

نکاتی در باب نسبت تئاتر با توده مردم؛

اقلیت یا اکثریت؟ کیج بودن یا آوانگار دیسم؟



محمد حسن خدایی

کنند. از این منظر می‌توان بسادگی دید که اعتقاد دارد این دموکراسی است که به مثابه نوعی متافیزیک و هستی‌شناسی، نقشه‌راهی به سوی سعادت بشری برای ما گشوده. دموکراسی با مسائلی چون توده، اقلیت و اکثریت و نسبت آن با ساختارهای سیاسی و اقتصادی جامعه معنا می‌یابد. در این تقسیم‌بندی است که می‌شود از رسالت و کارکرد هنر پرسید در رابطه با توده مردم، و در این مورد خاص یعنی نهاد اجتماعی تئاتر، می‌توان از فرم‌هایی مثال آورد که هر کدام یک موضع‌گیری زیباشناسانه و سیاسی هستند در قبال سلیقه مردم. فی‌المثل هنر «کیج» و هنر «آوانگار» را در نظر بگیریم که در دو سوی این معادله جاگیر شده‌اند و شکلی از صفت‌بندی هستند میان هنر توده‌ای و هنر آوانگار. این البته امری ریشه‌دار و تاریخی است که هنر باید از طریق فرمی که اتخاذ می‌کند، جایگاه خویش را

در یک ساختار سیاسی روشن و در وضعیتی که به سر می‌برد مداخله کند. اما به هر حال نمی‌توان از وسوسه‌های دست کشید که در طول تاریخ مدرن بشری، میان هنر توده‌ای و هنر نخبه‌گر مشاهده شده و یادآور تفاوت دیدگاه هنرمندان در این قضیه است. از یاد نبریم که چگونه با ظهور صنعت مدرن و اشکال سیاسی و اقتصادی مدرن، ظهور سوژه‌های یکسره متفاوت امکان پذیر شد که ذیل یک اقتصاد صنعتی و سرمایه‌داری، با تکوین نظام دولت-ملت، توانستند از مناسبات جهان قدیم تا حدی رها شود و فی‌المثل «شهروند» خطاب شود و حق و حقوقی عرفی بیابد. برآمدن دولت رفاه، صنعت‌گرایی در قالب تولید انبوه، به انباشت ثروت میدان داد تا انسان مدرن، در کنار کار روزانه به مفهومی چون «فراغت» آگاه شود و ساعاتی از زندگی خویش را به مواجهه‌های حسی و عقلانی با عرصه‌های متنوع هنر اختصاص دهد. با

به عرصه آمدن انواع هنر در حوزه عمومی، لاجرم فرم اهمیت یافت. به عنوان نمونه هنر کیج و هنر آوانگار در ادراک نظر بگیریم که از طریق فرمی که به کار گرفتند تعیین یافتند.

به لحاظ تاریخی، هنر کیج را می‌توان در برابر آوانگار دیسم دانست. پدیده‌ای فرهنگی که این روزها اغلب عرصه‌های هنری را چنان به تسخیر خویش در آورده که از فرط حضور همگانی، گویی وجود ندارد و از فرط همه‌گیری به چشم نمی‌آید. در غیاب هنر آوانگار، کیج پاسخی است به وضعیت به ابتداء کشیده شده‌ای که با مفاهیمی چون ماشین‌نیزم، شهرنشینی و جامعه مصرفی معنا می‌یابد. کیج همان فضای قابل فهم، آزاد و ملموسی است که می‌خواهد از آن، همه‌فهم‌و در دسترس باشد تا روایتی ساده از وضعیتی پیچیده بیان کند. کیج را می‌توان به مثابه هنری دانست که چندان به امر تاریخی وفادار نیست و در هر مکانی می‌تواند اتفاق بیفتد. اما نباید این واقعیت را مورد غفلت قرار داد که در غیاب روشن شدن جایگاه هنر مند در وضعیت تاریخی معاصر، آوانگار بودن خود فرمی است از ابتداء. هنر مندی که از مناسبات سلسله و سرمایه برای تولید هنر آوانگار، رندانه بهره می‌برد، تولیدگر زیاله است و امر مصرفی.

