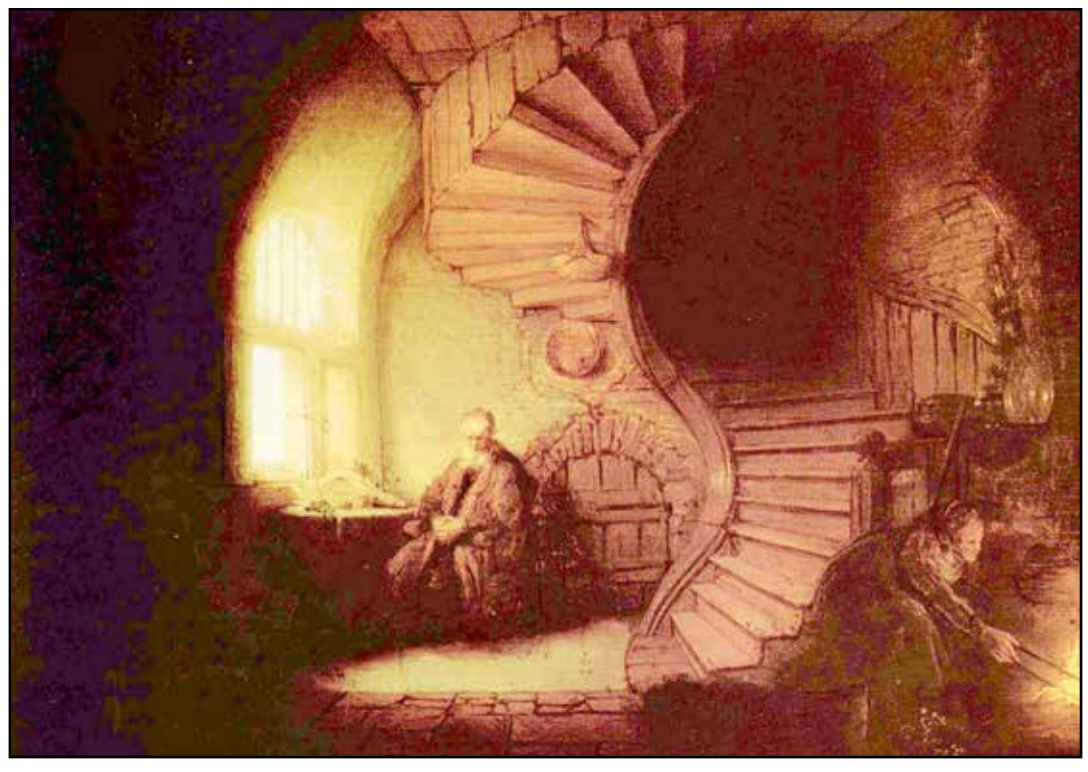
روزنامه صبح
سیاسی، اجتماعی، اقتصادی
نوسعه ایرانی

صاحب امتیاز: موسسه اطلاع‌رسانی و خبرگزاری ایلنا
مدیرمسئول: مسعود حیدری
زیرنظر شورای سردبیری
مدیر بازرگانی و روابط عمومی: مرتضی بلوکی

چاپ: کار و کارگر ۶۶۸۱۷۳۱۷
نشانی تحریریه: تهران، خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه نرسیده به روانمهر، پلاک ۱۳۲
تلفن تحریریه: ۶۶۹۵۶۶۰۰(۰۲۱)
نشانی سایت: toseeirani.ir
اینستاگرام: @tosee.irani
ایمیل: toseeirani@gmail.com

نسبت نمایشنامه‌نویس با امر اجتماعی چیست؟

همان فیگور همیشگی مقاومت و خلق زیبایی!



