روزنامه صبح
سیاسی، اجتماعی، اقتصادی
توسعه ایرانی

صاحب امتیاز: موسسه اطلاع رسانی و خبرگزاری ایلنا
مدیر مسئول: مسعود حیدری
زیر نظر شورای سردبیری

چاپ: کارو کارگر ۶۶۸۱۷۳۱۷
نشانی تحریریه: تهران، خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه نرسیده به روانمهر، پلاک ۱۳۲
تلفن تحریریه: ۶۶۹۵۶۶۰۰(۰۲۱)
toseeirani.ir

نگاهی انتقادی به تئاتر تجربه‌گرای معاصر ایران

جدال محافظه‌کاران و رادیکال‌ها ادامه دارد

سید حسین رسولی

این روزها در سالن‌های تئاتری مانند «مولوی» و «تئاتر مستقل تهران» آثاری با برچسب «تئاتر تجربی»، «تئاتر دانشگاهی» و «تئاتر متفاوت» روی صحنه می‌روند. مجموعه تئاتر شهر هم دوباره «کارگاه نمایش» را در تیر ماه ۱۳۹۸ راه‌اندازی کرده است. به نظر می‌رسد تعاریف شفافی در این زمینه وجود ندارد و باید کمی در این زمینه به مداقه بپردازیم. مدیران تئاتری هم رویکرد روشنی ندارند. نخستین جرقه‌های «تئاتر تجربی» یا «تجربه‌گرا»ی ایران در اواخر دهه ۱۳۴۰ زده شد. نمایشنامه «پژوهشی ژرف و سترگ در سنگواره‌های...» به نویسندگی عباس نعلبندیان و کارگردانی این نمایش از سوی آربی اُوانسیان در سال ۱۳۴۷ سرآغاز شکل‌گیری این نوع از تئاتر ایرانی است. کارگاه نمایش در سال ۱۳۴۸ پس از اجرای موفق دو نمایش «شهرقصه» و «پژوهشی ژرف و سترگ...» شکل گرفت. محل کارگاه، ساختمان دو طبقه‌ای در بن‌بست کلانتری خیابان یوسف‌آباد بود. در واقع، تئاتر تجربی با تاسیس کارگاه نمایش تثبیت شد. پس از انقلاب اسلامی، کارگاه نمایش تئاتر شهر با اجرای نمایش «زمین صفر» (۱۳۸۳) به کارگردانی و با نظارت آتیلا پسیانی رسما فعالیت خود را آغاز کرد و مکانی برای اجرای آثار تجربی شد. جالب است بدانید که در شکل‌گیری گفتمان «تئاتر معاصر تجربه‌گرا» در برابر «تئاتر جریان اصلی» عواملی مانند رابطه بین کارگردان، اجرا و مخاطب؛ بی‌ثباتی معنا؛ رابطه بین اجرای تجربه‌گرا و ایدئولوژی تئاتر جریان اصلی، دخیل بوده‌اند؛ و اینکه چگونه یک مفصل‌بندی خاص به گفتمان غالب تبدیل شده‌است.

