دیدگاه در تقابل هم!

گفت‌وگو با امیر دژاکام، کارگردان تئاتر (قسمت اول)

علی جمشیدی

به اعتباری، تئاتر امروز جهان از سوی متفکران و تئوریسین‌ها با دو رأی متفاوت، مقابل است. مطابق نظرگاه اول، تئاتر کلیّتی جهانی و نیرویی منسجم و پیوسته است که نه در پاره‌بندی تئاترهای ملّی که در زمینهٔ یک جاذبه نیرومند واحد در جریان است و هنری است جامع، متکامل، زنده و جهان‌شمول که طبعاً کاربردی برای همه ملیت‌ها و کشورها دارد. نظرگاه دوم بر این باور است که تئاتر امروز جهان، نه با یک خصلت و هویت واحد، که در ترکیب تئاترهای ملی با ویژگی‌های معیّن و تعریف‌شدهٔ علمی جامعیت دارد.

بنابر آرائتان در این باره، کدام‌یک از این نظرگاه‌ها را صاحب جامعیت می‌دانید؟

بیشتر موافقم که این دو دیدگاه در تقابل هم مطرح نشوند. هر دو دیدگاه صاحب جامعیت و مشروعیت هستند. هرکدام کارکردهای خاص خود را دارند و منافات چندانی بین آن‌ها نیست. بهتر است به جای تحمیل رأی مسلط و ترسیم فضای تک‌بُعدی برای تئاتر، آن را با نگاه‌های متفاوت و حتی متضاد، روبه‌رو، و عرصه را به محلی برای چالش افکار و تبادل آراء پژوهشگران و صاحب‌نظران تبدیل کنیم. با نگاهی دوقطبی به پرسش شما، می‌توان این‌طور عنوان کرد که اگر تئاتر را در قالب یک پیکره واحد جهانی دریابیم؛ هم این پیکره می‌تواند از پاره‌فرهنگ‌های مختلف تشکیل شده باشد و هم می‌تواند متشکل از فرهنگی باشد نه در تناقض با این فرهنگ‌ها؛ بلکه فرهنگی مشترک‌تر که در دایره تمامی خواسته‌های مشترک شریف انسان باشد. دربارهٔ واژه تئاتر لازم است به یک تفاهم حقیقی برسیم.

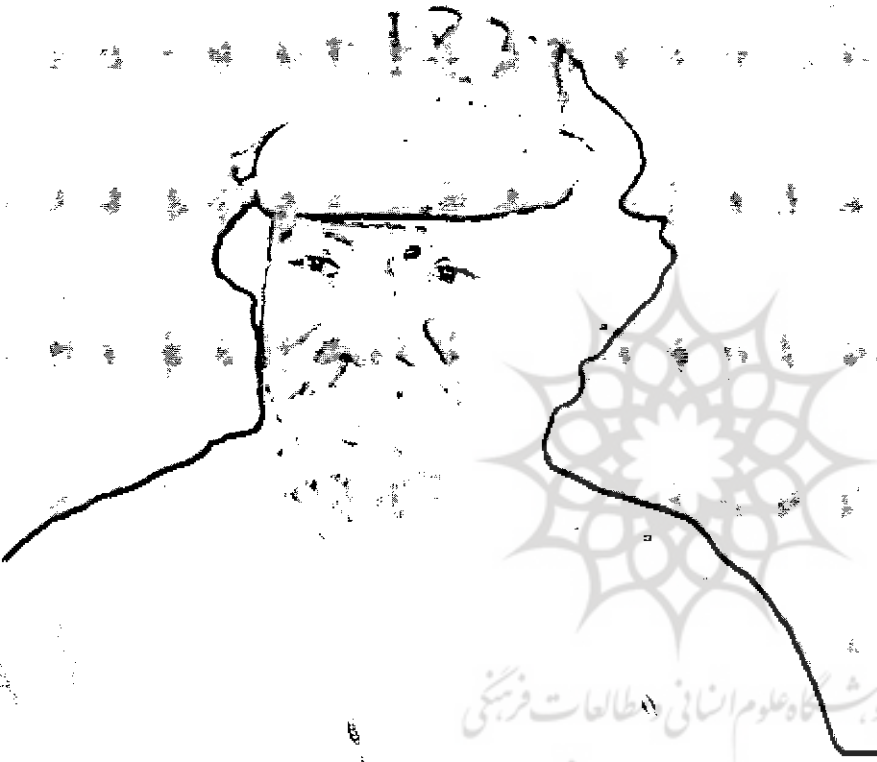
چندی است میان دوستان و همکاران، بحثی تحت این عنوان شکل گرفته که تئاتر با نمایش متفاوت است.

فکر می‌کنم دوستان ما بر اساس تأثیر انواعی از تئاتر یا نمایش، پای این تفاوت را میان کشیده‌اند. به نظر من واژه‌های تئاتر و نمایش برابر هستند و من آن‌ها را یکسان به کار می‌برم...

چرا یکسان به کار می‌برید درحالی‌که میان آن‌ها قائل به یک رشته تفاوت‌ها هستیم؟!

تأثیرات آن‌ها متفاوت است. این دو پدیده، پدیده‌هایی هستند که وابسته به بازیگر و متن و موکول به کارگردان و اجرایند.

برآیند تئاتر یا نمایش، قبل از هرچیز دیگر، خیال‌برانگیزی است. به اعتباری، تئاتر پدیده‌ای سمعی و بصری نیست. تئاتر پدیده‌ای است که



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ر مواجهه گروهی انسان و بازیگر یا گروهی سان و اجراکننده شکل می‌گیرد و ماحصل این کل‌گیری، خیال‌برانگیزی در ذهن مخاطب ست.

