روزنامه صبح
سیاسی، اجتماعی، اقتصادی
توسعه 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

تاملاتی کوتاه در باب خلق شخصیت نابهنگام و امید به وقت ناامیدی

میل‌ورزی انسان را پایانی نیست

محمدحسن خدایی

یکم – فرانسیس فوکویاما در کتاب «هویت: سیاست هویت کنونی و مبارزه برای به رسمیت شناخته شدن» انسان را از منظر اقتصاد مدرن موجودی عقلانی فرض می‌گیرد که می‌کوشد مطلوبیت زندگی‌اش را به حداکثر برساند. فوکویاما در نقد این رویکرد به فردی بودن آن اشاره کرده و غیاب خانواده، قبیله، ملت و انواع دیگر گروه‌های اجتماعی را دلیلی بر عدم همکاری جمعی و رسیدن به آرمان‌های مشترک می‌داند. در این میان می‌بایست به ماهیت «مطلوبیت» هم پرداخت که بر ترجیحات فردی بنا شده و در این هویت‌گرایی مردمانِ گوشه و کنار جهان، ابژه‌های بسیار متنوعی را شامل می‌شود: از خرید یک خودروی لوکس گرفته تا به حداکثر رساندن لذت جنسی و افزودن بر تعداد حوریانی که یک بمب‌گذار انتحاری قرار است در بهشت موعود بعد از مرگ ملاقات کند. با آنکه دیدگاه تنگ‌نظرانه اقتصاددانان لیبرال در باب انگیزش انسان‌ها به نتایج اسف‌باری منتهی شده، گویا جهان پسامدرن و نئولیبرال کنونی ملغمه‌ای است از هویت‌گرایی‌های مختلف و گاه خطرناک که نوع تازه‌ای از سوژه انسانی را تولید کرده که آرمان و امیالش را پایانی نیست. انسانی که شعارش مبتنی است بر به حداکثر رساندن مطلوبیت زندگی فردی ذیل مصرف‌گرایی. حتی نظام‌های کمونیستی سابق هم نتوانستند به تمامی بر این میل انسانی در تملک اشیا و مواهب تمدن، راهی بیابند و ضرب‌المثلی چون «آنها وانمود می‌کنند به ما حقوق می‌دهند، ما هم وانمود به کار کردن می‌کنیم.» این واقعیت تلخ را به شکل درخشانی نمایان می‌کند. گویی میل‌ورزی انسان را پایانی نیست و حتی در نظام‌های توتالیتر برای در آغوش کشیدن مطلوبیت و فرار از کار سخت، راه‌های گریز متعددی وجود دارد.

با این مقدمه می‌توان به آن نوع سوژه‌ای پرداخت که تئاتر این روزها بازنمایی‌اش می‌کند. اگر اغلب نمایشنامه‌هایی که در جهان معاصر نوشته می‌شود را با کمی تساهل بر مدار همین مطلوبیت‌گرایی حداکثری فرض بگیریم، می‌توان انبوه انسان‌های میان‌مایه‌ای را در لابلای متون نمایشی دید که شورِ بختانه مشغول میل‌ورزی‌های بی‌نتیجه و عبث هستند. اما تئاتر به چیزی بیشتر احتیاج دارد تا نظم ملال‌آور زندگی روزمره را بگسلد. شخصیتی در قامت یک «دیگری» که ناگهان و نابهنگام، سروکله‌اش پیدا شده و بارقه‌ای از امید و رستگاری را نمایان می‌کند.

