

در باب کپی‌کاری در تئاتر ایران

کپی‌های برابر اصل!



احسان زبور عالم

مورد متأخر ماجرای کپی برداری به نمایش محمد مساوات بازمی‌گردد. برنده جوایز فجر دوره اخیر، متمهم به کپی برداری از اثری متعلق به کیتی میچل، کارگردان مشهور بریتانیایی شد. «بیگانه در خانه» در فرم اجرایی بسیار شبیه است؛ اما در محتوا قضیه متفاوت است. در همان زمان برخی با ارائه تصاویر مدعی شدند دیگر آثار مساوات هم کپی است. موضوع به نمایش «پسران تاریخ» ساخته اشکان خیل‌زاد و برنده چند جایزه فجر نیز تسری پیدا کرد؛ اما همه چیز به اتهام‌زنی خلاصه شد. کسی نپرسید اساساً کپی‌کاری خوب است یا خیر.

مسئله پنهان در مورد تئاتر ایران آن بود که اساساً تئاتر ایران خودش کپی بود. یک نسخه بدل از تئاتر غربی. حتی نسبتی با تئاتر شرقی نداشت. در همان دورانی که اهالی مشروطه مولیر و شکسپیر را ترجمه و تالاف می‌کردند نسخه‌های وطنی از آنها بیافرینند، در اروپا هنرمندان ژاپنی در حال انتقال کابوکی و تئاتر نو به اروپا بودند؛ جایی که شخصیت‌هایی چون راینهارت از اصول و اسلوب‌های تئاتر شرقی در تولیداتش بهره‌مندی برد.

بعباری اروپا در حال تقلید از شرق بود و مادر شرق در حال باز تولید غرب بودیم. هر چند مانیز در آن دوران از ژاپن مشروطیت را عاریه گرفته بودیم. پس با یک وضعیت پیچیده مواجهیم. مادر برابر دیگری‌های متفاوت، در بافت‌های متنوعی اتخاذ کرده‌ایم.

این روزها دکتر فرزاد سجودی در حوزه نشانه‌شناسی فرهنگی در باره رابطه فرهنگ من و فرهنگی دیگری سخن می‌گوید. سجودی بر این موضوع اصرار دارد که فرهنگ کنونی ما به هیچ وجه محصول خودمان نیست؛ بلکه برآمده از تقابل و مواجهه با فرهنگ‌های دیگری است. ما فرهنگ‌های دیگری را می‌آزماییم و به عاریه می‌گیریم و آن را متعلق به خود می‌کنیم. همانند کاری که ما مولیر کردیم تا نمایشنامه شخصی چون «جعفر خان از فرنگ بازگشته است» آفریده شود. مسیری چند دهه‌ای که حالا در شکل و شمایل ایرانیتش نمود پیدا می‌کند. هر چند دیگری در چنته من قرار گرفته است. هر چند این موضوع چندان به فرهنگ‌های دیگر عاریه داده نمی‌شود؛ اما محصول سنگلج و اصطلاح

نمایش ایرانی است. البته نمایش ایرانی کاملاً محصول مولیر و شرکا نیست؛ بلکه وابستگی اورگانیک با آن دارد.

حال به دنیای امروز بازگردیم و درباره کپی‌های سخن بگوییم. اساساً کپی‌های صورت گرفته در ایران از کجا می‌آید؟ پاسخ صدر صد ترجمه نیست. در ترجمه مولیر و شکسپیر، مترجمان در مقام ادیبان، تلاش به خلق زبانی فاخر و زیبا داشتند. حتی در همان ترجمه «میزانتروپ» یا «مردم‌گریز» میرزا حبیب اصفهانی می‌توان دیداد بیابانه بودن به چه میزان مهم است. در واقع میل به ایرانی کردن بسا به عبارتی درونی کردن سوز و اقتباس واجد اهمیت است؛ اما امروز ما با متن سروکار نداریم. آنچه مورد تقلید قرار گرفته است شکل اجرایی است که در آن زبان در قالب کلامیش دیگر جایگاهی ندارد. زبان در ابزار بودن تجلی پیدا می‌کند. برای من ایرانی دیدن چنین اجرایی بدون داشتن زمینه‌های لازم به امری پدیداری تبدیل می‌شود. حتی وضعیت بغرنج‌تر هم می‌شود. من بر اساس داده‌های ذهنی دست به قضاوت و نشانه‌سازی می‌کنم. مدل‌های نشانگانی را برداشتم می‌کنم و هر آنچه در نظر خود دارم را به اثر اطلاق می‌کنم. برای کارگردان کپی‌کاری هم وضعیت همین است. او پدیده تفسیری خود را به اثر منتقل می‌کند؛ اما کار مهم‌تری هم انجام می‌دهد. زبان فارسی را به اثرش وصله می‌کند. حالا دیگر باید پدیده روبرو نیستیم؛ بلکه کارگردان دستگاه نشانه‌شناسی خود را بدان اجرای کپی شده الصاق کرده است.

