسوناژهای ادبیات روس دوباره در قامت شخصیت‌های چخوف پای به صحنه می‌گذارند. کیست که نداند نیای ایوانف کسی جز آبلوموف نیست، لیک با این تفاوت که اگر آبلوموف در انزوا پوسید و مرد، ایوانف در روی صحنه در مجلس بزم، مغز خود را متلاشی می‌کند. اگر بازگردیم به اجراهای ایرانی چخوف، نگار جواهریان بازیگر تئاتر ایوانف که چندی پیش با کارگردانی امیر رضا کوهستانی روی صحنه رفت در یکی از مصاحبه‌های خویش در دفاع از این اجرا، حذف خودکشی ایوانف را دال بر «هوشمندی» کارگردان می‌داند که سر آن داشته است تا با این ترفند، وجدان ما ایرانی‌ها را قلقلک دهد تا گوشرد کند اگر ایوانف روس جریزه انتحار را داشت، ایوانف ایرانی قاصر از این «شجاعت» است (حال بماند که اگر آن یکی روس است و این یکی ایرانی و اگر این قدر اصرار بر بومی‌سازی و در واقع اهلی‌سازی وجود دارد، چرا باید اسم تئاتر «ایوانف نوشته چخوف» باشد و مثلا میرزا قاسم نه). اما مسأله‌ای که این بازیگر نادیده گرفته است و از این‌رو اظهار نظر وی سخیف جلوه می‌کند، کنایه چخوف به آبلوموف و کل سنت نیهیلیستی از بازار تا کی‌ریلف و همه اقدار حول و حوش اسلاوگرایی است. چخوف دارد آنها را دست می‌زند و خودکشی ایوانف حد نهایی وادادگی است و نه عملی قهرمانه. آن عمل قهرمانانه‌ای که مهیاگر خلق انسان روس جدید و نیز موجب فوران خلاقیت هنر و ادبیاتی بود که سال‌ها چخوف در فراق آن به سوگواری نشست، درست یک‌سال بعد از مرگ او در خیابان‌های سن پترزبورگ رخ داد و خرووش به گوش رسید و اگر چه سرکوب گشت لیک دوباره سر بر آورد و درخشش بیرق‌اش چشم‌های بسیاری را نوازش کرد. دقیقا با ظهور چنین اتفاق جمعی‌ای بود که اکتبر عرصه هنر نیز، فوج فوج نوابی را به رخ کشید که لازم به ذکر نام آنها نیست.

یکی از خطرهایی که همواره اجرای آثار نمایشی چخوف را تهدید می‌کند در آمیختن ناگاهانه کمدی با نمایش خنده‌دار یا مضحکه (farce) است. اگر چه چخوف بسیاری از نوشته‌های خود را وودویل می‌داند لیکن در عمل در تمام کارهایش نوعی مقاومت سفت و سخت در برابر محتوای غالب وودویل وجود دارد و آثار او مرز روشنی با مضحکه دارند. این مرز را چنین می‌توان ترسیم کرد: اگر در مضحکه اصرار بر دست‌انداختن موضوعی والا، موضوعی موجود و از پیش تعیین شده، است (دلقک درباری نمونه‌اعلای آن است)، در عوض در کمدی بیش از آنکه میل به عیان و برملا کردن موضوعی را داشته باشیم یک راست به سراغ بر نهادن خود موضوع می‌رویم، این بر نهادن نه از طریق پُر کردن و اضافه کردن چیزی بیرونی به مجموعه‌اشیا و بدن‌ها، بلکه با تخلیه فضا و تهی کردن این مجموعه صورت می‌گیرد. به عبارتی دیگر اصل دست‌انداختن یا تکرار یک فرم به درونمایه اصلی کار بدل می‌شود (مثلا ستاندن تعادل از بدن و بی‌جانی از اشیا). فضایی که کمدی در صحنه ایجاد می‌کند خود منتهی می‌شود به چیزی که حضورش در عدایش نهفته است؛ در واقع به چیزی که نمی‌شود مستقیما رویش دست گذاشت اما مرز نهایی وقایع صحنه است. مثلا در نمایشنامه «سه خواهر»، به قول منتقدی روس، راه چاره تمام کشمکش‌ها و اه و ناله‌های اقدامی ساده و پیش پا افتاده است. آنان به ایستگاه قطار بروند و بلیتی به مقصد مسکو خریداری کنند! تمام جهان این نمایش با نادیده گرفتن همین امکان پیش پا افتاده است که برپا می‌شود؛ به عبارت دیگر نادیده گرفتن عنصری اساسی که فقدانش اجازه بر ساخته شدن یک رویداد را می‌دهد و در حین نیست‌بودگی‌اش

تولید معنا می‌کند اما در عین حال متعالی و دست‌نیافتنی باقی می‌ماند. این تکرار یک امر تکراری مثل نخریدن لبت، یا دست نکشیدن دایی وانیا از کار همیشگی و کسالت‌بار است که اجازه می‌دهد تا همگنی و عبث بودن حیات روزمره عیان شود. نادیده گرفتن این امر و درحقیقت، بردن متون چخوف به ماقبل خود دقیقا چیزی نیست جز بدل کردن کمدی به مضحکه (farce) محض. یکی از بهترین نمونه‌های این عقب‌نشینی را می‌توان در اجرای دایی وانیا به کارگردانی حسن معجونی دید که چندی قبل در تماشاخانه ایران‌شهر روی صحنه رفت. این اجرا، نسبت به تمام مولفه‌های برساننده آثار چخوف بی‌اعتناست. عملا نوعی لودگی را که محور اصلی طنز سخیف تلویزیونی است (البته با اضافه کردن چاشنی متلک‌های شبه جنسی که خوراک خوبی برای جنسیت سرکوب‌شده و بیمار طبقه متوسط ایرانی است) جایگزین طنز چخوف کرده است. از دیگر شاهکارهای معجونی که در این اجرا می‌توان به آن اشاره کرد، بدل کردن یلنا آندره‌یونا به سوزه متلک‌ها و خوشمزه‌گی‌های روی صحنه است، بالاخص با حذف صحنه پیانو نواختن وی که دقیقا قربانی بودن یلنا، در زندگی مشترک کسالت‌بارش با پیرمردی نق نق و مریض را، با اشاره‌های غیرمستقیم به گذشته و استعداد بر باد رفته‌اش، عیان می‌کند. کارگردان با نادیده گرفتن این نکته ظریف، بالکل کاراکتر یلنا را محو کرده و او را فقط بدل به موضوع مزه‌پراکنی اطرافیان کرده است (شاید عوامل اجرای فوق، نخواستند در کنار خرید چند صندلی و میز دسته دوم در حراج جمعه بازار، زحمت آوردن یک پیانو را به روی صحنه بکشند. یا شاید در این «خانواده تئاتر» بازیگر قابل‌تری نیافته است که بتواند در حد مبتدی پیانو بنوازد).

یکی از مولفه‌های نمایشنامه‌های چخوف، که در اجراهای ایرانی به‌واسطه مزه‌پراکنی و لوس‌بازی‌های دم‌دستی، از کف رفته، هولناک بودن رخدادهای ناچیز و پیش پا افتاده است. چخوف هیچ‌گاه اجازه نمی‌دهد شخصیت‌ها خود و محیط‌شان را توسط گفتار و سخنوری بازنمایند. اکثر دیالوگ‌ها توسط وقایع بعضا مبتذل و تکراری روزمره قطع می‌شوند؛ همواره انجام دادن مناسک هر روزه بر همه چیز واجب‌تر است و کل حیات توسط این امور ناچیز و کوچک پُر می‌شود. سلطه روزمرگی و بیگانه‌شدن شخصیت‌ها با واقعیت، تا آنجا پیش می‌رود که منطقی درونی عالم اندیشه هیچ‌گاه به تعالی و استقلال نمی‌رسد. بنابراین عقیده و باور درونی، شخصیت‌ها گنگ و نامعلوم باقی می‌ماند و تفکر در هیاتی مثله‌شده و نامنظم، توان رقابت و مقاومت با عنینت خشک و سرد حیات روزمره را ندارد. از این روست که روی دیگر این «تراژدی امور

اگر قایل به این نظر باشیم که فرم چیزی جز رسوب محتوا نیست، پس تئاتری که داعیه اجرای به‌روز یک درام را دارد، علاوه بر اشاره به محتوای تاریخی و اجتماعی مندرج در نمایشنامه، باید تاریخ و فرم تئاتر و بالقوگی نهفته در آن را نیز مورد بررسی و بازخوانی مجدد قرار دهد تا به این طریق بتواند در هیات امری منفی به تمامیت تنش‌ها و بحران‌های اجتماعی و هنری یک عصر اشاره کند



ناچیز»، تقلای رقت‌بار و مضحک برای بر ساختن جهانی معنادار و شاد در دل این واقعیت بی‌روح است. در چنین جهانی، کاراکترها فاقد عمق هستند و آنچه ذهنیت آنان را بازنمایی می‌کند نه سخنوری و فضل‌فروشی، بلکه اکت جسمانی و رفتاری آنهاست. این تمهید ماتریالیستی که با روح تئاتر بیشتر همخوانی دارد، اولویت را به اجتماع بدن‌ها و اشیا می‌دهد. بنابراین در چنین شرایطی، آنچه توهم لایه‌های پنهان و عمیق را پدید می‌آورد وضوح بیش از حد سطح و ملموس بودن وقایع است، توگویی هر چقدر درخشش واقعیت مادی بیشتر باشد خصلت جادویی و اسطوره‌ای آن نیز بیشتر است.

اجرای «دایی وانیا»ی حسن معجونی و «ایوانف» امیررضا کوهستانی (اگرچه باید تذکر داد که حقیقتا اجرای ایوانف از لحاظ مولفه‌های برساننده تئاتر در قیاس با دایی وانیا، بهتر بود) در انتقال دغدغه‌ها و معضله‌های موجود در اثر، به موقعیت امروزی ما ناموفق بودند. نه مزه‌پراکنی‌های رایج و نه تکرار کردن اصطلاح‌های دخترکان نوبال فیس‌بوکی دردی را دوا کرد و نه آوردن موبایل و آپدات بر روی صحنه. تنزل بعضا کاراکترها در حد فیلمفارسی و سیخ‌زدن کباب کوبیده، هیچ ربطی به معاصر کردن یک متن ادبی ندارد. این «امروزی کردن» که گویا به باور بسیاری نقطه قوت این اجراهاست نه تنها هیچ فرآیند انتقالی را انجام نداده، بلکه عملا تنش‌های درون‌متنی خود نمایشنامه را نیز خنثی و ابتر کرده است و عملا ما با پرسوناژهایی روبرو می‌شویم که نه ایرانی‌اند و نه روسی. عدم ترسیم درست جغرافیای وضعیت و جایگاه هنر در آن، امکان هر شکلی از فاصله‌گیری برای نقد و سلاخی ایدئولوژی غالب را از این اجراها گرفته است. امروزی‌بودن، برخلاف باور مجریان این اجراها، مستلزم حدی از دوری‌گزیدن از زمانه خود است تا بتوان نشان داد که زیستن در زمان حال، ثمره اجبار و جبری است که در کنار به انقیاد در آوردن انسان‌ها، هر شکلی از به یاد آوردن نیروی رهایی‌بخشی موجود در زمان حال را نیز سرکوب می‌کند. معاصر، علاوه بر پیوند دادن میان دو زمان مختلف، به‌منزله استخوان لای زخم نیز عمل می‌کند؛ زخمی که ایدئولوژی غالب سعی در پوشاندنش را دارد. درگیری با زمان حال مستلزم التفات به چیزی است که تمنای بیان شدن را دارد لیکن همیشه قاصر از بیان کردن است. توگویی، با شتاب گرفتن گذر زمان، این عنصر مفقود و لال، فاصله‌اش با ما بیشتر می‌شود. از این‌رو معاصر با زمان کروئولوژیک همراه نمی‌شود و برعکس توجهش به عقب به سمت عنصر بیان‌نشده است. بنابراین، هر متن و نمایشنامه معاصر، همان‌قدر با ما بیگانه و دور است که نمایشنامه‌های آیسخولوس زیرا ما هیچ‌گاه به تمام و کمال در زمان حال زندگی نمی‌کنیم.

اگر قایل به این نظر باشیم که فرم چیزی جز رسوب محتوا نیست، پس تئاتری که داعیه اجرای به‌روز یک درام را دارد، علاوه بر اشاره به محتوای تاریخی و اجتماعی مندرج در نمایشنامه، باید تاریخ و فرم تئاتر و بالقوگی نهفته در آن را نیز مورد بررسی و بازخوانی مجدد قرار دهد تا به این طریق بتواند در هیات امری منفی (لوکاج جوان معتقد بود، دراما در بین انسان‌ها خلا پیدا می‌آورد)، به تمامیت تنش‌ها و بحران‌های اجتماعی و هنری یک عصر اشاره کند.