ن خیال‌برانگیزی می‌تواند «فعالانه» یا «فعالانه» «عقل‌گرایانه» باشد. اساساً در برخورد با پدیده نری تئاتر، که مواجهه دو گروه بازیگر و تماشاگر ست، خیال‌برانگیزی به‌عنوان یک رکن محسوب می‌شود. در هر شرایطی باید خیال‌برانگیزی وجود شته باشد، حتی اگر نظام شما نظام عقل‌گرایانه شد. در جهان و علی‌الخصوص در مشرق‌زمین، اری بوده و هست که خیال‌برانگیزند اما صددرصد عقل‌گرایانه نیستند. و این به معنای ن نیست که عقل‌گریز یا عقل‌ستیز هستند. بته عقل نیز باید بررسی شود. وقتی می‌گوییم قل؛ چه مقدار از دانش و چه نوع دانشی مد نظر ست؟ آیا عقلی که متصل است به منبع وحی، قل است؟! عقلی که متصل است به علم، عقل ست؟! عقلی که متصل است به علم و وحی؛ عقل ست؟! یا عقلی که متصل به فلسفه است؟! این سئله خود محل مناقشه است.

ر این زمینه، پاسخ کلی این است که با مشاهده تجربه مستقیم به‌تدریج به علم دست پیدا ی‌کنیم و با این جهت‌گیری، گرایش عمومی شر را نسبت به عقل درمی‌یابیم. چون علم نیاز ه تجربه کردن را در انسان پاسخ می‌دهد.

ر یونان باستان فعالیتی شکل می‌گیرد که ر آن عقل‌گرایی به انسان‌گرایی و به‌ویژه نوع خاص اومانیست یونانی می‌رسد. این نظام که ظام عقل‌گرایی است به‌تدریج رشد می‌کند و ارد مبانی فکری متفکران در انگلیس، فرانسه، تالیا و حتی امریکا می‌شود. اصولاً عقل‌گرایی و صالت عقل یکی از شیوه‌های تفکر ناب انسانی ر زمان‌های مختلف است. در مدرنیته و حتی ست‌مدرنیته نیز عقل‌گرایی وجود دارد. این نگره لسفی در آغاز پیدایی و در طول دوران تکوین خود به‌صورت هم‌زمان با تئاتر دادوستد داشته ست و بهتر است بگوییم ستاد تئاتر از فلسفه، یشتر از داد اوست. این جریان رشد می‌کند و زدیک به یکصدوپنجاه تا دویست سال قبل، یرانی‌ها از آن وام می‌گیرند و عقل‌گرایی در ایران، صاحب یک نظام می‌شود. اگر شما تفاوت‌هایی ز این جنس، میان تئاتر و نمایش قائلید، من نیز قائل هستم. اما اگر قصد ارزش‌گذاری دارید، که این پدیده، صاحب ارزش بیشتر و دیگری از رزش کمتری برخوردار است، موافق نیستم.

آبشخور اصلی تئاتر ملّی، نمایش‌های سنتی هستند و تعزیه نمونه‌ترین و پربارترین نمایش سنتی ایران است. یکی از عمده تفاوت‌های تعزیه با تئاتر اپیک در بحث عقل‌گرایی نهفته است. نظام برشت، نظامی تعقلی است درحالی‌که در تعزیه، اساساً مشی تعقلی وجود ندارد.

بودن یا نبودن عقل‌گرایی در تعزیه، فی‌نفسه، نه ارزش است نه ضد ارزش. چون پدیده تعزیه، قبل از اینکه نمایش باشد، آیین است. آیین مردمانی معتقد که به‌صورت اخص به عزاداری برای سیدالشهدا می‌اندیشند. این عزاداری، شهادت به مظلومیت او و جبّار بودنِ یزید زمان است.

این آیین ثواب دارد و باید آن را اجرا کرد. در اینجا این سؤال مطرح است که هدف تعزیه چیست؟! گفتیم که تعزیه قبل از اینکه نمایش باشد یک آیین است. پس عقل‌گرایی در تعزیه را باید جدا از این حیث که ارزش است یا خیر، جست‌وجو کرد.

تعزیه یک عمل عبادی و آیینی است که از اعمال آیینی گذشته‌های دور، مثل کین ایرج و سوگ سیاوش، تأثیرات بسیار گرفته و بعد صاحب تغییرات اساسی شده است. این پدیده آیینی از اعصار گذشته حرکت خود را در دل زمان شروع کرده و حالا یک پدیده کاملاً جداگانه است که گستره‌اش نیز صد افزون شده است. یعنی در کنار عزاداری برای سیدالشهدا، عزاداری برای سایر ائمه اطهار نیز جایی در دل تعزیه پیدا می‌کند. در کنار خاتم انبیاء(ص)، به پیامبران دیگری همانند ابراهیم(ع)، موسی(ع)، عیسی(ع)، یوسف(ع) و نوح(ع) هم پرداخته می‌شود. بعد به‌تدریج قصه‌های اخلاقی غیردینی مثل تعاملات معمول و اجتماعی ائمه اطهار و انبیا وارد متون تعزیه می‌شوند. قصه‌هایی نظیر قصهٔ «جوانمرد قصاب» که حکایت گوشت خریدن یک کنیز است و وساطتی که مولا علی(ع) در این باره انجام می‌دهد.

این عمل، عملی اخلاقی ـ اجتماعی است. بعد هم تعزیه‌هایی مثل «شست بستن دیو» در قالب تعزیه مضحک وارد متون تعزیه می‌شود. پس تعزیه در تولد دوباره خود به‌صورت اخص، عزاداری برای سیدالشهداست و بعد در کنار آن سایر گونه‌ها شکل می‌گیرند. یعنی در روند خود قصه‌های اخلاقی و بعد از آن موضوعات اجتماعی به مضامین تعزیه اضافه می‌شود و امروزه؛ تعزیه به‌عنوان یک فرم زیبایی‌شناسانه در بسیاری از آثار هنرمندان معاصر متجلی می‌گردد.

به طور مثال بهرام بیضایی در آثار خود، از این شکل، از تکنیک‌های آن، ویژگی‌های زبانی، رفتاری و خیال‌برانگیزی آن، استفاده بهینه می‌برد. پس تعزیه در دو بعد قابل بررسی است؛ اول شکل، و دوم هدف پیدایی که بلافاصله محتوای آن را روشن می‌سازد.