ما اکنون تفسیر می‌کنیم، نه در قالب پدیداری که بیشتر از منظر نشانه‌شناسی. در اجرای محمد مساوات مقولاتی چون مهاجرت، رابطه مخدوم و زناشویی و مرز میان خیال و واقعیت مدام بازنمایش فارسی ارائه می‌شود. هر چند تولید محمدزاده به آلمانی دست و پا شکسته حرف می‌زند؛ اما برای مفهومی ندارد. برای ما مثل همان مهاجر تازه‌وارد زبان نشناس است. زبان آلمانی با آن بالونیس کمکی به مامی‌کند؛ اما خود اجرا چه.

مشکل از همین جا آب می‌خورد. اجرا بر خلاف اسلاف خود درونی نمی‌شود. هر کدام از آثار ایرانی تقلیدی توانایی سوزن‌کنی کردن اجرا را ندارند. آنها ناقص الحلقه هستند. نسخه‌های بدل خوش‌ساختی هستند که از محتوای آن

فرم خالی شده‌اند. آنها ایزه‌های زیبایی هستند که در بهترین حالت، انتزاع از زمینه تولید خود را بازتاب می‌دهند. خشک و صلب و نامعطف‌اند. کارگردان صرفاً بصری است. می‌توانیم ببینیم و بگوییم چقدر خوب از آب درآمده است؛ اما نمی‌توانی میان عناصر موجود پیوند قدرتمندی ایجاد کنی. داستان از فرم منقطع است.

در دو نمایش آخر محمد مساوات، هر چند همه چیز باشکوه است و مخاطب به وجد می‌آید؛ اما رابطه زبان با شکل اجرا ناقص است. پیشتر درباره این نمایش نوشته بودم «نمایش مساوات یک نمایش نیست. همان‌طور که او عبارت نیستن مگریت که از قضا به فرم فرانسوی در کاتالوگ آمده است را با ترجمان انگلیسی در کلیت کاتالوگ تکثیر کرده است. پس گویی فرانسوی و انگلیسی و فارسی نیز یک بازی است و این واقعیت موجود است. مساوات به شکل خوبی از تئاتر شخصی خود دست یافته است؛ او پرسش تقریباً فلسفیش را بسط داده است؛ اما نمی‌تواند آن را در بستر داستانی پیچیده نقل کند، شاید چون پرسش او نیز چندان پیچیده نیست»

این وضعیت در نمایش «بیگانه در خانه» بغرنج‌تر می‌شود؛ چرا میان فیلمبرداری کردن یک شخصیت نادبندی و نزاع زناشویی هیچ ارتباطی نمی‌توان پیدا کرد؛ در حالی که نمایش کیتی میچل بار سیاسی قدرتمندی را حمل می‌کند. کاری که امیررضا کوهستانی در نمایش «شنیدن» و «بی تابستان» می‌آزماید. اینکه در جامعه‌ای به سری می‌بریم که در بین‌ها همواره با ما هستند و این با ما بودن منتی به فجایع می‌شود. چیزی که در شرایط کنونی ایران بارها مورد اعتراض قرار گرفته است. از میان رفتن حریم شخصی به واسطه حجم بالای از پاییدن‌ها. اما در نمایش مساوات این پاییدن از طریق دوربین هم کارایی ندارد؛ اما باشکوه است. یک ایزه هنری است. بسان یک رقص مدرن است که از دستگاه فکری مامتنز می‌شود. صرفاً قشنگ است.