حال پرسش این است به راستی چرا «خانواده مقدس» تئاتر ما به متن‌های وطنی بسنده نمی‌کنند یا سعی نمی‌کنند به جای آوانگار دبازی جهان‌سومی، نمایشنامه‌های معروف را، با وفاداری به متن اجرا کنند؟ آیا حقیقت چیزی به‌جز این است که حتی از انجاسم این کار نیز عاجزند؟ با این همه، این خانه ویران و متروک، مالکان زیادی دارد: یکی مبدع تئاتر سوپراوانگارد می‌شود و تراوشات ذهن پریشان خود را «تئاتر تجربی» می‌نامد و هزارگاهی بعد از دلزدگی از بازی در سریال‌های آیکی تلویزیونی، ذوقش می‌شکوفد و کیمیاگری می‌کند و منتظر است که همگان به احترام نبوغ ایشان کلاه از سر بردارند و دیگری که خود را استاد بی‌بدیل بازیگری و متولی چخوف می‌داند، در جلسه نقد و بررسی تئاتر ایوانف می‌گوید: «من چخوف را فارغ از اینکه نویسنده خوبی است، شبیه به فضایی می‌دانم که در آنجا به همه خوش می‌گذرد. با چخوف می‌شود راحت زندگی کرد. من با توجه به تمام کارهایی که در حوزه آثار چخوف انجام داده‌ام، هیچ وقت حس نکرده‌ام به آنچه از چخوف خواستم رسیده‌ام... این‌ها بازل تجربیات من از چخوف، همچنان روه گسترش است.» (روزنامه جهان اقتصاد، دوشنبه ۱۶ آبان ۱۳۹۰) عجب! خانم‌ها و آقایان، چخوف همچنان قرار است به لودگی خود ادامه دهد.

«یک» دیگر به حساب آورد، کاری که مورد علاقه بورس بازان است. بر عکس، این «دو» قسمی «یک» است که از درون به «دو» «تقسیم» می‌شود. موقعیت زرتشت نیچه به خوبی از این «یک دوتاشده» حکایت می‌کند. آنجا که زرتشت با «چیز» (Thing) در خودش، صدای بی‌صدایی که از درون با او حرف می‌زند، «روبه‌رو» می‌شود و این مواجهه موجب می‌شود که خود را «به جا نیاورد» و در نتیجه از خود بپرسد: «من کی‌ام؟» دقیقاً در لحظه طرح این پرسش و با این کار است که او در خود شکافی را تجربه می‌کند و به «یک» زرتشت «دوتاشده» تقسیم می‌شود. این مواجهه که زرتشت را تا مرتبه طرح پرسش انتولوژیک «من کی‌ام؟» سوق می‌دهد، شرایطی را رقم می‌زند که زرتشت هم‌زمان هم در موقعیت پرسش‌گر این پرسش و هم در موقعیت پاسخ‌دهنده آن قرار بگیرد؛ آن‌طور که گویی زرتشت از اینکه خودش است مطمئن نیست و خود را در مقام دیگری می‌پندارد. اینکه چیزی هم‌زمان هم در مقام پرسش و هم در مقام پاسخ همان پرسش باشد یا اینکه چیزی هم‌زمان هم در مقام خود و هم در مقام دیگری باشد دقیقاً موقعیت «یک دوتاشده» است که به خوبی یادآور موقعیت سوزه شکاف‌خورده (\$) در روان کاوی است. نکته‌ای که باید در نظر داشت این است که حفظ این موقعیت «دوشدگی» یا «شکاف‌خوردگی» دقیقاً با حفظ خود «سوزگی» گره خورده است، به طوری که می‌توان گفت سوزه چیزی جز تاب آوردن این «دوشدگی» یا «شکاف‌خوردگی» نیست. از این‌رو در نمونه زرتشت حفظ «سوزگی» به این راه نمی‌برد که وی، ناتوان از تاب آوردن اضطراب این موقعیت، باید درصدد «تشخیص» یا «به جا آوردن» آن «چیز» یا آن صدای بدون صدا باشد. برعکس، اینکه زرتشت در راستای تشخیص و بی‌معنا بنهارد و به این نتیجه برسد که این صدا صدای خود اوست و نباید به دنبال هیچ غرابیت (uncanniness)ی در خود بگردد، به بدترین شکلی از کف دادن «دوشدگی» و نمادینه کردن آن است. در موقعیتی از این دست برای سوزه مساله نه «تشخیص» یا «به جا آوردن» «چیز»، بلکه درنوردیدن مسیر (شکاف) میان خود و این «چیز» به قصد «فرار گرفتن» در آن نقطه‌ای است که این «چیز» قرار دارد. لیکن آن لحظه‌ای که سوزه با «چیز» روبه‌رو می‌شود همواره و دقیقاً همان لحظه‌ای است که «چیز» از دست سوزه می‌گریزد و گویی تغییر جامی دهد. این مواجهه با «چیز» در حداقلی از زمان همچون انگیزه‌های عمل می‌کند که سوزه، در عین ناتوانی‌اش از یکی شدن با آن، نه درصدد تشخیص آن بلکه درصدد رویاروی شدن دوباره و دوباره با آن یا درنوردیدن مسیر (شکاف) میان خود و آن بریاید. به تعبیر مشهور بکت، سوزه نمی‌تواند این مسیر را ادامه دهد لیکن ناگزیر از ادامه دادن است، او ادامه خواهد داد؛ هر چند که به خوبی از اسبورد بودن این امر آگاه است. در نتیجه می‌توان گفت که دقیقاً این «تکرار» دوباره و دوباره میان دو سر این مسیر (شکاف) است که «سوزگی» را تاب می‌آورد و حفظ می‌کند. از این‌رو پاسخ حقیقی زرتشت به پرسش طرح‌شده این‌گونه خواهد بود: «من یک دوتا هستم» (I am a double).^۱

توپولوژی لبه نیز، از زاویه‌های دیگر، به ما در هرچه بهتر فهم کردن این «یک دوتاشده» کمک خواهد کرد. لبه، در مقام «یک» نقطه مشخص، همان جایی است که «دو» سطح به هم وصل و از هم جدا می‌شوند. به عنوان مثال، لبه یک میز نقطه‌ای است که سطح عمودی میز (پایه) و سطح افقی میز (رویه) به هم وصل و از هم جدا می‌شوند. این کیفیت توپولوژیک در نسبت با صحنه کیفیتی انتولوژیک به خود می‌گیرد آن‌طور که انتولوژی «یک» صحنه تئاتر را می‌توان اتصال و انفصال «دو» فضا و زمان تعریف کرد. همان‌طور که در بالا اشاره شد مخالفت افلاطون با تئاتر دقیقاً به خاطر همین کیفیت انتولوژیک است چرا که صحنه در مقام استعاره شسر مطلق (امر واقعی در معنای لاکانی) «دو» چیز در «یک» چیز عمل می‌کند و به زعم وی این امر برای تماشاگران آن صحنه حکم زهر کشنده را دارد. در واقع نه فقط از آن‌رو که روان آنان را می‌آید و اخلاق آنان را فاسد می‌کند بلکه مهم‌تر از آن، پی بردن به کیفیت انتولوژیک صحنه از سوی تماشاگران یادآوری و تذکر این مهم به آنان است که از این توانایی برخوردارند که در زمان واحدی «دو» کار انجام دهند و در نتیجه نظام تقسیم کار و تقسیم فضا و زمان شهر را به هم بزنند. برخلاف تصور سقراط حکیم که می‌پنداشت سکه ماهیت این‌بشر فقط به انجام دادن یک کار در زمان واحد ضرب خورده است، صحنه به ما می‌آموزد که عدنان نعمانی‌پور، کارگر ۱۴ ساله کوره آجرپزی خاتون آباد، می‌تواند و زمان آن را دارد که به غیر از حمل قالب‌های خشک آجر کار دیگری هم انجام دهد، می‌آموزد که او بعد از یک روز مشقت‌بار کاری، توانایی نوشتن ستون طنز برای یکی از روزنامه‌های صبح ارادار و این کاری نیست که فقط از توان و استعداد شرکت کنندگان در کارگاه‌های داستان‌نویسی موسسه کارنامه و کلاس‌های قصه‌نویسی حوزه هنری بریاید. صحنه همان استعاره برهم‌زننده نظم از پیش تعیین‌شده تقسیم کار و تقسیم فضا و زمان است و دقیقاً در همین نقطه است که پیوند معنادار خود با سیاست را برمی‌سازد، البته اگر سیاست را چیزی جز رویه «دو» شدن «یک» در هیات قسمی سوزه جمعی تعریف نکنیم. ■

1. Jacques Rancière, *The Philosopher and His Poor*. tr. John Drury, Corinne Oster, and Andrew Parker. Durham, NC: Duke University Press, 2007 (third printing), p. 8.
2. Alenka Zupančič, *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003, pp. 14-16.



آهای دختر کاری از روسو کاستلانی

صحنه به مثابه دو

نیز قادر به «فارغ شدن» از آن نیست چرا که، بنا به رای افلاطون، زمان باقیمانده زمان خوابیدن و تجدید قوای او برای حاضر شدن دوباره در کارگاه خود و پاسخگویی مجدد به موقع به نیازهای شهروندان است. اگر وی به کار دیگری نیز، مثلاً بافندگی، بپردازد آنگاه او زمان کافی برای استراحت نخواهد داشت، از پاسخگویی به موقع به نیازهای شهروندان عاجز خواهد ماند و در نتیجه این امر موجب اخلاص در نظم شهر می‌شود. از این‌روست که می‌توان گفت تقسیم کار افلاطونی در نهایت امر، چیزی جز تقسیم فضا و زمان نیست. تاکید افلاطون بر اصل «هر شهروند یک شغل» یا «هر شهروند یک فضا و زمان» که در عین حال محروم کردن آن شهروند از فضا و زمان‌های دیگر است، تا آن حدی است که در رساله «پولتیا» آن ناممکنی‌ای که وی در نسبت با تحقق ایده شهر بسامان از آن یاد می‌کند همانا ناممکنی داشتن بیش از «یک» شغل در زمان واحد است. با همه این‌ها، افلاطون به خوبی آگاه است که همواره حضور یک شر تحقق ایده چنین شهری را ناممکن می‌کند:

لیکن این شر مطلق است که «دو» چیز در «یک» چیز باشد، «دو» کار در مکانی «واحد»، «دو» خصیصه در دقیقاً «یک» موجود، تنها یک طبقه از مردم [...] شغل ویژه‌شان انجام دادن «دو» چیز در «یک» چیز است؛ مقلدان (بازیگران).^۱

صحنه تئاتر همان عرصه ظهور شسر مطلق است، جایی که ما با «دو» چیز در «یک» چیز روبه‌رویم؛ جایی که عوامل روی صحنه به انجام «دو» کار در زمان «واحد» دست می‌زنند؛ جایی که هم در مقام بازیگری‌اند که فارغ از نقشی که بازی می‌کنند می‌توان آن‌را با اسامی خاص‌شان (سیامک صفری) شناخت و هم هم‌زمان در مقام آن کاراکتری (آقا محمدخان) که نقشش را بازی می‌کنند؛ جایی که هم می‌توانند یکی از حاضران در سوله سرپوشیده‌ای حوالی میدان بهمن در یک روز آفتابی و داغ تابستانی باشند و هم هم‌زمان در فضا و زمان کاملاً متفاوت دیگری مثلاً، یکی از سرنشینان کشتی شاه‌الونسو که در دریای توفانی گرفتار آمده‌اند. سادگی است که اگر فکر کنیم مخالفت سرسختانه افلاطون با مقلدان و بازیگران صرفاً از آن‌روست که آن‌ها با کلمات و اشعاری که بر زبان می‌رانند دل جوانان جنگجوی شهر را نرم کرده و در نتیجه آنان را از اندیشه دفاع از شهر که لازمه آن داشتن روحیه‌ای نامنعطف است، دور می‌کنند. مهم‌تر از آن، مخالفت افلاطون قسمی مخالفت انتولوژیک است؛ آن‌طور که نمی‌توان پروبلماتیک مایمیسیس را با سانسور اشعار تغزلی هومر، در کنار حفظ اشعار حماسی او حل‌وفصل کرد و در نتیجه فیلسوف‌شاه ناچار است که رای به اخراج همه آن کسانی که در کار تقلیدند بدهد. اگر به زبانی انتولوژیک بخواهیم این مخالفت را تقریر کنیم باید بگوییم که مخالفت افلاطون مخالفت با «دو» شدن «یک» است؛ امری که به زعم فیلسوف ما بی‌نظمی و نابسامانی در شهر را ممکن می‌کند. نکته مهم این است که به هیچ‌وجه نباید این «دو» را حاصل «جمع» یک «یک» با