وقتی به فضای تئاتری ایران نظری اجمالی می‌افکنیم، اینجا هم می‌توان همان تمایزات و همپوشانی‌ها را مشاهده کرد که در دیگر کشورهای بینیم. تئاتر عامه‌پسند در مقابل تئاتر نخبه‌گر. اینکه هر کدام از این رویکردها شامل انبوهی تلاش‌های متفاوت بوده، این مسئله را عیان می‌کند که ما به شکل تاریخی با طیفی از عامه‌پسندها و آوانگاردها روبرو هستیم که باید جایگاهشان روشن شود. آثاری که رابطه‌ای پر فراز و نشیب دارند میان کسانی که تئاتر تولید کردند و آثاری که به تماشا نشستند، مسیری که طی شده، گاه تلاطم یافته و گاه بار خدادایی چون انقلاب، دچار گسست گشته و جاده عوض کرده. در این میان نمی‌توان تنها به ابتداء هنرمندان خرده گرفت و تماشاگرانی را مورد غفلت قرار

داد که چگونه با هزینه کردن و به تماشا نشستند، این ابتداء را رسمیت بخشیده و حمایت کردند. اصولاً وقتی کلیت یک جامعه در عرصه عمومی پس می‌نشیند، چندان نمی‌توان انتظار داشت که هنرمندانش، بسیار پیشرو باشند و موج ایجاد کنند. به گواه‌های آن که در این بیست سال اخیر قدر دیدند و بر صدر نشستند، می‌توان این پسروی جمعی مخاطبان تئاتر را رصد کرد. این تماشاگران محصول زمانه خویش و به نوعی تحت تأثیر سرمایه‌داری پسین از نوع وطنی آن هستند. وقتی سلب‌بینی‌ها بیش از متفکران، اثر گذار می‌شوند و هوادار دارند، استقبال از اجراهای تئاتری که هیچ برای عرضه ندارند الا دعوت از سلب‌بینی‌ها برای فروش بیشتر، گواه این واقعیت تلخ است که جامعه گرفتار انومی شده و می‌بایست نهیب زد و انتقادی بود.

اما از منظر دیگر ناپیوست تئاتر عامه‌پسند را به تمامی مبتدل و کیج دانست. سبویه رهایی‌بخشی هنر مردمی، تماماً سیاسی است و گاه می‌تواند مسبب گشایش شود و رویاهای طبقات فرودست جامعه را نمایندگی کند. هنر مردمی اگر که سرگرم کردن و آگاهی‌بخشی را توأمان بکار ببندد، فی‌الواقع که نیرویی است پیشرو و برای اعتلای مخاطبان‌اش. حتی امکانی که این قبیل تولیدات در اتصال بدن‌ها و تجمیع نیروها ایجاد می‌کنند حقیقتاً امیدبخش است. از یاد نبریم که هر جامعه‌ای می‌تواند در غیاب امر جمعی، بدل به جامعه‌ای تروریستی شود که در آن خشونت، تولید و مدام باز تولید می‌شود. اما هستند فیلسوفانی چون هانری لوفور که نگاهی مثبت به زندگی روزمره داشته و آن را همچون امری مسیاینیک، عامل گشایش و گشودگی زندگی دانسته و معتقدند «هنر روز زندگی باید یک اثر هنری باشد» تا بتواند سوژه‌های منکوب‌شده جهان سرمایه‌داری را بشناسد و به آن دهد. از این منظر می‌توان نگاهی همدلانه به آن اجراهایی داشت که زندگی روزمره را اسلحه می‌دانند برای مبارزه با استبداد استعلائی بعضی ساختارهای متصلب سیاسی. گویی راه دیگری

کرونا بار دیگر اهمیت زندگی را گوشزد کرده و مرگ را همچون نیرویی پیش‌بینی‌ناپذیر در مقابل چشممان ما گسترانده. تئاتر آینده نمی‌تواند نسبت به این وضعیت بی تفاوت باشد. ضرورت تئاتری که نتواند نسبت خویش را با این مرگ و زندگی روشن کند، چیست؟

