دو دیدگاه در تقابل هم!

گفت‌وگو با امیر دژاکام، کارگردان تئاتر (قسمت آخر)

گفت‌وگو

علی جمشیدی

به صحبت دربارهٔ کندی ریتم در نمایش‌های سنتی و متناسب نبودن آن با ریتم زندگی انسان معاصر برگردیم و سخنان تحلیلی در این زمینه را از زبان شما بشنویم.

این عصر، عصر نانوتکنولوژی است. کمینه‌گرایی (مینی‌مالیسم) بر زندگی ما حکومت می‌کند. قدرت تکنولوژی مدرن از سویی و از سوی دیگر سرعت آن، جهان معاصر را تحت سیطره خود گرفته است. در مدت زمان کوتاهی صفحهٔ گرامافون به نوار ضبط صوت و نوار ضبط به سی‌دی صوتی و سی‌دی صوتی به MP۳ تبدیل می‌شود که با حجم کمتر، ظرفیت ذخیره و انتقال بسیار بالایی دارند. در مدتی کمتر از چند سال Coolddisk‌ها، که در عین کوچکی ذخیرهٔ اطلاعاتی بسیار بالایی دارند، جایگزین فلاپی‌ها می‌شوند و اطلاعات خود را ظرف چند ثانیه منتقل می‌کنند. حتی اگر ما با سی‌دی و فلاپی هم کاری نداشته باشیم، حداقل یک وعدهٔ غذای روزانه ما را ساندویچ یا غذایی مانند آن تشکیل می‌دهد. جهان به سوی فشرده‌تر شدن می‌رود. حجم اطلاعات در ظرف‌های زمانی بسیار کوتاه و با سرعتی وحشتناک منتقل می‌شود و انسان به علت تعدد مسئولیت‌های خود و گسترش حوزهٔ وظایف اجتماعی‌اش، حتی برای این ظرف‌های زمانی کوتاه، وقتش تنگ است. اما، نمایش سنتی ما، در ظرف زمانی صد تا صد و پنجاه سال قبل مانده است. ظرف زمان نمایش سنتی، کُند و کش‌دار است. معمولاً نمایش‌های سنتی ما، اطلاعات بسیار محدودی را، در برهه‌های زمانی حدود دو تا سه ساعت، منتقل می‌کند. از سویی بسیاری از اطلاعاتی که در نمایش سنتی ما وجود دارد، اطلاعاتی است که تماشاگر می‌داند و به عبارتی اطلاعات سوخته است. در نمایش سنتی ما، زمان زیادی برای اجرای یک اکت نمایشی، برای انتقال یک احساس، برای برقرار کردن یک ارتباط معنوی یا عقلانی با تماشاگر، صرف می‌شود و این از حوصلهٔ تماشاگر امروز خارج است. باید به ریتم، سرعت و حجم اطلاعات در نمایش سنتی، نگاه دوباره‌ای بیندازیم و آن را متناسب با زمان امروز ترمیم کنیم. انسان امروز از دانش و اطلاعات بیشتری برخوردار است و باید حجم‌های بالاتر و تازه‌تری از اطلاعات را به او منتقل کنید. وقتی حجم اطلاعات بالا رفت، ریتم نیز سرعت می‌یابد. چون ناچارید حجم وسیعی از اطلاعات را با صرف زمان محدود در اثر خود بگنجانید. همین باعث می‌شود که شما دائماً ریتم را تغییر دهید. چون اطلاعات مختلف‌اند و اطلاعات مختلف ریتم‌های مختلفی طلب می‌کنند. زمانی که ریتم‌های مختلف را به کار می‌گیرید، اثر شما، اتوماتیک‌وار، مدام در حال تغییر و تحول است. این تغییر و تحول به مثابهٔ زندگی امروز بشر است که هر لحظه در حال تغییر و دگرگونی است.

از منظر زبان، زبان نمایش‌های سنتی در قیاس با زبان صحنه معاصر دچار چه کاستی‌هایی است؟