به خاطر عباس نعلبندیان (۱۳۶۸-۱۳۲۸)

بیاید از آغاز، آغاز کنیم؛ از افلاطون، همو که فاعل نخستین مداخله‌های نظری در باب تئاتر بوده است. کوتاه و مختصر، نمایش و تقلید بی‌رحمانه مردود است. این نمونه‌ای از دکسای افلاطونی است. برخلاف آن تصویری که ممکن است موضع وی را به طور خام‌دستانه قسمی «نفی انتزاعی» قلمداد کند مذاقه بیشتر در بافتاری که او به اتخاذ چنین موضعی مجاب می‌شود در نهایت رای به فرات از آن به‌مثابه «نفی درون‌ماندگار» (دست‌کم در نسبت با منطبق استدلال خود افلاطون) خواهد داد. در شهر بسامان (well-ordered) افلاطونی که بر پایه قسمی تقسیم کار تکوین یافته، هر یک از شهروندان در مقام صاحبان بالقوه مشاغل و حرفه‌ها، باید فقط «یک» شغل یا حرفه اختیار کنند. هم‌خانواده بودن کلمه شغل با اشغال در زبان فارسی، امری که در مورد اصطلاح انگلیسی occupation به شکل پررنگ‌تری صادق است (در زبان انگلیسی، occupation هم به معنای شغل و هم به معنای اشغال است)، به خوبی بر تناظر میان این دو کلمه در مرتبه عمل گواهی می‌دهد. نه تنها پربرهه نیست که حتی کاملاً معنادار است اگر مراد از داشتن یک شغل را قسمی اشغال کردن فرض بگیریم. به تعبیری دیگر، تناظر میان شغل و اشغال ناظر به این امر است که با گرفتن یک شغل هم‌زمان جایی هم اشغال می‌شود. به عنوان نمونه، نوجوان ۱۴ ساله‌ای که از این «بخت‌اجدادی» برخوردار بوده که در یکی از کوره‌های آجرپزی خاتون آباد فرصت حمل پانزده قالب آجر در هر مرتبه تا فاصله یک کیلومتری محل پارک کامیون را از آن خود کند با گرفتن این شغل در همان حال نیز فضایی را به عنوان محل کار خود در حاشیه پاکدشت اشغال می‌کند. لیکن این قسم اشغال کردن صرفاً به اشغال فضا محدود نمی‌ماند، بلکه و در عین حال، از قسمی اشغال زمان نیز حکایت می‌کند. آن‌طور که در نمونه کارگر کوره آجرپزی اشغال فضای محل کار در طرف زمانی شش روز در هفته و از ساعت هفت صبح تا هشت شب انجام می‌پذیرد. بنا به تقسیم کار افلاطونی بعد از این محدوده زمانی وی برای اینکه دوباره فردا بتواند بر سر کار خود حاضر باشد نمی‌تواند و نباید کار دیگری جز خوابیدن انجام دهد. در واقع نوع افلاطونی تقسیم کار که با تأکید بر اصل «هر شهروند یک شغل» عمل می‌کند اهمیت چیزی تحت عنوان «فرغت» (leisure) را بر پرسته می‌کند. قاعده کلی این تقسیم کار حکم می‌کند که کفایت زمان خود را فقط باید در کارگاه کفایش و در راستای انجام دادن و برآورده کردن به موقع نیازهای شهروندان سپری کند و حتی بعد از انجام چنین کاری



ارسلان ریحان‌زاده

باور کنید «برشت» به ما ربطی ندارد



علی قلی‌پور

مترجمان فارسی برشت چه کسانی بودند؟ مصطفی رحیمی، فریده لاشایی، فرامرز بهزاد، عبدالرحمان صدریه، رضا کرم‌رضایی، شریف لنکرانی، خشایار قائم‌مقامی، بهرام حبیبی، فریدون ایل‌بیگی، مینو ملک‌خانی، بهروز مشیری، محمود حسینی‌زاد و سعید فرهودی. نگاه ایرانی‌ها به برشت را می‌توان از کاراکتر مترجمان فارسی آن شناخت. اما متأسفانه هر بعد از شخصیت چندوجهی برشت تنها در یکی از این مترجمان پیداست. پس آشفنگی از همین‌جا آغاز می‌شود. مترجمانی چون فریده لاشایی، فریدون ایل‌بیگی و تا حدی مصطفی رحیمی به عنوان فعال سیاسی ادوار پیشین تاریخ ایران، نسبت به برشت حس قربت داشتند، زیرا می‌خواستند بگویند که آرمان ما کم و بیش همین است که از زبان برشت می‌گوییم. محمود حسینی‌زاد که زبان آلمانی را خوب می‌دانست با دغدغه‌های ادبی سراغ برشت می‌رفت. از سوی دیگر طبیعی است که رضا کرم‌رضایی و سعید فرهودی نیز در پی وجه تئاتری برشت باشند. البته در این میان عده‌ای هم اشعار برشت را بی‌هیچ هدف پیچیده‌ای ترجمه می‌کردند تا خواسته یا ناخواسته هم کتاب محبوب سیاسی‌ها باشد و هم کتاب محبوب کسانی که اصلاً برشت را نمی‌شناختند. تصویری که این مترجمان و آن هواداران از برشت ساختند، یک کپی برابر اصل بود؛ بلکه درست شبیه کپی‌ای که تصویری تخت و تک‌بعدی است؛ تصویری تک‌ساحتی که سایر وجوه برشت را زیر سطح صاف خود پنهان می‌کند. جز رویکرد سیاسی به برشت که تکلیف ما با آن روشن است، دیدگاه‌های دیگری هم هست که تا این حد شفاف نیستند. به همین دلیل در این نوشته، برای بررسی نگاه مترجمان، نویسندگان، هواداران و دشمنان برشت در ایران، سه دیدگاه درباره برشت انتخاب شده است. در هر یک از این قطعات تصویری نمونه‌ای از برشت می‌بینیم، یعنی تصویری که بیانگر دیدگاه طیف‌های گوناگون خواهد بود. دو قطعه از دو کتاب، متن یک سخنرانی که ماده خام این نوشته برای بررسی نگاه ما به برشت است. مطالعه این قطعات اگر تصویری تمام‌قد از برشت در ایران نباشد، دست‌کم مطالعه‌ای در بخش کوچکی از تاریخ ترجمه‌های ادبی و تئاتری و نیز نقد مطالعات تئاتری در ایران خواهد بود. نمی‌دانم کدام تصویر برشت را بیشتر دوست دارم، اما می‌دانم که «برشت دوست‌داشتنی» همان تماشای نمایش‌های فالنتین است.

اگر جلد چهارم کتاب «نمایش‌های ایرانی» نوشته صادق عاشورپور را ورق کنید، که «درباره» «تغزیه» است در همان فهرست عبارتی می‌بینید که بسیار موجب انبساط خاطر خواهد بود: «آیا تغزیه همان تئاتر اپیک است؟» واقعاً چنین پرسشی از عجیب‌هم‌غریب‌تر است. یعنی هنوز هم هستند کسانی که این سوءتفاهم را جدی گرفته‌اند و عجیب‌تر اینکه نویسنده محترم در پاسخ به پرسش خود نوشته: «با تمام مشابهت‌های ظاهری بین تغزیه و آنتاتر [اپیک، شیوه اپیک نه تنها تئاتر نیست، بلکه باوجود تلاش و مجاهدت‌های برشت باید گفت تجربه‌ای بیش نبود، آن هم تجربه‌ای که باید صادقانه گفت متأسفانه تجربه موفقی نبود بلکه با کمال تأسف کپی‌ای بود نه چندان کامل از تئاتر شرق به ویژه تغزیه ایران... اگرچه بسیاری از پژوهشگران غربی کوشیده‌اند تا برشت را از وجود تغزیه بی‌اطلاع نشان دهند.» این نگاه به برشت که لحنی افشاگرانه هم دارد (!) محدود به این کتاب نیست زیرا بر اساس این فرض غلط و این قیاس مع‌الفارق، پایان‌نامه‌های بسیار نوشته شده است. در واقع دانشگاه‌های ما که باید محل اصلی بحث و تشخیص سره از ناسره باشند، خود پیشگام رواج این تصور غلط درباره برشت شده‌اند. مقایسه تغزیه و تئاتر اپیک هم تقلیل تغزیه و هم تقلیل برشت است. نقد این مقایسه خطا کاری بی‌فایده است، زیرا آنچه برشت «تئاتر اپیک» می‌خواند، نظریه‌ای برآمده از تکامل دانش تئاتر در جهان است و آنچه ما در تغزیه می‌بینیم چیزی جز فقدان دانش تئاتری نیست. به همین دلیل ما دانش را در «دیگری»، یعنی در فراسوی مرزهای خود جست‌وجو می‌کنیم.

این نوع رویکردها در مطالعات نمایش‌های ایرانی کم نیستند. به عنوان نمونه‌ای دیگر می‌توانیم به تلاش پژوهشگران ایرانی برای یافتن عناصر «درام» در ادبیات کهن فارسی اشاره کنیم. مثلاً «یادگار زریران» یا هر متن دیگری. محققان اول «درام» را بر اساس سواد ارسطو، یعنی بنیانگذار تئوری تئاتر غرب، تعریف می‌کنند و بعد در «یادگار زریران» کورمال کورمال به

جست‌وجوی آن می‌پردازند. آنها با دانش «غیر» یا همان «دیگری» تئاتر اپیک را می‌فهمند و بعد آن را در تغزیه کشف می‌کنند! این محققان به جای مطالعه تئاتر ایران در زمینه فرهنگی خود، آن را از زمینه‌اش جدا کرده و با ابزارهای تئوریک برآمده از زمینه فرهنگی دیگری به مطالعه آن می‌پردازند. آنها به جای سر و شکل دادن به منظومه‌ای فکری که خودش تولیدکننده ابزارهای تئوریک باشد، آنچه خود ندارند از بیگانه تمنا می‌کنند و بعد دوباره به همان بیگانه فخر می‌فرشند که ما هم درام داریم و هم تئاتر اپیک. یعنی با سواد و دانش غربی، از شرق بی‌دانش دفاع می‌کنند!

محمد حسینی‌زاد سال ۱۳۸۴، طی یک سخنرانی، تلاش می‌کند تا به زعم خود پرده از تندیس کج و معوج برشت در ایران بردارد و از ترجمه فارسی آثار او حرف بزند. او مترجمان و فعالان سیاسی پیش از انقلاب اسلامی را سازنده بخش عمده‌ای از تصورات غلط درباره برشت می‌داند و می‌گوید: «ما مترجمان به دو طریق به برشت خیانت کردیم. هم از نظر ادبی و هم از نظر تئاتری. به جنبه ادبی - زبانی او توجهی نکردیم. کاری که تقریباً با همه نویسندگانش از هر زبانی کرده‌ایم و می‌کنیم... در مورد برشت بدتر، چون فقط خواسته‌هایم یک ایدئولوژی را بر گردانیم. از برشت چه تصویری ارایه داده‌ایم؟ نویسنده‌ای چپ، آن هم چپی ابکی و شعاری البته، ضد سرمایه‌داری و بهره‌کشی در حد کمونیست‌های آنتشین و سطحی. یک چیزی هم درست کرده در تئاتر که به آن می‌گویند فاصله‌گذاری و کار را ساده کرده؛ یعنی باید رو به تماشاجی بایستی و با آنها حرف بزنی! این یعنی برشت.» دقیقاً این یعنی «برشت ایرانی»؛ همین برشتی که ما ساختیم؛ همان کپی برابر اصلی که یک‌بعدی است. اما می‌توانستیم برشت را طور دیگری هم ببینیم، در اصل همان طور که محمد قائد دید و آن را با معاصرش، یعنی با میرزاده عشقی قیاس کرد. بنابراین اگر قیاس را روش خوبی برای ادراک زمینه فرهنگی خود بدانیم، قیاس محمد قائد برخلاف آن قیاس مع‌الفارق مشهور تئاتر اپیک و تغزیه، بسیار مفید خواهد بود زیرا ما را به یاد خودمان می‌اندازد.

