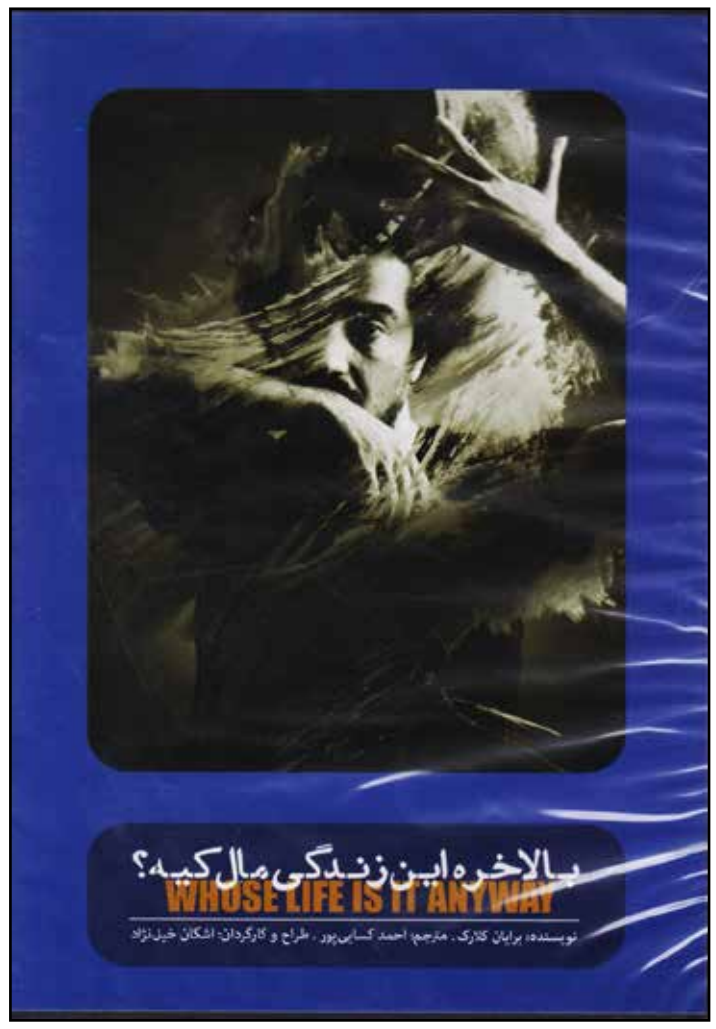
روزنامه صبح
سیاسی، اجتماعی، اقتصادی
توسعه ایرانی

صاحب امتیاز: موسسه اطلاع‌رسانی و خبرگزاری ایلنا
مدیر مسئول: مسعود حیدری
زیر نظر 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

به بهانه انتشار فیلم تئاتر «بالاخره این زندگی مال کیه؟»

خدایان المپ، سیاه‌پوشان و مردی که دستش به گوشت نمی‌رسد



احسان زیورعالم

۱. موریس اشر، نقاش هلندی قرن بیستم به سبب الهام‌گیری از ریاضیات در دنیای هنر به شهرت رسیده است. نقاشی‌هایش با الهام گرفتن از مفاهیم هندسی همچون نوار موبیوس تفسیری از بی‌نهایت را تداعی می‌کند، بی‌نهایتی که گره‌ای بس سخت با مفاهیم ریاضیاتی چون حساب دیفرانسیل، حد، پیوستگی، انتگرال و... خورده است. در نقاشی اشر تصاویر بواسطه همان تعاریف دیفرانسیلی که در آن حدود یک معادله ریاضیاتی با حضور نماد بی‌نهایت به صفر ختم می‌شود، ناممکن‌ها در تصویر ممکن به نظر می‌رسد.