آگامبن در نوشتاری تحت عنوان «مؤلف به‌مثابه‌ی ژست» در کتاب «حرمت‌شکنی‌ها» در باب شخصیت «ناستاسیا» در رمان ابله می‌نویسد که «ژست‌های او هر قدر هم که افراطی باشند، بی‌اندازه برتر از حسابگری‌ها و اداهای دیگر حاضران‌اند (البته به‌استثنای میشکین) و با این حال تشخیص حضور چیزی چون تصمیمی عقلانی یا اصلی اخلاقی در این ژست‌ها ناممکن است. به همین ترتیب نمی‌توان گفت او از سر انتقام‌جویی (برای مثال، از توتسکی) عمل می‌کند. از آغاز تا پایان، ناستاسیا انگار در چنگ هذیانی تب‌آلود است و دوستانش نیز پیوسته همین را می‌گویند («از چه حرف می‌زنی؟ دچار حمله شده‌ای؟»)؛ «درکش نمی‌کنم، عقل از سرش پریده»). ناستاسیا فیلیپونا زندگی خویش را به بازی گذاشته است – یا شاید رخصت داده این زندگی به بازی گذاشته شود، به دست میشکین، به دست راگوژین، به دست لبدف، و در نهایت به دست بلهوسی خودش. برای همین است که رفتارش توضیح‌ناپذیر است؛ برای همین است که او در همه‌ی اعمالش سراپا دست‌نیافتنی و درک‌ناشده می‌ماند. یک زندگی آن زمان اخلاقی نیست که به قوانین اخلاقی گردن نهد بلکه زمانی اخلاقی می‌شود که بپذیرد خود را در ژست‌هایش به بازی بگذارد، آن هم به شکلی بی‌بازگشت و بدون ملاحظه – حتی با این مخاطره که سعادت یا رسوایی‌اش یک‌بار برای همیشه رقم خواهد خورد.» آگامبن معتقد است هر بازیگر، از طریق ژست‌هایی که به بازی می‌گذارد یک شخصیت را بر صحنه اجرایی کرده و رویت‌پذیر می‌کند. سوژه محصول مواجهه تن به تن با دستگاهی است که در آن‌ها به بازی گذاشته شده و خود را به بازی می‌گذارد. کنشی که اگر همراه با مقاومت باشد و بیان نشدگی خویش، امکان سوژگی می‌یابد و از تقلیل یافتن به امری پیش‌بینی‌پذیر رها می‌شود. «سوژگی در جایی تولید می‌شود که موجود زنده، هنگامی که با زبان مواجه می‌شود و خود را بی هیچ ملاحظه‌ای در زبان به بازی می‌گذارد، ژستی بروز می‌دهد حاکی از ناممکن بودن تقلیل یافتن خویش به این ژست. باقی همه روان‌شناسی است، و در روان‌شناسی هیچ‌جا با چیزی چون یک سوژه یا فاعل اخلاقی یا یک شکل زندگی مواجه نمی‌شویم.» تئاتر این روزهای ما به شخصیت‌هایی احتیاج دارد که خویشتن را در ژست‌هایی به بازی گذارند که نشان از تقلیل نیافتن به همان ژست‌ها باشد. شخصیت‌هایی شبیه ناستاسیا که به‌راحتی در کلیشه‌های پذیرفته‌شده، نگنجند و به روانشناسی فروکاسته نشود. فیگوری نابهنگام که مناسبات موجود را برهم زده و نظمی تازه را موجب شود. همان شخصیتی که توانایی کنش‌ورزی تا سرحد یک سوژه انسانی را دارا است و پیشاپیش تن به پیش‌بینی‌پذیری نمی‌دهد به قول آلکس کالینیکوس با عاملیت خویش، در کار ساختن تاریخ است.