ما همه عشقی هستیم، عشقی خواهیم زیست و عشقی خواهیم ماند. هنرمندی که در دوران افول اپرا به فکر اجرای آن به زبان فارسی افتاد و شکست مالی خورد اما درست در آن سوی دنیا فیلسوفی به نام برشت می‌زیست؛ برشتی که به تماشای نمایش‌های کارل فالنتین می‌نشست و در عین حال مارکس را تنها تماشاگر نمایش‌های خود می‌دانست

برشت چهار سال پس از میرزاده عشقی به دنیا آمد. برشت نمایشنامه «طبل‌ها در شب» را سال ۱۹۲۲ در برلین و عشقی اپرای «رستاخیز شهریاران» را سال ۱۹۲۱ در اصفهان به صحنه برد. هر دو در اوج آشفنگی‌های سیاسی و اجتماعی کشورشان کار خود را شروع کردند. عشقی اپرای «رستاخیز شهریاران» را که درباره شکوه امپراتوری ساسانی است، با هزینه شخصی خود به صحنه می‌آورد و شکست مالی می‌خورد اما برشت در آن سوی دنیا «اپرای دو پولی» را به صحنه آورده و با اقبال فراوان مواجه می‌شود. این نکته‌سنجی و بازی ژورنالیستی از محمد قائد است که در کتاب «عشقی: سیمای نجیب یک آنارشیزست» می‌نویسد: «شاعر آنارشیزست مملکت بورژواها طغیان برده‌ها و هارت و پورت گداها را موضوع نمایشنامه‌های سرگرم‌کننده‌اش قرار می‌دهد و شاعر آنارشیزست مملکت گداها عمر و پول مختصرش را صرف غمناک‌سازی و شهزادگان می‌کند.»

به راستی حق با قائد است؛ او دست بر نقطه حساسی گذاشته. عصری که این دو نمایشنامه‌نویس در آن زیستند، عصر کشتار در آلمان و عصر آشفنگی در ایران بود. اما اکنون آن دوران در هر دو کشور به «تاریخ» تبدیل شده. حال می‌پرسیم آیا پس از گذشت این همه سال، دگرگونی مهمی در تاریخ تئاتر ایران می‌بینیم؟ ظاهراً نه زیرا هنوز هم کتابی می‌خوانیم که برشت را «با وجود مجاهدت‌ها ناموفق» می‌داند و دست به افشاجاری می‌زند که محققان غربی می‌خواهند ارادت برشت به تغزیه را کتمان کنند! اما در عصری که برشت و عشقی می‌زیستند، به قول قائد: «آنارشیزست‌های مونیخ و روشنفکران انقلابی برلین برشت را در جوانی پولدار کردند، اما به برکت شاهزادگان نالان و گریان ساسانی و آقایان تماشاییان همت عالی تهران و اصفهان ظاهراً بخشی از سرمایه مختصر عشقی سوخت شد و او تهیدست‌تر از پیش ماند.» منظور از «تماشاییان همت عالی تهران و اصفهان» اشاره به تماشاجرانی است که پولی برای بلیت نمایش نپرداختند.

ترجمه‌های فارسی آثار برتولت برشت جلوه‌ای از فقر در سیاست، هنر و تاریخ ماست، ما چهره روشنی از برشت سراغ نداریم، همان‌طور که از بکت و شکسپیر و ممت نداریم. ما دوستدار آنها هستیم، اما نمی‌دانیم چرا؟ نمی‌دانیم چرا در سال ده‌ها اجرا و اقتباس از نمایشنامه «مکبث» در تئاتر حرفه‌ای و غیر حرفه‌ای ما هست و چرا ما این همه عاشق «ماتیو و یسنی یک» هستیم. الغرض، با نگاهی به برشت و ترجمه‌های آثار او در ایران و نیز با بررسی پایان‌نامه‌هایی که درباره او نوشته‌اند، تنها به یک نتیجه می‌رسیم: ما همه عشقی هستیم، عشقی خواهیم زیست و عشقی خواهیم ماند. هنرمندی که در دوران افول اپرا به فکر اجرای آن به زبان فارسی افتاد و شکست مالی خورد. اما درست در آن سوی دنیا فیلسوفی بنام برشت می‌زیست؛ برشتی که به تماشای نمایش‌های کارل فالنتین می‌نشست و در عین حال کارل مارکس را تنها تماشاگر نمایش‌های خود می‌دانست!

نکاتی درباره تئاتر و مقاومت

رسالت بازیگر



نادر فتورچی

بازیگر باید بتواند دی‌اکسید نیتروژن تنفس کند.

رومنو کاستلوجی

تئاتر عرصه مقاومت است و این گزاره بر چند پیش‌فرض بدیهی استوار است؛ پیش‌فرض‌هایی که شاید در جای‌جای این متن پراکنده باشند، اما جملگی در ذیل عنوان «مقاومت» مشترک‌اند و طبقه‌بندی می‌شوند. تئاتر در مقام دیرپاترین شیوه اجرا که به یک معنا هم‌زاد حدوث تفکر یونانی است و با عمر جهان یکی شده، در قیاس با قیام جوان و قدر قدرت‌ش، سینما، هنوز واجد نوعی بکارت است؛ بکارتی که امکان مقاومت در برابر تن سپردن تمام‌عیار به قواعد سفت و سخت نظام بازنمایی را به آن بخشیده است. به میانجی همین بکارت نمادین است که به سوی ویرانه‌ها سوق می‌یابد. تو گوئی بی‌وقفه در حال رنگ باختن و طرد شدن و البته استقامت است.

تئاتر صحنه است. صحنه مقاومت، پرده نیست. حقیقتاً و به شکلی عینی واجد بُعد است، واجد عمق. بنابراین نیازی ندارد که برایش امکان «سه‌بعدی» شدن دست و پا کنند. تئاتر از پیش سه‌بعدی است، سراپا انسانی است. متکی و متصل به مخاطب است. نمی‌تواند در غیاب تماشاگر ادامه یابد. نمی‌تواند اگر مخاطبان جملگی سالن را ترک کنند یا روی از صحنه برگردند به حیاتش ادامه دهد. تئاتر در برابر نگاه خیره (gaze) مخاطب خود را به بی‌اعتنایی نمی‌زند. تئاتر به شکلی ذاتی و درون‌ماندگار موضوع این نگاه است. برخلاف سینما یا تلویزیون که حتی اگر سالن یا خانه را آتش هم بزنند، پیتز سلرز در نقش دکتر استرنج لاول، همچنان خواهد گفت: «آقای رییس جمهور، مطمئنم اگر ما پیشدستی کنیم، تلفات‌مون خیلی ناچیزه، نمی‌گم آب از آب تکون نمی‌خوره، فقط می‌گم که فووش بیشتر از ۱۰ یا ۲۰ میلیون نفر کشته نمی‌شن.»

تئاتر چون واجد حیات است، چون ارگانسمی زنده است، در بردارنده هستی و موجودیتی تاریخی نیز هست؛ متکی بر تکرار و تفاوت. تکراری است که هر یک با دیگری واجد تفاوتی حداقلی (minimal difference) است. تکراری است مملو از تغییر. تغییرات جزئی و ریز با خودش. با خود قبلی‌اش. با خود بعدی‌اش.

خصلتی هراکلیتوسی دارد. چون رود جاری است. مثل هر رود دیگر، اگر پای در آن بگذاری، در تکرار این عمل همه چیز تغییر می‌کند. نه آن آب، آب قبلی است، نه آن پای، پای قبل و نه آن رود، همان رود. زمان تجربه تئاتر زمان غیرقابل برگشت اینجا و اکنون است. زمان حدوث نساب. اما حدوثی که از پیش مقید و محدود به ضرورت ایده است.

با این حال تکراری است که از قضا در برابر هر نوع زور یا فشار سوئزکتیو بیرونی (تغییر غیرجزیی با خودش) مقاومت می‌کند. نمی‌توان با فشار دادن یک کلید قطع یا وصلش کرد. به عقب بازش گرداند یا به جلو زدش. نمی‌توان تصویرش را منجمد کرد و رفت جای ریخت و بازگشت و دنباله‌اش را دید. هرگز در هیچ یک از دو اجرا از «دست آخر» ساموئل بکت، بیان و گویش ویرانگر دیالوگ «هم» و «کلو» یکسان نیست: «کلو: تو به زندگی بعدی معتقدی؟ / هم: مال من همیشه همین بود.»

این جنس از گستاخی و مقاومت ذاتی، نمی‌گذارد که بی‌واسطه به انقیاد میل نظام انباشت سرمایه و فرهنگ مصرف پرولع مترتب بر آن درآید. محمل خوبی برای تبلیغ ماکارونی و پفک و آرام‌یز و خدمات بانکی نیست. تبلیغات، که از قضا صنعت و اقتصاد را به یکی از زاینده‌های خود بدل کرده است، در صحنه تئاتر با مقاومتی ذاتی مواجه است.

تبلیغات، وصله ناجور تئاتر است. به میانجی همین گستاخی و بکارت است که امکان و بالقوگی مقاومت در صحنه تئاتر در برابر کالا، پول، ایماژ، معرفت، دانش و اطلاعات مبادله شده و در حال گردش، تا ابد باقی خواهد ماند.

تاریخ هنر مدرن که برآمدی است از پیوند ناگسستنی هنر با زیست جهان بورژوازی، صحنه تئاتر را اگر چه در قیاس با سینما، به سوی ویرانه‌ها سوق داده، اما به واسطه این طردشدگی، فرصت مقاومت را دست‌کم برای تخفیف درد به دست داده است.

تئاتر برخلاف همه شقوق دیگر هنر مدرن، متکی به ایماژ نیست، متکی به متن است. به نوشتن. حتی داعیه‌داران جایگزینی پرفورمنس به جای تئاتر هم نمی‌توانند مدعی انکار متن باشند و همواره دست‌کم، درجه صفری از متن وجود دارد. در مدیوم تئاتر می‌توان با ابزار نوشتن از مرزهای تعیین‌شده از سوی فرهنگ بورژوازی فراتر رفت. می‌توان زیاده‌روی کرد. حتی تجاوز. متن تئاتری برخلاف رمان کلاسیک متنی معلق و گشوده به اجراست. متن تئاتری یکسر بالقوگی است. دیالوگ هم با کلو حتی وقتی روی صحنه هم می‌رود تمام نمی‌شود، در ذهن و زندگی تماشاگر امتداد می‌یابد و به حیات خود ادامه می‌دهد.

بنابراین، متن نمایشی می‌تواند مثل یک بمب اتم، همه چیز را از بیخ و بن ویران کند. متن نمایشی، از طریق حاملش یعنی بازیگران، این مقاومت را روی صحنه «اجرا» می‌کند. تئاتر می‌تواند - مثل بسیاری از کارهای بکت - خود «بازی» را دست‌ببندد. خودش را روی صحنه منهدم کند. قاعده را برهم بزند و با اتکا به متن و از مجرای بدن زبان بازیگر، در برابر سیطره «میمسیس» و قاعده «هر کسی سر جای خودش» عصیان کند.

سوی این خصلت تنبیده در متن، خود صحنه، خود چیدمان صحنه،

دست‌کم در دل گذار از تئاتر ناتورالیستی قرن نوزدهم، که شاید (و فقط شاید) مدیون تئاتر اکنبر و میرهولد باشد و در ادامه و به همان میزان مدیون برشت و تئاتر اپیکس که خود محصول به وفاداری به رخداد اکنبر، امکان مقاومت در برابر تبدیل شدن به ایماژ صرف و درغلتیدن دست‌بسته در دل فرهنگ بورژوازی را تمهید کرده است؛ برداشته شدن دیوار چهارم، دیواری که تماشاگر را از صحنه جدا می‌کرد، مرکز‌زدایی از «صحنه»، رها کردن تئاتر از چینش جعبه‌ای (box-set) و نیز از پس‌زمینه‌های وهم‌آمیز و پیش‌صحنه‌های قوسی‌شکل، ساختن پل بین صحنه و جایگاه تماشاگر و...

خصلت‌های ذاتی و ضروری فوق که تئاتر را از هر شکل اجرای دیگری متمایز می‌کند، تا خود سوژه‌های نقش‌آفرین نیز امتداد یافته است. تا خود بازیگر؛ بازیگر تئاتر. او نماد و پیش‌قراول این صحنه از مقاومت است. شاید بتوان به میانجی گفتار آگامبن، او را مثالی از «انسان مقدس انجس» (homo soccer) دانست. سوژه‌ای که در آن واحد هم تقدیس می‌شود و هم طرد می‌تواند او را کشت، اما نمی‌توان قربانی‌اش کرد. هم دیده می‌شود و هم نه. بازیگر تئاتر در امتداد انکارشدگی صحنه‌ای که روی آن «شدن» (becoming) رخ می‌دهد، یعنی با خود تئاتر از دایره فرهنگ مسلط، از پیش طرد شده است. به یک معنا، بازیگر تئاتر، قبل از رفتن روی صحنه در برابر یک تصمیم، دست به انتخابی شرافتمندانه زده است: دیده نشدن، ستاره نشدن، روی جلد مجلات نرفتن و از همه مهم‌تر «مقاومت کردن» و چیز بیشتری نبودن جز میانجی ایده‌ای که محصول کاری جمعی است. مقاومت را «اجرا» کردن. تبدیل کردنش به جنسی ملموس و متکی بر تن و بر زبان و بیش از آن بر مازاد آنها یعنی حقیقتی که در نوعی همکاری خلاق (میان بازیگر و تماشاگر) تولید می‌شود. او برای این مقاومت، همچون یک چریک ماه‌ها تمرین می‌کند. با متن کلنجار می‌رود. با خصلت پلاستیکی تن و نیروی بداهه در گفتار درگیر می‌شود.