باقی نمانده برای مقاومت در برابر نیروهایی که تنها به تسلیم شدن کامل انسان معاصر رضایت می‌دهند. هنر مردمی که از کیج بودن فاصله می‌گیرد، این حقیقت را مدنظر دارد که می‌بایست زندگی روزمره را جدی گرفت و آن را به مثابه یک سلاح کارآمد در میدان نبرد به کار بست. کرونا بار دیگر اهمیت زندگی را گوشزد کرده و مرگ را همچون نیرویی پیش‌بینی‌ناپذیر در مقابل چشممان ما گسترانده. تئاتر آینده نمی‌تواند نسبت به این وضعیت بی تفاوت باشد. ضرورت تئاتری که نتواند نسبت خویش را با این مرگ و زندگی روشن کند، چیست؟ زندگی روشن کند، چیست؟ امکان‌هایی که برای ما تدارک دیده، همان نقطه اتصال برای زیستن مادر جهانی این چنین خالی از امر تراژیک و قهرمانانه است که لوکاک در مقاله متافیزیک تراژدی آن را صورت‌بندی کرده. جهانی که از قهرمانان واقعی خالی شده و مملو از جماعت متوسط است. جهان پسامدرن کنونی، از آن قدیم مبتنی بر امر تراژیک فاصله گرفته و بیش از پیش، بر هنر کیج و همه‌فهم متکی شده. منطبق فرهنگی سرمایه‌داری پسین، حتی آوانگار دیسم را هم تحت مناسبات بازار در آورده تا کالایی شود و قابل مبادله. پس بار دیگر می‌بایست از منظر اهمیت زندگی روزمره، در باب جهانی اندیشید که نیروهای خیر و شر در آن این چنین شبیه یکدیگر شده‌اند. جهان متوسط شبه‌آوانگار، خالی از قهرمان تراژیک اما مملو از سلب‌بینی‌های ملال‌آور.

یادداشت

بانگاهی به سخنرانی محمود دولت‌آبادی در فستیوال تئاتر انقلاب

چرا رسانه‌ها با تئاتر بد بودند؟



احسان زبور عالم

در چند شماره پیش به رویدادهایی پرداختیم که طی آن بخشی از تاریخ تئاتر پس از انقلاب بازخوانی شود. بخشی از تاریخ که گویی زیر کوهی از فراموشی‌ها مخفی شده بود. حالی که انقلاب ایران وارد دومین سال خود می‌شد، عده‌ای از هنرمندان تئاتر در خیابان لاله‌زار، در چهار سالن آن روز، اولین جشنواره تئاتری پس از انقلاب را شکل می‌دهند؛ اما این رویداد چندان هم رویداد ساده‌ای نبود. طبق بیانیه نهایی فستیوال و سخنرانی روز پایانی محمود دولت‌آبادی، رئیس هیأت‌مدیره سندیکای هنرمندان تئاتر، برگزارکننده این رویداد خصوصی بسیار سخت‌تر از تصور ماست.

در سخنرانی محمود دولت‌آبادی چند نکته جالب وجود دارد و مهمترین آن عدم همراهی رسانه‌های آن زمان با فستیوال است. دولت‌آبادی می‌گوید «مسأله‌ای که بیرون از کار مطرح می‌شود، مسأله انعکاس یک کار اجتماعی است در جامعه. ما به عنوان جامعه فعال تئاتر ایران از دوستانی که در مطبوعات کار می‌کنند این حداقل توقع را داشتیم که به جای آن همه قلم‌فرسایی که همین آقایان در وصف جشن‌های هنر شیراز و ادا و اطوارهایی که مثلاً فلان خانم از سراسر ایران در آن بازی‌های... انجام می‌داد، می‌کردند. حداقل مطلب ما را به گوش مردم می‌رسانند.»

واقعیت آن است که فعالیت تئاتری‌ها در آن چند روز جای چندانی ثبت نشده است. در همین وانفاسی کثرت راه‌های رسیدن به منابع رسانه‌های گذشته، چندان اطلاعات خوبی از فستیوال وجود ندارد. حتی برخی بازماندگان آن روزگار در باره فعالیت‌های آن سال لب‌به‌سخن نمی‌گشایند؛ اما عجیب‌تر آنکه رسانه‌های آن روزگار کار می‌باید به آن فستیوال

نداشته‌اند. تصویر در خوری از آن روزها به جانمانده است و کمتر فردی به این رویداد مهم توجه کرده است. همین امروز اگر در جایی از تهران جمعی فعالیت تئاتری به راه بیندازند، چشم فلک را با تعدد اخبار کور می‌کنند.