زبان یک رسانهٔ حیاتی درون نمایش است. بیان حقایق و انتقال اطلاعات در نمایش، عموماً از طریق زبان است، و اگر نارسایی و ناهماهنگی در نظام زبان وجود داشته باشد، منجر به اغتشاش در ذهن مخاطب می‌شود و در نتیجه، مانع از ایجاد ارتباط درست او با نمایش می‌گردد. امروزه به دلیل رشد علوم اجتماعی، علوم انسانی، علوم تجربی و علوم دیگر، واژگان جدیدی همراه رشد این علوم وارد جامعه شده است. از سویی دیگر، حرفه‌ها و مشاغل جدیدی همسو با این علوم وارد جامعه شده که این حرفه‌ها و مشاغل با خود واژگان جدیدی وارد زبان کرده‌اند. از طرف دیگر، روابط جدید و تعاملات تازه‌ای در جامعه شکل گرفته است که در گذشته نبود و این روابط و تعاملات موجب تغییراتی در زبان و استفاده از واژگان شده‌اند. روابطی تازه که در دوره جدید شکل گرفته و تعریف شده‌اند و با خود واژگان و زبان ارتباط جدیدی وارد جامعه کرده‌اند. همچنین در زمان حاضر، اشیا و پدیده‌های جدیدی داریم که روابط انسان با آن‌ها معنی شده است و باز هم از این طریق، واژگان جدید و عملکردی جدید از زبان وارد نظام کلی زبان، و در نتیجه وارد جامعه شده است. به عبارتی، تعاملات اجتماعی تغییر یافته‌اند و زبان هم به مقتضای همین تعاملات، تغییر یافته است. زبان در نمایش سنتی، هنوز همان زبان گذشته است. از واژگان جدید در آن خبری نیست. چرا که از تعاملات و روابط جدید در آن خبری نیست. حتی گاه واژگانی در نمایش سنتی وجود دارد که تماشاگر امروز ناتوان از برابر نهادن برای آن‌ها در زبان امروز خود است. وقتی زبان نمایش کارکردی همسو و هماهنگ با زمان خود نداشته باشد، در واقع دچار ناهماهنگی است، و وقتی دچار ناهماهنگی باشد، یعنی رسانه کار خودش را انجام نداده و وقتی رسانه کار خود را انجام نداده، پس ارتباط برقرار نشده است. ادبیات در نمایش‌های سنتی، باید قدرت پیدا کند، ادبیات معاصری با واژگان معاصر شود. زبان آن باید زبانِ فخیمِ سلیسِ روانِ محاوره باشد و با یک بار شنیدن فهمیده شود. اساساً ویژگی زبان نمایشی آن است که در یک بار شنیدن فهمیده شود. زیرا تماشاگر، تنها یک بار فرصت دارد آن را بشنود. پس با یکبار شنیدن فهمیده شود، اما تمام نشود. زبان نمایش سنتی باید در عین فخیم بودن، سلیس و روان بودن، شعر نمایشی خود را بسازد و مبتنی و متکی بر علوم روز در جنبه‌ها و جهات مختلف باشد.

مطابق با اصل تفاوت، دغدغه‌های انسان امروز به نسبت انسان گذشته و دیروز، کاملاً فرق کرده است. بر این اساس، مضامین نمایش‌های سنتی نیز، باید دچار تغییر و همسان‌سازی شوند. زیرا انسان امروز، به نسبت شرایط زیستی عصری که در آن به سر می‌برد، رنج‌ها، شادی‌ها، خواسته‌ها، خلأها، بیماری‌ها و نواقص دیگرگونه‌تری دارد و موضوعات طرح‌شده در نمایش‌های سنتی، پاسخ‌گوی نیازها و دغدغه‌های انسان معاصر نیست.

کاملاً درست است. در مفاهیم و موضوعات نمایش‌های سنتی باید از جنبه‌های سیاسی، اقتصادی، نظامی، اجتماعی، دینی و اخلاقی تجدید نظر کرد. نگاهی اجمالی به نسخه‌های نمایش تقلید، موضوعات آن را روشن می‌کند. عموماً یا به مسائل خانوادگی، مانند اختلاف پدر و پسر، دختر و پدر، زن و شوهر و... می‌پردازد و در جدی‌ترین شکل آن به اختلاف ارباب و رعیت با نگاه به روابط ارباب و رعیت جامعه فئودالیستی. امروز این موضوع که حاجی می‌خواهد زن دیگری بگیرد و اینکه این زنِ دوم، پیر است یا جوان، دیگر مهم نیست. این موضوع، موضوع امروز نیست زیرا اصولاً مشکل جامعهٔ امروز، زن گرفتن حاجی نیست. و یا ازدواج پسر حاجی با دختر همسایه، گرهی از مشکلات امروز جامعه نمی‌گشاید. این مسائل را برای افرادی که چنین مشکلاتی دارند می‌شود با کارهای فرهنگی حل کرد. تلویزیون حجم گسترده‌ای از تولیداتش را صرف این مسائل می‌کند. اصالت و رسالت تئاتر در طرح مسائل عمیق‌تر و اساسی‌تر جامعه نهفته است. مسئلهٔ هسته‌ای، استفاده از صندوق ذخیرهٔ ارزی، اینکه پول نفت کشور باید صرف ساختن بیمارستان و مدرسه و دانشگاه و پالایشگاه و اصولاً تکنولوژی زاینده و مولد شود یا صرف خرید پوشک و شیر خشک...، بیماری‌های صعب‌العلاج که ریشه فرهنگی دارند؛ همچون ایدز، اشتغال، فقر و... معضلات اساسی جامعه امروز است که باید به آن‌ها پرداخت. از حیث مسائل درون‌متنی، یکی از ابعادی که نمایش‌های سنتی آیینی ما همواره بر آن تأکید داشته‌اند، مفاهیم اخلاقی و دینی است. امروزه روز، علم اخلاق پیشرفت کرده است. ما فی‌المثل در تعزیه، از علم اخلاق جدید چه بهره‌ای برده‌ایم؟! در باب مفاهیم دینی، تعابیر و تفاسیر فقهای معاصر و متفکران دینی ما در حال حاضر بسیار پیشرفت کرده است. رأی فقیهان امروز با فقهای صد سال قبل، کاملاً متفاوت و البته در دنباله هم و در یک جهت است. اما یکی روزآمدتر و معاصرتر است. ما از مفاهیم دینی امروز که با ظهور متفکران دینی، فیلسوفان دینی، فلسفه دین و مفاهیم بسیار وسیع دیگر همراه بوده، در ابعاد دینی یک نمایش چقدر استفاده برده‌ایم؟! شاید کمتر استفاده شده یا من خبر ندارم.