محمدحسن خدایی

یکم. آن فیگور تنها که می‌نویسد

فیگور نمایشنامه‌نویس، نسبت به نهاد اجتماعی تئاتر، اغلب اوقات رابطه‌ای متناقض نما دارد. هم می‌توان او را بیرون از گروه اجرائی دانست و هم از منظری دیگر درون آن. چراکه برای نوشتن متنی خلاق که هم دراماتیک باشد و هم قابلیت اجرا بیابد، احتیاج به گوشه‌نشینی و عزلت است. همچنانکه اگر قرار به اجرائی کردن همان نمایشنامه باشد که محصول انزواست، شکلی از همکاری و حضور در گروه اجرائی ضرورت می‌یابد. فیگور نمایشنامه‌نویس ذیل کلیتی صورتبندی می‌شود که آن را می‌توان «نویسنده» نامید. والتر بنیامین در مقاله «مؤلف به مثابه‌ی تولید کننده» در بخشی که به «مفهوم تکنیک» اختصاص داده، متذکر می‌شود که «مناسبات اجتماعی، همان‌طور که می‌دانیم، مشروط به مناسبات تولید است. و هر گاه یک اثر، موضوع نقد ماتریالیستی قرار می‌گرفت، رسم بود بپرسند که نسبت این اثر با روابط اجتماعی تولید زمانه‌ی خود چیست.» اما بنیامین اعتقاد دارد که می‌توان بجای پرسش از نسبتِ یک اثر هنری با روابط تولید زمانه‌ی خویش، اینکه انقلابی است یا ارتجاعی، از «موضع گیری‌اش» در رابطه با رخدادهای سیاسی و اجتماعی پرسید. در این باب مسئله‌ای چون تولید ادبی اهمیت می‌یابد تا تولید اجتماعی را واجد کیفیتی زیباشناسانه و سیاسی کند. آن زمان که اثر هنری در چارچوب روابطِ ادبی تولید یک عصر تاریخی متعین می‌شود، می‌توان جایگاه تاریخی‌اش را و موضع گیری سیاسی‌اش را به قضاوت ذوقی نشست. در نتیجه مسئله تکنیک و لاجرم فرم به میان می‌آید که چگونه نسبت شکل و محتوا را متعین کرده و گرایش سیاسی اثر و هنرمند را در وضعیت تکین تاریخی جامعه‌ی خویش، عیان کند. بنابراین کیفیت ادبی یک اثر است که سیاسی یا ارتجاعی بودن‌اش را آشکار کرده و همچون قطب‌نمایی عمل می‌کند که می‌توان به یاری آن، فهم دقیقی از رابطه اثر هنری با مناسبات اجتماعی تولید بدست آورد.

بنیامین با استناد به نویسنده‌ای چون سرگئی تریتیاکوف که در فضای انقلابی روسیه در دهه سی قرن بیستم، که تولید متونی در فرم‌های نوین چون روزنامه‌ی دیواری، گزارشگری برای روزنامه و نوشتن در باب فیلم‌هایی که برای آگاهی طبقاتی کارگران تولید می‌شد، به نوشتن کتاب فرمانروایان زمین مبادرت ورزید و بر پیشرفت کشاورزی در آن سال‌های پرالتهاب انقلاب اکتبر اثر مثبت گذاشت، این نکته را در متذکر می‌شود که چگونه ضرورت تاریخی، فرم‌های تازه را می‌طلبد و نمی‌توان با چشم‌اندازهای تاریخ مصرف گذشته، هم عصر زمانه‌ی خویش بود و آن را روایت کرد. «مادر میانه‌ی شکل گیریِ دوباره و مقتدرانه‌ی فرم‌های ادبی به سر می‌بریم؛ قسمی فرو ریختن فرم‌های قدیم که به واسطه‌ی آن بسیاری از تقابل‌هایی که عادت داشتیم در قالب آن‌ها بیندیشیم، توان خود را از دست می‌دهند.»