در آثار ثروتی هم وضع به همین منوال است. آنچه همه چیز باشکوه پیش می‌رود. اگر قرار است نمایش «فهرست» مجموعه‌ای از کارهای کاتو و اخلاقی باشد، ثروتی صرفاً آنها را بازسازی می‌کند بدون آنکه موفق به انتقال مفاهیمش شود. مهم‌ترین مسأله آن زمینه تولید

چنین نمایش‌هایی است. در سرزمین استبداد زده کمونیستی، کانتور به درکی از این شیوه اجرایی رسیده است. آن را در بستری کاملاً جدا از نظام بازار ارائه می‌دهد و قصدش برجسته‌سازی یک وضعیت است. در «فهرست» اما نمایش در نظام بازار تعریف می‌شود و با توصیف «چقدر خفن است» مورد استقبال قرار می‌گیرد. حتی هنرمندش به‌اثر الصاق می‌شود سخنرانی می‌کند، اما این سخنرانی با فرم نمایش جور در نمی‌آید. مشکل بیشتر می‌شود. حتی هنرمند هم به ایزه اثرش بدل می‌شود. ایزه‌هایی که حرف نمی‌زنند. فقط زیبا و دلفریزند. از دیدنشان شاید خشوند شویم و شاید نشویم. منتی نمایش هم اگر از کسی بپرسید چه دیدید، می‌گوید چیزی زیبا. اما برای هنرمند غربی چنین تعریفی از زیبایی وجود نداشته است. حتی برخی به دنبال تولید زشتی و برجسته کردن آن برای تحریک ما هستند. چون محتوای متصل به فرم کار کردی خاص برای آن تعریف کرده است. کپی‌های ایرانی اکنون بی‌معنی به نظر می‌رسند. کپی کردن امر ملموسی نیست. تارانتینو و طر فدارانش هم کپی می‌کنند. حتی وودی آلن و تیم برتون در سینما دست به کپی‌کاری می‌کنند؛ اما آنان قطعه کپی شده را بزرگ‌کن می‌کنند، آن را متعلق به خود می‌کنند. حالا جانگو ایتالیایی دیگر ایتالیایی نیست، تارانتینویی است؛ اما کیتی میچل مساوات، مساواتی نمی‌شود. پوست‌های است که تن جسمی نامتناسب شده است. برای همین مرز میان سینما و تئاتر بودنش عیان نمی‌شود. در مورد آثار ثروتی هم چنین است. دستگاه تولید معنایش از کار می‌افتد.

چند روزی است در صفحه شخصی‌ام در فضای مجازی اقدام به انتشار مجموعه‌ای از مهمترین متون و اجراهای تئاتری قرن بیستم انگلستان کرده‌ام. به سبب جذابیت بصری این اجراها، بخش مهمی از مجموعه به عکس‌ها و فریم‌ها اختصاص پیدا کرده است. تصاویری که برای بسیاری از دوست‌داران تئاتر جذاب و بدیع است؛ اما یک پیام تکراری در خلال این تصاویر از سوی دوستان ارسال می‌شود: این تصویر در تئاتر ایران کپی برداری شده است.

موضوع کپی برداری از نمایش‌ها و اجراها موضوع تازه‌ای نیست. در ابتدای دهه ۹۰، در حین اجرای نمایش ویتسک رضائرتی از پوستر نمایش تاطراحی و اجرای آن متمهم به کپی برداری می‌شود. ثروتی در برابر این اتهام مقاومت می‌کند و با وجود انتشار برخی ادله در فضای مجازی، ویتسک پرورش به کار خود پایان می‌دهد.

