# فلسفه

## پرونده

یادداشت این پرونده را با یک پرسش آغاز می کنیم: آیا اساسا می‌توان میان فلسفه و تئاتر نسبتی برقرار کرد؟ پاسخ شاید مثبت و شاید منفی باشد اما به چند طریق می‌توان به این قضیه نگریست. نگاه سنتی‌تر به این قضیه همان بحث فلسفه و تئاتر است. یعنی تاکید بر واو عطف میان این دو مفهوم که تئاتر را به فلسفه ربط می‌دهد و فلسفه را به تئاتر. در این نگاه به ارتباط میان تئاتر در کلیت خودش و مباحث فلسفی پرداخته می‌شود و اینکه تئاتر از نظر ماهیتی از دیدگاه فلسفه‌های گوناگون چه جایگاهی دارد. گونه دیگر، بحث از فلسفه در تئاتر است. یعنی این که دیدگاه‌های فلسفی شناخته شده ما در طول تاریخ تئاتر و در سبک‌های نمایشی کجاها نمود پیدا کرده‌اند. به عبارتی دیگر، مقصود ورود مضامین فلسفی به جریان‌ها و آثار سینمایی است. اما اینجا مسئله دیگری نیز طرح می شود و آن این است که وقتی سخن از ورود مضامین فلسفی به تئاتر و آثار نمایشی است، باید روشن شود که آیا در این میان تئاتر است که نقش غالب را دارد یا مضمون فلسفی؟ مضامین فلسفی در بستر تاریخ فلسفه در نظام‌های گوناگون فلسفی معانی و جایگاه مشخصی دارند؛ آیا در کاربست این معانی در آثار نمایشی این جایگاه حفظ می‌شود یا تئاتر بسته به صورت‌بندی خاص خودش در آنها دخل و تصرف می‌کند؟ مسائل فوق و بسیاری از سوالات دیگر بهانه ای شد که در این شماره از «اینه خیال» به بحث نسبت تئاتر و فلسفه بپردازیم و از سوی دیگر، به خلئی که به لحاظ تالیف و اجرا در کشورمان به واسطه عدم مواجهه با تئاترهای فلسفی وجود دارد.

فقر فلسفه در تئاتر معاصر ایران

# انسان تاریخی، انسان جهان‌شمول

محمد ایزدی

«بـه تجربه دریافته بودم که یار مشـفق نویسـنده غالبـاً فاصله زمانی است، و وقتی به حوادثی می‌پردازیم که در زمان حاضر روی می‌دهند و گسترش می‌یابند، همواره این خطر وجود دارد که به نوعی مستندنویسی یا نگرشی بیش از حد واقع‌گرایانه درغلتیم، جهان‌شمولی و آزادی خلاق را از دسـت بدهیم، و به جای آن که بگذاریم شـخصیت‌ها خود به خود شـکل بگیرند و ما را شـگفت‌زده و حیران کنند، بکوشـیم تا آنها را با حوادثی هماهنگ کنیم کـه در اطراف‌مان روی می‌دهد.» این جملات بخشی از «تکمله» پایانی «مرگ و دختر جوان»* به قلم آریل دورفمان شـیلیایی است؛ بخشـی از حدیث آفرینش این نمایش‌نامه تکان‌دهنده که به زعم وی ملهم از شـیلی جهان‌سومی در نقطه جغرافیایی و لحظه مشخص تاریخی اسـت؛ حدیث «آفرینش» یک «واقعیت» واقعی‌تر از شـیلی پینوشه که انسـان «اینجا و اکنون» را به انسان «جهان‌شمول» بدل می‌کند؛ انسـانی هم «در» تاریخ و هم «فراسـوی» تاریخ. انسان دورفمان انسـان آمریکای جنوبی درگیر اسـتبداد قرن بیستمی، انسان تاریخی است، و در عین حال انسانی است بماهو انسان. انسان دورفمان انسـان ادبیات کم‌نظیر آمریکای لاتینی است که در کنار انسان مارکز، فوئنتس، و یوسـا نشسته، به تماشای جهان «پیرامون»، بخوانیم جهان «انسانی» ما آدمیان، مشغول است.