۲. با فروکش کردن جنگ جهانی دوم شاخصه‌های اندیشه عمومی متأثر از فلسفه پدیدارشناسی و وجودگرایانه هایدگر «طرفدار نازیسم در زمان جنگ جهانی دوم» از مجرای فلسفی ژان پل سارتر و داستان‌های اگزیستانسیالیستی آلبر کامو دچار دگرگونی شد. توجه به آزادی انسان «آن‌گونه که سارتر آن را نوعی محکومیت می‌دانست» توجه قشر سرکش و جوان را به خود جلب کرد و با اتکا به نگاه اگزیستانسیال، تفاسیری فارغ از واقعیت این فلسفه شکل گرفت، همانند حق انتخاب فرد در ادامه حیات و نتیجه آن خودکشی‌های دسته‌جمعی ناشی از بارقه‌های فلسفی سطحی بود. با این حال اگزیستانسیالیسم سارتر با بیان اینکه در جهان بی‌خدا انسان چاره‌ای جز برگزیدن ندارد تا ارزش‌های خود را بیافریند و خط‌مشی کلی زندگیش را تبیین کند، انسان را در مقام آفرینشگری آزاد عرصه کرد.

«بالاخره این زندگی مال کیه» نمایشنامه‌ای از برایان کلارک، نمایشنامه‌نویسی بریتانیایی به کارگردان اشکان خیل‌نژاد، این روزها پس چندبار اجرا در ایرانشهر و مولوی به صورت فیلم تئاتر در فضای مجازی منتشر شده است.

«بالاخره این زندگی مال کیه» داستان کن هریسون، استاد مجسمه‌سازی است که در پی یکی سانحه رانندگی قطع نخاع می‌شود و تنها سرش توانایی حرکت کردن دارد. وی با علم به درمان نشدن نخاعش، تصمیم می‌گیرد از بیمارستان مرخص شود، کاری که منجر به مرگش خواهد شد. با مخالفت دکتر امرسون، پزشک مسئول وی، هریسون با وی وارد نزاعی قضایی می‌شود و در نهایت پیروز از صحنه خارج می‌شود.

در نقدهایی که بر این نمایش نگاشته یا بیان شده، دو رویکرد برجسته به چشم می‌خورد. رویکرد نخست به سبب نام بردن از موریس اشر و تابلو Relativity (نسبیت) او توسط کارگردان اثر مطرح می‌شود. خیل‌نژاد در برنامه مجله تئاتر مدعی می‌شود که طراحی حرکات و میزانسن‌ها براساس نقاشی مشهور اشر است.

نقاشی اشر فرایندی است در ضدیت مفاهیم چون گرانش در یک جهان سه‌بعدی و به‌واسطه همین دنیای سه‌بعدی او یک جهان واجد سه منبع گرانشی خلق می‌کند که هر یک بر دو منبع دیگر متعامد است. در نقاشی اشر شانزده شخصیت به نسبت شش، پنج، پنج در سه بعد پراکنده شده‌اند. هفت پلکان مرزهای این سه جهان محسوب می‌شوند که شخصیت‌های هر جهان به‌صورت مشترک از آنها استفاده می‌کنند. چنین دنیایی گیجی بصری خارق‌العاده‌ای برای تماشاگر خود به ارمغان می‌آورد که ناشی از خلق جهانی سه‌بعدی بر یک صفحه کاغذ دوبعدی است.

آنچه در تجربه دیدن نمایش اشکان خیل‌نژاد ذهن نگارنده را به خود مشغول می‌کند شباهت‌ها یا قرابت‌های میان نقاشی اشر و طراحی‌های کارگردان بود. تلاش برای یافتن المان‌ها و فاکت‌ها راه به جای نمی‌برد. تنها می‌توان گفت در هر دو شخصیت‌ها در صفحه پراکنده شده‌اند و مسیرهای از پیش تعیین‌شده‌ای را طی می‌کنند. ولی نکته اصلی آن است که نمایش خیل‌نژاد از هیچ یک از قواعد اشر تبعیت نمی‌کند. دنیای اشر سه‌بعدی و صلب است. دنیای اشر منبسط یا منقبض نمی‌شود. اگر یکی از خطوط آن پاک شود، وجود معنویش ملموس است و از لحاظ مادی گرانش سه‌گانه او را فرو می‌ریزد. حال کافی است به صحنه‌ای اشاره کنیم که بازیگران درهم می‌لولند و قرار است نقطه تداعی‌گر نقاشی اشر باشند. لیکن نتیجه تصادم میان دو بازیگر است، اتفاقی که روی دادنش به‌واسطه الگوی اقلیدسی غیرممکن است. مهم‌تر آنکه نقاشی اشر فاقد هرگونه مرکز است. مرکزی‌ترین المان نقاشی نسبیت شخصیتی است که از پلکانی بالا می‌آید و حرکت رو به جلوی او این مرکزیت را در بی‌نهایت خواهد شکست. حتی درختی که در مرکز است در واقع خارج از قاب تصویر ترسیم شده است. در دنیای اشر صفحات هندسی «طبق تعاریف هندسه تحلیلی» نسبت به هم متنافرند نه متقاطع. در دنیای نمایش خیل‌نژاد فارغ از اینکه چیزی به نام حجم وجود ندارد تا در آن صفحات متعدد قائل شویم، هم چیز در هم متقاطع است. زمانی که دیوارها منبسط می‌شوند و صندلی سفید همچون روح سرگردان از دیوار هارد می‌شود، همه چیز به باد می‌رود.