یادداشت

نکاتی در باب رابطه‌ی تئاتر، نفت و دموکراسی در خاور میانه

چشم‌اندازهای خاورمیانه‌ای تئاتر

محمد حسن خدایی

تئاتر همیشه رابطه‌ای غیر قابل انکار با دموکراسی داشته. از غار افلاطون تا جهان پسامدرن کنونی، هنرهای نمایشی با عرصه‌های سیاست تعین یافته و اغلب اوقات منتقد وضعیت موجود بوده است. در واقع سنت‌های نمایشی در قلمروی خاورمیانه‌ای آن، حتی پیش از جهان غرب، ذیل نظم سیاسی معنا و مفهوم یافته و می‌توان ردپای دولت‌ها را در شکل‌گیری اجراهای تئاتری یا به محاق بردن آن، به وضوح مشاهده کرد. بنابراین برای صورت‌بندی تئاتر در جغرافیایی چون کشور ایران، همیشه باید گوشه‌چشمی داشت به خصلت خاورمیانه‌ای این نهاد اجتماعی و از یاد نبرد که فهم هستی‌شناسی این روزهای تئاتر، اگر که مدام با جهان غرب سنجیده شود، سترون است و غیر انضمامی. تنها کافی است به انبوه تحلیل‌هایی نظر کرد که در این وضعیت همه‌گیری ویروس نوپدید در مطبوعات و فضای مجازی انتشار یافت و به شکل اعجاب‌آوری، کلیت تئاتر اینجا و اکنون ما را با پیشرفته‌ترین کشورهای جهان به قیاس نشست. پس در غیاب این مسئله‌ی مهم که تئاتر هر کشوری از تباط مستقیم و معناداری با سطح توسعه‌یافتگی اش دارد، می‌توان به انبوه گلابه‌های پیدا و پنهان اهالی تئاتر اشاره کرد که مامن و ملجأ را برای عبور از بحران، همانا غرب توسعه‌یافته می‌دانستند. نام بردن از کمپانی‌های سابقه‌ی تئاتری، به رخ کشیدن مناسبات اقتصادی و اداری به سامان‌شان، و قیاس کردن‌های همیشگی، اشارتی است به همین رویکرد مبتنی بر «نگاه غربی» کسانی که در فضای تئاتر مشغول هستند و حال در مواجهه با ویروس کرونا، از نبود سباز و کاری گلابه دارند که به مانند کشورهای توسعه‌یافته در وضعیت اسفناک کنونی

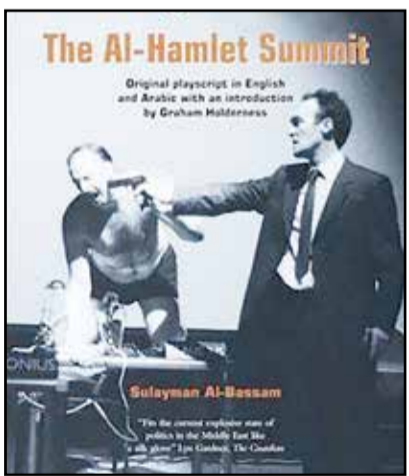
مداخله کند و بحران هر دم فزاینده را کنترل کند. در یغا که خاورمیانه‌راه‌خویش می‌رود و فرآیند توسعه‌ی فراگیر را چندان تجربه نمی‌کند. در این همه‌گیری بیماری و پس‌روی‌های اقتصادی، حال چه انتظاری می‌توان داشت در بهبود معیشت اهالی تئاتر، وقتی که کادر بهداشت و درمان کشور هادر مضیق و سختی روزگار می‌گذرانند.

