ایران: نمایش، تئاتر، و آزمون و خطا

بهاره برهانی

امروز دیگر باور نمی‌کنیم که علاقه و گرایش به هنرها تنها در حیات و غریزه و یا حتی آفرینش و زندگی انسان‌های نخستین ریشه دارد. باورِ پیدا کردن چیزی شبیه خودمان یا کمی روراست‌تر، چیزی مثل آنچه در رؤیا داریم و یا دوست داریم که باشیم و داشته باشیم، پاسخی قابل قبول‌تر از کلیشه‌های قبلی است. جالب آنکه اگر این ایده‌آل از راه‌های غیر مستقیم‌تر در معرض دید قرار بگیرد، گاه پیچیدگی‌های خاصی پیدا می‌کند و از آنجا که قابل تأمل‌تر است والاتر و خوشایندتر به نظر می‌رسد.

اینکه این صفحه‌ها در این نشریه ویژه تئاتر است، یا حتی گرایش و علاقه خاص ما به تئاتر دلیل کند و کاو، ریشه یابی و آسیب شناسی‌های مختلفی که آغاز کرده و پیش گرفته‌ایم نیست. ذات این هنر، مادر بودنش، بستر و ظرفیت آن برای وام‌گیری و عرض اندام دیگر هنرها، زنده بودن و ارتباط مستقیم با مخاطبش این امتیاز را برایش قائل شده که بیش از هر هنر دیگر، آینه تمام نمای محیط پیرامون خودش و طرح مسائل مختلف باشد.

اما تئاتر(نه به معنای نمایش) در ایران، فراز و نشیب‌های خاصِ خود را دارد که نیازی به بازگو کردن آن نیست. ولی از آنجا که ذاتاً هنری وارداتی با چارچوب‌ها و اصولی غیر ایرانی است، از همان ابتدا موضع گیری‌های متفاوتی به همراه داشت. تجربه‌های نا موفق ایرانی کردن آن، آداپته کردن متون، پایبندی تمام عیار به اصول غربی، جریان‌های آوانگارد و این سال‌ها تئاتر ملی، برخی از آن چیزی است که طی این سال‌ها با آن دست و پنجه نرم کرده است.

با این همه فراموش نکنیم که حتی نخستین دست اندر کاران تئاتر ایران هم هرگز ادعایی بر هیچ کدام از این موارد ذکر شده نداشته اند. تا آنجا که در سخنان حسن مقدم در افتتاح دارالفنون نیز نمی‌توان رگه‌ای جدی از بنیان تئاتری ایران دریافت. مقدم تنها اشاره می‌کند که: «تئاتر ایران طفلی است نوزاد و عده اکترهای ما- که اغلب هم تفنناً اکتری می‌کنند- خیلی محدود است. تئاتر نویس‌ها انگشت شمارند. وسایل اجرای نمایش هیچ موجود نیست. بنابراین گمان می‌کنم که موقع سخت گیری برای ما هنوز نیامده، بلکه موقع آن است که بعضی از اکترها و مصنفین را در این راه تشویق کنیم.» از آن پس صحنه‌ها اگر چه محدود و کم بود اما علاقه به اجرای تئاتر بیشتر و بیشتر شد. تجربه‌هایی که همه رنگ و بویی سوای آنچه مردم تا آن زمان در تغریه و رو حوضی دیده بودند داشت.

به موازات این فعالیت‌ها بیم غربی شدن نمایش و از طرف دیگر نفوذ بیش از پیش فرهنگ غربی نیز بیشتر شد تا آنجا که تنها کمی‌بعدتر عبدالحسین نوشین فعالیت‌های رایج را در مقابل تقلید تئاتر غربی قرار می‌دهد و می‌گوید:«تنها درام ملی می‌تواند به فریاد تئاتر محتضر ما برسد. برای ایجاد یک نمایش قابل قبول ایرانی، ترجمه و اجرای نیمه آگاهانه نمایشنامه‌های غرب کافی نیست و ما باید به تجربه‌هایی در زمینه نمایشنامه نویسی و اجرای شاخه نمایشنامه‌های ایرانی بپردازیم.»