برخی از محققان نوزایی تعزیه را نتیجه یک فعل و انفعال سیاسی در دورهٔ صفوی می‌دانند. رأی شما در این باره چیست؟

در شرایطی که امپراتوری عثمانی سیطره دارد و به‌غیراز تعزیه، قرار است حرکت‌های مستقل دیگری نیز شکل بگیرد؛ شما نمی‌توانید تأثیرات سیاسی را در پدید آمدن آن نادیده بگیرید.

با اتکاء به این پیش‌فرض‌ها، وارد زمینه اصلی بحث شویم. در جریان تئاتر کشور، عبارت ترکیبی «تئاتر ملی» دست‌کم از هشتاد سال قبل پا به عرصه می‌گذارد. این ترکیب، اول بار در کتاب *زندگی هنرمند* و در ادعانامهٔ کذب واهارم پاپازیان مبنی بر بنیان‌گذاری تئاتر ملی در ایران، مطرح می‌شود. اشاره بعدی مربوط به عبدالحسین نوشین در کتاب *هنر تئاتر* است که با مقالهٔ «تئاتر ملی» بر این مهم تأکید دارد.

نقطهٔ عطف این گزاره‌ها، تشکیل «تروپ هنر ملی» به سرپرستی عباس جوانمرد در دههٔ چهل است. جدا از این موارد، استنتاجات مصطفی اسکویی در کتاب *پژوهشی در تئاتر ایران* نیز جزء مباحث موجود در این زمینه است. از این پس در محافل و مجامع تئاتری، در نمایشنامه‌ها و اجراهای نمایشی، در پژوهش‌ها و کنفرانس‌ها، و در مقالات و پایان‌نامه‌ها، به مبحث «تئاتر ملی» توجه می‌شود. در این سال‌ها، نظرهای بی‌پایه و متناقض، آن‌چنان است که مطابق حس ضرورت، «سمینار پژوهشی تئاتر ملی» با نیّت سامان یافتن مسئله و حصول نتایج آرمانی در خردادماه ۱۳۸۵ برگزار می‌شود که در آن، تئوریسین‌های امروز تئاتر کشور در جهت آسیب‌شناسی، تعریف، شناخت و تعمیق بخشیدن به مقوله تئاتر ملی؛ تز و راهکارهای خود را به شکل مقاله یا به‌صورت کنفرانس، ارائه دادند. با ذکر این مقدمه به ملاحظات شما در باب تئاتر ملی بپردازیم. مطابق تزِ شما، تئاتر ملی چه تعریفی دارد؟ چه ویژگی‌هایی دارد و مبتنی بر چه اصولی است؟

بنا بر پیشنهاد من، تئاتر ملی فعالیتی است که نتیجهٔ آن خیال‌برانگیزی فعالِ توأم با عقل‌گرایی در ذهن تماشاگر است. برای اینکه مخاطب با پیشنهاد من آشنا شود، ناچار به ارائه یک رشته مقدمات هستم. تئاتر ملی باید روی مخاطبان خود تأثیر بگذارد. نحوهٔ این تأثیر باید به گونه‌ای باشد که خیال‌برانگیزی فعّال را در مخاطب به وجود بیاورد و این خیال‌برانگیزی فعّال، عقل‌گرایانه باشد. برای شرح موضوع از بحث ملیت شروع می‌کنم. بر اساس تعاریف بین‌المللی وقتی در یک تاریخ مشخص و در یک جغرافیای معین، مردمانی دور هم گرد می‌آیند، ملیت ویژه‌ای را برای خود احراز می‌کنند. این تعاریف بین‌المللی، مبتنی بر یک رشته مفاهیم است. یعنی جدا از حضور یک ملت درون یک محدوده جغرافیایی در یک تاریخ خاص، مؤلفه‌های دیگری نیز هست

که به هویت و هستی آنان معنا می‌بخشد.
در هرکجای جهان که نگاه کنید، ملیت را این پنج رکن می‌سازد:
یک، دین؛ دو، عرفان؛ سه، فلسفه؛ چهار، علم؛ و پنج، هنر. فرهنگ عمومی بشر متشکل از این پنج مؤلفه است.

به نظرِ شما می‌توان گزارهٔ دیگری اضافه کرد؟

جست‌وجو کنید، امکان اضافه کردن گزینهٔ دیگری به گزاره‌ها وجود ندارد.

پس با توضیحات خود، بحث را شروع کنید.

با ذکر یک مثال، شروع می‌کنم. در تمام کشورهای جهان، قانون اساسی بر اساس دو رکن «دین» و «علم» نوشته می‌شود. یعنی بر اساس علوم انسانی، جامعه‌شناسی، سیاست، مدیریت، برنامه‌ریزی و نظام دینی آن کشور، تنظیم و تدوین می‌شود. البته در نظام‌هایی که فاقد دین هستند قضیه مقداری فرق می‌کند. دین به معنای پدیده‌ای که نیاز به ایمان را در انسان پاسخ می‌دهد، در ایران وجود داشته است. فرهنگ و جامعه ایرانی وارث دو پدیده بزرگ دینی؛ یعنی دین «زرتشتی» و دین «اسلام» است. طبیعتاً نمایش ملی ما نمی‌تواند نسبت به دین بی‌توجه باشد. نکته بعدی «عرفان» است. انسان ایرانی، انسانی است که وقتی به‌سوی یک پدیده می‌رود، آن پدیده باید احساس، قلب و روح او را قانع کند. در طول تاریخ مملکت ما، همیشه این عرفان وجود داشته است. حتی وارد دین شده و قرائت‌های عارفانه‌ای از دین شده است. بعد نوبت به «فلسفه» می‌رسد. انسان ایرانی اصلاً و اساساً پرسشگر است. این نیست که قلب او را قانع کنید، تمام است. باید دائماً عقل او را نیز قانع کنید. باید مدام پرسش کنید، سؤال داشته باشید و مسئله طرح کنید.