تئاتر و دموکراسی هم‌زاد یکدیگر هستند. قبل از اینکه بتوان رابطه‌ی این دو را در این منطقه بررسی کرد، می‌توان از ایده‌ی دموکراسی گفت. ایده‌ای که قرار بود از طریق مداخله‌ی غرب انسان طراز نوین خلق و مردمانی دموکراتیک به جهان عرضه کند. تیموتی میچل در کتاب بسیار روشنگر دموکراسی کرینی: نفت و قدرت سیاسی در جهان امروز به این نکته اشاره دارد که چگونه استخراج نفت، ثروت مازادی از صادرات این محصول استراتژیک برای دولت‌های خاورمیانه پیدا آورد که شوربختانه به دموکراسی منتهی نشد و در ادامه با کاهش تولید و صادرات نفت به مرور در آمدن کشورهای کاهش یافت تا شاهد بروز جنگ، جنبش‌های سیاسی ناکام و شورش‌های نان‌باشیم. نفت برای خاورمیانه، رفاه و تباهی توامان به ارمان آورد. اینکه سرمایه‌داری نئولیبرال برای کنترل منابع انرژی، سال‌هاست در این منطقه مداخله می‌کند و تامین امنیت انرژی جهان را وظیفه‌ی ذاتی خود می‌داند، نشان از رابطه‌ی ژانوسی بورژوازی جهانی با کشورهای توسعه‌نیافته‌ی خاورمیانه دارد. حمله‌ی آمریکا در سال ۲۰۰۳ به عراق، کمابیش ذیل همین دکترین معنایی یافت. قرار بود دموکراسی در ایده‌های بسته‌بندی شده، از طریق نیروی نظامی به عراق صادر شود تا مردمان مغلوب این دیار بلازده، طعم خوش آزادی غربی را بچشند و نمونه‌ای مثال‌زدنی برای دیگر کشورهای باغی منطقه باشند. هستند

کارشناسان سیاسی که معتقدند سیاست‌های دموکراتیک اساساً در همه‌جا یکسان و شامل مجموعه‌ای از روش‌ها و اشکال سیاسی است که باید در هر نمونه‌ی موفق دموکراسی‌سازی به این یا آن شکل بازتولید شود. تو گویی دموکراسی فقط می‌تواند رونوشت خودش باشد. این همان ایده‌ای است که امریکا در قبال حمله به عراق و ساختن یک رژیم سیاسی دموکراتیک بیان می‌کرد. تیموتی میچل توضیح می‌دهد که «یک ایده چیزی است که در جاهای مختلف تاندازهای یکسان باشد. یعنی می‌توان از بستری به‌بستر دیگر تکرار شود، خود را از تاریخ، شرایط و ترتیب مادی محلی رهاسازد و به یک انتزاع و مفهوم تبدیل شود. هر کارشناس دموکراسی باید دموکراسی را به یک انتزاع تبدیل کند، چیزی که به آسانی از جایی به جای دیگر در چمدان خود حمل کند، یا آن را به صورت پاورپوینت از روسیه تا کامبوج، و از نیجریه تا عراق ارائه کند و کارگردان را به مردم‌نشان دهد... اگر دموکراسی نوعی ایده باشد، پس کشورها با کاشتن این ایده در ذهن مردم دموکرات می‌شوند.»

اما به راستی که عراق بعد از صدام چندان توفیق دموکرات شدن نیافت. شروع جنگ داخلی میان قومیت‌ها و پدیدار شدن نیروهای رادیکال قانون‌گریز، منطقه را به آشوبی هر اسناک‌کشانده. نمونه‌ی عراق نشان می‌دهد که فرآیند دموکراتیک‌شدن اگر که درون زانباشید چندان عاقبت‌خوشی نخواهد داشت.

حال می‌توان جغرافیای خاورمیانه‌ای تئاتر را در نسبت با این وضعیت نظام‌های سیاسی منطقه بار دیگر به نظاره نشست. بی‌شک در هاویه‌ای که خاورمیانه در آن روزگار می‌گذراند، نمی‌توان به راحتی تئاتری تولید کرد که مسئله‌اش تنها پرداختن به امور هستی‌شناختی و زندگی روزمره باشد و بی‌ارتباط با آشوبناکی منطقه. حتی اقبال به ملودرام‌هایی که فی‌المثل در سالن‌های تئاتری شهر تهران به اجرا رفت و هدفی بجز سرگرمی و کسب سود نداشت را می‌توان نوعی واکنش دفاعی دانست در مقابله با هجوم اخبار بد. با آنکه کرد و کار هنر