از منظر مباحث سیاسی و نظامی، امروزه روش‌های نوینی در جهان شکل گرفته که بسیار وحشتناک و پیچیده‌اند. امروز سر می‌برند، نه چاقویی در کار است و نه خونی. یک مینی سی‌دی فوق‌العاده کوچک ارسال می‌شود و در مغزها انفجار اتمی ایجاد می‌کند. همین مینی سی‌دی نزدیک به بیست میلیون نفر را نابود می‌کند، بدون آنکه قطرهٔ خونی ریخته شود. کسی هم متوجه نمی‌شود و به ظاهر، جنازه‌ای نیز بر زمین نیست. شما فکر می‌کنید امروزه سرباز دشمن چه شکلی است و چه هیئتی دارد؟! به نظر من، خاک وطن، جوانان وطن هستند. امروز سربازان دشمن، قرص‌های کوچکی است که به طرز فجیعی شماری از جوانان ما را تخریب کرده است. راجع به این روش‌های نوین سیاسی ـ نظامی در آثار ما چه می‌بینید؟! در چنین شرایطی، هنوز دکترین سیاسی سیاه‌بازی مبتنی بر دکترین سیاسی فئودالیته یا نظام ارباب‌رعیتی است. در نتیجه، درگیری‌هایی که از این نظام منجر می‌شود عمدتاً بر سر مالکیت زمین، خانه، زن، مخالفت با یک ازدواج، ازدواج تحمیلی، احتکار جنس و... است که موضوع اغلب نمایش‌های سنتی (تقلید) را تشکیل می‌دهد. نمایش سنتی، نمایش توده است. وقتی روابط برای تودهٔ مردم تغییر کرده، نمایش برای برقراری ارتباط با مخاطب خود، باید روابط درونی‌اش را متأثر از روابط روز تغییر دهد. از سویی اگر به ارتباط ارباب و رعیت صرفاً به عنوان رابطهٔ ظالم و مظلوم بنگریم، اطلاعاتی که در مورد نوع رابطه ظالم و مظلوم در این نمایش‌ها، ارائه می‌شود، اطلاعات سوخته است. پس در جهان معاصر، دکترین‌های سیاسی متفاوتی نسبت به گذشته، حاکم است و من معتقدم در آثار ایرانی نه تنها در مورد دکترین سیاسی جهان امروز که حتی راجع به رویکرد سیاسی زمان معاویه هم کسی کار نکرده است. معاویه بیست سال به معنای اخص کار فرهنگی می‌کند تا یزید بتواند حکم خروج سیدالشهدا را از دین بگیرد. معاویه، در طول بیست سال کاری می‌کند که چنین تفکری در میان عدهٔ بسیار زیادی به وجود می‌آید. شما بگویید چه ماجرایی پیش می‌آید که در حین نماز، شمشیر بر فرق آدمی متقی، شجاع و حکیم همچون علی(ع) فرود می‌آید؟! چه اتفاقی افتاده که یک دست می‌تواند این کار را انجام دهد؟ چون این آدم، آدم بدی است؟! چون قاتل، این کار را به عشق یک زن انجام می‌دهد؟! باید متوجه بود