از این پس می‌توان با انبوهی از تعاریف و پیشنهادها مواجه شد که تئاتر ایرانی را در تقابل با غرب معنا کرده‌اند و موجودیت بخشیده‌اند. حتی زمانی که نویسنده‌ای آوانگارد و سنت شکن چون بهمن فرسی خواسته تعاریف کلیشه‌ای تئاتر ملی را در هم شکند، باز پایِ غرب در شکلی معکوس به میان آمده است. او گفته است: «... اصلاً این تقسیمات «شرق»و« غرب» به شکل نیم سیاسی و صد در صد تبلیغاتی و هیچ درصد اقتصادی که در این ولایت مطرح شده با فهم من جور در نمی‌آید.»

اما با کمی‌فاصله از جهان تئاتر و تعصبات پیرامون آن، جامعه شناسان معتقدند که لازمه پویایی هر فرهنگ و هنر تلاقی آن با دیگر فرهنگ‌ها و تمدن‌ها برای شکل‌گیری موج‌های جدید فرهنگی است. این فرهنگ جهانی فی نفسه قادر به تضعیف فرهنگ‌های ملی نیست، زیرا فرهنگ ملی در صورت پویایی و زایش می‌تواند حیات خویش را ادامه دهد و در تلاقی و تماس با فرهنگ‌های جهانی بر غنای خود بیفزاید؛ ولی فرهنگ ملیِ در حال رکود و رخوت به طور طبیعی در فرهنگ قدرتمند حل و جذب می‌شود. به عبارتی فرهنگ قوی همگرایی دارد و به عکس فرهنگ ضعیف واگرایی، که به کشورهای دیگر اجازه می‌دهد در سلیقه فرهنگی ملی‌اش دستکاری کنند.

عدم سازش با مفهوم فوق، موضع گیری غلط و راه‌های غلطتر، هنر کشور ما به ویژه تئاتر را فاقد ساختار فکری ویا روند و روالی جهت‌دار و به عکس دچار تشتت و چندگانگی کرد و اگرچه هنرمندان و متفکران

متعددی همواره در تلاش برای اعتلای این هنر مردمی‌بوده و هستند چندان با سبک‌های تئاتری (به مفهوم رایج آن) و یا نظریه و مقوله بندی‌های متداول مواجه نیستیم. این میان تحولات سیاسی و اجتماعی نیز با قدرت بیشتر نفوذ و تأثیر گذاری خود را مطرح می‌کنند و مانع از بروز آثار خلاقانه می‌شوند.

در جمع بندی این بخش به تعبیر استاد خسرو خورشیدی اکتفا می‌کنم. او در تشریح معضلات تئاتر معتقد است: «تئاتر ما گرفتار ساده ترین مفاهیم نمایشی است. خوشبختانه سابقه تئاتری ما کم نیست، ولی اتفاق خوبی که این بین نیفتاد کامل شدن زنجیره اطلاعات و تجربیات از گذشته تا به حال است. ما نیامدیم از تجربیات گذشته به طور متوالی استفاده کنیم. در اینجا هر کس کار هنری می‌کند توقع نقد ندارد و می‌گوید این نمایش من است ... هرج و مرج همه گیر است... مثلاً در کشور ترکیه بهترین قهوه خانه‌ها وجود دارد، اما ما هنوز قهوه خانه ای اصیل و سنتی که بیانگر فرهنگ قدیمی‌و اصیل گذشته باشد نداریم. از طرف دیگر ما باید رپرتواری تئاتری از آثار برتر افرادی چون شکسپیر داشته باشیم، چرا که اگر این کار نشود کم کم اجرای آثار شکسپیر به رؤیا تبدیل می‌شود و بحث تفکر جدی در تئاتر به فراموشی سپرده می‌شود. هر اتفاق کوچک پایه‌های فرهنگی یک جامعه را می‌سازد؛ اموری که در اینجا مغفول مانده اند.»

پس لازمه پیوند با فرهنگ جهانی حفظ سنت‌ها، پذیرش تجربه‌های جدید و در عین حال پیوند گذشته و حال است.