او باید نقش‌آفرینی کند. یعنی وادار است در برابر نگاه دیگری، چیزی را خلق کند. «نقش»ی را بیافریند؛ نقشی که از پیش نوشته شده و اکنون به گوشت و زبان نیاز دارد. به نوعی رستاخیز. من به این زایش، به این «شدن»، مازاد می‌گویم. او باید چیزی بیش از هملت و ایوانف و آنتیگونه (آن گونه که در نمایشنامه آمده) باشد. و درعین حال چیزی بیش از نامی که در بدو ورود به سالن به عنوان «بازیگر نقش ایوانف» به دست تماشاچی داده می‌شود. یعنی به چیزی بیشتر از نام خودش. خلق این مازاد، تنها در گرو حدوث یک فقدان است؛ فقدانی در «بازیگر». که به طور هم‌زمان فقدانی در «نقش» نیز هست. نوعی شکاف میان بازیگر و نقشی که قرار است جان بیخشد.

بداهه‌گویی‌ها، تیغ‌های او و... شکاف برساخته‌شده در صحنه اجرا را به سوژه تماشاگر منتقل می‌کند. جنسی از کاتارسیس غیر تراژیک، جایی که ما دیگر با دیونیزوس و آنتیگونه‌ای که بر اساس میمسیس ارسطویی، به شکلی آگاهانه و «بی‌نقص»، تماشاگر را در شقاوت/شفقت شریک می‌کند، مواجه نیستیم. بلکه با بازنمایی سوژه‌ای دوباره رویه‌رویییم که حتی در بازی نقش مثلاً آنتیگونه، آن هم به مدد یک وقفه، یک سکوت، یک خطا و تخطی از دیالوگ‌ها و دستور صحنه متن، ناگهان ما را، ما تماشاگران را، به شکاف‌ها و ناتمامی‌هایمان خودآگاه می‌کند. می‌فهمیم که در حال مبارزه‌ایم؛ مبارزه‌ای در جبهه مقاومت، جایی که نه مرگ نمادین و در دل صحنه حل می‌شود، نه سکوت و تخطی سوژه‌بازیگر، با تکنیک مونتاژ قابل ترمیم است.

به میانجی این کدگذاری‌ها بر سوژه بازیگر و البته تأکید بر خصلت‌های پیش‌گفته تئاتر است که می‌توان وضعیت بازیگری در تئاتر ایران یا آنچه که در اینجا به نام تئاتر، صحنه «مقاومت-اجرا» را اشغال کرده به نقد نشست و فاصله‌گذاری کرد.



تئاتر آردی اندونگینجیا کاری از رومنو کاستلوجی

در جست‌وجوی تئاتری که نیست...



جواد گنجی

در شرایطی که تقریباً گروهی بر سر «بد بودن» وضعیت کلی جامعه و فرهنگ اتفاق نظر دارند سخت بتوان نمونه‌های فرهنگی-اجتماعی یافت که متاثر از وضع موجود نباشد و در توصیف وضعیت صفت «بد» به کار نرود. شکی نیست که تئاتر به دلایل متعدد، در وضعیتی عمیقاً حاشیه‌ای به سر می‌برد و هر نوع ارتباطی را با کانون فرهنگ و اقتصاد جامعه به مثابه کل از دست داده است. حال، تئاتر که می‌خواهد تحت هر شرایطی چیزی فراتر از سرگرمی محض یا رسانه‌ای برای آموزش و فرهیخته‌کردن مخاطب خود باشد، در چنین وضعیتی راکد و بی‌حاصل، چگونه می‌تواند هم شأن خود را در میان پدیده‌های فرهنگی دیگر حفظ کند و هم حواسش جمع مخاطبانش باشد تا نه آمدنشان به سالن تئاتر بی‌فایده باشد و نه از فرط تفکر به محتوا و «پیام اثر» به آنها احساس ملال دست دهد. به قول برشت «در زمانی که مردم کسب معلومات می‌کنند تا بتوانند آنها را به قیمتی بالاتر بفروشند و این قیمت هرچقدر هم که بالا باشد مانع نمی‌شود کسانی که پولش را می‌پردازند خریداران بعدی را استثمار نکنند، تعارض میان آموختن و لذت‌بردن باید به عنوان یک تعارض کامل و با اهمیت محفوظ بماند. تبدیل آموختن به لذت‌بردن، یا تبدیل لذت‌بردن به آموختن، تنها در صورتی ممکن خواهد بود که سازندگی و تولید، از هر قیدی آزاد شده باشد.» ولی قید و بندهای تولید یک اثر تئاتری آنقدر زیاد و پرمشامد که حتی وقتی اثری تولید می‌شود و بعضاً در مجله یا روزنامه‌ای گرد و خاکی برایش به راه می‌افتد و توجهی به خود جلب می‌کند، به‌وضوح یا تلاشش معطوف جلب‌توجه و مجذوب‌کردن تماشاگر می‌شود (که محتوای اثر کاملاً فدا می‌شود) یا معطوف پیام‌رسانی و آموزش و برانگیختن مخاطب به تفکر (که حاصل آن بی‌برورگرد کلیشه‌ای‌شدن و ملال‌انگیزشدن اثر است). در اینجا، این وضعیت عمیقاً حاشیه‌ای به خودی خود تئاتر را به منزله هنر نمایش از به فعلیت در آوردن توان‌های بالقوه و درونی‌اش بازمی‌دارد؛ هنری که مستقیماً رودرروی مخاطبش می‌ایستد و در لحظه حال جماعتی از افراد را غرق در دنیای خودساخته و خودآیین خود می‌کند. اساساً وقتی می‌گوییم «وضعیت حاشیه‌ای» - و طبعاً منظورمان بدی وضعیت تئاتر است - افق ایده‌آلی که پیش روی خویش قرار می‌دهیم وضعیت پررونق و کانونی است که در آن امکان فراگیرشدن آثار نمایشی مختلف در میان طیف وسیعی از مخاطبان فراهم باشد و به تعبیری، هم تقاضا و اقبال عموم مردم به تماشای تئاتر فراوان باشد و هم پرکاری و خلاقیت هنری به‌وفور در میان نویسندگان و کارگردانان و بازیگران دیده شود و هم صالبت‌ها امکانات فیزیکی و سخت‌افزاری مناسب در دسترس همه فعالان و علاقه‌مندان حیطه تئاتر باشد. اینکه برای رسیدن به چنین وضعیت تقریباً ناممکنی چه باید کرد اساساً هیچ ربطی به ما ندارد و فرضاً اگر هم بنا باشد راهکار یا پیشنهادی ارائه دهیم محال است نتیجه کار از حد مشتکی گویی و برشمردن پارهای بدیهیات کلیشه‌ای فراتر رود. آخر، معلوم است که در اینجا تئاتر را به هیچ هم نمی‌گیرند و میزان دانش و آشنایی عامه مردم به تئاتر در حد صفر است. سنت‌های زنده تاریخی نداریم که رشد و تحول تئاتر به شکلی از گانیک از دل آنها میسر باشد. نمونه‌های موفق نمایشنامه‌نویسی و حتی رمان و داستان کوتاه هم آنقدر اندک و پراکنده است که روایت‌های داستانی و ادبی حضوری در فرهنگ و زندگی روزمره عموم مردم ندارند تا بر اساس آن بخوانند فرم نمایشی آن روایات داستانی را تماشا کنند. تئاتر هیچ پیوندی با تجارت و اقتصاد ندارد و نمی‌تواند جزو سرمایه‌گذاری‌های افراد برای آینده باشد ناآشنایی جامعه با تئاتر و نمایش به حدی است که هنوز هم عده‌ای هستند که نمایش‌هایی چون «سیاه‌بازی» و نقالی یا شاهنامه‌خوانی را با تئاتر یکی می‌دانند و آنهایی هم که درکی گنگ و کلی و رازآمیزخته از نمایشنامه و تئاتر و صحنه و مفاهیمی از این قبیل دارند نمایش‌های تئاتری آنقدر برای‌شان کسل‌کننده و بی‌معنا و غلوآمیزند که هیچ انگیزه‌ای حتی برای رفتن به سالن تئاتر به خاطر تماشای بهترین اجراهای تئاتری از بهترین نمایشنامه‌های کلاسیک اروپایی نیز ندارند و قس علی‌هذا. در واقع، فضای تئاتری برای مخاطب ایرانی فضای کاملاً بیگانه، صنعتی، سنگین و ملال‌آور است و علی‌الاصول هنوز هیچ رابطه تاریخی روشنی - هرچند ضعیف و کم‌رنگ - بین رسانه تئاتر و بخشی ثابت از مردم شکل نگرفته است. (اما خودمانیم، در وضعیتی که آن به‌اصطلاح متخصصان و کارشناسان و محققان «تئاتر بومی» کشور ما فی‌المثل، نمایش

این نقد، اساساً غیرسازنده و غیردرنماندگار است و البته در دورترین نقطه از «تحلیل» غیرسازنده به آن معنا که در پی «بهبود وضعیت بازیگری» نیست چرا که پیش‌فرض چنین «بهبودی» متکی به پیش‌فرض وجود همه آن خصلت‌های پیش‌گفته در تئاتر موجود ایران است و نویسنده بی‌شک چنین پیش‌فرضی ندارد. در اینجا ما با یک «دایجسیس» قرص و محکم هم مواجه نیستیم، چه رسد به آنکه بخواهیم خود را از قیود «میمسیس» آن هم به میانجی تبدیل شدن بازیگر به سوزه برهانیتم.

در اینجا، همه اجزای تئاتر «واقعاً موجود» دست به دست هم داده‌اند که مبادا فقدان، دوبرگی سوبژکتیوی، تخطی‌ای، بداهه‌ای غیرمبتدل و در نهایت تصویری از مقاومت به شکلی دراماتیک بازنمایی شود. به عبارت دیگر، ما با فقدان همه این فقدان‌ها روبه‌رویم.

برای نشان دادن این تلاش در عدم بازنمایی فقدان، کافی است برای مثال به یکی، دو تا از کارهای متأخر حسن معجونی که گویا از قضا این روزها فیگور اصلی بازیگری تئاتر ایران محسوب می‌شود، ارجاع داد. بازیگری او واجد هیچ سوبیه‌ای از نه حتی مقاومت که تسلط برای بازنمایی واقعیت هم نیست. او به شکلی واضح خود را بیشتر از نقشی که بازی می‌کند، دوست دارد. مثلاً در نمایش ایوانف، ما با «ایوانف» آنتوان چخوف مواجه نیستیم. ما با حسن معجونی‌ای که «نقش» ایوانف را بازی می‌کند مواجهیم. گویی حتی فیگور اصلی بازیگری تئاتر این روزها و البته بسیاری دیگر چون او اساساً نمی‌توانند، به آن مرحله از «شدن» (becoming) چنگ اندازند. هر کاری می‌کنند، خودشان هستند و نه نقش‌شان. حتی به یک معنا، به نظر می‌رسد «همی‌دانند» که باید نقش را بیایف‌نند. «نقش» را با «دا» اشتباه می‌گیرند. این مورد اخیر در مورد دیگر بازیگری که در کنار معجونی نقش «بورکین» را بازی می‌کرد نیز کاملاً صادق است. باز با ارجاع به دوئت معجونی و بازیگر کنار دست‌اش، این همدستی نتوانستن و ندانستن، در قامت آنچه به عنوان ایوانف روی صحنه رفت، به وضوح مشهود بود. معجونی چون ایوانف نبود، از هر گونه دوبرگی و تنش با نقش نیز در امان بود. آنچه از جایگاه تماشاگر دیده می‌شد، بازیگر تئاتری بود که قرار است پس از شکستش در تنش سوبژکتیو با نقش، برای القای ملال (ایوانف چخوف، مردی ملال‌زده است) به مخاطب، دست‌به‌دامن نازل‌ترین سطح اداها و مزه‌پرانی‌هایی شود که همه ما در زندگی روزمره‌مان، بدون هیچ نیازی به سانسور و پاسورت‌بزه‌گویی، با آنها درگیریم. از همین جاست که ناتوانی از بازنمایی خود را بر ما می‌کند. آنچه روی صحنه اجرا شد، احتمالاً بازنمایی ناقص و سانسور‌شده‌ای بود از زندگی طبقه متوسط تهرانی در سال‌های اخیر؛ بازنمایی ناقصی که حتی اجازه مواجهه تماشاگر با ترک‌ها و دوبرگی‌های همان زندگی واقعی ملموس را نیز به مدد نوعی «مزه‌پرانی» و متلک‌پرانی.