در تجسم واژهٔ «مسئلة»

بله؛ دائماً پرسش و پرسشگری. انسان ایرانی به «علم» نیز اهمیت داده و ادیانی که در ایران وجود داشته‌اند، برای علم اهمیت و احترام قائل بوده‌اند؛ برای نمونه «ز گهواره تا گور دانش بجوی» یا «اُطلبوا العلم ولو باالصین». «هنر» هم پدیده‌ای است که در طول تاریخ وجود داشته و اتفاقاً با مبانی فکری و فلسفی زمان خود، دادوستد داشته است. زمانی که یک گزاره دینی را مطرح می‌کنید، باید با علم سازگار باشد. علم را با فلسفه سازگار کنید و فلسفه را با عرفان. سپس این چهار فاکتور را در فاکتور پنجم، که هنر است، متجلی کنید. به‌طوری‌که بتواند بر مخاطب تأثیر بگذارد. ارتباط رکن است. پیش‌تر نیز گفتم؛ ما نمی‌توانیم بدون در نظر گرفتن ویژگی‌های ارتباطی انسان ایرانی، چیزی را به او عرضه کنیم. شما ممکن است یک گزاره درست را با کسی در میان بگذارید اما همان گزاره درست به دلیل نوع اعتقادات طرف مقابل، به کنش و جنجال منتهی و حتی منجر به قتل و خون‌ریزی شود. پس باید در نظر داشته باشیم که چه را برای که می‌گوییم. به قولی، خبر باید مطابق ظرفیت خبرگیرنده تنظیم شود. انسان ایرانی نوع گیرندگی‌اش متفاوت است. این تفاوت، ارزش نیست، فقط تفاوت است. حالا به اشتباه، خیلی وقت‌ها، تفاوت را ارزش به حساب می‌آورند. درحالی‌که تفاوت، الزاماً ارزش نیست.

در تز شما خیال‌برانگیزی، عقل‌گرایی و اصالت مخاطب در شمار شاخصه‌های اصلی مطرح شد. مسئله اصالت مخاطب و محوریت بیننده مشروط به ظرف اندیشگی و دایره دانندگی اوست. میانگین این ظرف نزد مخاطب ایرانی به چه میزان در بالانس کیفی یک اثر هنری تأثیرگذار است؟

دایره صحبت ما محدود به تئاتر ملی است. تئاتری که بر ملیت و شرایط ملی انسان ایرانی مبتنی است. پس کیفیت دریافت تماشاگر ایرانی مهم است. در این باره به‌سوی ذهن هرکدام از مخاطبان پر است. در خودآگاه و ناخودآگاه مخاطبان هم‌وطن نشانه‌های ملّی هویت ایرانی سریعاً مابازاهای خود را می‌یابند و حافظه آن‌ها به کشف آسان و همراه با لذّت تمثیل‌ها و نشانه‌ها یاری می‌رساند. از این نظر، شامه هر مخاطبی به طور غریزی با حافظه تاریخی ملت آشناست. بنابراین، یک اثر ملی باید از چشمه حافظه تاریخی ملت ایران بجوشد و بعد شخص هنرمند آن را برابر آفتاب دیدگان مخاطب پهن کند.

در ادامه ملاحظات شما دربارهٔ این مبحث، به چه مسائلی خواهیم پرداخت؟

مسئله‌ای که در این میان مطرح است، جاری کردن این فاکتورها در دو عنصر «زمان» و «مکان» است. یعنی اثر نمایشی خود را بر نیازهای انسان معاصر و دریافت‌های او منطبق گردانیم. انقلاب صنعتی، انقلاب اطلاعات و انقلاب الکترونیکی، نحوه زندگی بشر، و سرعت زندگی او را تغییر داده و به تأثیر از آن، کیفیت زندگی بشر نیز، دچار تغییر شده است. شما می‌توانید در زمان‌های بسیار کوتاه به کیفیت‌های گوناگون دست پیدا کنید. همچنان که می‌توانید به کمیت‌های گوناگون دست پیدا کنید. جهان کوچک شده، چون انسان بزرگ شده است. وقتی که انسان بزرگ و جهان کوچک است، اثرِ شما نمی‌تواند در زمان جاری نباشد. زمانی که بحث جاری بودن در زمان مطرح می‌شود، بحث اطلاعات و حجم آن به میان می‌آید و نتیجه می‌گیریم که حجم اطلاعات در یک اثر ملی که متناسب با روحیه روز خلق شده، بسیار بالاست.

می‌دانیم که انتقال اطلاعات در قالب ساختار دراماتیک انجام می‌شود. این ساختار دراماتیکی در ده سال گذشته مجبور بود اطلاعات را آرام‌آرام منتقل کند تا تماشاگر بتواند بفهمد و ارتباط برقرار کند. اما به دلیل پیشینهٔ تماشاگر امروز و حجم بالای دانسته‌های او می‌توانید اطلاعات بسیار بیشتری را در ظرف زمانی کوتاه‌تر از طریق ساختار دراماتیکی اثر به او منتقل کنید. برای زمینه‌سازی در اکسپوزیسیون یک نمایشنامه، لازم نیست بسیار طولانی عمل کنید که تماشاگر بفهمد. امروز تماشاگر با سرعت یک نگاه، سروته قضیه را می‌فهمد. پس نیازی نیست زمان زیادی صرف کنیم و همین‌جاست که عنصر زمان در میزان کیفی اثر تأثیرگذار می‌شود.

شما در عرض پنج دقیقه به صورتی کاملاً فشرده به یک دایره وسیع با کیفیت بالا می‌پردازید. یعنی هم کیفیت بالاست و هم کمیّت بیشتر می‌شود و در نتیجهٔ این‌ها، ریتم تندتر خواهد شد.

وقتی می‌گوییم این پنج عنصر را در زمان و مکان متجلی کنید، شما نمی‌توانید مسائل مربوط به زمان و مکان را؛ معماری، الکترونیک و علم جهان امروز را در نظر نگیرید. اگر آن پنج فاکتور را در یک اثر به‌صورت ثابت داشته باشیم، غلط است. تحرک و پویایی باعث نشاط و سرزندگی است. پویایی و تحرکی که در اینجا مد نظر است، باید با شرایط روز سازگاری داشته باشد.