مشخص نیست چرا رسانه‌ها از فعالیت‌های سندیکا در ایام ۲۲ بهمن ۱۳۵۹ پوششی نداده‌اند؛ اما روایت دولت‌آبادی قابل توجه است. او می‌گوید کسانی اخبار آن را سانسور کرده‌اند که از جشن هنر شیراز می‌نوشتند. این یعنی در روزنامه‌ها هنوز خبرنگارانی فعال بوده‌اند و اساساً نوع فکر اجرایی یاران دولت‌آبادی محبوبیت در رسانه‌های آن روز نداشته است و شاید حتی پیش از انقلاب هم هواخواهی نداشته است. نکته بعدی آن است که با وجود غلبه جریان چپ در سندیکا و فستیوال، گویی جریان چپ حاضر در روزنامه‌ها و مجلات هم به این رویداد توجهی نکرده‌اند. پاسخ این ماجرا مبهم است.

دولت‌آبادی در ادامه سخنرانی می‌گوید: «ما حداقل توقعی که از این آقایان داشتیم، این بود که چنین کار مهمی را که در تاریخ تئاتر ایران صورت گرفته فقط به اطلاع برسانند. در این زمینه حتی به بعضی روزنامه‌ها آگهی دادیم، پولش را هم دادیم. اما چاپ نشد. اینها مطالبی نیست که هنرمندان تئاتر ایران از یاد ببرند و اینها را ما به هیچ وجه و در هیچ چارچوبی نمی‌توانیم توجیه مثبت کنیم.»

واقعیت آن است که با آغاز انقلاب تئاتر چندان محل توجه اهالی رسانه نبود. هر چند پیش از انقلاب مجلاتی چون نگین، فردوسی و آرش در حوزه نقدنویسی با تپیه گزارش و مصاحبه از نمایش‌ها و اهالی تئاتر فعالیت‌های داشتند؛ اما تئاتر کماکان دغدغه اصلی نبود. بیشتر مجلات آن روز اگر چه اسم تئاتر را بر عنوان خود یکدک می‌کشیدند؛ اما هدف عمده سینما و ستارگان آن بود. مجلات ادبی نیز به

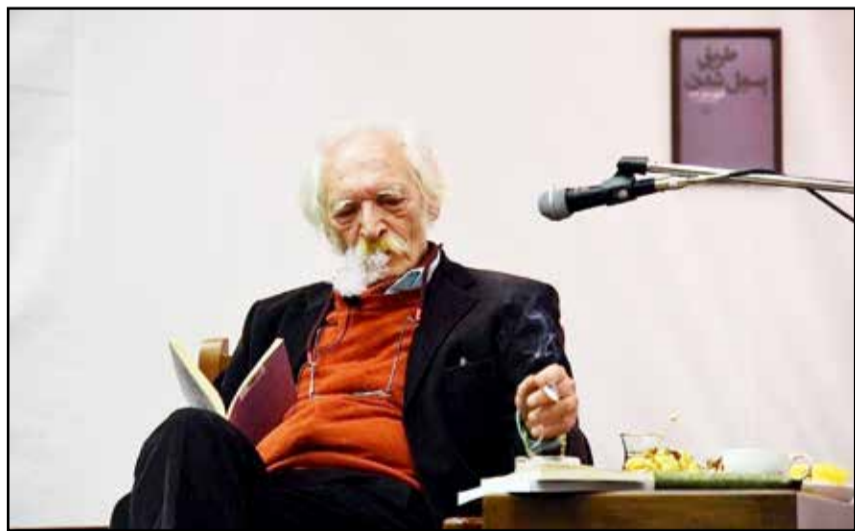
سبب پر طرفدار بودن مدیوم شعر و داستان، گرایش چندانی به ادبیات نمایشی نداشتند.

آنجا که دولت‌آبادی به کنایه شیوه پرداختن رسانه‌ها به جشن هنر شیراز را یادآوری می‌کند، بیش از همه آذنان را به سمت مجله تماشا می‌برد. نشریه رسمی تلویزیون ملی ایران در یک دوره هشت ساله با سر‌دبیری چهره‌هایی چون ایرج گرگین و رضاسیدحسینی منتشر شد. نشریه‌ها گاهی با حضور نویسندگانی از میان روشنفکران اما محلی بود برای تمجید از برنامه‌های تلویزیون ملی و البته جشن هنر شیراز که زیر مجموعه این نهاد بود.