رویکرد دوم در نقد نمایش «بالاخره این زندگی مال کیه» توجه شایان ذکر منتقدان به تأملات سارتر نسبت به مفهوم وجود و آزادی فرد در انتخاب است. درک این واقعیت که متن مملو از نشانگان اگزیستانسیالیستی است، بر کسی پوشیده نخواهد ماند. انتخاب زندگی توسط هریسون کاملاً مشابه با مثال‌های سارتر در باب انتخاب است. سارتر نیز در مبحث انتخاب مدام پای مرگ را پیش می‌کشد. اما پرسش نگارنده این است به صرف استفاده از فاکت‌های اگزیستانسیالیستی در متن، آن متن بالفعل متنی اگزیستانسیالیستی محسوب می‌شود؟

در پاسخ این پرسش باید در ابتدا گفت توجه بیش از ۹۰ درصد منتقدان به متن و فراموش کردن چیزی به نام اجرای آن در ایرانشهر، ناشی از عدم موفقیت کارگردان در اجراست. قلم بر ایان کلارک در کلیت نمایش بر کارگردانی اشکان خیل‌نژاد می‌چربد. کارگردان موفق نمی‌شود بر متن غلبه کند و در مسابقه دوی نود دقیقه‌ای، از کلارک عقب می‌ماند. او تنها به کلارک کمک می‌کند دیده شود، شناخته شود و خودش را در مقام کاندید دریافت جایزه تونی به ما معرفی کند. اما درباره نقدها باید گفت نگاه منتقدان ایرانی کماکان سلیقه‌ای و شتاب‌زده است. آنان حتی در نقدهایشان به نکات مشهود و ملموس بی‌توجه می‌مانند و سریعاً به قصد کشف زیرمتن‌های خیالی، به‌سراغ کلمات مطنطن سارتر می‌روند. منتقدان نگاه نئویونگی شخصیت هریسون را نادیده می‌گیرند که چگونه کهن‌الگوها را در تشریح شخصیت‌های نمایش به کار می‌گیرد. او امرسون را زئوس می‌داند و سرپرستار راهرو را حتی در برخورد با قاضی او را هادسی تشریح می‌کند تا او را تحریک کند. اشکان خیل‌نژاد در تأویل متن کلارک این مسأله رو به خوبی درک کرده است و نقطه مثبت در اما تورژیش در این مسأله متمرکز می‌شود. خیل‌نژاد بر تن تمام شخصیت‌هایش لباسی متحدکرده است؛ ولی جوراب‌هایشان رنگی در نظر می‌گیرد، رنگی که نشانی بر شخصیت‌های اسطوره‌ای نئویونگی آنان است. شاید در انتخاب رنگ‌ها با کارگردان اختلافی وجود داشته باشد؛ ولی درک این مسأله خیل‌نژاد را از منتقدانش پیش می‌اندازد.

متن کلارک مملو از گفتارهایی است که ما را با محکومیت به آزادی مدنظر سارتر می‌رساند؛ ولی دنیا و شخصیت مخلوق کلارک در قد و قامت متفکر آزادی‌خواه سارتر یا مرسوی بی‌اعتنای کامونیست. پرسشی که نگارنده را مجاب به مخالفت با نظر منتقدان می‌کند، دلایل انتخاب هریسون است. هریسون نه از سر یأسی فلسفی که به‌واسطه ضعف جنسیش برای خود پایانی آنچنانی می‌خواهد. او برای زن‌های زیباروی نمایش بی‌خطر است، در حالی که لذت زندگیش تجربه آناتومی زنان بوده است. کلارک قهرمانش را همچون موجود استحسانی کیرکگارد خلق می‌کند که بویی از اخلاق نبرده است و همه چیز در خیر خاص و مختص به خود می‌داند و حال این دن ژوان افلیج در آیرونی دنیای جذاب و رمانتیک استحسانی یا پذیرش خرقه اخلاق اولی را درمی‌یابد و طبق نگاه کیرکگارد «پدر معنوی ژان پل سارتر» راهی جز تن دادن به خودکشی ندارد.