دوم – امید به وقت ناامیدی: در فیلم تحسین‌شده «در ساحل» به کارگردانی استنلی کرامر، با نوعی امیدورزی به وقت ناامیدی روبرو هستیم. ماجرا در رابطه با مردمان استرالیا بعد از منازعه‌ای هستی‌است. جنگ اتمی زندگی بشر را به پایان خویش نزدیک کرده و قرار است سیاره زمین بدون انسان خردمند به دور خود بچرخد. روایت فیلم واکنش به مسابقه تسلیحاتی دوران جنگ سرد و هراس مردمان عادی از بروز فاجعه‌های بین‌المللی است. کرامر در مقام کارگردان ترجیح داده در اوج ناامیدی بر ریسمان امید چنگ زند و حتی آن دقایق اندک زیستن در ماقبل پایان را با آریی گویی بر زندگی همراه کند. فیلم به شکل درخشانی نشان می‌دهد که از پس فاجعه، نه دریا و نه خشکی، برای بشریت ایمن نیست و اسطوره پیشرفت بیش از آنکه رفاه آورد، نابودی و تباهی را رقم زده. با آنکه فضای دیستوپیایی «در ساحل» چندان به بازنمایی صحنه‌های خرابی و مصیبت نمی‌پردازد، اما بدبختی بزرگ را در پایان یافتن بی‌معنای زندگی می‌یابد. اوج این حقیقت تلخ را می‌توان در سفری مشاهده کرد که شخصیت «دوایت» با بازی «گریگوری پک» به آمریکا دارد. او که فرمانده عالی‌رتبه نیروی دریایی آمریکاست، ماموریت می‌یابد که سفری به سرزمین مادری‌اش داشته باشد تا شاید امکان بازگشت به وضعیت پیشافاجعه مهیا شود. دوایت با همکاران خویش و سوار بر زیردریایی مجهز ارتش آمریکا، سفری طولانی را از استرالیا تا آمریکا آغاز کرده و وقتی به آنجا می‌رسد با شهرهایی خالی از سکنه روبرو می‌شود. هیچ انسانی باقی نمانده و مظاهر تمدن در غیاب بشریت تمدن‌ساز، بدل به کابوسی هولناک شده مملو از تشعشعات خطرناک رادیواکتیو. حتی آن جریان بی‌وقفه پیام‌های رادیویی که مدام دریافت می‌شود و تو همی از امکان حیات انسان را در آمریکای مصیبت‌زده موجب می‌شود، ماحصل یک ترکیب اتفاقی است مابین بطری شیشه‌ای با دستگاه ارسال پیام. دوایت به ناچار زادگاه خویش را ترک کرده و بار دیگر به استرالیا بازمی‌گردد. جزیره‌ای پهناور که به زودی و به مانند سایر نقاط جهان گرفتار اثرات مرگبار تشعشعات هسته‌ای شده و لاجرم خالی از حیات بشری خواهد گشت.

زمان واپسین که در فیلم روایت و بازنمایی می‌شود چندان در آن تقسیم‌بندی میان زمان مسیانیک و آپوکالپتیک نمی‌گنجد. اگر زمان مسیانیک امکان فشردگی و بروز رخداد سیاسی سوژه‌های انسانی است، و اگر زمان آپوکالپتیک، وجهی الهیاتی از پایان زندگی بشریت به فرمان پروردگار باشد، زمان واپسین در فیلم استنلی کرامر، نوعی از عقوبت انسان خاطی است که تلاش دارد خود را همچون خالق خویش، بر جهان مسلط کند و با علم و اخلاقیات سرمایه‌داری، آن را به تسخیر درآورد. اما حاصل کار فاجعه است و پایانی دردناک برای بشریت نافرمان. جزیره استرالیا یادآور داستان رابینسون کروزئه است. جزیره‌ای که منزوی می‌کند، نجات می‌بخشد و انسانی تازه را تربیت می‌کند. اینجا هم با شکلی از انزوا و فاصله روبرو هستیم که نمی‌تواند تا ابدیت ادامه یابد چراکه تشعشعات مرگبار اتمی بالاخره از راه خواهند رسید. فرصت اندکی که برای بازماندگان باقی مانده، امکان زیستن با نوعی امید تازه را نوید می‌دهد. دوایت با مرگ همسر و دو فرزند خویش در فاجعه اتمی، هنوز کنار نیامده و آنان را زنده می‌پندارد. اما فرا رسیدن پایان، او را هم با واقعیت تلخ آشتی داده و در نهایت به عشق «مویرا دیویدسون» پاسخ مثبت می‌دهد. فرصت کوتاه زیستن در جهان پسافاجعه، بازماندگان را دیدگاهی تازه می‌بخشد. حال با تلاش‌های بزرگ برای دستاوردهای کوچک مواجه هستیم. مناسبات انسانی کیفیت دیگری یافته و احساسات بشری بار دیگر مورد عنایت قرار می‌گیرد.