نمایش، فاصله گرفتن از نظم هر روزه و پیشنهاد جهانی تازه‌ها، اما آشناست، گاه اجراهایی که گروه‌های تئاتری بر صحنه آورده‌اند، توان این فاصله‌گیری را چندان نیافت و حتی غرب‌ترین اجراها هم نسبت مستقیمی پیدا کرد با وضعیت اقتصادی و سیاسی جامعه‌فی‌المثل هزینه‌های سرسام‌آور تولید و در نتیجه سوق پیدا کردن گروه‌های تئاتری به سمت آرزان و موقتی‌سازی اجراهای تئاتر نتیجه‌ی این فشار اقتصادی بود. اجراهایی گاه چنان شتاب‌زده که حتی عوامل اجرایی هم تا آخرین روزهای بر صحنه رفتن، نمی‌دانستند چه هدفی دارند از این اجرا و قرار است در آینده چه کنند. با آنکه بودند تئاتر‌هایی با تلاش برای حفظ حداقل استانداردها در زمان‌های تئاتر، گرفتار تعجیل شد و کم‌دقتی. نوعی جن‌زدگی که به هر حال نمی‌توانست به این شکل و شمایل ادامه یابد و در نهایت ویروس کرونا وقعه‌ای در این مسیر ایجاد کرد. البته که شاید تا مدت‌ها و بعد از پایان یافتن بحران کنونی، ضرورت اجراهایی این چنین پاسخ در خوری نیاید، اما به هر حال اقبال مخاطبان به این قبیل

آثار، نشان از مولفه‌هایی جامعه‌شناختی در این زمینه دارد. مخاطبانی که امکان تهیه‌ی بلیت‌داشتند و علاقه‌مند بودند آن تصویری رازخویش بر صحنه ببینند که یادآور آمل و آرزوهای سرکوب‌شده‌شان باشد، رفتارشناسی مخاطبان می‌تواند به فهم آن دوره‌ی تاریخی کمک شایانی برساند. اینکه چه اجراهایی قدر دیدند و کدام‌ها به فراموشی سپرده شدند، باید مد نظر منتقدان، گروه‌های اجرایی و فعالان حوزه‌ی عمومی باشد. حال که اغلب سالن‌های غیردولتی زیر بار هزینه‌های کم‌رشدن، عطای تئاتر را به لقایش بخشیدند، می‌توان به انتظار اجراهای تازه با مخاطبان تازه نشست. به نظر می‌آید مناسبات تازه‌ای در راه باشد چرا که هزینه‌های تولید دیگر مثل سابق، معقول نمی‌نماید و امر تولید، در یک بحران دامنه‌دار درگیر خواهد بود. البته گشایش‌های اقتصادی و رفع تحریم‌های یک‌جانبه‌ی امریکایی می‌تواند به رونق دوباره‌ی تئاتر یاری رساند، اما همچنان چشم‌انداز روشنی در این زمینه مشاهده نمی‌شود.

در نهایت می‌توان بار دیگر به رابطه‌ی تئاتر و خاورمیانه از این منظر به تأمل نشست که در واقع در این وضعیت تازه، دورنمای مخاطبان در تماشای تئاتر چه خواهد بود. به هر حال نمی‌توان به تمامی خاورمیانه‌ای بود و غرب و تئاتر ش را کنار گذاشت، اما این نکته را هم نباید فراموش کرد که برای جهانی شدن در ابتدا باید محلی بود و هویت خویش را به درستی شناخت. حتی غرب هم با نگاه خیره‌اش، دوست دارد با تئاتری روبرو شود که اصالت دارد و تلاش نکرده شبیه او باشد. خاورمیانه نشان داده که مستعد جنگ‌های طولانی و صلح‌های کوتاه مدت است، بنابراین تئاتر خاورمیانه در کنار سرگرمی‌سازی و کسب منزلت و سود، وظیفه دارد نسبت به وضعیت تاریخی مردمان این جغرافیا، رسالت فراموش‌شده‌اش را بار دیگر مرور کند. جایی که مردمان فقیر و در محاصره‌ی غزه و شیخ‌نشینان متمول سعودی را آرمان مشترک می‌چون آزادی‌ساز فلسطین به یکدیگر پیوند می‌زند. اما کیست که نداند آن از دو نوع فلسطین صحبت می‌کنند. تئاتر خاورمیانه باید همین تضادها را عیان کند.