کلارک دنیای غیراخلاقی تکثیر شده در جامعه دهه ۶۰ و ۷۰ اروپا به‌واسطه دیدگاه سارتر را با خلق موجودی غیراخلاقی تمسخر می‌کند. رفتار امرسون در انتهای نمایش مبنی بر گذراندن آن شش روز نهایی در بیمارستان، پیروزی موجودی اخلاقی به نام دکتر امرسون است.

کلارک تنها در یک گوشه از نمایشنامه خود مامی آید. او که در حلقه‌های برگزیده روشنفکری پاریس مورد توجه بود و ژان پل سارتر نیز عمیقا او را تحسین می‌کرد. وی پس از خواندن کتاب «تأملات نابهنگام» به طور ویژه مقاله «درباب سود و زیان تاریخ برای زندگی» به نویسندگی فریدریش نیچه دچار دگرگونی می‌شود.

نیچه در این مقاله استدلال می‌کند که فضای آکادمیک حس مادر باره چگونگی خوانش و بحث از تاریخ را مسموم کرده است زیرا آنها وانمود کردند که باید تاریخ را به نوعی بی‌غرض بخوانیم برای اینکه بدانیم در گذشته چه اتفاق‌هایی رخ داده است. نیچه با غضب طعنه‌آمیزی آن ایده را رد می‌کند چون نکته‌ای نیست که بخواهیم درباره گذشته یاد بگیریم آن هم به خاطر خودش. تنها دلیل خواندن و مطالعه تاریخ این است که گذشته را حفر کنیم برای ایده‌ها، مفاهیم و مثال‌هایی که می‌توانند ما را به سوی زندگی‌ای بهتر در دوران معاصر هدایت کنند. نیچه در مقاله خود می‌گوید عصر جدید از تاریخ انباشته شده است و «انسان مدرن از تضعیف شخصیت رنج می‌کشد. همان‌طور که فرد رومی عصر امپراتوری نسبت به جهانی که در خدمت او بود غیر رومی می‌شد همان‌گونه که او خود در اسیل بیگانگانی که به رم سرازیر می‌شدند گم کرد.» نیچه در ادامه تاکید می‌کند: «اکنون هیچ کس دل آن را ندارد که چنانچه هست ظاهر شود.»