که یک جریان فکری پشت مسئله است. معاویه بیست سال کار فرهنگی می‌کند تا بتواند این شمشیر را بالا ببرد. ما راجع به این جریان، چه فعالیتی کرده‌ایم و اصلاً در این زمینه، کدام کارِ فرهنگی را ارائه داده‌ایم؟ اینکه در فیلم‌ها یا آثار دیگر، قاتل را آدم بدی معرفی می‌کنند، درست است؟! این آدم‌های بد، چطور به وجود می‌آیند؟! چطور یک انسان می‌تواند انسان دیگری را مُثله کند و بعد روی بدنش، اسب بتازاند؟! چه اتفاقی می‌افتد که یک انسان دست به این عمل می‌زند؟! این اتفاق مهم است و من می‌خواهم بگویم جای آن در تعزیه ما خالی است. مسئله بعدی، دکترین اقتصادی است. نظام اقتصادی جهان امروز، چطور فعالیت می‌کند؟! آیا هنوز این طور است که عده‌ای را برده بگیرند؟! تا قبل از دههٔ هشتاد و نود میلادی، ما در نظام سرمایه‌داری با نظام برنده ـ بازنده مواجه‌ایم که بر اساس دکترین آن، سرمایه‌دار، برنده و کارگر، بازنده بود. اما اکنون این نظام، جای خود را به نظام برنده ـ برنده داده است. زیرا تجربه ثابت کرد که در نظام قبلی بازندگان به زودی از گردونه خارج شدند و قدرت بقا در این نظام را نداشتند. اما در نظام برنده ـ برنده تودهٔ مردم، در حد ارتزاق و تفریحات معمولی و در حد به دست آوردن دانش معمولی برنده‌اند. به عبارتی در این نظام به بازندگان نظام قبلی امتیازاتی داده می‌شود تا نظام بقا داشته باشد و سود سرمایه‌داری در بلندمدت تأمین شود. نظام سرمایه‌داری جدید با تأثیر بر نحوهٔ افکار توده‌ها، در واقع باعث مداومت حضور آن‌ها در نظام و در نتیجه ادامهٔ فعالیت تولیدات می‌شود. این تغییر افکار توده در واقع با گرایش شدید به مصرف، چهره خود را نشان می‌دهد که واضح است منافع آن شامل سرمایه‌داران می‌شود. ولی پندار توده از برنده بودنش، با خرید محصولات تولیدی و مصرف کوتاه‌مدت آن‌ها به صورت واقعیت ملموس زندگی آنها درمی‌آید. به عبارتی امتیازاتی در این نظام به توده داده می‌شود تا بر اساس آن امتیازات، مصرف‌کنندهٔ تولیدات امتیازدهندگان باشند. امروزه روش‌های حاکم برای استعمار و استثمار تودهٔ مردم تغییر کرده است. دیگر مسائل اقتصادی محدود به احتکار دو گونی حبوبات و چهار حلب روغن در پستو، نیست. در شرایط اقتصادی امروز مثلاً یک کشتی نفت خام از مملکت خارج می‌شود و کسی پاسخی برای خروج آن نمی‌یابد. به وسیله چه جریانی، این کشتی نفت خام قاچاق می‌شود؟! این چه جریان اقتصادی‌ای است که طی آن یک کشتی بزرگ، پر از نفت خام، به راحتی آب خوردن از کشور خارج می‌شود؟! اینجا دیگر مسئله ماش و حبوبات نیست و مسئله تحریم‌های اقتصادی، قواعد جدید استثمار و سختی‌های مردمان یک قاره، زیرِ بارِ فشار اقتصادی، در رأس قرار می‌گیرد. امروزه بازار بورس جهان در یک جا، اُفت پیدا می‌کند. اقتصاد سرتاسر جهان را تغییر می‌دهد. جهان این همه تغییر داشته، آن وقت تعزیه و سیاه‌بازی ما هنوز در مواضع سابق خود، ثابت مانده است. به‌خصوص در سیاه‌بازی که پدیدهٔ اجتماعی‌تری است.

یکی دیگر از کاستی‌های نمایش‌های سنتی مربوط به جامعه‌شناسی و روان‌شناسی اجتماعی است و بی‌توجهی به پارامترهایی که به لحاظ روانی، جامعه را تحت تأثیر قرار می‌دهند. پارامترهایی که جامعه تحت تأثیر آن‌ها تغییر جهت می‌دهد، پارامترهایی که فشار را بر جامعه زیاد می‌کنند، پارامترهایی کِه از فشار حاکم بر جامعه می‌کاهند و پارامترهایی که جامعه را اداره می‌کنند. اینکه جامعه تحت تأثیر چه القائاتی حرکت می‌کند، مطلبی نیست که در یک بینش هنری نادیده گرفته شود.