به نظر می‌رسد با قرار دادن این مؤلفه‌ها کنار هم بر شمار زیادی از تجربه‌هایی که در جهت تئاتر ملی تولید شده‌اند، خط بطلان کشیده می‌شود.

خط بطلان نه! این‌طور نیست. دیگران نیز سعی خود را کردند؛ و سعی‌شان مشکور. گاهی اوقات نمایشی اجرا می‌شود که گزاره علمی در آن نیست، اما علم‌ستیز هم نیست. یا نمایش‌هایی می‌بینیم که فاقد گزاره دینی هستند اما دین‌ستیزانه هم نیستند. ما حتماً یک سالاد نمی‌خواهیم. گاهی مؤلف فقط از یک منظر به

بررسی پدیده مورد نظر خود می‌پردازد. مثلاً از منظر علم جامعه‌شناسی یک پدیده را مورد مداقه قرار می‌دهد. اگر اثر او ستیزی با دین، فلسفه، عرفان و علم نداشته باشد، صحیح است و راه درست را پیش رفته است.

در بدایت صحبتمان، زمانی که ارکان پنجگانه را مطرح کردید، جمله‌ای با این مضمون از طرف شما صادر شد که امکان اضافه کردن گزینهٔ دیگری به این گزاره‌ها وجود ندارد. من از نهاد این جمله دریافتم که معتقد به نهایی بودن بحث خود در این زمینه هستید.

من پیشنهاد خود را ارائه کردم که به نقد گذاشته شود و اشکالاتش، اگر دارای اشکال است، مطرح بشود. اما سعی‌ام بر آن بوده که همه‌جانبه‌نگرانه به موضوع پرداخته باشم. مسائلی هست که باید راجع به آن‌ها مفصل‌تر صحبت کنم.

اگر تئاتر ملی ما این پنج رکن را در نظر بگیرد یا با این پنج رکن در ستیز نباشد و ویژگی‌های خیال‌برانگیزی، عقل‌گرایی و در نظر گرفتن احساس مخاطب را رعایت کرده باشد، مسیر صحیح را پیموده است. شما وقتی عقل‌گرای صددرصد می‌شوید، تئاترتان تقریباً اپیک است. مخاطب ایرانی با آنکه تئاتر اپیک را دوست دارد اما به طور عمیق با آن ارتباط برقرار نمی‌کند. انسان ایرانی عقل‌گرای صددرصد نیست. حالا این ارزش است یا ضد ارزش، بماند به جای خود! در یک اثر ملی باید احساس مخاطب ایرانی قانع شود. وقتی احساس و عقل توأمان حرکت می‌کنند راضی است و لذت می‌برد؛ ارتباط برقرار می‌کند و به اثر احترام می‌گذارد. مهم‌تر از همه تعریف زمانِ حاضر و جاری بودن در زمان حال است. وقتی در زمان جاری هستید، خود تعریف گوشزد می‌کند که احتمال دارد فاکتورهای جدیدی وارد شود و شما آن‌ها را اضافه کنید. و این باعث می‌شود که هیچ کاری برای همیشه تکمیل نباشد. چون تغییرات زمان، دریافت‌ها را تغییر می‌دهد. نتیجتاً تحلیل خود را پیشنهادی برای یک جهت‌گیری اعلام می‌کنم. اساساً خود من معتقد به این هستم که هنر با تعریف جور درنمی‌آید. هنر در فضاهای مختلف، تعاریف مختلفی را عرضه می‌کند.

از دیدگاه شما، شرط آفرینش یک اثر ملی رعایت مؤلفه‌ها و ضوابطی است که در قرار شرح آوردید. مصطفی اسکویی، در *پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران*، در تعاریف خود از تئاتر ملی ـ تعاریفی که شمه‌هایی از آن، از ایشان بعید می‌نماید ـ ملیت آفرینشگر را یکی از شروط حتمی و عناصر ضرور تئاتر ملی می‌داند. با این توضیح اگر یک آفرینشگر با ملیت غیر ایرانی، با رعایت گزاره‌ها و ضوابط مورد اشاره شما دست به آفرینش یک نمایش ایرانی بزند، آیا قائل به این هستید که یک نمایش ملی خلق کرده است؟

البته! اصلاً فرقی نمی‌کند. یک امریکایی یا فرانسوی نیز اگر این مؤلفه‌ها را در نظر بگیرد یک نمایش ملی نوشته است و اگر یک ایرانی در اثرش نسبت به آن‌ها بی‌توجه باشد، نمایش ملی خلق نکرده است.

بعضی اوقات در یک اثر شکل‌های ایرانی می‌بینید بدون آنکه مضامین ایرانی ببینید، که این هم آفت دیگری است. این مؤلفه‌ها تجلی مرتبط با شکل دارند. پدیدآورندگان، برخی اوقات، شکل ایرانی را رعایت می‌کنند اما نسبت به فاکتورهای معنوی ایرانی بی‌توجه‌اند. شاید نمایش آن‌ها خوب باشد، ما مخالف آن‌ها نیستیم.

قبلاً هم اشاره کردم که فرهنگ امری جهانی است. اما تئاتر ملی بحث دیگری است. تئاتر ملی باید مبتنی بر فرهنگ ملی باشد و فرهنگ ملی ما هم مبتنی بر ارکانی است که نام بردیم.

موضوعات دیگری که در ادامه تعریف و تبیین شما از مقوله تئاتر ملی حادث شده‌اند، کدام‌اند؟

در طول تاریخ ما سه فاکتور وجود داشته که شما در دین، عرفان، فلسفه، علم و همین‌طور هنر، آن را درک کرده‌اید. یکی از سه فاکتور مورد بحث ما، مسئله «توحید» و «مرکزیت» است. در خانواده، جامعه و دین، این مرکزیت وجود داشته است.