جنبش‌های آوانگارد قرن بیستم

قلم فرسایی بالا توضیحاتی بود تا بار دیگر به طور موجز به اهمیت و رد پای مسئله غرب در کشف تئاتر ایران و روند آن پی ببریم. این روند را کارشناسان از دو مسیر ورود مدرنیسم به ایران و جهانی شدن بررسی می‌کنند که در حوزه بحث ما نیست. بررسی رویدادهای معاصر تئاتر ایران هم بدون بررسی اصل و ریشه آن در غرب میسر نیست. هدف ما نیز رسیدن به تعریف درست، مقایسه و هماهنگی یا عدم هماهنگی این رویدادها با بستر فرهنگی ایران است، لذا ابتدا به مرور این رویدادها در غرب می‌پردازیم.

از آنجا که تئاتر در طول تاریخ بنابر نیاز و ضرورت زمانه، شکل و معنای درخوری برای مرتبط شدن با آدم‌ها یافته است، بدیهی است که در قرن بیستم، هنر تئاتر بیش از هر دوره تاریخی در جریان تجربه‌های نوین قرار گرفته و این تلاطم تجربی نیز همسوی دیگر پدیده‌های قرن اخیر بوده است. فقط فهرست وار می‌توان به نام‌هایی مانند استانیسلاوسکی، میرهولد، گروتفسکی، بروک، آرتو، کانتور، کیج، بکت، ژنه، یونسکو،آرابال، پینتر، آلبی، کریگ، آپیا، واختانگوف، برشت، پیسکاتور، مارتا گراهام، ریچارد فورمن، رابرت ویلسون، آنا هلپلین، پیتر شومان، یوجینو باربا، آگوستو بوال، آلفردو ولفسن، روی هارت، رضا عبده، هانتکه، کلاوس پیمان و... اشاره کرد که هر یک در زمانه خاصی، نظریه‌های خود را در دل تجربیات پیدا کرده و یا زمینه ساز تجربه‌های دیگران شده اند. هر کدام از این جریان‌های اثرگذار، حاصل شکل گیری اندیشه‌هایی بوده که از زاویه تجربیات زیسته شده خویش به آزمون و خطا در این عرصه پرداختند. استانیسلاوسکی مفهوم بازیگری را با اندیشه‌هایش متحول کرد، برشت قابلیت‌های سیاسی و اجتماعی تئاتر را مورد بازخوانی قرار داد، آرتو جادو را به تئاتر بازگرداند، ریچارد شخنر مفهوم فضا را در تئاتر برجسته کرد و...

اینجا باید یادآور شویم که تئاتر تجربی به عنوان پرطرفدار ترین جریان تئاتری عصر حاضر در ایران، یک دوره عمومی از جنبش‌های متعدد تئاتر غرب است که در قرن بیستم به عنوان واکنشی نسبت به نگرش رایج تئاتر آن زمان و به خصوص گرایش «ناتورالیستی» ظهور یافت. این اصطلاح در طول زمان با تغییر جهت به عنوان مسیر اصلی تئاتر جهان بسیاری از شکل‌هایی را که در ابتدا افراطی پنداشته می‌شدند در خود پذیرفت. تئاتر تجربی امروزه، کمابیش معادل اصطلاح تئاتر آوانگارد به کار می‌رود. آوانگارد در زبان فرانسه به معنی نگهبان جلودار، پیش قراول یا پیشتاز است. «تجربه» در زبان انگلیسی experiment به معنای آزمایش دقیق به منظور مطالعه آنچه روی می‌دهد و دانستن امر نو است. به این مفهوم این اصطلاح به گونه ای از تئاتر اطلاق می‌شود که آن را آزمایشگاهی نامیده اند. آوانگارد به مرزهای پذیرفته شده به عنوان معناهای هنجاری در زمینه‌های فرهنگ و هنر و واقعیت یورش می‌برد و علیه مرزهای مورد قبول هنر قدعلم می‌کند و رو به سوی آینده دارد و بر این باور است که معناهای واقعی تنها در سایه پیشرو بودن به وجود می‌آیند.

تأکید تئاتر تجربی بر سادگی است. تئاتر تجربی زواید و تجمل‌های اضافه را کنار می‌زند و تأکیدش بر آن است که در صحنه آن چیزی اتفاق بیفتد که در واقعیت رخ می‌دهد. به طور مثال استانیسلاوسکی در نامه ای به بازیگرش می‌نویسد: «مهم نیست که خوش یا ناخوش بازی کنی... مهم این است که حقیقی بازی کنی.»