همان‌طور که مستحضرید، نمایش ایرانی با روان‌شناسی میانه‌ای ندارد. شیوهٔ پردازش در نمایش‌های ایرانی کلی‌گرایانه است. در حالی که، علم روان‌شناسی جزئیات روان‌شناختانه را مد نظر قرار می‌دهد. آیا می‌توان میان نمایش ایرانی و روان‌شناسی پیوند برقرار کرد؟

در عرصه روان‌شناسی، من هنوز به قطعیت نرسیده‌ام و نمی‌توانم نظری قطعی راجع به آن بدهم. در حوزهٔ روان‌شناسی ما بیشتر به سنخ‌ها و منش‌های ازلی و روش‌های گروهی توجه داشته‌ایم. گروه اشقیا، گروه اولیا، زاهد ریاکار، شُلی، زرنگ، لوس و نمونه‌های بسیار دیگر. در نمایش ایرانی، توجهی به جزئیات روان‌شناختی نشده است. فقط «حُر» را داریم که یک لحظاتی دچار تردید می‌شود و این تردید، امری روان‌شناختی است. در این باره، مسائلی هست که نیاز به بررسی دارند. فی‌المثل، آیا پرداخت روان‌شناختی می‌تواند در نمایش ایرانی جایگاهی داشته باشد؟ اگر جایی برای آن نیست، این مسئله قُبح است یا حُسن؟! آیا لازم است که جزئی‌پردازی به نمایش ایرانی اضافه شود و اگر اضافه شد، کلی‌گرایی نمایش ایرانی را دچار خدشه نمی‌کند؟! نمایش ایرانی، تمثیلی است. فرض کنید به شکل تمثیلی، سر وقت یک موضوع برویم. اگر این تمثیل با جزئی‌گرایی همراه شود، منجر به رئالیسم می‌شود. تمثیل، قدرت تعمیم دارد. رئالیسم، کمتر قدرت تعمیم دارد. چون تمثیل فضاهایی را برای مخاطب خالی می‌گذارد تا بتواند خود را در آن بگنجاند. اما، در رئالیسم، چون تمامِ جزئیات پر می‌شود، مخاطب کمتر می‌تواند خود را در قالبِ آن جای دهد. این مسئله قابل تعمق و تفکر است و من هنوز نمی‌توانم به طور قطعی پاسخی برای آن داشته باشم. می‌توانم بگویم، هنوز لازم است درباره آن بیندیشم.

یکی از گزاره‌هایی که در بحث نارسایی‌های نمایش سنتی به آن اشاره داشتید، مسئله فلسفه و حکمت معاصر و فقدان آن در نمایش‌های سنتی بود. مباحث نوین حکمت و فلسفه معاصر می‌تواند وارد حوزه نمایش‌های سنتی شود و ایجاد تعارض نکند؟

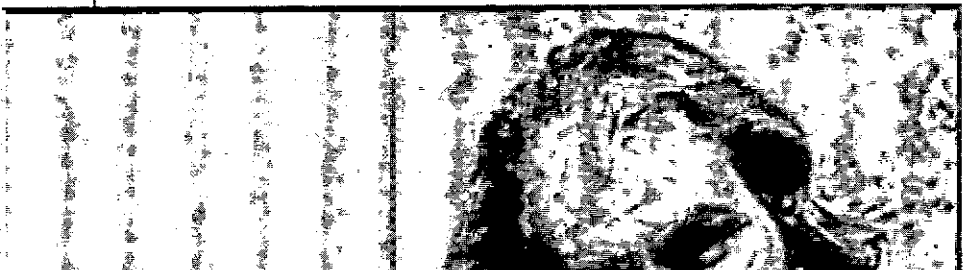
این تداخل اگر به صورت آگاهانه انجام پذیرد هیچ گونه تعارضی ایجاد نمی‌کند. با افسوس و دریغ باید اعلام کرد نمایش سنتیِ ما از اندیشه‌های معاصر تهی است. حال آنکه جامعه ما متأثر از فلسفه‌های معاصر است و نمایش ایرانی برای ارتباط برقرار کردن با مخاطب باید فلسفهٔ معاصر را در نظام خود داشته باشد. ورود فلسفهٔ معاصر به نظام نمایشی، به معنای نقض یا نفی فلسفه‌های اصیل گذشته نیست. در واقع، بحث آشتی میان اندیشه‌هاست. و اینکه اندیشه‌های سنتی تا چه حد با اندیشه‌های معاصر می‌توانند مکالمه کنند. مثلاً مبحث تکثرگرایی در زمان معاصر و مبحث حقیقت را در نظر می‌گیریم. تکثرگرایی، که در واقع به بی‌ثباتی در استقرار منجر می‌شود، اگر ناآگاهانه وارد حیطهٔ نمایش شود موجب تعلیق و آشفتگی در کاراکترها می‌شود به گونه‌ای که دیگر کاراکترها ثبات ندارند. این نگاه، به هر حال، در زمان معاصر نمایش را تحت تأثیر قرار می‌دهد. از سویی، نگاه مطلق‌گرایی و ایده‌ئالیسم در نمایش باعث می‌شود که همه چیز، در یک نمایشنامه بر مبنای آن امر مطلق شکل بگیرد و در هر شرایطی آن امر مطلق ماندگار است. مثلِ آیینی و مثال آن در مورد تعزیه. چالش و، در عین حال، هماهنگی این دو اندیشه را مولانا صدها سال پیش در تمثیل «پیل اندر خانهٔ تاریک» به وضوح بیان می‌کند. در واقع مولانا، در این تمثیل هم اصالت تکثر را می‌پذیرد و هم اصالت حقیقت را و هیچ یک را نفی و یا رد نمی‌کند. یا مثال آن سه شخصی که تنها یک قوت می‌توانستند ابتیاع کنند و هر یک به زبان خود نام انگور را می‌گفت و آن دیگری نمی‌فهمید و بر آن مجادله می‌کردند تا با حضور یک دیلماج که معنی انگور را در هر سه زبان می‌دانست، این مناقشه خاتمه یافت. دیلماج، مترجم یا دانای کل، همان که ورودی روان انسان‌ها را بداند، می‌تواند ارتباطات را تسهیل کند و منازعات را به اشتراک و وحدت برساند. نمایش ما در جهان معاصر، از اندیشه و فلسفهٔ معاصر خالی است. حداقل تلاش ذهنی ما