مسئله دوم «عدل» است. در بین تمام ادیانی که در این جغرافیا و در این آب و خاک وجود داشته؛ عدل یک نکته مرکزی و مهم است. چه در اسلام، چه در تفکرات دیگر و چه در آرمان‌های سیاسی و اجتماعی، همیشه بحث عدل به‌عنوان یک رکن ویژه در میان بوده است. عدلی که ما در اینجا به کار می‌بریم به معنای هارمونی، زیبایی و قرار گرفتن صحیح پدیده‌ها در جای خود است هرچند که در فلسفه سیاسی تعریف عدالت کار بسیار سخت و پیچیده‌ای است.

نگاه معیار در باب تشخیص عدل و قواعد این تشخیص در حافظهٔ تاریخی قومیت ایرانی، چگونه بوده است؟

در مورد این بحث، دو نوع نگاه وجود دارد. یک نگاه با این حس شکل گرفته که عدل را تنها خداوند رحمان و رحیم می‌تواند تشخیص دهد و من باید در جهت عدل و اجرای عدالت سعی کنم و برای اینکه احتمال اشتباه برای من وجود دارد متین‌تر، آرام‌تر و مهربان‌تر باشم. نه اینکه واکنش نشان ندهم، بلکه با طمأنینه بیشتری برخورد کنم. دیدگاه دوم می‌گوید؛ من از کجا می‌دانم چه چیز عدل است و چه چیز عدل نیست. این نگره به شکاکیت، سردرگمی و حیرانی دچار است. در تاریخ ما، در تکاپوی عدل این دو حرکت وجود داشته است. که یکی شکاک و سرگردان و حیران است و دیگری مهربان و پویا و جویای عدل. نکته بعدی که در کنار «توحید» و «عدل» فاکتورهای سه‌گانه ما را تکمیل می‌کند، مقوله «رستاخیز» و اعتقاد به «جهانِ دیگر» است. در طول تاریخ این

مرزوبوم با تصورها و تجسم‌های متفاوت، اعتقاد به رستاخیز در نزد روشن‌فکران، متدینین و ادیان مختلف وجود داشته است. جالب اینجاست که علم هم معتقد به جهان‌های موازی است. در این باره فیزیکدانی به نام هابکینز کتاب جالبی به نام *جهان‌های موازی* نوشته است. به‌هرحال، اعتقاد به رستاخیز در این مملکت بوده و هست. حالا به اینجا می‌رسیم که این سه نکتهٔ «یکتایی»، «عدل» و «رستاخیز» از منظر اجتماعی، سیاسی، فلسفی، عرفانی، دینی و حتی علمی قابل بررسی هستند. البته من این سه نکته را از منظر اصول دین طرح نمی‌کنم. دیدگاه من از حیث شمول آن‌ها در تمامیت فرهنگ این آب و خاک است. بر طبق این موازین، اثری که عدالت علمی، عدالت عارفانه، عدالت فلسفی و عدالت دینی را برقرار نمی‌کند؛ اثری که مرکزیت، مرکزیت مهربانانه و عاشقانه ندارد، اثری است پراکنده و مبتلا به شک و سردرگمی و حیرانی. یا اثری که مثل رستاخیز ژرف‌ساخت ندارد و لایه‌لایه نیست. رستاخیز در ادبیات شکل دایره‌های درهم است. اعتقاد به دایره دیگر و جهان دیگر است که قصه در قصه را ساخته است. شکل قصه در قصه در واقع برخاسته از این باور انسان شرقی است که جهان‌های دیگری درون همدیگر وجود دارد. پس یکی از اشکال ساختاری نمایشنامه‌های ایرانی قصه در قصه‌هایی است که مرکزیت دارند. قصه در قصه‌هایی که عدالت دراماتیک در آنان رعایت شده است. مثل عدالت گفتار با موسیقی و تناسب و هارمونی داشتن این دو باهم. عدالت در گیری و عدالت در دادن اطلاعات، عدالت زیبایی، عدالت حادثه و عدالت شکفتن مفاهیم جدید در اثر. و همین‌طور مرکزیت مهربانانه داشتن، مرکزیتی که هم عقل و هم احساس تماشاگر را قانع می‌کند. بنابر اصل «توحید»، گزاره مرکزی اثر شما نمی‌تواند متشتت باشد. یعنی شاید نتوانیم با تئوری آشوب، نمایشنامه ملی بنویسیم.

آنچه از بحث گذشت، همراه با شرح و تفصیل بود. مایلم در یک واگشت به‌صورت شمرده و فشرده، در شکل شماره‌گذار و عددشمار، موازین نظریه‌تان را ارائه کنید، تا از آن پس به بحث‌های ثانویه در این باب بپردازیم.

پیشنهادی که ارائه شد، مبتنی بر یازده تا چهارده کلمه است. این کلمات سامانه‌ای را شکل می‌بخشند که اجزاء آن مرتبط با همدیگر است. تئاتر ملی، مبتنی است بر «دین»، «عرفان»، «فلسفه»، «علم» و «هنر»، جاری در «زمان» و «مکان» و مؤثر در «مخاطب». ماحصل تأثیر بر مخاطب، ارتباط با اوست و نتیجهٔ این ارتباط «خیال‌برانگیزی» است. گرایش این خیال‌برانگیزی، «عقل‌گرایانه» است و در عین عقل‌گرایی، «احساس» مخاطب نیز در نظر گرفته می‌شود.

یک، دین؛ دو، عرفان؛ سه، فلسفه؛ چهار، علم؛ پنج، هنر؛ شش و هفت، زمان و مکان؛ هشت، مخاطب؛ نُه، خیال‌برانگیزی؛ ده، عقل‌گرایی؛ یازده، احساس. کل این سامانه بر سه کلمه استوار است که من آن را نه در معنای دینی‌اش ـ دقت شود ـ که در معنای واژگانی به کار می‌گیرم. یک، «توحید» به معنای مرکزیت. دو، «عدل» به معنای هارمونی و تناسب و جور بودن. سه، «معاد» به معنای رستاخیز، لایه و صورت دیگری از زندگی. این سه فاکتور در یک اثر نمایشی ایرانی محل تجلی دارند. مثلاً تجلی مرکزیت در یک اثر دراماتیک، می‌تواند مرکزیت فکر و اندیشه باشد. تجلی عدل، می‌تواند در هارمونی و نظم صورت یابد. منظورم این است که این سه فاکتور دارای تجلی علمی، فلسفی، عارفانه، دینی و هنری هستند.