نام فیلم را می‌توان استعاره‌ای دانست از موقتی بودن، در معرض موج‌های دائمی و تکرارشونده قرار گرفتن. ساحل به مثابه اتصال خشکی و دریا، قلمرویی است که لویاتان و بهیموت میان خود تقسیم کرده‌اند. هر دو اقلیم قوانین خاص خود را دارد و هیچ‌گاه به آن یکی تحویل و یا تبدیل نمی‌شود. «در ساحل» بودن، ایستادن میان این دو قلمرو و امکان تجربه هر دو است. جهانی که هر دم بیش از پیش به تسخیر بشریت آزمند درآمده و مرزهای طولانی میان دریا و خشکی شاید مهاری است بر این آزمندی فزاینده. در انتهای فیلم وقتی دوایت و همکاران‌اش سوار بر زیردریایی، سواحل استرالیا را ترک می‌کنند تا مرگ را در سرزمین مادری تجربه کنند، مویرا ایستاده بر ساحل با نگاهی عاشقانه عزیمت آنان را از نظر می‌گذراند. حضور او در آن دقایق، معنای در ساحل بودن را از منظری دیگر آشکار می‌کند. تنها از طریق بودن در یک جایگاه و از طریق اتصال به یک سوژه انسانی است که می‌توان عاشق شد یا تنها ماند. مویرا هر دو را تجربه می‌کند چراکه بر مرز خشکی و دریا ایستاده است.

جهان پسامدرن و نئولیبرال کنونی ملغمه‌ای است از هویت‌گرایی‌های مختلف و گاه خطرناک که نوع تازه‌ای از سوژه انسانی را تولید کرده که آرمان و امیالش را پایانی نیست

گزارش

واکنشی به تعزیه‌های عجیب در فضای مجازی

تعزیه: سنت محبوب یا فرم مغلوب

احسان زیورعالم

با فرا رسیدن ایام عزاداری سالار شهیدان تب‌وتابی برای برگزاری تعزیه در سراسر کشور شکل می‌گیرد. هر چند امسال در کوران کرونا، برپایی موکب‌های عزا با مشکلات عدیده‌ای روبه‌رو شد و خبری از آن هیاهوهای سابق نبود؛ اما در فضای مجازی بازار برخی از قطعات عجیب تعزیه جات دست‌به‌دست می‌شد، قطعاتی که در آن تن‌پوش‌های شیر نمار فتارهایی عجیب از خودنشان می‌دادند و شمرخوان‌ها با حرارتی خاص، رویکردی ناموزون به اجرا می‌دادند یا آنکه در میانه صحنه ناگهان اشقیا با موتورهای CGI به لشکر کوچک اولیا حمله می‌بردند. همه چیز برای یک خنده‌ریز مهیاست؛ اما پشت ماجرا برای برخی چهره‌ها موضوعی دردآور است.

همه چیز به کتاب «نمایش در ایران» بهرام بیضایی بازمی‌گردد. کتابی که در ۱۳۴۳ منتشر شده بود با مؤخره‌ای تلخ صحبت با مخاطبانش را به پایان می‌رساند. جایی که بیضایی معتقد است هنرهای نمایشی بومی و ملی در وضعیت بغرنجی به سر می‌برند و ماجرای تعزیه بدتر از همه است. او در نقد وضعیت آن روزها که در تئاتر غربی غرق می‌شد و اسلوب‌های غربی نیز به درستی ادراک نمی‌شد، مواجهه ما با غرب را چنین می‌نگارد «اما آنچه در اینجا شد چه بود؟ تعزیه ممنوع شد، سخت‌گیری در مورد دسته‌های تقلیدچی و نمایش‌هایشان شدت یافت و قهوه‌خانه‌ها که مرکز ثقل نقالان و خیمه‌شب‌بازان بود، یک به یک از میان رفت. در عوض، فرنگ‌رفتگان مستفرنگ به جای جستجو و راهیابی برای سامان دادن به نمایشی که بود، با منتشر کردن لغات و اصطلاحات بیگانه، حتی پیش از سر رسیدن نمایش فرنگی به استقبال از ظواهر آن رفتند. ما امروز از خود می‌پرسیم که آیا نمایش قبلی قابلیت تحول را نداشت یا تحول بخشیدن به آن از قدرت این واسطه‌ها خارج بود؟»