سه واحد تحلیلی تئاتر تجربه‌گرا

مصطفی مهرآیین درباره تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف در جزوه «در سه گفتار تحلیل گفتمان هنر» (۱۳۹۶) می‌گوید: «در تحلیل گفتمان سه واحد تحلیل بیشتر نداریم: یا خود متن، یا بینامتن و یا متن و جامعه. تحلیل گفتمان اصولا بیش از یک متدولوژی است، یک برنامه پژوهشی است. یعنی شما در واقع در تحلیل گفتمان کسی مثل فرکلاف، بجای یک تحقیق، سه تحقیق انجام می‌دهید. یعنی سه تحقیق را با هم انجام می‌دهید و این امر نیازمند دانشی وسیع است که بتوان این سه تا را با هم ممکن کند. حتی زمانی که از این روش‌ها استفاده می‌کنیم، باید دقیقا توضیح دهیم که در کدام سطح تحلیل باقی مانده‌ایم: سطح تحلیل گفتمان در سطح توصیف متن، در سطح بینامتن چیزی که فرکلاف آن را تفسیر می‌نامد و سطح رابطه متن و واقعیت که جامعه‌شناسی متن یا جامعه‌شناسی فرهنگ یا جامعه‌شناسی دیسکورس‌ها. اینکه این سه تا را از هم تفکیک کنیم، اهمیت بسیاری دارد... فرکلاف به ما می‌گوید که تحلیل گفتمان سه تا سطح دارد: توصیف، تفسیر و تبیین. تکلیف تفسیر و تبیین مشخص است. ولی توصیف است که کمی سخت می‌شود.» وی ادامه می‌دهد که: «مثلا صحنه گفتگوی شخصیت‌های فیلم «آژانس شیشه‌ای» در داخل آژانس در باب جبهه و جنگ و شهادت و... در حقیقت گفتگوی چند گفتمان است که با هم حرف می‌زنند. واین بینامتن آشکار است. و این مثل انتهای کتاب است که پر از رفرنس است و این یعنی این کتاب حاصل ترکیبی از این رفرنس‌هاست. بینامتن به معنای واضح و آشکار و سطحی‌ترین لایه بینامتن است. پس در مرحله تفسیر که ما می‌خواهیم بگوییم که معنا حاصل گفتگوی متن با متون دیگر است، یا به شکل آشکار متن رفرنس داده و یا به شکل پنهان متن مشخص می‌کند که با چه کسی گفتگو می‌کند.» مهرآیین در ادامه حرف‌هایش تأکید می‌کند: «نوع روابطی که در فیلم «آژانس شیشه‌ای» بین اجزای فیلم برقرار است یک فیلم «پولی فونی» است [...] به همین دلیل امکان دیدن جنگ از منظرهای متفاوت را ممکن می‌کند. در صورتی که مثلا در فیلم «دو چشم بی سو» از مخملباف فقط یک قرائت از جنگ وجود دارد». تئاتر تجربه‌گرای معاصر ایران متکی به گفتمانی است که در ایران جریان دارد و معانی خود را به شکل سلبی از طریق تفاوت‌گذاری بین تئاتر جریان اصلی کسب می‌کند. این گفتمان خود نوعی را با عنوان بازنمایی در حوزه مطالعات فرهنگی و رسانه‌ای تولید کرده است. گزاره‌های متفاوتی را که درباره این مفهوم محوری صورت‌بندی شده‌است، می‌توان ذیل سه رویکرد بازتابی، رویکرد ارادی و رویکرد برساختگرایانه یا برساختگرا جمع کرد. امکان بازتاب واقعیت و یا تحمیل معانی شخصی به جهان نفی می‌شود؛ به این دلیل که زبان واسطه‌ای خنثی نیست و واقعیت نیز به خودی خود معنا ندارد.