این جمله نیچه درباره بودن در لحظه اکنون یا تاریخ اکنونیت روی فوکو تاثیر عمیقی گذاشت زیرا نیچه افراط در مطالعه تاریخ را به‌درستی دانست و اشاره می‌کرد که اکنون را پشت نقاب گذشته پنهان کرده‌ایم. البته فوکو دومین تاثیر بزرگ خود در شیوه بررسی تاریخ را از امانوئل کانت گرفت. این فیلسوف آلمانی در مقاله‌ای با عنوان «روشنگری چیست؟ در پاسخ به یک پرسش» تلاش کرد وضعیت فکری زندگی انسان‌های اکنون خود را بررسی کند. فوکو در این باره می‌گوید: «با پرسش کانت نوع تازه‌ای از پرسش در گستره اندیشه فلسفی پیدا می‌شود... مسئله‌ای که برای نخستین بار در متن کانت رخ می‌نماید مسئله زمان حال است؛ مسئله آنچه هم اکنون جریان دارد: امروز چه می‌گذرد؟ اکنون چه می‌گذرد؟ و چیست این اکنون که همگی ما در آنیم و این لحظه‌ای که من در آن می‌نویسم؟» دکارت هم در «گفتار در روش» تحولات ذهنی جاری خود را باز می‌گوید ولی فوکو اشاره می‌کند: «نزد دکارت نمی‌توان پرسشی یافت از این دست که «سرانجام خود این حالی که من به آن تعلق دارم چیست؟» و به نظرم این پرسشی است که کانت به آن پاسخ می‌گوید.» فوکو: «به گمان من در این نوشته کانت است که مسئله زمان حال همچون رویدادی فلسفی رخ می‌نماید، رویدادی که فیلسوفی که از آن سخن می‌گوید خود نیز جزیی از آن است.» وی پس از تبیین بحث خود، جمله‌ای کلیدی می‌گوید که به کار هنرمند هم می‌آید: «اگر فلسفه را صورتی از پراتیک گفتاری (نظریه و عمل همزمان گفتاری) بینگاریم که تاریخ خود را دارد، به نظرم گزافه نیست که بگوییم در متن مربوط به «روشنگری»، فلسفه برای نخستین بار از فعلیت گفتاری خود یک مسئله اساسی می‌سازد و این فعلیت را همچون یک رویداد به پرسش می‌گیرد؛ رویدادی که فلسفه باید معنا، ارزش و فردیت فلسفی‌اش را بیان کند و در آن هم باید دلیل وجودی خود را بیابد و هم بنیاد آنچه را که می‌گوید.» فوکو با توجه به این مقاله‌ها فورا مسیر کاری خود را تغییر داد و تصمیم گرفت تا به نوع خاصی از مورخ فلسفی تبدیل بشود: کسی که بایست به گذشته سرک بکشد تا به او کمک بشود از موضوع‌های اضطراری دوران خود سر دربیاورد. پیشنهاد می‌شود مسیر فوکو در بررسی در مانگاه، جنون، زندان و... در زمینه تئاتر ایران نیز پیاده شود تا مسئله‌های اصلی آشفتگی فعلی شناسایی شود.

در جمع‌بندی باید گفت اشکان خیل‌نژاد با آنکه درک خوبی از متن به‌دست آورده، ولی در انتخاب طراحی به خطا رفته یا بهتر است بگوییم به آنچه ادعا می‌کند نرسیده است. خیل‌نژاد آن قدر در آروزی خلق تصویر اشروار بوده است که متن را رها می‌کند و قافیه را به کلارک می‌بازد

حرکت پایین آوردن تخت هریسون را شرح می‌دهد و او با گفتن «می‌ریم به بخش زنان و زایمان» نگاه نئویونگی موجود در نمایشنامه را بسط می‌دهد. خیل‌نژاد در اینجا نیز با درک درستی از متن، این حرکت را چند بار دیگر تکرار می‌کند تا واقعیت درونی هریسون بروز کند. هریسون هفایستوس لنگی است که آفرودیتش به بستر آرس می‌رود. هفایستوس حسود است و حیف که خیل‌نژاد صحنه ابراز علاقه هیل به اسکات را حذف می‌کند تا واقعیت دیگری از هریسون را برجسته کند.

نمونه نمایشنامه کلارک بسیار است و آثاری چون «برهان» و «زیرکی» خوشبختانه به فارسی نیز ترجمه شده است تا با کمی مداقه به طبع نسبتاً عملگرایانه موجود در آثار نمایشی انگلیسی زبان‌ها پی بریم. نگاه شتابزده و ذوق‌زده را کنار نهیم؛ چرا که بر کسی پوشیده نیست در ایران موج‌سواری بر نگاه تحریف شده سارتر همچنان طرفدار دارد. کاش سارتر را درست می‌خواندیم، کاش!

در جمع‌بندی باید گفت اشکان خیل‌نژاد با آنکه درک خوبی از متن بدست آورده؛ ولی در انتخاب طراحی به خطا رفته یا بهتر است بگوییم به آنچه ادعا می‌کند نرسیده است. خیل‌نژاد آن قدر در آروزی خلق تصویر اشروار بوده است که متن را رها می‌کند و قافیه را به کلارک می‌بازد. نوید محمدزاده بازیگر پر انرژی و فوق‌العاده‌ای است؛ ولی در مرکز قرار گرفتن او مستلزم وزنه‌ای است تا در صحنه تعادل ایجاد کند. شاید هومن کیایی استانده بازی کند؛ اما از پس محمدزاده برنمی‌آید. بازیگران زن هم که حرفی برای گفتن ندارند و محمدزاده یکه و تنهایی تازه و نمایش لنگ می‌ماند و خودش تبدیل به هفایستوس می‌شود و به زمین می‌خورد. نمره قبولی خیل‌نژاد در نمایشی چون «پچپچه‌های پشت خط نبرد» تنها به سبب یک دستی و همسطح بودن بازیگرانش بود و بس.