این‌گونه اسـت که نمایشـی در دهه ۱۹۹۰ اجرا می‌شود و ثابت می‌کند تئاتر، یعنـی آمیزه روایت، صحنه و بازی، بیرون از برادوی و لندن زنده اسـت. اینجاسـت که تئاتر اجتماعی سیاسـی آمریکا رو سـوی جهانی می‌کنـد که دیگر جهان ویلیامز، ممت، شـپارد و پینتر نیسـت، جهانی اسـت به‌غایت «محلی» و در عین حال «جهانی». نمایش‌نامه دیگر از شـاکله‌های سوررئال و انتزاعی خارج می‌شـود و جهان را در تصویری کامـلاً رئال از «نـو» می‌آفریند. دیگر واقعیت شـاخصی برای انحراف از آن نخواهد بود: سـوررئال، شـبه‌رئال، هایپررئـال و هر تعبیر دیگری از این دسـت. تئاتر معاصر تئاتری اسـت نزدیک به تراژدی ارسطویی، نمایش‌نامه‌های سوفوکل و نه اسطوره‌سازی‌های محلی در ابعاد «ملی» و «قومی». انسـان اکنون دیگر رستم و سهراب را در حکایت ایرانی‌اش نمی‌فهمد، او اسـطوره را از خلال زندگی، استبداد سیاسی، سرمایه‌داری بی‌رحم، فقر فرهنگی و فروپاشی مردم جست‌وجو می‌کند. او دیگر رستم و سهراب، بیژن و منیژه، یا شیرین و فرهاد را در فرم روایت اسطوره‌ای، آن‌هم بـا زبان آرکائیک نمی‌فهمد، برای او اسـطوره همان اسـت که شکسـپیر، برشت یا چخوف در سـر داشـتند. برای او یوجین اونیل در صف بکت، «مرد یخین» در صف «گودو»، و ایبسـن در صف برشـت جای می‌گیرد. اسطوره فراتاریخی دیرزمانی است که دیگر جز در تاریخ تنفس نمی‌کند؛ اسـطوره فراتاریخی در تاریخ می‌زید، آنچنان که «شاه لیر» در دموکراسـی اروپایی دیگر نمی‌تواند «بزید». دوره او به سر آمده اسـت، او در بیابان باید سـلوک کند، تا به خود آید و زمانه نو را بفهمد. «مرگ و دوشـیزه» دورفمان، «مرد یخین می‌آیـد» اونیل، و «خاندان چن‌چـی» آرتو در این سـیاهه جـای می‌گیرند؛ آثـاری متعلق به دوره پسـاکینزی، زمانه «امپراتوری» و نه «امپریالیسم». امپراتوری مصرف کالا در هیئت فستیوال‌ها به صورتی شبکه‌ای همه‌جا را درنوردیده است، و دیگر نمی‌توان بلای سـرمایه‌داری را در آژانس مسـکن «گلن‌گری، گلن‌راس» نشـان داد، زیرا خود آمریکا دیگر دچار عقب ماندن تقاضا از عرضه شـده است، و جهان جهانی اسـت که ما خود به مشتریانی پروپا قرص برای همه‌جور «کالا» بدل شده ایم. سخن از حرف‌های «بزرگ» و «کافـه‌ای» در حوزه خصوصی و به جنـگ حوزه عمومی، اخلاقیات، سیاست و امثالهم رفتن به کاری عبث، مبتذل و حتی فرومایه بدل شده است.

تئاتر در ایران گرفتار این حرف‌های کافه‌ای اسـت، گرفتار روشـنفکری عجول فرانسـه بعد از جنگ، گرفتار آن چیزی کـه تئاتر ما را در نمونه اخیرش مقهور پرفورمنس میان‌مایه‌ای چون «نقاشی‌شده در یخبندان» می‌کند، مقهور عقب‌ماندگی و شـیفتگی تئاتر اروپای شرقی، تئاتری که از میراث [عبدالحسین] نوشـین به آن‌سوتر ننگریسته است. وقتی تئاتر رئال آمریکایی از ۱۳۷۶ به برکت مدیریت جدید وارد ایران می‌شـود، با انبوهـی از نمایش‌های پدرانه اجتماعی روبه‌رو می‌شـویم که اگرچه در مقایسـه با تنزل تئاتر بعـد از انقلاب جای تقدیر دارد اما به‌سـرعت به همـان واقع‌گرایی بیش از حد و کارهای مسـتندگونه‌ای درمی‌غلتد که دورفمـان آنها را تقبیح کـرد. تئاتر ایران از آن زمـان که دچار هزاران مصائب دانسـته و نادانسته شـد بیش از همه از سطحی‌نگری رنج برد. در زمانه‌ای که اجرای کار دشـوار شـده بود نمایش‌نامه شـاخصی هم منتشـر نشـد، زمانه دیگر از کارهای ضعیف در اجرا بـه فقدان ادبیات نمایشـی رسید و آنچه باقی ماند تئاتر دولتی بود و کورسوهایی از سوی پیش‌کسـوتان قدیم و تحصیل‌کردگان فرنگ‌رفته جدید. اما سـخن ما آسیب‌شناسـی مخاطب در تئاتر یا ریشـه‌یابی علل اجتماعی اقتصادی رکـود آن در ایران معاصر نیسـت. بحث ما شـاید اندکـی زائد به نظر آید، اما دسـت‌کم می‌توان سـمپتومی [علامت بیماری] برای اشاره به «وضعیت» موجود در هنر نمایش در ایران تصور شـود. فقر فلسـفه در تئاتر معاصر ایران حتماً نیاز به پژوهشی دانشگاهی دارد، اما اشاره ما اگر هم ژورنالیستی باشد بر بستری آگاهانه استوار شده است، چه نگارنده در دو حوزه فلسفه و تئاتر فعالیت کرده است و دست‌کم با دغدغه‌های یک دانشجوی فلسفه علاقه‌مند و درگیر با نمایش آشناست.