نقد وضعیت موجود تئاتر ایران، علاوه بر لزوم غیرسازنده بودن، غیردرنماندگار هم باید باشد. غیردرنماندگاری‌اش نیز، ناشی از عدم میل نویسنده به «تحلیل» است. قرار نیست، همچون یک بازیگردان به مثلاً بازیگری مثل «صابر ابر» گوشه‌زد کرد که به غیراز «حرف زدن در حین بغض»، کنش‌های دیگری هم برای اجرا امکان‌پذیر است. یا مثلاً این نکته را یادآور شد که آنچه در اینجا به عنوان «ریچارد سوم» اجرا شد، چیزی نبود جز میزانشی گیج‌کننده و شلخته با خط روایی معوج که به وضوح نشان می‌داد کارگردان با عاریت گرفتن و سرهم‌بندی ایده‌هایی خام از فیلم‌های «کتاب‌الی» و «پدر خوانده ۳» و «سگ کشی» و «داستان اسباب‌بازی» و چند اثر سینمایی دیگر و احتمالاً تقلید از شیوه‌های یکی، دو اجرای جشنواره‌های خارجی، فقط خواسته است یک «چیزی» به نام تئاتر اجرا کرده باشد.

با تاکید مجدد بر این نکته بدیهی که «نقد»‌های آمده در چند پاراگراف آخر به هیچ‌وجه تحلیل نیست، لازم است تا در دفاع از «نقد غیرسازنده و نادرنماندگار»، از قضا خود «تحلیل» یا همان کلیشه «نقد سازنده» را زیر سوال برد.

تحلیل یا نقد سازنده، چیزی نیست جز همان سنت رودرپایستی ایرانی مآبانه که اتفاقاً در بزنگاه همپوشانی‌اش با برخی دیگر از خصلت‌ها از جمله رواداری به دوستان و فامیل، لاسه کردن این و آن، زد و بند پانده‌بازی و... بی‌نهایت ویرانگر می‌شود. حتی ویرانگرتر از نقد غیرسازنده که اتفاقاً در نگاه «تحلیل‌گران»، پدیده‌های «عجیب و غریب» و «ششانه عقده» و «کار زشت» است.



تئاتر عرصه مقاومت است. یکی از عرصه‌های مقاومت؛ عرصه مرکزکشی با ابتدال. ما چاره‌ای نداریم حتی برای «نه گفتن به مرگ»، مرز سوژگی برآمده از فقدان را از شیفتگی به‌گل‌نسته‌دست ابتدال در هرجا و در هر زمان پرنرنگ کنیم و تئاتر بی‌برو برگرد، یکی از عرصه‌های «جدی» و قابل اعتنای این مبارزه است و این همه «رسالت بازیگر» را بی‌کران می‌کند.

سنتی «تعزیه‌خوانی» را به‌عنوان فرم پیچیده‌ای از هنر تئاتر معرفی می‌کنند که با حفظ استقلال تام‌وتمام از همه فرم‌های نمایشی دیگر توانسته است در بطن تاریخ و فرهنگ ملی و بومی ما ریشه بدهد و رشد کند و به بقای خویش ادامه دهد و - مهم‌تر اینکه بنا به ادعای ایشان - هنر تئاتر مدرن نیز می‌تواند درس‌های تاریخی و فرهنگی بسیاری از فرم غنی و چندلایه تعزیه‌خوانی بگیرد و باعث تحول خود شود - و نه بالعکس - دیگر چه توقعی می‌توان از عموم مردم آن هم در چنین وضعیت تاریخی داشت؟

شاید نمونه بسیار گویا و عبرت‌آموز «وضعیت سینما در ایران» بتواند تا حدی پرتوی بر وضعیت تئاتر مملکت‌مان بیندازد. «سینما» در کشور ما دقیقاً از جمله فعالیت‌های فرهنگی است که مجموعاً به لحاظ میزان تولید آثار سینمایی و استقبال مخاطبان خارج از کشور به آن (البته اگر فیلمی در سطح کیفی «خراجی‌ها» ساخته شود می‌تواند با اقبال عمومی بی‌سابقه مواجه شود و به گیشه‌ها رونق دهد) دارای وضعیتی نسبتاً داغ و پرسرورصدا و پررونق است و علی‌الظاهر اطلاق نامی چون «سینمای ملی» را برای کلیت سینمای کشور موجه جلوه می‌دهد. ولی وقتی مشاهده می‌کنیم که با وجود میانگین خیره‌کننده میزان تولید ۷۰ فیلم در سال (که در نگاه اول، فی‌المثل از میانگین تولید کشور پیشرفته آلمان بسیار بیشتر است، اما از طرف دیگر، با دست‌زدن به مقایسه‌ای ساده میان تعداد سالن‌های مجهز و استاندارد سینما در این دو کشور، میزان درآمد سرانه هر ایرانی نسبت به هر آلمانی و قیاس میان غنای فرهنگی و سابقه تاریخی دو کشور در زمینه هنرهای تجسمی و نمایشی نظیر نقاشی و مجسمه‌سازی و نیز رشته‌هایی چون ادبیات داستانی و نمایشنامه‌نویسی و... که با هنر تئاتر پیوندی تنگاتنگ دارند، پی به بی‌ریشه‌بودن این وضعیت ظاهراً شکوفای «سینمای ملی» می‌بریم) جای شکرش باقی است که شرایط خاص تئاتر و محدودیت‌ها و الزامات آن، تاکنون مانع از شکل‌گیری پدیده‌ای همچون «تئاتر ملی» نشده است و همین امر دست‌کم فضایی محدود را همچنان تهی نگه داشته است تا احیاناً اگر در چنین اوضاع و احوالی خلاقیتی ظهور کرد و فکری جرقه زد و ذهنی روشن شد، بتوانیم شاهد آثاری باشیم که صراحتاً مهر باطنی می‌زنند بر آرای کسانی که بر ایده‌هایی از جنس «منتاع تفکر» و «به تبع آن «منتاع هنر و سیاست و خلاقیت و علم و دست‌آخر امتناع انسان‌بودن» اصرار می‌ورزند. در حقیقت، گرچه بنا به دلایل عدیده تاریخی و سیاسی و فرهنگی و در نتیجه، به علت بیگانگی تاریخی حیرت‌انگیز اکثریت ما با هنر تئاتر، وضعیت تئاتر بی‌اندازه تیره‌وتر می‌نماید، اما ظهور تک‌توک نمایشنامه‌نویسان واقعا خوب و به‌روی صحنه بردن اجراهای موفق از طرف آنها طی سال‌های اخیر، راه را بر نومیدی مطلق می‌بندد و امیدها را به زمانی حواله می‌دهد که عموم مردم می‌توانند در عرصه عمومی و در فضایی آزاد و با کسکش و اشتیاقی فراوان به تماشای انواع تئاترها و نمایش‌هایی بنشینند که عملاً جزئی از زندگی روزمره‌شان و نه بیگانه با آن است؛ جایی که نمایش‌ها - هرچقدر هم غنی و پرمحتوا - دیگر ساختگی و بیگانه با زندگی مردم نیستند بلکه گره‌خورده با فکر و عمل و حال و آینده ایشان‌اند. گواه تاریخی و البته ایده‌آل چنین وضعیتی اجرای نمایشی واقعه «حمله به کاخ پتروگراد» در ۷ نوامبر سال ۱۹۲۰ در پتروگراد روسیه است. از چند روز مانده به این روز تاریخی باشکوه، ده‌ها هزار کارگر و دانشجو و سرباز و هنرمند و... با کار شش‌ساعته روزی و با تغذیه از پوره نامرغوب گندم و سیب و چای یخزده بالاخره توانستند این نمایش را درست در همان محلی که سه سال پیشتر چنین واقعه‌ای در آن رخ داده بود اجرا کنند. هماهنگی این تعداد از جمعیت پرشور بر عهده افسران ارتش و نیز هنرمندان و کارگردانان و موسسین‌شان بود. این نمایش از آن‌رو حیرت‌انگیز بود که با وجود ماهیت نمایشی‌اش، هر کسبی در آن نقش خود را ایفا می‌کرد و سربازان و ملوانان همان‌هایی بودند که در ۱۹۱۷ در انقلاب اکتبر شرکت داشتند و برخی از آنها هم‌زمان در جنگ‌های داخلی آن دوره نیز درگیر بودند. برای همین آدم وقتی عکس‌های این نمایش را نگاه می‌کند به‌هیچ‌وجه قادر نیست آن را از واقعه حقیقی آن تمیز دهد و از عظمت و شکوه این نمایش خیره‌کننده خشکش می‌زند. شاهدان این نمایش تاریخی جملگی از حیرت‌انگیزبودن این نمایش عظیم سخن گفته‌اند و گویاتر از همه نظر به‌پرداز، فرمالیست روسی و ویکتور اشکولوفسکی در قالب عبارتی کوتاه چنین گفته است: «بنچا فرآیند بنیادینی در حال وقوع است؛ جایی که ساختار زنده حیات به امر نمایشی استحاله می‌یابد.» در چنین فضایی دیگر کسی با تئاتر و نمایش تئاتری بیگانه نیست و همگان هرلحظه سرگرم ایفای نقش واقعی خویش‌اند.



اجرای ابراهیم از مرغابی وحشی اثر هنریک ایبسن

آدورنو و ایبسن

آیا تئاتر عرصه‌ای برای آزمون مفاهیم اخلاقی است؟

که خودمان احساس می‌کنیم که باید به امر مطلق مان تن در دهیم از این روز کنسل کردن این کلاس‌ها به دلیل گرما اجتناب کنیم. به این سلسله خودمان را از یک لذت کودکانه قدیمی محروم کرده‌ایم. در این حالت، فکر کردم به خود اجازه را بدهیم که وقتی را بر سر نمونه‌ای ادبی بگذاریم. می‌توانیم ارایه نظراتم را با این مقدمه آغاز کنم که من کاملاً بر سرشت مساله‌دار استفاده از آثار ادبی برای نشان دادن مسایل و مشکلات اخلاقی واقف هستم. پرسش این است: اطلاق مقولات اخلاقی بر افرادی که ضرورتاً در سرشت‌شان استعاری هستند، تا چه اندازه صحیح است؟ خودم را با این گفته راضی خواهم کرد که اثری را که دلم می‌خواهد راجع به آن برایتان بگویم صراحتاً به بررسی یک مساله اخلاقی می‌پردازد و در واقع مساله اخلاقی‌ای که قبلاً درباره‌اش بحث کرده‌ایم. مرادمانشنامه‌های از ایبسن است: مرغابی وحشی. وقتی جوان بودم، این یکی از مشهورترین نمایشنامه‌های ایبسن بود و این یکی از نشانه‌های نه چندان خوشایند گذر زمان است که نمی‌توان فرض کرد که این نمایشنامه امروزه - مانند اکثر آثار ایبسن - برایتان آشناست. و اگر شاید از شما بخواهم که کاری انجام دهید، آن کار خواندن این نمایشنامه در مدت تعطیلات خواهد بود، می‌توانید این کار را همراه با خواندن برخی از نمایشنامه‌های اولیه او از قبیل «اشباح» یا «دشمن مردم» انجام دهید. فکر می‌کنم اگر دل‌تان بخواهد که چیزی درباره دیالکتیک اخلاق یاد بگیرید - و باین همه، این موضوع این دوره از درس گفتار هلاست - نمی‌توانید مثال‌هایی انضمامی‌تر و نمونه‌های به لحاظ منطقی کارآمدتری از این آثار ایبسن بیابید. مرغابی وحشی با این پرسش سروکار دارد، که چگونه یک انسان صرفاً با دفاع از قانون اخلاق - یا آن گونه که به شیوه‌ای کامیاب کننتی. این موضوع را پیش می‌کشد - با دفاع از فرامین اخلاقی در ناب بودن‌شان بی‌اخلاق می‌شود. دقیق‌تر بگوییم، او ویرانی آدمی را خلق می‌کند - اگر این عبارت خام را ببخشید - که در این گروه از همه ارزشمندتر است، یاد هر حال تنها کسی است که در شبکه گناهی که به تدریج در جریان بازی رفته‌رفته آشکار می‌شود، به دام نمی‌افتد. تقریباً در ۱۴ ساله نوجوان است و دقیقاً این شخصیت است که گرفتار این گناه همگانی نیست اما در جریان امور گیر می‌افتد و به مجازاتش می‌رسد. داستان به