بیضایی در پایان این بخش از انقراض گونه‌های نمایشی می‌گوید که امکان تحول از آن زدوده شد و برخی من جمله تعزیه نفس‌های آخرش را می‌کشد. اما پرسش اساسی آن است که با گذشت پنج دهه از نوشتار بیضایی آیا وضعیت همین است که بود؟ به‌نظر وضعیت تغییر چندانی نمی‌کند. به‌واسطه جشن هنر شیراز در همان سال‌های نوشته‌شدن «نمایش در ایران» میلی به بازگرداندن دنیای نمایش ایرانی پدید می‌آید؛ اما این پدیدآوری نه از سر نیاز جامعه و خواست عموم که برآمده از همان مواجهه شرق ایرانی با غرب اروپایی است. جایی که دستگاه فرهنگی وقت تمایل دارد بارقه‌هایی از هنر نمایشی ایرانی را در برابر خیل نام‌ها و سبک‌ها علم کند. نتیجه کار حتی به افسانه‌سرایی نیز ختم می‌شود. همانند روایت مشهور امادروغ تأثیر گیری برشت از تعزیه برای خلق مفهوم فاصله‌گذاری. حال آنکه نه برشت با تعزیه چنان شناختی داشت و نه تعزیه در زمان برشت به صورت علمی در اختیار پژوهشگران غربی قرار گرفته بود. آن هم در ایران میان دو جنگ جهانگیر که یکی از آشفته‌ترین و تاریک‌ترین دوره‌های تاریخی است.

در واقع برشت با تأسی از نمایش چینی به مفهوم فاصله‌گذاری رسید و آن را ارتقا داد و ما در ایران مفاهیم به جامانده را مغلوب زمانه خود کردیم. تعزیه به مثابه یک سنت بدون تغییر باقی ماند؛ در حالی که در همان زمان در ژاپن، شرایط به شکل دیگری رقم می‌خورد. در کتاب «نظریه اجرا» فیشر لیشته مبحث کاملی از مواجهه ژاپن با غرب و جابه‌جایی فرهنگی در حوزه تئاتر بیان شده است که از حوصله این متن خارج است. مسأله آن است که چرا تعزیه رشد نکرد. برخی بر این باورند که رویکرد مذهبی ایران پسا انقلاب به حفظ تعزیه کمک شایانی کرده است. هر چند دستگاه فرهنگی جمهوری اسلامی در حفظ و برگزاری تعزیه کمک شایانی کرده و با برگزاری چندین جشنواره با تمرکز بر نمایش‌ها و آیین‌ها، شکلی از تعزیه موزه‌ای را فراهم کرده است؛ اما تعزیه اثر موزه‌ای نبود. تعزیه هنر سنتی برآمده از مردم بود و ربطی به شرایط فرهنگی نظام‌های آریستوکرات و بورژوازی نداشت تا در موزه نهادینه شود.

مسأله مهمی که فراموش شد. تعزیه از منشا خودش جدا شد و به جایی مثل اداره کل هنرهای نمایشی سپرده شد. یک سیستم بوروکراتیک که نمی‌تواند تولید فرهنگ کند؛ در حالی که اجرای تعزیه به تنهایی فرایندی فرهنگ‌ساز بود و براساس شرایط روز در خود دگردیسی داشت. گزارش‌های مستشرقان عصر صفویه با مستندات مکتوب ایرانیان عصر قاجار نشان می‌دهد جز محتوای تعزیه‌جات، از لحاظ فرمی تفاوت‌ها قابل توجه بوده است. کما اینکه هم‌اکنون در ایران هم نمی‌توان دو سبک کاملاً منطبق بر هم در حوزه تعزیه نام برد. تعزیه‌خوانسار با تعزیه لامرد تفاوت قابل تأملی دارد.