نمایش ایرانی در دوره حاضر از چند وجه با نگرش فلسفی میانه‌ای ندارد

و این به معنای برشـمردن علل فقدان «تئاتر فلسـفی» نیست، چه‌بسا این واژه و واژه‌هایی مانند این معنای چندانی ندارند، زیرا «فلسفه» یک صفت یا حالت متعین یا عرضی قابل حمل بر یک ذاتی از-پیش-موجود نیسـت که بتواند بیانگر هویت گونه‌ای از تئاتر باشـد. این امر در مورد رمان، فیلم و هر اثر هنری دیگر صدق می‌کند. آنچه بر لفظ «فلسـفه» دلالت می‌کند کارکرد آن یا شـیوه بیان یا دیدن یک چیز است، ولو آن چیز خود روایت و کل اثر باشد یا شخصیت‌ها، جزئیات اجرا، و هر چیزی کـه «داخل» در نمایش بـدن، صدا و فضای حرکت قـرار دارد. نمونه مشـهور این کارکرد در بحث «فاصله‌گذاری» یـا «دیالوگ» و امثالهم اسـت که جز با «روش»ی فلسـفی نمی‌توان آنها را تبیین و تعبیه کرد. اگر بخواهیم مشـخص‌تر اشـاره کنیم باید گفت تئاتر در ایران در یک فضای بسته تنفس می‌کند. این به چه معنا است و چرا این‌گونه است و این چه ربطی به موضوع بحث ما دارد؟ این یعنی اگر «مرگ و دوشیزه» در دهه ۱۹۹۰ به اثری ماندگار بدل می‌شـود و سـنت نمایش غربی را به‌یک‌باره واژگون می‌کند به این دلیل است که آمریکای جنوبی ادبیاتی قدرتمند در عقبه خود دارد، به این معنا که ادبیات نمایشی این سرزمین که از قضا بسیار شبیه ایران است و من به همین دلیل به دورفمان رجوع کـردم، از ادبیات پربار خود تغذیه می‌کنـد. او وقتی از فضای اجتماعی سیاسی شیلی سخن می‌گوید بدین معنا است که ما با نمایشی اجتماعی طرفیـم و این اصلاً ربطی به نمایش‌های سـطحی ما ندارد؛ چیزی که تحت عنوان «نمایش رئال» مورد علاقه برخی نویسندگان و کارگردانان تئاتر قرار گرفته اسـت. به‌خاطرم هسـت به تماشای نمایشی از مرحوم اکبـر رادی رفته بودم. اتفاقاً اولین شـب نمایش بود و رادی در سـالن بود. نمایش تمام شـد و پس از «تشویق» تماشاگران گفت اینها مسائل روزمره ما اسـت و من وظیفه خود دیدم بـه آنها بپردازم. رادی اگر این حرف را نمی‌زد عصبانی نمی‌شـدم اما وقتی آن نمایش سـطحی که از نمایش‌نامه‌ای بی‌اندازه پدرانه و عرفی برخاسـته بود مرا ناامید کرده بود دیگر تاب شـنیدن «وظیفه» نویسنده و کارگردان برای پرداختن به این «مسـائل» را نداشـتم. راه‌حل رادی برای آن معضل اجتماعی بیش از اندازه دم دسـتی و تکراری بود. حال مشـکل کجاسـت؟ مشکل بر سر نخواندن فروید و لوی استروس و دورکیم است؟ کاش اینها بود، آن‌گاه به اسـتاد رادی می‌گفتیم بهتر اسـت این آثار را بخوانید بعد به مسـائل خانوادگی و اجتماعی بپردازید، اما مشـکل به فقدان جریانی فرهنگی و انتقادی باز می‌گردد، یعنی آن چیزی که غرب را از چین توسعه‌یافته جدا می‌کند، آنچه یونان را از بربرها تفکیک می‌کند. «شـهروند» آتنی است که افلاطون و سوفوکل را به چشم می‌بیند، اوست که می‌داند «نظریه» حتی برای برده‌داری و نظام پایگانی امری الزامی اسـت. انسـان یونانی تعریف دارد، او انسـان را در مقام شـهروند یونانی می‌فهمد. این چیزی اسـت که به جهان‌بینی انسـان یونانی وابسته اسـت، به خاستگاه‌های اسطوره‌ای، دینی، اقتصادی، و فرهنگی او.