در راه دریافت معانی فلسفی معاصر باید به نوعی خودش را در نمایش ما منعکس کند، به شرطی که بخواهیم وارد یک نظام تعقلی نمایشی، یک نظام علت و معلولی شویم. به هر حال، دیدگاه فلسفی ما، اینکه علت‌ها را مادی می‌پنداریم یا فرامادی، روانی می‌پنداریم یا جامعه‌شناسانه و... باید در نظام نمایشی ما تأثیر بگذارد. در مورد تعزیه یک بخش آیینی داریم که می‌توان گفت فلسفه آن بر اساس یک نظام تعبدی است. در عبادت، اصل بر پذیرش یک کل است و کسی که کل را پذیرفته، ایمان آورده و عبادت می‌کند به دلیل نیاز ندارد. به برهان و نظام فلسفی نیاز ندارد. ولی مگر تعزیه تعقل و تفکر را نفی می‌کند؟ چرا فکر می‌کنیم دین با اندیشه سازگار نیست؟ در دیگر گونه‌های نمایش سنتی چطور؟ اگر که ادعا می‌کنیم تقلید ما یک نمایش انتقادی ـ سیاسی ـ اجتماعی بوده است، در یک چنین نمایشی باید نظام تعقلی حاکم باشد و در نظام تعقلی تا هر کجا که تیغ عقل ببرد، عقل حرکت می‌کند و به جلو می‌رود و می‌پرسد.

آنچه از سر گذشت حول مباحث محتوایی و استفاده از علوم زمانه در مضامین نمایش‌های سنتی بود. در صحبت راجع به کاستی‌های نمایش‌های سنتی به مقوله زیبایی‌شناسی نیز اشاره کردید و زیبایی‌شناسی رابطه مستقیم با فرم و شکل دارد. پیشرفت فناوری در عرصه امکانات صحنه‌ای، نوری و... می‌تواند به یاری نمایش‌های ساده و کم‌پیرایهٔ سنتی بیاید یا خیر؟

نمایش‌های سنتی ما، در دورهٔ رواج و رونقشان از افکت‌های رایج زمان خود استفاده می‌کردند و حتی موضوعاتشان، موضوعات روزشان بود. نمایش ایرانی در آن زمان، از تمامی امکانات موجود، که در دسترس بود، بهره‌مند بودند. تعزیه از بهترین تکنیک‌های زمان خود استفاده گرفته است. در صد سال گذشته چه تکنیکی وجود داشته که تعزیه می‌توانسته از آن بهره‌برداری کند و نکرده است؟ اسب‌سواری، شترسواری، شمشیربازی، نیزه، خیمه، خرگاه، چلچراغ‌ها، تصویرهای نقاشی، کتیبه‌ها، خطاطی، قلم‌دوزی، چادردوزی و...

تعزیه، در هر دوره‌ای از هنرهای رایج زمان خود، بهره‌های شایان توجه برده است. اما، امروز با وجود تمامی تکنولوژی و علومی که در خدمت هنرهای نمایشی هستند، استفاده نمایش سنتی ما از آن‌ها در همان حد استفاده صد صد و پنجاه سال پیش مانده است. وقتی نمایش سنتی ما در استفاده از تکنیک این همه استعداد دارد؛ چرا نباید به فکر گسترش و امروزینه کردن تکنیک‌های آن باشیم؟! جهان امروز جهان دیگری است. تکنولوژی برتر به خدمت تئاتر آمده. علوم مختلف تجربی همچون شیمی، فیزیک و مکانیک به خدمت هنرهای نمایشی و رسانه‌های دیداری و شنیداری آمده‌اند و تمام پیشرفت‌های خود را در اختیار ما گذاشته‌اند. در ایران تصور می‌شود ما حق استفاده از اسپشیال افکت را در نمایش سنتی نداریم. حق استفاده