در میان روزنامه‌های آن روزگار هم سرک بکشید، چیز دندان‌گیری از وضعیت تئاتر به دست نمی‌آید. در حوزه خبر بیشترین تلاش را جلال ستاری و لاله تقیان در مجله تئاتر دارند. در این دوره تقیان اقدام به انتشار نشریه بولتن‌گونه‌ای می‌کند که هر ۱۵ روز منتشر می‌شد و اخبار نمایش‌ها و اجراهای کشور را مختصر معرفی می‌کرد. این بولتن بعدها با حضور علی منتظری در مرکز هنرهای نمایشی و بازگشت تقیان به مجله نمایش، از سر گرفته می‌شود.

پس از انقلاب نیز روزنامه‌ها چندان مایل به پوشش تئاتر‌ها نیستند. با اینکه در ۱۳۵۸ تئاتر شهر در پی آزادی سیاسی و مدنی ابتدای انقلاب محل اجرا و حضور گروه‌های مختلف هنری است و اجراهای متعددی روی صحنه می‌رود؛ اما چندان اخباری از آنها در صفحات روزنامه‌ها یافت نمی‌شود. تنها در روزنامه کیهان جدولی از اجراهای روی صحنه به صورت هفتگی منتشر می‌شد که آن هم در مطالعه و مرور با ابهاماتی همراه است.

حالا به گفته‌های دولت‌آبادی بازگردیم. او می‌گوید هزینه آگهی برای فستیوال را داده است و نشریات با وجود پرداخت وجه، از چاپ آگهی سرباز زده‌اند. چرا چنین اتفاقی رخ می‌دهد؟ در مطالعاتم پاسخی برای این پرسش نیافتیم؛ اما آنچه مشهود است مسیر تئاتر در ۴۰ سال بعد است. در طی ۴۰ سال آینده بخش مهمی از جریان تئاتری کشور به سمت نشریات می‌روند. عده قابل توجهی از شخصیت‌های مهم امروز تئاتر ایران پیش از ورود به عرصه هنری،



بیندازیم. بریده‌های روزنامه‌های آن روز در باره یک نمایش، نشان‌دهنده وضعیت موجود آن روز است. هم‌اکنون یک نمایش ساده دانشجویی بیشتر از نمایش «بانو آتوی» بهرام بیضایی بازتاب خبری دارد؛ اما نکته اساسی آن است که کارکرد رسانه‌ای شدن مدنظر دولت‌آبادی چه بود و این حجم از تولید خبر امروز چه کار کردی دارد.

پاسخ روشن است. آنچه در آن روزگار خواهان بودند بازتاب آیدنولوژی و خواسته‌های گروهی بود که انقلاب را فرصتی برای نوازی در تئاتر می‌دانستند. در یکی از یادداشت‌های موجود در مجله صحنه معاصر به قلم رسول نجفی‌ان آمده است گروه مذکور موفق می‌شوند بساط آتراکسیون «نماد نمایش منحنی از دوره پهلوی» را برچیده و به جایش نمایش‌های مترقی اجرا کنند. این یک پیروزی برای یک گروه فکری به حساب می‌آید. اما امروز رسانه‌ای شدن راهی برای فروختن و کسب پول بیشتر در گیشه است. یک کشش و دو هدف، همه چیز در یک تضاد عظیم فرو می‌رود. تضادی که شاید دیگر تئاتری‌های به جا مانده از آن تاریخ هم درکش نکنند.

دولت‌آبادی می‌گوید اهالی تئاتر این وضعیت را فراموش نمی‌کنند؛ اما به نظر آنان فراموشکار بودند. آنان از یاد بردند چگونه تئاتر در زمانه‌های عجیب سانسور می‌شود و حتی نشریات دست‌چپی هم گویا پای کار نمی‌آیند. بخشی از این فراموشکاری نتیجه فعالیت گسترده رسانه‌های هنری در سال‌های اخیر است. کافی است به پلکان کافه تئاتر شهر رجوع کنیم و به قاب‌های نصب‌شده در این پلکان نگاهی