اما موزه‌ای کردن شرایط را برای از خط خارج کردن تعزیه فراهم کرد. سنتی بودن در مقابله موزه‌ای بودن قرار می‌گیرد و محصول این تقابل وضعیت علمی نیست. سنت حکایت از سینه به سینه رد و بدل کردن شناخت جامعه درگیر از تعزیه دارد و در مقابل موزه‌ای کردن بر این مهم وجود تعزیه در قالب مخاطب پسند است. چیزی که در ایام عزا بتوان علمش کرد و گفت این رهیافت هنر از یک واقعه تاریخی است. هر چند تعزیه در بست در خدمت محرم نبود و نیست و جهانی به مراتب وسیع‌تر دارد. محصول این تشتت را می‌شود در تماشاخانه سنگلج جستجو کرد، جایی که از فرم‌های کمیک تعزیه همانند پیش‌پرده‌خوانی بهره گرفته می‌شود تا نمایش شادی‌آور ایرانی تولید کنند و مخاطبی که می‌خندد نمی‌داند آنچه می‌بیند بخشی از تعزیه است.

در سال‌های گذشته اما دسته سومی نیز در دل تعزیه شکل گرفته‌اند. گروه‌های نوگرایی که شاید همانند مکتب‌داران سقاخانه در نقاشی تمایل داشتند فرم‌های هنری سنتی را در دل مدرنیسم بسنجند. علی شمس و علی اصغر دشتی، هر دو از گروه دن کیشوت چنین نگرشی داشتند. آنان مفاهیم و اصطلاحات تعزیه را برگرفته و در دل محتوای خود نشاندند. به عبارتی آنان تعزیه را از یک قالب نمایشی با محتوای معین به یک فرم هنری بدل کردند. اگرچه تعزیه اساساً واجد یک محتوای ثابت نبود. مضحکه‌های شبیه‌خوانی یا مجلس شصت‌بستن غول به هیچ‌عنوان با محتوای تعزیه در اذهان عمومی تشابهی ندارد؛ اما فرم اجرایی یکسان است. با این حال، نوگرایان چندان محبوب نبودند. جایشان در جشنواره‌ها نبود و از سوی محافظه‌کاران حوزه تئاتر مورد انتقاد قرار می‌گرفتند. با این حال هر دو گروه به بهرام بیضایی اقتدا می‌کردند، همانی که در مؤخره کتابش نوشته بود نمایش‌ها و سنت‌ها نیاز مند تحول‌اند و این تحول نه از دل موزه و فضای مردمی که از دل دانشگاه بیرون می‌آید. شاید اصغر دشتی نمونه جذابی از این ماجرا باشد، یک آکادمین که هنوز وجه دانشگاهیش را حفظ کرده است و در «نامبرده» قطعه تعزیه‌ای با عنوان «فاوست» اجرا می‌کند. محتوای فاوست متغایر با محتوای مجالس حضرت عباس (ع) و امام حسین (ع) است؛ اما این فرم هنری است که شما را به وجد می‌آورد و از دلش کارکرد بیرون می‌کشید: از کارکرد جذاب فرمی تا رویکرد پست‌مدرنیستی.

با همه این اوصاف هنوز در دانشگاه‌ها رشته‌ای به نام تئاتر ملی یا نمایش ایرانی نداریم. همه چیز به همان تئاتر خشک و خالی ختم می‌شود. همه چیز در چند واحد درسی محدود خلاصه شده است که به جایی نمی‌رسد. تعداد اساتید دانشگاهی تعزیه اندک شمار است و همه آنان در این سال‌های مسئولیت فرادانشگاهی در این حوزه نیز داشته‌اند. بخش مهمی از آنان در رویکرد موزه‌ای دخیل بوده‌اند. در ادامه میسر، یکی از دلایل انقطاع میان جامعه مردمی و سیستم دولتی را باید در فقدان فضای دانشگاهی جستجو کرد. نتیجه چنین امری می‌شود شیرهای بی‌یال و اشکمه‌ای که کلیپ‌هایشان دست به دست می‌شود و شما را به خنده وامی‌دارد. آنان محصول مخدوش سنت سینه‌به‌سینه، اجبار در برگزاری تعزیه به سبب مناسبت‌های تقویمی و دور نگاه داشتن شکل باقی مانده از تحول است. شیرها و شمرها تحول می‌سازند؛ اما نتیجه کار فاجعه‌بار است، فاجعه‌ای که هم به هنر ضربه خواهد زد و هم به دین و این همنشینی دلچسب را خدشه‌دار خواهد کرد.