یادداشت

پرسش‌هایی از تاریخ اکنون تئاتر ایران با توجه به کرونا

گره‌گشایی از مسئله‌های ویران‌کننده امروز

سید حسین رسولی

وضعیت نابسامان اقتصادی، ساختاری و هنری در تئاتر ایران نشان می‌دهد مانه شناختی از لحظه اکنون داریم و نه شناختی از تاریخ تئاتر. در واقع، ما اصلا مسئله‌های اساسی تئاتر ایران را شناسایی و بررسی نکردیم و این موضوع را به حال خودش رها کردیم تا به نوعی آشفته‌حالی رسیدیم. اغلب پژوهش‌های تاریخی هم به خود تاریخ تئاتر پرداختند نه اینکه در دهایی از وضعیت اکنون را شناسایی کنند و به‌واسطه آن بشود مشکل‌ها و مسئله‌های مهم رفع و رجوع شود. مفاهیم شکل گرفته در تئاتر ایران از جمله تهیه کننده، دراماتورژ، مدیر تئاتر، سالن‌دار و هزار مفهوم دیگر با کشورهای پیشرفته متفاوت است و این امر نشان از خلاهای اساسی دارد در زیر مفاهیم در طول تاریخ شکل می‌گیرند. این مفاهیم در ایران هر چه بیشتر پیش رفته‌اند از خط اصلی خود خارج شده‌اند و تعاریفی جدا از اصل پیدا کرده‌اند. مثلا یک تهیه کننده در کمپانی‌های معتبر تئاتر به دنبال تولید تئاتر است. او گروهی را گرد هم می‌آورد و نمایشی را تولید می‌کند تا بتواند در فستیوال‌ها و سالن‌های مختلف جهانی اجرا برود اما یک تهیه کننده در ایران معمولا به دنبال اثری تولید شده از سوی گروه هنری است. او مهر خود را به نمایش اجرا شده می‌زند تا بتواند از آن سود ببرد و رزومه خود را پر کار کند زیرا آنها معمولا به سراغ کارهای موفق و پر تماشاگر می‌روند. این تهیه کننده مقدار کمی هم پول به گروه اجرایی می‌دهد و بیشتر سود را در جیب خود می‌گذارد که باید اسم این کار را دلالی و زدوبند بگذاریم تا تهیه کنندگی. واژه دراماتورژ هم چنین است. در تئاتر ایران، دراماتورژ معمولا کسی است که متن‌ها را جرح و تعدیل می‌کند و بیشتر اوقات نمایشنامه‌های طولانی را به شدت کوتاه می‌کند تا مفاهیم اصلی و پایه‌ای آن را خالی کند و در نهایت چیزی ساده و قابل هضم برای طبقه تن‌آسا و مرفه تولید شود. بررسی همین دو مفهوم نشان می‌دهد که تا چه میزان به جاده خاکی زده‌ایم و تئاتر ایران از هر گونه اندیشه و تولید مولد خالی شده است. این موضوع امری ساده و معمولی نیست و باید پیگری تاریخی بشود و راهکارهایی در جهت بهبود شرایط اکنون پیشنهاد بشود. نکته بسیار مهم دیگر «تئاتر خصوصی» در ایران است که تفاوت فاحشی مثلا با تئاتر خصوصی در انگلستان دارد. این روزها که کرونا (کووید ۱۹) باعث شده است شرایط این سالن‌ها سخت بشود و انبوهی از شاغلان حرفه تئاتر بیکار بشوند شرایط برای بررسی تبارشناسانه مهیا شده است. باید از خود بپرسیم چرا تئاتر ملی لندن فیلم تئاترهای خود را رایگان در اختیار مردم قرار داد ولی کارگردانان و سالن‌های خصوصی در ایران برای این تئاترها بلیت فروشی کردند؟! در صورتی که فرصتی یکتا به منظور جذب طبقه‌های پایین جامعه مهیا شده بود.

فوکو و تاریخ اکنون

میشل فوکو مورخ و فیلسوف فرانسوی قرن بیستم است که روشی در بررسی تاریخ پیشنهاد می‌دهد و به شدت به کار