تجربه‌گرایی از زبان کارگردانان و نویسندگان تئاتری

آروند دشت‌آرای در گفت‌وگویی بیان می‌کند: «سال‌هاست در تلاشیم این نوع تئاتر را معنی کنیم و هر کسی از ظن خود کاری کرد و حالا هم همه با آن دشمن‌اند. اما بهترین تعریف را آتیلا پسیانی سال‌ها پیش از تئاتر تجربی داد، تئاتری که دارد تلاش می‌کند خلاف جریان رسمی تئاتر کار کند و در این جریان گرفتار نشود.» از سوی دیگر رضا حداد می‌گوید: «تئاتر تجربی ناشناخته است و برای همین نظرات متفاوتی درباره‌اش وجود دارد. جذب مخاطب بد نیست اما نباید معیار تمرین تئاتر تجربی باشد؛ با ذات آن منافات دارد.» نکته بسیار جالب این است که در ایران گروهی اجراهای خود را تئاتر تجربی می‌دانند و آثار دیگری که با این عنوان معرفی می‌شوند، تختطئه می‌کنند. رحیم عبدالرحیم‌زاده می‌نویسد: «آنچه به‌عنوان تئاتر تجربی در ایران شناخته می‌شود در بطن و بدنه تئاتر حرفه‌ای قرار دارد و همین خود امکان بسیاری از جسارت‌ها و ساختارشکنی‌ها را از آن می‌گیرد و از سوی دیگر نمی‌توان تفکیک چندانی میان آنچه تئاتر تجربی یا تئاتر حرفه‌ای در ایران خوانده می‌شود قائل شد چرا که نه در قواعد فنی و تکنیکی و نه در ترکیب بازیگران و اعضای گروه مرزبندی مشخصی میان این دو شکل وجود ندارد. از سوی دیگر نه تئاتر تجربی در ایران توانسته منبع الهام و ابداع چندانی برای تئاتر حرفه‌ای باشد و نه مسوولان و مدیران تئاتری در پی آن بوده‌اند که فضا و جایگاه مشخصی چه به لحاظ مالی و چه به لحاظ اجرایی برای تئاتر تجربی تعریف کنند. دست آخر آنکه در تئاتر تجربی ایران نه تنها شاهد تکثر، تنوع و چندصدایی نیستیم بلکه آنچه اکنون در ایران تئاتر تجربی خوانده می‌شود در اختیار عده‌ای معدود است که به‌شکلی مافیایی تئاتر تجربی را در انحصار خود و دیدگاه‌هایشان می‌دانند و خود را پدرخوانده تئاتر تجربی ایران به‌شمار می‌آورند.» آتیلا پسیانی تئاتر را به دو گروه اصلی تئاتر رسمی-تئاتر فرمولیزه محافظه‌کار- و تئاتر تجربی-تئاتر جسورانه رادیکال- تقسیم می‌کند و می‌گوید: «اساسا دشمنی با تئاتر تجربی در ایران فقط به‌خاطر تخته شدن دکان یا از دست دادن بازار نیست بلکه به‌دلیل یک مطلب بسیار مهم‌تر هم هست و آن اینکه می‌دانند آنها قابلیت مقابله فکری و متوجه کردن ذهن جوان‌ها را در مواجهه با تئاتر تجربی ندارند بنابراین در مقابل این شیوه از تئاتر گارد می‌گیرند.» امیر رضا کوهستانی سخن جالب توجهی درباره تئاتر تجربی ایران دارد و می‌گوید: «واژه‌ای مثل تئاتر تجربی امروز اساسا در تئاتر آکادمیک دیگر استفاده نمی‌شود و بی‌معناست. ما امروز فقط تئاتر معاصر داریم؛ یعنی همان کارگردان‌هایی که در دهه ۷۰ و ۸۰ به کارگردان تجربی مشهور بودند، امروز به کارگردان معاصر مشهورند». تئاتر تجربه‌گرای معاصر ایران را با توجه به نظریه تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف و نظرات برخی کارگردانان ایرانی می‌توان با کلیدواژه‌هایی چنین در نظر گرفت: ۱. دارای رویکرد آزادی‌طلبانه به فرم و محتوا و حتی سیاست است؛ ۲. تئاتری انقلابی و قالب‌گریز است؛ ۳. تئاتری متفاوت و ضد جریان اصلی است؛ ۴. تئاتری آزمایشگاهی و پژوهشگر است؛ ۵. تئاتری کم‌هزینه است؛ ۶. تئاتری نامتعارف و نامتداول است؛ ۷. تئاتری جسورانه و رادیکال است که در برابر تئاتر فرمولیزه محافظه‌کار قرار می‌گیرد؛ ۸. تئاتری کم‌تماشاگر یا حتی گاهی ضدتماشاگر است؛ شاید افراد خاص و محدودی به دیدن نتیجه تمرینات این تئاتر بروند؛ ولی در ایران تماشاگران مخصوص به خود را یافته است که این موضوع جای بحث دارد.