از گریم سنگین و دکور یا ابزار چندرسانه‌ای نداریم. حال آنکه، نمایش سنتی در زمان خودش از تمامی افکت‌های رایج زمان خود به تمامی، خدمت گرفته است. مثلاً در تعزیه دو طفلان مسلم، زمانی که قرار است سر دو کودک بریده شود، شبیه قاتل از تخم‌مرغی استفاده می‌کند که درون آن قبلاً خالی شده و با مرکوکروم پر شده است. این عمل، سنت همهٔ افکت‌های جهان است. شما در هر جای جهان افکتی را بخواهید طراحی کنید، چیدمانی از قبل دارد. چیزی را درون چیزی پنهان، و در واقع اصل واقعه را که چیز دیگری است از چشم مخاطب پنهان می‌کنید. در تعزیه دو طفلان مسلم در عهد قاجار این اتفاق می‌افتاده است یا مثلاً در مجلس هفتاد و دو تن؛ در کلاه جن‌ها، ظرفی تعبیه شده که فاصله‌اش با سر مناسب است تا حرارت به سر آسیب نرساند. درون این ظرف الکل ریخته شده که با شعله‌ور کردن آن، ما جنیان را با آتشی بر سر می‌بینیم، که این هم افکت دیگری است. یا مثلاً در تعزیهٔ دختر نصرانی که با کوبیدن میخ به زمین، از کیسه‌هایی که از قبل زیر خاک قرار داده شده، خون به بیرون فواره می‌زند. پس نمایش‌های سنتی استعداد استفاده از افکت‌ها را در خود دارند و امروز تنها باید گسترهٔ استفاده از افکت‌هایمان را بیشتر کنیم. البته، تا آنجایی که مقتضای آن اثر نمایشی است. یا دربارهٔ گریم در گذشته چوب‌پنبه می‌سوزاندند و با روغن مخلوط می‌کردند و به چهره می‌مالیدند. امروز مواد دیگری داریم که همین کار را می‌کنند و به پوست هم آسیب کمتری می‌رساند. چرا نباید از آن‌ها استفاده کنیم؟

همچنین در گذشته، ماسک‌هایی در نماش سنتی و به‌خصوص در تعزیه استفاده می‌شد که گاه فقط ماسک صورت بود و گاه ماسک تن‌پوش بود. پس امروز استفاده از ماسک‌هایی که گریم سنگین دارند با ریش‌های بلند و موهای بزرگ و رنگ‌آمیزی که چهره دیو یا دیگری را القا کند چه اشکالی دارد؟ یا درباره لباس که قوی‌ترین رکن طراحی‌شده در نمایش ایرانی است و با دقت بالایی در طراحی و نقش و رنگ همراه است، چرا ما امروز نتوانیم با این همه پیشرفت هنر و صنعت نساجی و پارچه و نقش و رنگ و طراحی آن‌ها را در خدمت نمایش سنتی‌مان بگیریم؟ در گذشته، منبع نور برای اجرای نمایش، خورشید، شمع، مشعل، فانوس و چراغ نفتی بود؛ که در آن زمان همهٔ این‌ها به خدمت نمایش سنتی گرفته می‌شد. زمانی هم که برق آمد، در سیاه‌بازی به صورت ریسه‌ها دور تا دور محل اجرا استفاده می‌شد و