می‌توانیم آن را با بیانی ساده چنین توصیف کنیم که مسیری که از کلیت متعالی قانون اخلاقی به مورد خاص آن منتهی می‌شود، آن گونه که در فلسفه اخلاق کانت نمایان می‌شود، چندان بدون مساله نیست. شایان توجه است که خود کانت این پرسش را به صراحت مطرح نمی‌کند، حتی اگر در نظر به شناختش این پرسش قد علم کند. این امر در آنجا با عنوان «حکم» - در معنای دقیق آن - ظاهر می‌شود، یعنی به منزله قوه فکر کردن به امر جزئی وقتی که ذیل امر کلی قرار می‌گیرد. کانت در اینجا دو گزینه را تصور می‌کند: اولی پیش رفتن از امر عام به امر جزئی است: این به اصطلاح حکم متعین است، که آن را بی‌مشکل نمی‌داند و گزینه دوم، حکم انعکاسی است. این دومی خود را با این پرسش مواجه می‌یابد که چگونه می‌توان از چیزی که می‌توان آن را تجربه طبقه‌بندی نشده نامید، تجربه‌ای که هنوز ذیل یک کل قرار نگرفته، به خود آن کلی رسید و سومین اثر کانت به این پرسش می‌پردازد. بر همین قیاس، در کتاب نقد عقل عملی دغدغه ما درباره گزینه اول بود. یعنی درباره حکم متعین، ولی حتی اشاره‌ای به مرجعیت آن وجود ندارد. اگر نسبت به این قضیه مشکوکم که کانت نگران پرداختن به مساله یک پیوند - یعنی مساله رابطه میان کلی و جزئی - بود، امیدوارم که مرتکب بی‌حرمتی‌ای نشوم، چراکه خود او از این امر احساس ناخوشایندی داشت و دریافت که این قضیه او را با همه نوع مشکل روبرو می‌کند. البته اگر می‌توانستیم او را به منزله شاهدی فرا بخوانیم که اینجا حاضر شود، او از پذیرش این امر امتناع خواهد کرد و احتمالاً به آگاهی اخلاقی بی‌واسطه هر فردی توسل می‌جست و همان طور که می‌دانید، نشان داد در تضاد معینی با استنتاج‌پذیری قانون اخلاقی است. با این همه، خانم‌ها و آقایان، دقیقاً در همین جا یک مساله بسیار جدی و دشواری در کار خواهد بود. این مساله که امر اخلاقی بدیهی نیست، بلکه در عوض یک تقاضای اخلاقی محض است و به اتکای همین محض بودن می‌تواند به شر بدل شود. به‌طور خلاصه تقاضای اخلاقی محض این کار را با خراب کردن ایزه، یا دقیق‌تر بگوییم، با خراب کردن سوزهای انجام می‌دهد، که بر او این تقاضای اخلاقی اعمال می‌شود.

اکنون به آخرین درس گفتارهای این دوره رسیده‌ایم و فقط به موجب این واقعیت



تئودور آدورنو

ترجمه: صالح نجفی / علی عباس بیگی

«مرغابی وحشی تناقض را حل نمی‌کند، بلکه در عوض سرشت حل‌ناپذیر آن را بیان می‌کند» شاید بتوان این گفته منقد کارهای ایبسن یعنی پل اشلنتر درباره مرغابی وحشی را به سایر کارها و اجراهای تئاتری نسبت داد، یعنی یک اثر جدی بناسست که با بیان یک تناقض حل‌ناپذیر مخاطب را به فکر وادارد و از او بخواهد که راجع به آن شرایط اجتماعی‌ای که این تناقض را به وجود آورده ببیند. آنچه که می‌خوانید ترجمه بخشی از درس گفتار شانزدهم درس گفتارهای فلسفه اخلاق آدورنو است؛ کتابی که در آینده چاپ خواهد شد. آدورنو در این درس گفتار در پی آن است که هم چگونه استفاده از آثار ادبی برای ارایه مسایل و مشکلات اخلاقی را نشان دهد و هم اینکه عرصه تئاتر را چونان جایگاهی ارایه کند که آشکارکننده مشکلات انضمامی و مشخص یک نظریه اخلاق انتزاعی است. مرغابی وحشی با این پرسش سروکار دارد «که چگونه یک انسان صرفاً با دفاع از قانون اخلاق - یا آن گونه که به شیوه‌ای کامیاب کننتی این موضوع را پیش می‌کشد و با دفاع از فرامین اخلاقی در ناب بودن‌شان» به آدمی بی‌اخلاق بدل می‌شود و اعمال و رفتار او تباهی و ویرانی کسی را به دنبال دارد که «همه ارزشمندتر است، یاد هر حال، تنها کسی است که در شبکه گناهی که به تدریج در جریان بازی رفته‌رفته آشکار می‌شود، به دام نمی‌افتد». همچنین به ما این فرصت را می‌دهد که به این گفته نیچه بیشتر فکر کنیم که بین مواظ اخلاقی و رنجش و کینه‌توزی‌ها پیوندی وجود دارد و شاید یکی از جاهایی که بتوانند تا حدی این پیوند را آشکار کنند اثر ادبی است.

خانم‌ها و آقایان

در نوبت گذشته توضیح دادم که راجع به امر مطلق اخلاقی مساله‌های وجود دارد.

این قرار است. یک تاجر مهم زمانی یک شریک داشت- همه این پیش از آغاز نمایشنامه اتفاق می افتد. همچون همیشه در آثار ایسن، رویدادهای اصلی در گذشته واقع شده‌اند و خود نمایشنامه و زمان حال، به یک معنا چیزی بیش از یک خاتمه نیست.

به لحاظ زیبایی شناسی، این امر معنای عمیقی دارد و با متافیزیک یک گونه نمایشنامه در پیوند است ولی این چیزی نیست که بتوانم اکنون به آن بپردازم. به هر حال، پیش از اینکه آغاز نمایشنامه دو مرد بودند که با هم شراکت تجاری داشتند؛ نام‌های آنها ورل و اکتال بود. اکتال یک صاحب‌منصب بی‌پاک بود. هر دو آنها در نوعی از معاملات تجاری بسیار مشکوک درگیر می‌شوند؛ آن نوع از معاملات که در نمایشنامه‌های متاخر ایسن اهمیت بسیاری دارند و به میانجی آنها خصلت مجرمانه‌شان آشکار می‌شود. ورل از مالیات می‌گریزد و بسیار ثروتمند می‌شود، در حالی که شریکش دستگیر و روانه زندان می‌شود. این اکتال پیر در نمایشنامه در حکم کسی ظاهر می‌شود که زندان رفته و دوران محکومیتش را سپری کرده و اکنون یک انسان ویران و میخوراه است که تقریباً یک زندگی گیاهی دارد. او یک پسر دارد، یالمار اکتال، که عکاس است. یالمار در واقع شخصیت اصلی نمایشنامه است. می‌توانیم او را قهرمانی منفعل بدانیم، یا آن نقطه کانونی‌ای که کل نمایشنامه حول و حوش آن است. ورل پیر برای یالمار اکتال زندگی آرامی تدارک دیده است. ورل پیر او را قادر کرده تا عکاسی یاد بگیرد- خود یالمار این حرفه را دنبال نمی‌کند، ولی زنتش را وادار می‌کند که این کار را برای او انجام دهد و در اصل او را استثمار می‌کند. از این گذشته ورل زن متراکمی خودش، یعنی جینا، را برای یالمار می‌گیرد؛ زنی که قبلاً از خود او حمله بود. اما یالمار اکتال ریاکار و خودپسند به این باور می‌رسد که این بچه خود اوست. بنابراین یالمار، جینا- کسی که به شکلی همدلانه تصویر می‌شود- و فرزندش هدیوگ چیزی مانند یک زندگی آرام می‌سازند؛ زندگی آنها یک زندگی خردمیزورزویی کوچک و آرام است، هر چند سایه‌های محرومیت گذشته و حال بر آن سنگینی می‌کند. با این همه، هر سه آنها از این زندگی احساس رضایت دارند و هدیوگ به پدر غیرواقعی‌اش، یالمار، به میانجی قید و بندهای دوران نوجوانی بسیار وابسته است. ورل پیر همچنین یک پسر دارد، گرگزر ورل و اوست که در نمایشنامه امر مطلق اخلاقی را بازنمایی می‌کند. او می‌خواهد که قویا علیه پدرش طغیان کند و نشان دهد که زندگی اکتال‌ها غیرقابل تحمل است، نه از آن رو که مخصوصاً از آنها آزرده است، بلکه به این دلیل که او نزدیکترین و به واقع تنها دوست یالمار اکتال است. او تاب این را ندارد که ببیند- یا در هر حال فکر می‌کند تاب این را ندارد که ببیند- زندگی دوستش یک زندگی دروغین است. نمی‌خواهم تمام طرح بسیار پیچیده نمایشنامه را برایتان تعریف کنم. دشواری این طرح در آنجاست که گرگزر ورل با پدرش به واسطه آنچه می‌توان آن را احترام به اصول اخلاقی انتزاعی نامید در مشاجره است. او پیشنهاد مشارکت در شرکتی بزرگ را رد می‌کند و ترجیح می‌دهد که زندگی فقیرانه خود را بکند. به طور خلاصه، او کاملاً آماده است که پیامدهای کنش‌های خود را بپذیرد. پس از نزاع با پدرش، او هر آنچه را که قبلاً روی داده به خانواده اکتال، یالمار و جینا می‌گوید و هدیوگ کوچولو نیز از قضیه آگاه می‌شود. تنها پیامد قضیه رفتار یالمار با هدیوگ است که از زمانی که درمی‌یابد او فرزندش نیست چنان با او رفتار می‌کند که گویی دیگر به او اعتماد ندارد. او چنان رفتار می‌کند که گویی دیگر نمی‌تواند بپذیرد که جینا او را دوست دارد و او را با سرزنش‌های اخلاقی‌اش در هم می‌شکند، در نتیجه جینا مرتکب خودکشی می‌شود. این محتوای عمل اگر گزرز است. باید این نکته را بیفزایم که در این داستان ظاهراً خانواده اکتال در زندگی دروغین‌شان کاملاً احساس راحتی می‌کنند. اتفاقاً اصطلاح زندگی دروغین از دل این نمایشنامه بیرون می‌آید. شاید امروزه به این قضیه چندان توجه نشود در حالی که این امر در زمان نگارشش چندان بی‌ربط نبود. و آن گونه که شخصیتی کلی مسلک در نمایشنامه، یعنی دکتر یل هره به نام رلینگ بیان می‌کند- درست در زمانی که علف بر مزار هدیوگ روپیده - خانواده دوباره و در نوعی آشفتنگی زندگی طبقه متوسطی خود را ادامه خواهند داد و با مسرت و رضایت همان‌طور که قبلاً زندگی کرده بودند، زندگی خواهند کرد.

خانم‌ها و آقایان، دلم می‌خواهد که از نکته‌های مساله‌ساز در نمایشنامه گذر کنم. این نکته در پیوند با این واقعیت است که جینا یک فرزند نامشروع را به آن ازدواج وارد کرده؛ از قضا چیزی که یالمار احتمالاً تا حدی و به شکل نصفه‌نیمه حسد زده بود. این مضمون بازنمایی‌کننده گرایش‌های سال‌های دهه ۸۰ قرن نوزدهم است؛ گرایش‌هایی که در آن زمان بسیار جدی گرفته می‌شد، در حالی که مایلم آن را بسیار تکان‌دهنده ببایم. در واقع محل نزاع در نمایشنامه همانا تلاش برای ناب‌سازی اخلاقی است، یعنی به طور خلاصه تلاش انسان کلملی به نام گرگزر ورل برای وارد کردن نوعی نظم، یا آن گونه که امروزه به شیوه‌ای تحسین‌آمیز بیان می‌شود، مرتب کردن امور است. این تلاش مستقیماً به مصیبت می‌انجامد. همان‌طور که شخصی در یکی دیگر از نمایشنامه‌های ایسن یعنی در اشباح متوجه این موضوع می‌شود: «بله و جدان که شاید بعضی وقت‌ها نسبت به ما بسیار سخت‌گیرانه باشد.» اگر شما به تقلا و جدان‌تان مجال دهید، شاید مرتکب چیزی شوید که بسیار برخلاف وجدان باشد. در نمونه حاضر، این امر به معنای ارتکاب به قتل انسانی بسیار محکم و بخشنده است. در اینجا ایسن با امتناع از یکی کردن شیوه تفکر خود با شیوه تفکر کلی مسلک رلینگ نشان می‌دهد که نویسنده بسیار مهمی است. ایسن نشان می‌دهد که تعارض میان یک اخلاق عقیده و اخلاق مسوولیتی می‌تواند حل‌ناشدنی باشد. در این مورد، اشخاص و موقعیتی که گرگزر ورل با آن مواجه می‌شود به واقع از هر لحاظ به شکلی خونفک، ریاکارانه و

تحمل‌ناپذیر است. از یک طرف، تلاش او برای کمک به اخلاق نه تنها محکوم به شکست است، بلکه حتی به یک کنش ناعادلانه بدل می‌شود.