آنچه به‌عنوان تئاتر تجربی در ایران شناخته می‌شود در بطن و بدنه تئاتر حرفه‌ای قرار دارد و همین خود امکان بسیاری از جسارت‌ها و ساختارشکنی‌ها را از آن می‌گیرد و از سوی دیگر نمی‌توان تفکیک چندانی میان آنچه تئاتر تجربی یا تئاتر حرفه‌ای در ایران خوانده می‌شود قائل شد

واژه‌ای مثل تئاتر تجربی امروز اساسا در تئاتر آکادمیک دیگر استفاده نمی‌شود و بی‌معناست. ما امروز فقط تئاتر معاصر داریم؛ یعنی همان کارگردان‌هایی که در دهه ۷۰ و ۸۰ به کارگردان تجربی مشهور بودند، امروز به کارگردان معاصر مشهورند

ایدئولوژی هم دارد که یا در راستای وابستگی به قدرت یا بر علیه قدرت در تئاتر عمل می‌کند. تئاتر تجربه‌گرای اُوانسیان با تئاتر تجربه‌گرای علی اصغر دشتی تفاوت دارد ولی هر دو از یک گفتمان کلی تجربی شکل می‌گیرند و در برخی زمینه‌ها دارای ایدئولوژی مشترک هم هستند. بنابراین تئاتر تجربه‌گرای معاصر دارای چندین گفتمان است که در ادامه بیشتر توضیح داده خواهد شد. البته نباید فراموش کرد که قدرت در جهت‌دهی به تئاتر چه از نظر فرم و چه از منظر محتوا بسیار مهم است. استیوارت هال در مقاله خود در کتاب «گزیده‌هایی از عمل بازنمایی، نظریه‌های ارتباطات: مفاهیم انتقادی در مطالعات رسانه‌ای و فرهنگی» اعتقاد دارد که نسبت میان واقعیت و تعابیری که از آن به‌واسطه زبان و رسانه‌ها عرضه می‌شود، موضوعی فلاسفه می‌توان گفت همه ما گاهی در خلال فراز و فرودهای زندگی دچار پوچ‌گرایی یا (Nihilism) می‌شویم و همواره در تعارض میان این پرسش به سر می‌بریم: آیا ما باید رنج زندگی را تحمل کنیم یا اینکه به سادگی خود را بکشیم؟ معنای زندگی در چیست؟ چرا زندگی میکنم؟ برای چه زنده‌ایم؟ اگر باید بمیریم و هیچ چیز ماندنی نیست، پس چه چیزی هست که معنا داشته باشد؟ بر این اساس می‌توان گفت پرسش درباره معنای زندگی ضروری‌ترین پرسش در تمام دوران‌های حیات محسوب می‌شود. از منظر فلاسفه‌ای چون کامو و سارتر می‌توان گفت انسان‌ها در طول تاریخ بشریت همواره باور داشته‌اند که زندگی پوچ است؛ از اینرو راه‌هایی از نهلیستی را در ابداع معنایی در حیات در نظر می‌گرفتند. درواقع این بزرگان معتقد بودند که معنا یافتن برای زندگانی، کشف کردنی نیست، بلکه خلق کردنی است و به‌عبارتی هر انسانی باید خود معنای زندگی خویشتن را بسازد. از همین روست که برخی افراد خودکشی و برخی دیگر دین را به‌مثابه امری نجات‌بخش برای خود تلقی می‌کنند و معنایی مصنوعی به زندگانی خویش می‌بخشند. در همین راستا آدمی نیز دریافته باوجود آنکه زندگی سراسر پوچی و بی‌معنایی است و جز حرکتی دوار در مداری تکراری نیست، با اینحال باید به زندگی خود ادامه دهد و همواره در جستن معنایی در زندگانی به تلاش خویش ادامه دهد. به عنوان سخن پایانی به نقل قول از «ویکتور فرانکل» باید خاطر نشان کرد انسان‌ها دوبار می‌میرند، یکبار زمانی که عمر آنها به پایان می‌رسد و یکبار زمانی که دیگر معنایی برای زندگی کردن پیدا نمی‌کنند. از اینرو لازم است منابع و توانمندی‌های خود را بشناسید، بدانید چه توانایی‌هایی دارید و چه افرادی به شما در این مسیر می‌توانند کمک کنند. بر این اساس پیدا کردن علت پوچی درونی فرایندی چالش برانگیز و معمولا طولانی مدت است که ممکن است با رنج همراه باشد. اما ناگفته نماند که اگر این جستجو نتیجه‌ای داشته باشد، انسان رنج را می‌پذیرد و در جهت شکوفایی و کمال خود از آن بهره می‌برد.