این ساده نگاری واقعیت چنان پیش می‌رود که کریگ در کتاب «هنر تئاتر» خود، رؤیای تئاتری را می‌دید که تنها از طریق حرکت به احساس‌ها دست می‌یابد. از دیدگاه او چنین نمایشی نباید دارای نمایش‌نامه یا طرح داستانی باشد، بلکه باید به مدد بخش‌هایی از نور و صدا و توده متحرک، مفهوم خود را به تماشاگر منتقل کند.

در تعریف دیگری از تئاتر تجربی آن را گونه ای نمایشی دانسته اند که به واسطه آن، تمام سنت‌های قدیم نمایشی شکسته و مسائل جدید به این هنر وارد می‌شود. در همین راستا بار دیگر ادوارد گوردن کریگ در سال ۱۹۲۰ بیانیه‌ای درباره تئاتر نوین در همان کتاب «هنر تئاتر» ارائه می‌کند. او می‌گوید: «در این گونه تئاتر باید از هر گونه نمایشنامه یا حتی طرح داستان خاص (قصه گو) دور بود.» وی در بخشی دیگر یادآور شده است: «تئاتر سنتی ما از کلمات انباشته شده است، حال آنکه ریشه اش در حرکت میم بوده است.» به نظر کریگ، «درام نویس خوب کسی است که بداند بینایی سریع‌تر و قدرتمندتر از هر حس دیگر تماشاگر را جذب می‌کند.»

شاید این نوع تئاتر مورد بحث از همان گونه نمایشی است که آنتونن آرتو در سال ۱۹۲۵ درباره اش نوشت: «اگر مردم عادت تئاتر رفتن را از دست داده اند، برای این است که ما چهارصد سال، یعنی از رنسانس به بعد، معتاد به تئاتر توصیفی و روایی بوده ایم.» بر این مبنا کارشناسان معتقدند که در تئاتر تجربی، بازیگر حرف اول را می‌زند و کارگردان حرف دوم و عموماً متن از دل بازیگری و کارگردانی زاده می‌شود؛ یعنی در تئاتر امروز، کارگردان و بازیگر ادبیات را از دل صحنه بیرون می‌کشند، نه بالعکس. ویژگی دیگری که در تئاتر تجربی برجسته است عنصر حرکت است. تا آنجا که از گوردن کریگ می‌پرسند: «اولین کسی که تئاتر کار کرد چه کسی بود؟» و او جواب می‌دهد: «یک رقصنده.» او در تکمیل سخنش می‌گوید: «تئاتر حرکت است و حرکت را باید نزد صاحب حرکت، یعنی بازیگر و کارگردان جست و جو کرد، به اضافه ادبیات که از تلاش ذکر شده در صحنه و تمرین به دست می‌آید.»

تئاتر تجربی یا تجربه تئاتری؟

ایران هم مثل بسیاری از کشورها درصدد بوده است تا تجربه‌های نوین تئاتری را به صحنه بیاورد. برای مرور و ریشه یابی این جریان باید از کارگاه نمایش شروع کنیم. پیش از آن تجربه گری‌ها پراکنده بود و شکل یک جریان را نداشت. با افتتاح کارگاه نمایش در سال ۴۹ تئاتر تجربی در ایران به شکل رسمی‌شروع به فعالیت کرد و رنگ یک جریان مستمر علمی و پژوهشی به خود گرفت. کارگاه عضو پیوسته و عضو وابسته و تماشاگران محدود داشت. همه می‌دانستند به کجا و برای دیدن چه می‌روند، اما محدود و کوچک بود و نتوانست با قشر وسیعی ارتباط برقرار کند. با این حال هنوز تجربه «جان نثار» بیژن مفید به تمام آثاری که عنوان «آیینی» را با خود به یدک می‌کشند می‌ارزد، یا نمایش «سهراب، اسب، سنجاقک» او هنوز هم بهترین کار در زمینه داستان‌های شاهنامه است و یا در زمینه ای دیگر کارهای اسماعیل خلج از جمله «جمعه کشی» و «قمر در عقرب» هنوز هم شاخص‌ترین تجربه‌های موفق در به تصویر کشیدن فرهنگ ته شهری است. در این زمینه نام شاهین سرکیسیان به عنوان بنیان‌گذار تئاتر تجربی در ایران همیشه زنده است. او بی آنکه خود بتواند وارد عمل شود، گروهی را وا می‌دارد تا تئاتر ملی را در سرزمینشان جست و جو کنند.