من با تمرکز بر این جملهٔ شما «قلب مخاطب ایرانی را قانع کند»، سؤال خود را طرح می‌کنم. تأکید شده که نمایش ملی، بر طبق مختصات فرهنگی و هویت سنتی یک ملت پدید می‌آید. اما در عین استواری در مؤلفه‌های بومی خود باید صاحب صورتی جهان‌شمول باشد. ایدهٔ شما، قلب مخاطب جهانی و احساس مخاطبانی از جوامع دیگر را به چه شکل قانع می‌کند؟

در بحث ما فاکتوری هست که به صورت صددرصد توان اقناع مخاطب جهانی را دارد و آن گزاره «علم» است. شاید همین یک کلمه کفایت کند، اما توضیح می‌دهم. در شکل کلی، علوم به دو دسته تقسیم می‌شوند: علوم انسانی، و علوم تجربی. علوم انسانی بر استثنائات دست می‌گذارد و علوم تجربی بر اشتراکات. علوم انسانی علوم مدّقه نیست. اما علوم تجربی علوم مدّقه است. یعنی دقیق هستند. در شکل کلی، علوم مجموعه قراردادهایی بین دانشمندان است که با گذشت زمان تغییر می‌کنند. وقتی شما به اثری که چهار فاکتور فلسفه، دین، عرفان و هنر را دارد، تجلی علمی بدهید یا حداقل ضدعلمی نباشد، در سراسر جهان مخاطب خواهد داشت. شما

ین‌که فاکتور علم را مورد توجه قرار دهید، ایت می‌کند. اگر شما مسئله‌ای را دربارهٔ جامعه رح کنید و مسئله‌تان با تزهای جامعه‌شناسی خوان نباشد در هرکجای جهان و با هر تئوری ان‌شمولی کار خود را عرضه کنید، کسی باط برقرار نمی‌کند. در اثر خود از منظر سیاسی ک پدیده برخورد می‌کنید. دریافت سیاسی ما آن‌قدر ضعیف است که حتی دکترین‌های اسی جهان امروز را هم نمی‌شناسید؛ بی‌شک تان در هیچ جای جهان با اقبال مواجه نخواهد د. ما اگر بخواهیم جهان‌شمول باشیم باید دو تور «علم» و «زمان» را مد نظر قرار دهیم. ین‌ها گذشته، فرهنگ ایرانی آن‌قدر زیباست اتوماتیک‌وار جهان‌شمول است. در فرهنگ نی مفاهیمی انسانی نظیر راستی، درستی، ت‌داری، وفاداری، پیمان‌داری، عدل، زیبایی و... د ستایش قرار گرفته زیرا موضوعاتی بشری ستند. به فاکتورهای دیگر بحث نیز می‌توانیم وع کنیم. شما یک گزاره دینی را بررسی کنید جه خواهید شد که با هیچ مطلب علمی‌ای جهان امروز ناسازگار نیست و در مترقی‌ترین معی که نگاه صددرصد علمی دارند با بازخورد جه نخواهد شد. یکی دیگر از مؤلفه‌های ما ث خیال‌برانگیزی بود. در این باره ملاحظه ید انواع تئاترهای روز دنیا را؛ «هپنینگ»، نسپت»، «پرفورمنس آرت» و تئاترهای مدرنی از طریق فیلم‌ها یا در جشنواره‌ها می‌بینیم. در اجراها خیال‌برانگیزی یک رکن اساسی است. یش «ادیسه» که توسط گروه دونفره سوئیسی جشنواره پیشین فجر به صحنه رفت، مثال و آشنای این نمونه است. بازیگران روی دو دلی نشسته بودند و با ایجاد توهم واقعیت ذهن مخاطب، نمایش «ادیسه» را به شکلی ال‌انگیز برای مخاطبان خود اجرا کردند.

ال‌برانگیزی یکی از ویژگی‌های نمایش سنتی ی است و در تئاتر امروز ایران نیز جای صوصی دارد. چیزی که برخی دوستان در ی آن بحث رئالیزم را پیش می‌کشند. بارها رها گفته‌ام که تئاتر ایرانی، تضادی با رئالیزم رد؛ اما تجلّی آن در تئاتر ایرانی متفاوت است. نمایش ایرانی، رئالیزم در ذهن مخاطب به وع می‌پیوندد نه بر سکوی صحنه. ما کاری کنیم که مخاطب واقعاً در ذهن خود ببیند مثلاً دست کاراکتر قطع شد. اما روی صحنه وانمرد قصاب» دست خود را روی کنده گذارد، پشت ساطور را بر آن فرودمی‌آورد و دست را در پیراهن پنهان می‌کند. در خیال ین واقعیت شکل می‌گیرد که این دست قطع . رئالیزم آیا نشان دادن واقعیت‌هاست؟! آیا میات همان چیزهایی است که می‌بینیم؟! یا ورای وقایع چیزهایی است که آن‌ها واقعیت ستند؟! رئالیزم بحث فلسفی پیچیده‌ای دارد. این فکر که خرف‌ها و افعال انسان‌ها را آن‌طور که در بیرون هست در اثر هنری وارد کنیم، ساده‌ترین برداشت از مقولهٔ رئالیزم است. چقدر دریافت و ادراک ما منطبق بر واقع است؟! این یک سؤال اساسی در فلسفه است که اگر قادر به پاسخ آن باشیم، می‌توانیم بگوییم رئالیزم چیست.

از منظر شما رئالیسم چگونه تعریف می‌شود؟

رئالیزم از منظر من تبیین درست وقایع، درک عمق وقایع و دریافت علل اصلی بروز وقایع است. در اینجا نتیجه‌ای که از اثر نشئت می‌گیرد مهم است، نه نحوه اجرای اثر. نمایش ایرانی از این منظر رئالیزم است، اما از منظر اجرا واقع‌گرا نیست. نمی‌گویم واقع‌ستیز است، فقط واقع‌گرا نیست.