یادداشت

«سیزیف»؛ نمایشی در وصف پوچی حیات

انسان در جستجوی معنای زندگی

فائزه ناصح، دکترای روانشناسی عمومی

نمایش «سیزیف» اقتباسی از افسانه سیزیف آلبر کامو است؛ افسانه‌ای مربوط به دوران یونان باستان که در آن سیزیف بخاطر گردن فرازی در برابر خدایان، حیله‌گری و خودبزرگ‌بینی توسط زئوس به مجازاتی صعب محکوم شد. «سیزیف» که به «قهرمان پوچ» شهرت یافته، مجبور بود هر روز تخته‌سنگی را به دوش گرفته و تا قله یک کوه حمل کند، اما همینکه به قله می‌رسد، سنگ را باید به پایین بغلتاند و دوباره و دوباره در سراسر روز این کار را به دفعات تکرار کند. درواقع «سیزیف» با آگاهی به انجام کاری دشوار و در عین حال بیهوده محکوم بوده‌است که آلبر کامو در کتاب خود بیان می‌کند که در حقیقت پیروزی سیزیف در انجام این امر، در آگاهی وی نهان شده است چراکه «سیزیف» کاملا در لحظه‌ای که سنگ را به پایین می‌غلتاند، به شکنجه خویش و عبس بودن کار خویش آگاهی کامل دارد.

شایان ذکر است نمایش «سیزیف» به لحاظ درون‌مایه، کابوس بودن زندگی و آرزوهایی که به کابوس‌های زندگی مبدل می‌شوند و آدمی هیچ‌وقت از دست شستن از آنها، رهایی ندارد را در قالب نمایشی بسیار تاثیرگذار به نمایش درمی‌آورد. به‌واقع تکرار حیات در این نمایش به زیبایی هرچه تمام‌تر به تصویر کشیده شده‌است. دیالوگ بسیار عمیق این نمایش «... که بدار شود ... که بزاید ... که بکشد ... که بدار شود ... که بزاید ... که بکشد ... که بدار شود ... که بزاید ... که بکشد» درواقع نشان‌دهنده تکرار زندگی است که آدمی دائما در حال حرکت دوار بر پهنه گیتی است که کوله‌بار پوچی را به گردن آویخته و در این رهگذر حرکت می‌کند؛ به بیان دیگر تمام اهالی این زندگانی می‌زایند، می‌میرانند، و باز زاییدنی از نو را آغاز می‌کنند و در جریانی گیر می‌افتند که نه راه گریز دارند و نه توان رهایی؛ پس می‌زایند، می‌میرند و در تکراری تمام‌نشدنی غرق می‌شوند. نویسنده با نام نهادن «سیزیف» بر این نمایش در نظر داشته اعلام کند که کار بازیگران نیز مانند کار سیزیف، فعالیتی پوچ و عبس به شمار می‌رود؛ همانطور که سیزیف برای کیفر فریبکاریش از سوی خدایان محکوم به کاری بی‌فرجام و بی‌پایان شد، بازیگران و ستارگان عرصه سینما و تئاتر نیز در روزمرگی و پوچی حیات گرفتار هستند. به عبارتی آنها مجبورند برای خلق اثری جاودانه و نامیرا در چرخه زاییدن و میراندن نقش‌ها غرق و مشقت‌های بی‌شماری را متحمل شوند.

می‌توان گفت این نمایش اثرگذار و عمیق، نمایشی در مدح و ستایش این پرسش است: باوجود آنکه زندگی صحنه روایت زاییدن و میراندن است، اما آیا به راستی با مرگ، رهایی به دست خواهد آمد؟ درواقع از منظر دیدگاه