بعدتر عباس جوانمرد، سرپرست گروه هنر ملی، و علی نصیریان پیش قراولان این جریان هستند. پس از آنها بهرام بیضایی، غلامحسین ساعدی، اکبر رادی و... در نمایش‌نامه نویسی چنین رویکردی را تجربه می‌کنند و باز با رجوع به کارگاه نمایش در زمینه اجرا و متن، آربی آوانسیان، عباس نعلبندیان، شهرو خردمند، آشور بانیپال بابلا و دیگران دین بزرگی بر گردن تئاتر ایران دارند.

اما متأسفانه علی رغم تلاش عده ای از جوانان در سال‌های اخیر، آثاری که در این قالب ارائه می‌شود چندان با تعاریف رایج تئاتر تجربی هماهنگ نیست. عده ای بر این باورند که آثار اغلب تکرار تجربه‌های دیگران به عنوان یک قطعیت اثبات‌شده است، آن هم تجربه‌هایی با فاصله‌های زمانی دور و دیرتر از ۴ و ۵ دهه و یا نوشتن از روی دست تجربی کاران دهه ۵۰ خودمان و یا کپی برداری غلط از روی اجراهای کشورهای دیگر است. از آن بدتر این است که برخی از هنرمندان متأسفانه تئاتر تجربی را با تجربه تئاتری اشتباه می‌گیرند، تا آنجا که گاهی تئاتر دانشجویی و یا حتی آماتور را نیز در تعریف تئاتر تجربی می‌گنجانند. هنرمند تئاتر تجربی پس از تجربه‌های بسیار، تلاش می‌کند به کشف ناشناخته‌ها در تئاتر بپردازد که پیش از این تجربه نشده است. همین کشف ناشناخته‌های تئاتری است که سبب می‌شود هنرمند تئاتر صاحب سبک و روش‌های منحصر به فردی در تئاتر شود که پیش از این سابقه نداشته یا حداقل کسی مدعی آن نبوده است (این یعنی همان خاستگاه تئاتر تجربی در سده اخیر اروپا که هنرمندان هر یک تلاش می‌کردند تجربه منحصر به فردی در تئاتر پدید آورند). عده ای دیگر از منتقدان جریان‌های رایج تئاتر ایران که دید منفی تر هم دارند معتقدند حقیقتاً ما حتی تجربه تئاتری هم نداریم چه رسد به تئاتر تجربی.

تجربه تئاتری زمانی به وقوع می‌پیوندد که هنرمندان به دلیل ذات تئاتر، دست به خلق اثر بزنند، نه به دلیل کسب شهرت و به طبع آن بر طرف کردن غم نان. تا زمانی که تئاتر ما متکی به دولت است و خصوصی سازی در آن حرفی بی مورد به حساب می‌آید، هرگز هنرمند نمی‌تواند روندی طولانی را برای رسیدن به اثر هنری طی کند. در شرایطی که زمان تمرین تئاتر حرفه ای کشور تنها یک تا دو ماه است، هیچ اندوخته ای به عنوان تجربه تئاتری به وجود نمی‌آید.

پی‌نوشت

۱- «با حسن مقدم در دارالفنون»، فصلنامه «تئاتر»، دوره جدید، شماره ۱۵ و ۱۶ و ۱۷، تابستان و پاییز و زمستان ۱۳۸۱

۲- جوانمرد، عباس، «تئاتر، هویت و نمایش ملی» نشر قطره، تهران، ۱۳۸۰

۳- ثمینی، نغمه، «مسئله مدرنیته و جهانی شدن در تئاتر ملی»، ارائه شده در سمینار تئاتر ملی

۴- خورشیدی، خسرو، مصاحبه با روزنامه «شرق»، ۱۳۸۴/۷/۱۰، ش ۵۹۰، ص ۱۵

۵- روز اونز، جیمز، «تئاتر تجربی، از استانیسلاوسکی تا پیتربروک»، ترجمه مصطفی اسلامیه، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۷۶.