از این منظر می‌توان به فیگور نمایشنامه‌نویس ایرانی نظر افکند و ارتباط او را با زمانه‌اش سنجید. فی‌الواقع نسبت فرم‌هایی ادبی و نمایشی که در این سال‌ها تولید شد، با اجتماع چیست؟ با آنکه سرمایه‌داری میل آن دارد که هر نوع رادیکالیته را در نهایت منقاد خویش کرده و قسمتی از سازوکار بازار کند، اما با نگاهی به آنچه که تولید شد و برای اجرا به فضای تئاتر ایران پیشنهاد شد، چندان با فرم‌های تازه روبرو نشدیم. اصولاً در زمانه‌ای که هزینه‌های تولید بالا رفته و جایگاه نمایشنامه‌نویس بیش از پیش متزلزل شده، انتظار از خلق فرم‌های تازه که واجد استاندارد لازم باشد و در تمنای امر نو، دیریاب است. اغلب کارگردانان به نویسندگی هم مشغول بوده و در یک مسابقه‌ی بی‌پایان، همچون دونده‌های دوی صد متر، با شتاب به سمت خط پایان در حال دویدن هستند. نتیجه‌ی این امر، دوری از تعمق، عدم تجربه کردن آهستگی و لذت نبردن از تولید و صد البته، منکوب شدن به مناسبات سرمایه‌داری وطنی است که جدیت را پس‌زده و سطحی شدن را می‌طلبد. دیگر خبر چندانی از ذائقه و وقار باقی نمی‌ماند و در غیاب تقسیم کار اجتماعی، با نوعی آشفتگی جایگاه‌ها و آدم‌ها طرف هستیم. تئاتر این روزهای ما، بار دیگر به تشخص، جدیت و فرم‌های تازه احتیاج دارد. تئاتری که روایت‌گر زیست هر روزه کارگران، محصلان، زنان خانه‌دار و انبوهی قشربندی‌های اجتماعی است.

دوم. به محاق رفتن امر سیاسی؛ برآمدن امر اجتماعی

ژاک دونزلو در کتاب «ابداع امر اجتماعی» که رساله‌ای در باب افول هیجانات سیاسی است، بر این نکته تاکید دارد که در زمانه‌ی نئولیبرال، امر سیاسی به محاق رفته و گویی این امر اجتماعی است که اهمیت یافته و تنظیم کننده مناسبات شهروندان یک جامعه است. فی‌الواقع نظم سیاسی در پی دوری از تلاطمات سیاسی است تا بتواند مدیریت جامعه را ذیل آرامش و ثبات سیاسی، به سرانجام برساند. وقتی جمهوری‌خواهی که از دل انقلاب ۱۸۴۸ بیرون آمد، به نتایج مطلوب نرسید، این «پرسشِ اجتماعی» بود که تلاش می‌کرد با دوری از فضای انقلابی، وعده‌های یک زندگی به سامان را محقق کند. تقابل امر اجتماعی با امر سیاسی، نشان از خستگی مردمان یک جامعه است که توان ادامه دادن مقتضیات یک جنبش فراگیر سیاسی را برای مدت طولانی از دست داده‌اند. مراد ثقفی در مقدمه‌ای که برای کتاب دونزولو نگاشته، در باب جامعه ایران، می‌پرسد «چه شد که هیجانات سیاسی جامعه‌ی ما به آهستگی فرونشستند و از آرمان‌های بزرگ قرن گذشته فاصله گرفتیم تا، به جای آن، توان خود را به شکل‌های به‌مراتب بخردانه‌تری در «امر اجتماعی»، در مسائل زندگی روزمره، در بهبود نظام بی‌واسطه‌ی مناسبات شخصی و اجتماعی خود سرمایه‌گذاری کنیم؟ مگر نه اینکه همه‌ی اینها دقیقاً ناشی از سربرآوردن تدریجیِ گونه‌ی مختلطی به نام امر اجتماعی بود که در نقطه‌ی تلاقی امر مدنی و امر سیاسی نضج گرفته و این دو وادی را به هم آمیخته تا در جستجوی خنثی کردن تعارض خشونت‌باری باشد که مخیله‌ی سیاسی مدرن را در مقابل واقعیات جامعه‌ی مدنی و تجاری قرار داده است؟ صحه گذاردن بر حاکمیت برابرِ همگان و تمجید برادری خودخواسته که منشا قدرت انقلابیون بود، جای خود را به نظام اخلاقی‌ای مبتنی بر همبستگی داده است.» مراد ثقفی در کتاب «نه طبقه، نه متوسط» که به تازگی منتشر کرده است، به تمامی از طبقه متوسط دفاع کرده و آینده‌ی روشن ایران را در بالیدن این طبقه می‌داند. حال می‌توان به این نکته توجه داشت که چگونه نهاد اجتماعی تئاتر، و در اینجا فیگور مهمی چون نمایشنامه‌نویس، می‌تواند میان پرداختن به امر اجتماعی یا امر سیاسی در نگارش یک متن نمایشی، دست به انتخاب زند. فی‌الواقع نویسنده‌ای که دل در گرو طبقه متوسط دارد و خود را به نوعی وام‌دار آن می‌داند، ترجیح اولیه‌اش همانا نوشتن در باب امر اجتماعی است. جامعه‌ای که ثبات دارد و در وضعیت متعادلی است و دغدغه‌های شهروندان‌اش، پرداختن به زندگی روزمره، رسیدن به آمال شخصی و در نهایت تجربه همبستگی اجتماعی. این جامعه گشوده است به مکانیسم بازار و مناسباتی که از دل ثبات و آرامش نشات می‌گیرد. این فضایی است که می‌توان آن را همچون یک اکوسیستم مناسب برای روایت سرگذشت مردمانی دانست که دغدغه‌هایشان معطوف به طبقات متوسط در تمامی جهان است.