در پس این نمایشنامه جنبه دیگری وجود دارد که در بعضی از نمایشنامه‌های دیگر ایسن به شیوه برجسته‌تری آشکار می‌شود. منظور این ایده این است که اخلاق با نوع معینی از سخت‌گیری پروتستانی و پیورتنی یکی انگاشته می‌شود؛ چیزی که با خصلت توسعه‌گرای نیروهای تولید بورژوازی آراشته در قلمرو صنعت و سرمایه‌داری مالی، صرفاً به منزله نیروی تاریخی پیشرفته‌تر، که ایسن آشکارا با آن احساس همدلی می‌کند در تقابل است. از قضا ایسن در دوران جوانی‌اش، چندان نسبت به فلسفه هگل بی‌اطلاع نبود؛ فلسفه‌ای که بسیار در کشورهای شمال اروپا تأثیر گذار بود و شاید در این امر توجیه باشیم که این جنبه از کار او را به منزله طنین اثر هگل بدانیم. برای توضیح آنچه که ایسن در مرغابی وحشی به دست می‌آورد، دلم می‌خواهد که تفسیر بسیار زیرکانه پل اشلنتر را برایتان نقل کنم؛ کسی که نوشته‌هایش درباره ایسن به شکل استثنایی‌ای هوشمندانه و همدلانه است: «مرغابی وحشی تناقض را حل نمی‌کند، بلکه در عوض سرشت حل‌ناپذیر آن را بیان می‌کند.» اکنون، قضیه به این قرار است که گرگزر ورل، آدمی با اصول اخلاقی، در حکم انسانی آکنده از رنجش‌ها و کینه‌توزی‌ها نشان داده می‌شود. امروزه ما او را آدمی می‌دانیم با عقده ادیب حل‌نشده که چیزی به جز رنجش و کینه احساس نمی‌کند، ولی به یک معنا تجربه‌اش از پدر با نوعی بلوغ گره می‌خورد. در همان حال، او آدمی است که به شکل غیرعادی‌ای زشت، ناجور و زمخت است و خود را «فرد سیزدهم در سر میز شام» احساس می‌کند و به این سان از سنخ همان وصله‌های ناجوری بود که نیچه در دوران تألیف مرغابی وحشی درباره‌شان می‌نوشت.

نیچه مدعی بود که اخلاق بر آمده از رنجش‌ها و کینه‌توزی‌های آنها جهان را فاسد می‌کند. با این همه- و این جایی است که ایسن اهمیت خود را نشان می‌دهد- او در این توصیف منفی توقف نمی‌کند. همچنین می‌بینیم که گرگزر معنایی غیرعادی از عدالت دارد. با وجود طبیعت کینه‌توزانه و در مجموع آنچه بتوان خسیل نامدولانه در طبیعت یا شخصیتش دانست، او انسانی است دارای انسجام و یکپارچگی حقیقی. آنچه از دیگران می‌خواهد، از خود نیز می‌خواهد و می‌پای آن است که همه پیامدهای آن را بپذیرد. بنابراین می‌توانیم بگوییم آن تناقضی که برایم دشوار بود که نشان‌تان دهم، یعنی تناقض میان طبیعت مشروط کنش اخلاقی و مقولات خود اخلاق، معینت و اقتدار خود مفاهیم اخلاقی همگی در این شخص انضمامی وجود دارند. آرمایی که او هوادار آن است- و به واقع می‌توان این آرمان را بسیار کانتی دید- صرفاً حقیقت، یا شاید بتوانیم آرمان عقل انتزاعی بنامیم. از قضا، می‌توان خاطر نشان کرد که این آرمایی است که کسی چون ایسن در آن ایده‌های اخلاقی اگزیستانسیالیسم معاصر را پیش‌بینی می‌کرد، زیرا این تأکید بیش از حد بر حقایق انتزاعی در واقعیت چیزی به جز این نیست که بشر باید با خودش اینهمان باشد. برای ایسن میزان حقیقی بودن در دوری از تظاهر و ریاکاری است. عقایدتان را بیان کنید و برایشان استقامت به خرج دهید. با خودتان اینهمان باشید. و در این اینهمانی، در آنچه می‌توان آن را فرو کاستن مطالبات اخلاقی با خود صادق بودن و نه چیزی دیگر دانست، برای هر اصل خاص راجع به اینکه چگونه باید رفتار کرد تا خالص شد، این امری طبیعی خواهد بود، تا آن نقطه‌ای که طبق این اخلاق می‌توانید- اگر که صادق باشید- به صورت آدم صادقی درآید، یعنی آواره‌ای آگاه و شفاف. به لطف فرو کاستن اصل محض عقل به صرف اینهمانی با خود، آرمان عقل مکافات خود را در درغلتین به نوعی نسبی‌گرایی می‌بیند. ولی در واقع این چیزی نیست که در اینجا ذهن‌مان را به خود مشغول می‌کند. آنچه برایمان اهمیت دارد همانا رابطه میان اخلاق عقیده و اخلاق مسوولیت است. به سهولت می‌توان ادعا کرد که گرگزر غیر مسوولانه عمل می‌کند. بر همین قیاس می‌توان گفت که کلمنتی گرگزر و تأکید خودپسندانه بر اصول خود از نظر روانشناختی مشروط است که در حقیقت، آن گونه که کانت می‌گوید، انگیزه او بیشتر یک قصد است تا آرمان عقلانی؛ آرمان عقلانی‌ای که به باور او، او را هدایت می‌کند. در نتیجه، ظاهراً آنچه ایسن از آن در برابر کانت و اخلاق باور دفاع می‌کند- و در اینجا او مطلقاً وارث هگل است- اخلاق مسوولیت است. مراد از اخلاق مسوولیت اخلاقی است که در آن در هر مرحله خودتان قدم برمی‌دارید- در هر مرحله خودتان را در حال برآورده کردن تقاضا برای آنچه که خیر و درست است تصور می‌کنید- شما توانم هم بر پیامد کنش‌تان تأمل می‌کنید و هم اینکه به هدفی که انتظار دارید، دست می‌یابید. به عبارت دیگر، شما فقط بر اساس

عقیده محض عمل نمی‌کنید، بلکه غایت، قصد و حتی شکل حاصل جهان را به منزله عوامل مثبت در ملاحظات‌تان در نظر می‌گیرید. در نمایشنامه این موضعی است که رلینگ رواقی می‌پذیرد؛ کسی که همچنین این قضیه را بسیار هوشمندانه بیان می‌کند. اما می‌توانید تصور کنید که عدالتی نمایشی و عنصری واقعا دیالکتیکی در این واقعیت قرار دارد که حتی در این نمایشنامه، اخلاق مسوولیت و آن جهانی که برای آن چوگان دفاعی‌های عمل می‌کند نیز بسیار پرمساله، بد و فراتر از همه در حال ساخت و پاخت با نظم موجود تصویر می‌شود؛ جهانی که گرگزر ورل، که به منزله مدافع اخلاق انتزاعی راهی غلط را انتخاب کرده، نیز بر راه صواب دیده می‌شود. به طور خلاصه، وقتی به شما گفتیم که ایسن حل‌ناپذیری این تناقض را آشکار می‌کند، این امر به این معناست که او تنها این واقعیت را دریافته که «درون زندگی بد، نمی‌توان زندگی خوب داشت»، اگر تکرار این نقل قول قدیمی‌ای من ایرادی نداشته باشد- بلکه در بازنمایی آن روی صحنه نیز موفق بوده است. از قبل توجه شما را به این عنصر انتقادی گرگزر ورل در زمان مغلوب شدنش جلب کرده‌ام. او می‌گوید و اینها آخرین کلمات اویند، که تقدیر او «این است که بر سر میز شام نفر سیزدهم باشد.» این نقد با آن نوع نقدی یکی است که هگل از فلسفه اخلاقی کانت طرح می‌کند. طبق آن نقد، اخلاق مسوولیت، اخلاقی می‌شود که پیامدها را مورد توجه قرار می‌دهد و از اینکه خود را منحصر با اراده محض در پیوند باند، امتناع می‌کند. به واقع هم هگل و هم ایسن، هر یک به شیوه متفاوت خود اراده ناب را به منزله یک توهم آشکار می‌کنند. یعنی به منزله چیزی که نمی‌توانیم بر آن تکیه کنیم. گرگزر ورل تنها و مستقل جایی در شمال زندگی می‌کند؛ جایی که جغرافیایش خود واقعیتی تاریک است. این واقعیت در شخصیت او از نو زنده می‌شود. گرگزر ورل به دلیل آنکه فرزند انسانی ثروتمند است احساس گناه روان‌نخورانه‌ای دارد و به این میانجی در جهان علت و معلول گیر می‌افتد، اما در همان حال او این احساس گناه‌های بیمارگونه را با خیر مطلق اشتباه می‌کند. ایسن خیلی خوب آگاه است که وقتی فکر می‌کنیم امر خیر محرک ماست. انگیزه‌های ما خیلی اوقات اغلب چیزی نیستند مگر تجلی نوعی خودمحوری پنهان؛ مساله‌ای که از قضا می‌توان از پیش نزد کانت و در تمایز او میان شخصیت تجربی و شخصیت معقول دید چرا که کانت برای درک این واقعیت چشم‌ان تیزی داشت که انگیزه‌هایی که آنها را محض و از این رو در انطباق با امر مطلق می‌دانیم، در واقع صرفاً انگیزه‌هایی هستند که منشأ آنها در جهان تجربی قرار دارد. در نهایت آنها با قوه میل‌مان و با ارزای آنچه خودشیفتگی اخلاقی‌مان می‌نامیم، در پیوند است. در مجموع می‌توانیم بگوییم- و این چیزی است که درباره این نقد معتبر است- که احساس احتیاط نسبت به افرادی که می‌توان گفت بر خوددار از اراده محض‌اند و از هر موقعیتی برای اشاره به محض بودن اراده محض تقریباً همواره با علاقه معطوف به تقیح دیگران و نیاز به مجازات و آزار دادن آنها همراه است، یا به طور خلاصه این اراده محض با طبیعت مساله‌دار چیزی همراه است که به‌عنوان پاک‌سازی‌های مختلف در دولت‌های توتالیتر روی داده و برایتان بسیار آشناست. ناتوانی در حساب آوردن واقعیت، نتایجی را که مایه افتخار اراده محض است منحرف می‌کند و آن نقدی که در اینجا موضوعیت خواهد داشت- و قابل توجه است که این نقد هیچ جایی در فلسفه اخلاق خود کانت ندارد- این است که اگر من قانون اخلاقی را با اصل عقل انتزاعی اینهمان بگیریم، این امر متضمن تعهد داشتن به تعقیب الزامات ایده‌های فرد تا حدی است که در توان اوست. شاید بتوان این‌گونه بیان کرد این الزام که رفتار اخلاقی باید کاملاً رفتاری عقلانی و در انطباق با امر مطلق باشد متضمن این است که ما باید در تمام کنش‌هایمان تابع عقل باشیم و این به معنای آن است که هر چه را که بتوان در قلمرو عقل گنجاند، بگنجانیم. کانت به دلیل تناقضات درونی ذاتی فلسفه اخلاقی خود- که اکنون راجع به آن بیش از آنچه که باید برایتان بگوییم گفته‌ام- مطلقاً نمی‌تواند این نتیجه را استنتاج کند. در عوض او این سازگاری منطقی در قسمت عقل، یعنی این واقعیت که عقل می‌تواند به شکل معقولی به پیامدها تا به آخر ببیندیش، را به منزله گونه‌های خطا لحاظ می‌کند و به این وسیله موفق می‌شود که آن مساله‌ای را حذف کند- در اینجا من معنایی فلسفی و نه روان‌شناختی را در نظر دارم- که به میانجی شخصیت گرگزر ورل پیش می‌آید لیکن بر همین قیاس و با لحاظ کردن پیامدها، به یک معنا فلسفه اخلاق خود را به واقعیت خارجی وابسته می‌کند. کلی مسلکی ورل پیر و نیز دکتر رلینگ و تباهی اخلاقی و ریاکاری یالمار اکتال بر نوعی سازگاری با جهان واقع دلالت دارد. آنچه که این کلی مسلک‌ها بازنمایی می‌کنند، صرفاً به این معناست که جهان آن گونه که تصور یافته، یعنی شرایط موجود- حتا اگر تنها در سطح روابط خانوادگی باشد- در مقایسه با عقل انتزاعی به لحاظ اخلاقی صحیح‌اند. در پایان پرده اول، ویر، پسرش را به بسان «دلمی بیچاره» و «بیمار» کنار می‌گذارد، زیرا نمی‌تواند که این واقعیت را مهار کند. همچون فردی بهره‌مند از قدرتی معین و اگر چه محدود، به تحقیر آشکارش راه می‌دهد و خود را بسیار برتر از هر قسم ناتوانی می‌پندارد. فلسفه تلاش کرده تا با اسلوب خود به مساله‌ای بپردازد که برایتان توضیح داده‌ام و این کار را با تولید الگویی انجام دهد که از ادبیات برمی‌آید.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

Theodor W. Adorno, Problems of moral Philosophy, Stanford University Press, 2001, pp. 157-166