وقتـی «هملت» یا «در انتظار گودو» خلق می‌شـود، چه نوع انسـانی، چه جـور جهانی را می‌توان در آنها یافت؟ سـوفوکل، شکسـپیر، بکت و حتی ایبسـن و لورکا چگونه «آخرالزمـان» را می‌فهمند؟ وقتی اونیل «مرد یخین» را در شـمایل یک موجود خیالی که موجب بازتولید وضع موجود می‌شـود تخطئه می‌کند چه چیزی را پیش از همه می‌داند؟ آثار میلر یا ممت در چه بسـتر تاریخی، در چه فضای سیاسی اجتماعی خلق می‌شـوند؟ آنها به شـرایط مذکور آگاهی دارند؟ حتماً دارند! اگر ممت «بوفالـوی آمریکایـی» را خلق می‌کند، اگر برادوی نماد پیشـرو بودن تئاتر دنیای آنگلاساکسـون اسـت، چه چیزی ثابت می‌شـود؟ پاسخ به این سـؤالات به مـا کمک می‌کند بدانیم چرا تئاتر ما جهانی نیسـت؟ چرا برای جهانی شـدن باید «رسـتم و سـهراب» تولید کنیم؟ پاسخ به این پرسـش‌ها به فراسوی شـرایط اقتصادی و مختصات سیاسی ایران معاصر بازمی‌گردد. نباید همه چیز را در شـاکله نقد «آسیب‌شـناختی» تحلیـل کنیم. ما باید «نقد» در معنای موسـعش (تفکـر انتقادی) را به منزله اساس مدرنیته بفهمیم و آن را در زندگی هر روزه‌مان جای دهیم. تا زمانی که نگـرش انتقادی را نیاموزیم نمی‌توانیم به تئاتر مدرن روی آوریم. این مصیبتی اسـت که از آغاز، از نوشـین و [بیژن] مفید تا رادی تئاتر ایران را آزرده اسـت. تئاتر ما بر چه بسـتر فلسـفی ادبی نشسـته است؟

هنـر همواره در صف مقدم آفرینش امر نو بوده اسـت، هنر و ادبیات در پرفورمنـس، در تئاتـر، در نمایش بدن‌ها و حرکت‌هـا، صداها و روایت مخاطب را در سـوی خود دارد. مخاطب در آفرینش اثر هنری شـریک اسـت و این چیزی اسـت که هنر را به فرآیندی دوسـویه بدل می‌کند. نمایـش ایرانی مادامی که مخاطب را در سـوی خود نبیند، تا زمانی که مخاطب را شـریک خلق اثر هنری نکند، و بدن را کشـف نکند، چیزی که اسـپینوزا وجه دیگـر «ایده» می‌داند، نمی‌تواند بـه حرکت خلاقانه خود ادامه دهد. مـا باید نمایش‌نامه‌های دیگران را ترجمه کنیم و یا در اقتباس‌هایـی فقیر به تئاتر خود هرچه بیشـتر خیانت ورزیم. تئاتر ایران انسـان ایرانی را نمی‌شناسـد، جهان ایرانی برای هنرمند تئاتر ما آشـنا نیسـت. فلسفه یکی از التزامات شناخت انسـان جهان‌شمول و در عین حال تاریخی (ایرانی) است، جهان (ایران) و تاریخ و مؤلفه‌های آن.

**پی نوشت**

* دورفمـان، آریـل، «مـرگ و دختر جوان [مرگ و دوشـیزه]»، ترجمه حشـمت‌الله کامرانی، نشر ماه‌ریز، ۱۳۸۱.