اما در مقابل نویسندگانی هستند که مسئله‌شان امر سیاسی و به چالش کشیدن نظم نمادین جامعه است. اصولاً در یک وضعیت پرتنش و التهاب‌آمیز از نظر اقتصادی، اجتماعی و سیاسی، نمی‌توان امر سیاسی را کنار گذاشت و تنها از منظر امر اجتماعی به نوشتن در باب جامعه مشغول شد. به‌نظر می‌آید امر اجتماعی را هم از یک منظر سیاسی بتوان مورد مطالعه قرار داد و میان هر دو فضا، با تمامی تباین‌ها و شباهت‌ها، اتصالی برقرار کرد. تئاتر این روزهای ما، به هر دو فضا نیم‌نگاهی دارد، اما پرداختن به امر سیاسی، به هر حال گرفتار سختی و محدودیت‌های پیدا و پنهان بیشتری است. در نتیجه فرآیند تولید، عرضه و مصرف تئاتر، بیشتر به امر اجتماعی متمایل است. چراکه برای اجرایی کردن ایده‌های نمایشی، این بازنمایی زندگی روزمره طبقات متوسط است که اصطکاک کمتری با نهادهای نظارتی خواهد داشت. اما فضای این روزهای جامعه‌ی ایران، با انبوه گشایش‌ها و فروبستگی‌ها، بیش از پیش به متون نمایشی نیاز دارد که بتواند صدای تازه‌ای باشد برای روایت زمانه‌اش. فرم‌های تئاتری تازه که امر نو را طلب کند. تجربه نشان داده که فرم‌های محافظه‌کارانه و تکراری، توان چندانی برای گشودن فضای سیاسی و اجتماعی ما ندارند و در ادامه باز تولید کننده مناسبات ناعادلانه گذشته‌اند. پس روایت این روزهای ما از منظر امر سیاسی، با نگاهی انتقادی بر امر اجتماعی، یک الویت و ضرورت انکار نشدنی است. البته از یاد نباید برد که این فرم مناسب است که یک اثر هنری را از شعاری بودن و ارتجاعی شدن، نجات می‌بخشد.

در نهایت صورتبندی دقیق این تقابل میان امر سیاسی و امر اجتماعی، احتیاج به کنکاش در تاریخ اجتماعی، سیاسی و اقتصادی تئاتر ما دارد. یک پژوهش میان رشته‌ای که امکان اتصال برقرار کردن مابین ساحت‌های مختلف زندگی انسان مدرن ایرانی را فراهم کند. خارج شدن از جهان ایزوله و تن دادن به یک گفتگوی جمعی و انتقادی در رابطه با نسبت تئاتر این روزها با اجتماع، رسالت تاریخی نمایشنامه‌نویس ماست. همان فیگور همیشگی مقاومت و خلق زیبایی.