اخبار نمایش

بازگشت حجازی‌فر با «رومئو و ژولیت» به تئاتر

نمایش جدید هادی حجازی‌فر با نام «رومئو و ژولیت؛ یا تو چرا تیبالت رو کشتی؟!» که نگاهی پارودیک به تراژدی رومئو و ژولیت دارد، در تئاتر هامون روی صحنه خواهد رفت. این نمایش که نخستین تجربه کارگردانی حجازی‌فر در تئاتر پس از دوری چندساله وی از این عرصه و حضور مداوم در سینماست، بازسازی اثری است که پیش‌تر ۱۰ سال پیش به صحنه رفته بود و برنده جایزه بهترین کارگردانی و اثر منتخب در دوازدهمین جشنواره بین‌المللی عروسکی تهران بوده‌است. بهادر مالکی، امیر سلطان احمدی و میثم کریم‌پور در رومئو و ژولیت به ایفای نقش می‌پردازند و امیر زاغری به‌عنوان طراح صحنه، مهرنوش بلمه به‌عنوان طراح و سازنده اکسسوار، بابک کیوانی به‌عنوان آهنگساز و پری‌ناز لطف‌الهی به‌عنوان دستیار کارگردان حجازی‌فر را در این نمایش همراهی می‌کنند. پیش‌فروش بلیت‌های این نمایش از روز یکشنبه ساعت ۱۲ در سایت تیوال آغاز شده و اجرای آن تا ۳۱ تیرماه هر شب ساعت ۴۵: ۲۰ در سالن تئاتر هامون ادامه خواهد داشت.

هیات امنای بنیاد رودکی تشکیل جلسه داد

مجمع عمومی سالانه عادی هیات امنای بنیاد فرهنگی و هنری رودکی به ریاست سید عباس صالحی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و حضور معاونان هنری و حقوقی این مجموعه تشکیل جلسه داد. این جلسه با دستور بررسی گزارش سازمان حسابرسی به عنوان بازرسی قانونی از صورت‌های مالی ۹۶ بنیاد، گزارش عملکرد سال‌های ۹۶ و ۹۷ بنیاد، بررسی وضعیت اجرایی مصوبات هیات امنا در سال‌های ۹۵ و ۹۶ و بررسی بودجه پیشنهادی سال ۹۸ برگزار شد. وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در این جلسه بر بررسی چگونگی کاهش هزینه‌ها و افزایش منابع درآمدی بنیاد فرهنگی و هنری رودکی با نگاه واقع‌بینانه تاکید کرد و گفت: «با توجه به بودجه موجود باید «بودجه ۲» را نیز برای بنیاد فرهنگی و هنری رودکی تعریف کنیم.» علی اکبر صفی‌پور مدیرعامل بنیاد فرهنگی و هنری رودکی در گزارشی به بررسی وضعیت نیروی انسانی، دستاوردهای شاخص در سال ۹۷ و چالش‌های مهم بنیاد پرداخت. رعایت حقوق مولف و مصنف در فعالیت‌های هنری، حمایت از فعالیت‌های فرهنگی و هنری، برنامه‌ریزی برای مشارکت در ساخت و اجرای سمفونی حماسه انقلاب اسلامی، دفاع مقدس، آوای وحدت، اقوام ایرانی و مواردی دیگر از دیگر دستاوردهای شاخص بنیاد فرهنگ و هنری رودکی در سال ۹۷ است که از جانب صفی‌پور در این جلسه اعلام شد.

آیین و بازی متقاضی شرکت در «یادواره استادمحمد»

در دوره نوزدهم جشنواره نمایش‌های آیینی و سنتی ۵۴ اثر از ۳۲ شهر کشور در بخش آیین‌ها و بازی‌های نمایشی متقاضی شرکت در این رویداد شده‌اند. در این میان فقط دو اثر از تهران هستند و ۵۲ اثر هم از ۳۱ شهر دیگر کشور فرستاده شده‌اند. همچنین جوان‌ترین متقاضی ۲۳ سال و مسن‌ترین متقاضی ۶۷ سال دارند. اردشیر صالح‌پور، علی محمد رادمنش و حسین جمالی اعضای هیأت انتخاب این بخش هستند که به‌زودی کار بررسی و انتخاب نهایی آثار را به پایان می‌برند. بخش «معرکه‌ها، آیین‌ها و بازی‌های نمایشی» جهت شناسایی، حفظ و احیای معرکه‌ها، آیین‌ها و بازی‌های نمایشی که قابلیت اجرا در فضای باز و مکان‌های تجمع عموم را دارند، در جشنواره گنجانده شده‌است.