حالا این سامانه از حیث کاربردی چطور به ثمر می‌نشیند و این فرآیندی که فرمودید، در یک مصداق چگونه تجلی می‌یابد؟

تجلی این مفاهیم، تجلی آرتیستیکال است. یعنی کار شخص هنرمند است. تبیین آن با تئوریسین و محققی است که در این باره صحبت می‌کند. همانند صحبت‌هایی که میان ما ردوبدل شد. البته در جهت تجلی این مفاهیم و متحقق ساختن تئاتر ملی بر صحنهٔ نمایش، تلاش‌هایی نیز داشته‌ام. من با تجربهٔ سه نمایش «شمس»، «شهرزاد» و «سیاوش‌خوانی» به این نتیجه رسیدم که نشانه‌های موجود در درون تئاتر سنتی، در زمان معاصر می‌توانند تعمیم یابند و روش‌های جدیدی را برای ما تعریف کنند. از جمله موضع‌گیری بازیگر نسبت به اشیای صحنه و موضع‌گیری بازیگر نسبت به مکان. در «ضیافت شیطان» و «لیلی و مجنون» از ادبیات فارسی بهره‌گیری کردم و به موضوعی پرداختم که مورد توجه همهٔ ایرانیان است. در این دو نمایش، قواعد تقلید را گسترش دادم و با معاصرسازی، به ارتباط مناسبی با تماشاگران دست یافتم. سپس با کنکاشی عمیق در مضمون عاشورا، نمایش «غزل کفر» را خلق کردم. متن «غزل کفر» متنی است مبتنی بر تئوری ایجاز، سرعت، قدرت، که با انسجام کامل به تکثر حرکات فردی منجر می‌شود. نمایش‌های سنتی، توانایی‌های لازم برای بیان رویدادها و رخدادهای معاصر را در خود دارد. در این زمینه تجربیاتی کرده و به نتایج مثبتی نیز رسیده‌ایم. مثلاً در نمایش «شمس» از بُعد عبادی تعزیه خارج شدم و آرام‌آرام به سمت مسائل سیاسی و اجتماعی رفتم و به موفقیت قابل قبولی نیز رسیدم و با مخاطبان ارتباط خوبی برقرار کردم.

به نظر شما، چرا نمایش‌های سنتی ما به خودی خود نمی‌توانند تئاتر ملی باشند؟!

چون عوامل درونی این نمایش‌ها دچار تناقض و ناهمانگی با عصر حاضرند.

اگر با نگاهی آسیب‌شناسانه، نمایش سنتی ایران را زیر ذره‌بین ادراک قرار دهید، چه سستی‌ها و نواقصی در آن مشاهده خواهید کرد؟

نمایش‌های سنتی ما، در عین قوت‌ها و امکانات فوق‌العاده‌شان، در مواجهه با جهان معاصر دچار نارسایی‌ها و ناهماهنگی‌هایی هستند که در ابعاد مختلفی چون زمان (ریتم)، زبان، موضوع، زیبایی‌شناسی، جامعه‌شناسی، سیاست، فلسفه و بازیگری قابل بررسی است. عنصر «ریتم» در نمایشنامه‌های ایرانی از جهات گوناگونی چون احساس گذشت زمان در مخاطب، نوسانات و تغییرات ضرب و تندی و کندی آن‌ها در یک واحد زمانی، حجم اطلاعات و سرعت انتقال آن‌ها و اینکه با چه سرعتی چه حجمی از اطلاعات منتقل می‌شود، قابل تعمق و ارزیابی است.

در صد سال گذشته سرعت زندگی بشر به دلیل نوع زندگی‌اش آرام‌تر و کندتر، زمان آن‌ها فراخ‌تر و گسترده‌تر و حرکتشان با طمأنینه‌تر بوده است. اما امروزه به اقتضای ورود ماشین و انقلاب‌های صنعتی و تکنولوژیکی و انقلاب اطلاعات، سرعت زندگی بشر خودبه‌خود بالا رفته است.

سرعت بالای زندگی در دنیای مدرن، باعث شده که بشر به سمت ایجاز و نگره‌های مینی‌مالیستی گرایش پیدا کند. فکر می‌کنم نمایش‌های سنتی در مواجهه با عصر حاضر، از این بابت دچار تعارض باشند.

اتفاقاً، مینی‌مالیسم سنّت و اساس نمایش ایرانی است. نوع گرایش نمایش‌های ایرانی در صد سال گذشته، مینی‌مالیستی است. در این میان، مسئله‌ای که وجود دارد این است که آن مینی‌مالیسم، برای امروز ماگزیمالیزم شده است؛ چون فضا، زمان و روابط تغییر کرده است. کمینه‌گرایی یا مینی‌مالیسم، جزء ثابت‌های نمایش ایرانی است. نمایش ایرانی کلی‌گراست و این کلی‌نگری در داستان، شخصیت‌پردازی، استفاده از ابزار، گریم و صحنه‌آرایی قابل مشاهده است. در صحنه‌آرایی برای نشان دادن باغ، درختچهٔ خشکی را درون یک گلدان قرار می‌دهند و روی شاخه‌هایش، چند جور میوه می‌آویزند. در طراحی صحنه، دایره به مثابه جهان است و بازیگر به مثابه انسان. موضع‌گیری بازیگر در این دایره به جهان اطراف او معنی می‌بخشد. چون انسان، جهانِ پیرامون خود را تعریف می‌کند، و قادر بر سرنوشت خود است؛ نه مقهور آن. این معنا در استفاده از ابزار، اشیاء و مکان تبلور می‌یابد. یک صندلی می‌گذارند؛ بازیگر نسبت به آن موضع‌گیری می‌کند، تبدیل به اسب می‌شود. یا موضع گیری می‌کند و ما آن را تخت بارگاه درمی‌یابیم. نقّال، نسبت به چوب‌دستی خود موضع‌گیری می‌کند و معانی انسان، شمشیر و اسب را بر آن تحمیل می‌کند.

ادامه دارد ...