خارج شدن از جهان ایزوله و تن دادن به یک گفتگوی جمعی و انتقادی در رابطه با نسبت تئاتر این روزها با اجتماع، رسالت تاریخی نمایشنامه‌نویس ماست. همان فیگور همیشگی مقاومت و خلق زیبایی

یادداشت

نگاهی به «اودیسه ۲۰۲۰»

اودیسه‌های زمینی

احسان زیورعالم

سال ۱۳۹۵، آرش دادگر پس از موفقیت خوب «هملت»اش، قصد تکرار داشت. در پی ساختن نمایشی بود که در خشش «هملت» را تکرار کند. همه چیز به همان فرم بازمی‌گشت. ترکیبی از اقتباس آزاد، فراتئاتر و کمی پست‌مدرنیسم برآمده از ریاضیات و فیزیک. عناصر همان بودند، کتاب، فلسفه، اضطراب بشر و خدا با حضور ستارگان «هملت» صحنه عظیم تالار حافظ قرار بود جایی باشد برای جولان فریادها و غریوهای سه اولیس نمایش، یکی از دل اسطوره و اسیر دست طبیعت خدایان، دیگر در میانه و در پس یافتن راهی برای بشریت و دیگری در آینده و مغموم از تفاوت آنچه اساطیر می‌گویند و آنچه علم آشکار کرده است. در «اودیسه»، سه اولیس قرار بود حرف‌های گنده و درشتی بارمان کنند و ما را در اضطرابی فراتر از گذشته، برآمده از ناآگاهی فردی، فرو برد؛ اما نتیجه چیز دیگری بود. نمایش با همه آن جلوه‌هایش اثر موفقی نبود. نقدهای مثبت «هملت» تکرار نشدند و حتی اجرای جشنواره فجر نمایش با دلخوری‌های مخاطبان همراه بود. انگار یک جای ماجرا درست کار نکرده بود.

چهار سال بعد، در فضایی کاملاً بحرانی، آرش دادگر و امین طباطبایی بار دیگر تصمیم می‌گیرند «اودیسه» را این بار در قالبی تازه اجرا کنند. همان متن سابق؛ اما با جرح و تعدیل بسیار. نتیجه کار تمرکز بر جهان یکی از اولیس‌های ماجرا و اندکی سرک کشیدن به زندگی اولیس آینده. حالا با چیزی شبیه «۲۰۰۱: یک اودیسه فضایی» روبه‌روییم و از قضا نام نمایش هم «اودیسه ۲۰۲۰» است. انگار قرار است ادای دین به استنلی کوبریک و آن تلقیش از سفر انسان از گذشته به آینده، این بار در نمایشی ایرانی رقم بخورد. نتیجه به مراتب بهتر از نسخه اولیه نمایش است، کمی مفرح، بسیار متمرکزتر. حالا آن همه حرف‌های فلسفی و اندکی شعارگونه شخصیت اولیس آینده، بیشتر به چشم می‌آید و انگار در بحران امروز، کمی بیشتر معناپذیر شده است.

«اودیسه» از آن دست نمایش‌هایی است که مملو از اطلاعات است. از همان مونولوگ آرش دادگر شما با انبوهی از نام‌ها و اصطلاحات روبه‌رویید. هر چند چنین شکل نوشتاری چندان به مذاق ایرانی‌ها خوش نمی‌آید و برخی بر این باورند چنین نوشتاری فخرفروشانه است و تلاشی برای برجسته کردن همه‌چیزدانی نویسنده است؛ اما در آن سوی دیگر بخش مهمی از نویسندگان من جمله تام استوپارد یا آلن بنت از این شیوه نوشتاری برای بحرانی کردن بهره می‌برند. کوهی از اطلاعات از مجرای یک نمایش دو ساعته، تلاشی است برای شکستن کلان‌روایت‌ها و مقابله به گفتمان‌سازی طبقاتی و قشری. از میتولوژی شروع می‌کند و به فیزیک خاتمه می‌یابد. چیزی شبیه «روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند» استوپارد، نمایشنامه‌ای که با تمرکز بر دو شخصیت فرعی «هملت»، نشان می‌دهد چگونه در دنیای شکسپیری این دو شخصیت از جهالت به آگاهی دست می‌یابند، آنان به نقطه‌ای می‌رسند تا تعریفی از کوانتوم ارائه دهند و حالا درک متفاوتی از جهان هستی می‌یابند. این درک برابر است با مرگ آنان.

در «اودیسه» نیز چنین تقابلی شکل می‌گیرد، تقابل به باور زئوسی تا باور به نظریه نسبیت انشتین. جامعه یونانی با تکیه بر باورهای اسطوره‌ای خود، به جنگ تروا رفته است، جنگی که نیمی از المپ‌نشینان طرفدار آگاممنون و رفقایش‌اند و نیمی دیگر حامی هکتور و برادر زن‌دزدش، پاریس. به روایت نمایشنامه زمانی که خدایان برای یونانیان زره‌های آسیب‌ناپذیر می‌بافتند، در آن سو، خدایان در حال ساخت تیرهایی تیزتر بودند و در این میانه بشر قربانی بازی‌های رب‌النوعان می‌شود.

سرگردانی، منفوری است ابدی. انگار همان بهتر که نمی‌آمد. زنش می‌گوید تو دیر آمدی و بعد تو می‌پرسی تا این وقت کجا بودی!!؟ مرز میان پنلوپه و اولیس، مرز باریکی میان دانستن و ندانستن است؛ اما دیگر این آگاهی مطلق نیست. هر کدام واجد آگاهی و ناآگاهی شخصی خودند و پس از هم دورتر و دورتر می‌شوند. پنلوپه فرمول نسبیت انیشتین را از روی در پاک می‌کند و در گشوده می‌وَد. حالا آن همه فروریختن ماورا با یک کنش فرومی‌ریزد. حق با کدام است؟ زئوس می‌داند یا اولیس؟ گویی پاسخی نیست.

این بی‌پاسخی قرار است در اجرا نیز نمود پیدا کند. مثل بازی پینگ پونگ بدون توپ، شاید ادای دینی به «آگراندیسمان» آنتونیونی و آن توپ نامرئی تنیس؛ اما در شکل فراتئاتری نمایش شاید این وضعیت باید دگرگون می‌دَد. نمایش مملو از این لحظات است. اپیزودهایی فاقد رابطه اورگانیک ملموس که هر یک تصویری مستقل می‌آفرینند؛ ولی قاب‌های یکدیگر را نمی‌شکنند. در توالی هم، شبیه هم می‌شوند. دو شخصیت در درون این قاب حرف می‌زنند و کمی رفتار عجیب و غریب از خود نشان می‌دهند؛ اما قابی وارونه نمی‌شود، دگرگونی رخ نمی‌دهد. همه چیز بین A و B در نوسان است و پای C به ماجرا باز نمی‌شوند. هر چند گویی آن اولیس آینده (آرش دادگر) قرار است عامل شکست روایت باشد؛ ولی او هم در نهایت اولیس است. شاید همه ما اولیس باشیم.

اجرای دادگر از متن امین طباطبایی در نسخه ۲۰۲۰اش بامزه و شیرین است. کمی هیجان‌انگیز و پرانرژی است و البته تا جای ممکن به سبک غریوزنان دادگر پایبند است. آدم دلش می‌خواهد یک جایی هم فضا آرام شود و آوازی بشنود. به هر حال ایمانوئل کانت هم برای دقایقی وقتش را به مشاعرت با زنان می‌گذراند و برایشان سخنرانی می‌کرد یا نیچه به موسیقی گوش می‌داد و فلاسفه متأخر عشق سینما نمایند. نمایش دادگر نیاز به نقطه‌های توقف دارد. به هر حال در جهان فراتئاتری یک چیز مهمتر از همه عناصر می‌شود و آنکه جهان پیش‌رو نسبی است و ما نمی‌توانیم مطلقی به آن بیافزاییم، حتی من نگارنده که شاید در این منتهای کلام حکمی صادر می‌کنم، شاید.