همچنین در جاهایی که امکانش وجود داشت از نور چلچراغ‌ها در سقف استفاده می‌کردند. حتی قبل از آمدن برق، گاه در کف صحنه، از شمع‌های فراوانی بهره می‌بردند و زیبایی خاصی که از تکثر این نورها شکل می‌گرفت، بازی را جلا می‌بخشید. آیا این بیانگر این نکته نیست که ما امروز حق استفاده از تکنولوژی نوری زمان خودمان را در نمایش سنتی داریم. یا به عنوان مثال، صحنه در نمایش تعزیه معمولاً گرد و در تخت‌حوضی مکعبی است. گاه چیزهایی روی صحنه می‌آید و می‌رود مثل یک صندلی، نیزه، زین اسب و غیره. در سقف هم، به‌خصوص در تعزیه، کتیبه و پرچم است. با فراست می‌توان دریافت نمایش سنتی دکور ندارد. چون دید از اطراف است و هیچ چیز نمی‌تواند با ارتفاع زیاد از کف به سمت بالا وجود داشته باشد، چون دید را کور می‌کند. اما امروزه با استفاده از بالابرها و پایین‌برها، ما می‌توانیم چیزهایی را از سقف روی صحنه بیاوریم و با تمام شدن صحنه، به جای خود برگردانیم که نه دید را کور کند و نه محدودیتی برای میزانسن‌ها به وجود آورد. در مورد استفاده از تصویر یا فیلم در نمایش سنتی، من اعتقاد دارم ما امروز می‌توانیم این کار را بکنیم، زیرا ما قبلاً هم این کار را کرده‌ایم. منتها مکانیزم آن متفاوت بوده است. در گذشته، یک عکس یا در واقع یک نقاشی روی پرده، به تماشاگر نشان داده می‌شد و در مورد آن توضیح می‌دادند. در این نگاره‌ها شما دو ویژگی می‌بینید؛ یا حسی را منتقل می‌کنند یا عملی را انجام می‌دهند. تصویرها درون ذهن تماشاگر جان می‌گرفتند و به حرکت درمی‌آمدند. آدم‌ها در این نقاشی‌ها اکثراً در حال اُکت هستند. این پوزیشن‌ها به این دلیل بوده که ادامهٔ اُکت در ذهن تماشاگر اتفاق بیفتد. این مکانیزم، استفاده از تصویر، در گذشته بوده است. پس امروز ما می‌توانیم مکانیزم مدرن تصویر را وارد نمایش سنتی کنیم. در مورد میزانسن به معنای قرار گرفتن نمایش روی صحنه، یکی از علومی که مطرح است ترکیب‌بندی و کمپوزیسیون حرکت است. امروز ما در این زمینه صاحب توانایی‌ها و دانایی‌های جدیدی شده‌ایم. مثلاً هنر شمشیربازی گسترده شده و فنون جدیدی وارد آن شده است. توانایی‌های مهارتی بدن هنرمندان هم، با توجه به آموزش‌هایی که امروزه وجود دارد، می‌تواند بسیار بالاتر از گذشته باشد. حرکت در نمایش‌های سنتی هم، نقش مهمی دارد. مانند شمشیربازی در تعزیه، رقص شاطری در سیاه‌بازی، رقص استکان و... ما می‌توانیم تمام مهارت‌ها و توانایی‌هایی را که مثلاً وارد شمشیربازی شده است، وارد صحنه‌های شمشیربازی تعزیه کنیم. مخاطبی که امروز از طریق رسانه‌های مختلف حرکات زیبای شمشیربازی‌های دنیا را می‌بیند، چند حرکت ساده شمشیربازی تعزیه، دیگر برایش جذاب نیست. بنابراین، باید مهارت شمشیرباز تعزیه را، با علوم و فنون و مهارت‌های روز، افزایش داد و بدنش را بر اساس اصول حرکتی امروز که کامل‌تر، شکیل‌تر و تکنیکی‌تر هستند، تربیت کرد. در نمایش‌های ایرانی، حرکت بدن، به صورت خاص وجود دارد. جنگ تن به تن وجود دارد، رقص وجود دارد، اگر حرکت‌ها و توانایی انجام حرکت‌ها در بازیگر ایرانی قدرت بیابد، تنظیم این حرکت‌ها و چیدمان آن‌ها روی صحنه، کمپوزیسیون صحنه را پیچیده‌تر، زیباتر و حرفه‌ای‌تر می‌کند. وقتی قدرت فردی بازیگر بالا برود در حالت جمعی هم، بهتر جواب می‌دهد. آن‌گاه دیگر مثلاً وقتی قرار است سپاهی‌لشکرها بدوند، دیگر مانند صف دبستان نمی‌دوند، زیرا مهارت دارند و کار دسته‌جمعی‌شان کمپوزیسیون زیبایی را به وجود می‌آورد. یا زمانی که قرار است جنگ ده نفره‌ای صورت بگیرد، چون هر ده نفر مهارت دارند، یک کار را انجام نمی‌دهند، بلکه کارهای مختلف و زیبایی ارائه می‌دهند.

در مورد استفاده از تکنیک‌های امروزی در نمایش‌هایی که بر پایه الگوهای نمایش سنتی خلق می‌شوند چه ضابطه‌ای وجود دارد؟

تنها ضابطه‌ای که وجود دارد، رعایت وجه مینی‌مالیستی است چون تخت‌حوضی و تعزیه مینی‌مالیستی هستند. در تعزیه، استفاده از تکنیک و ابزار اگر به سمتی برود که از ماده و مواد به صورت ماگزیمالیستی استفاده شود و حداکثر را در بگیرد، ذات و ثابتات تعزیه را بر هم می‌زند. اگر می‌خواهید از تکنولوژی استفاده کنید باید مینی‌مالیستی رفتار کنید. در غیر این صورت، ذات تعزیه که اصالت معناست و نه ماده، از بین می‌رود. در تعزیه، صحنه خالی و ابزار اندک است و استفاده‌های متعدد و چشمگیری از ابزار می‌شود. و سبب، تأکید بر این نکته است که ماده، اصالت ندارد. من مقهور ماده نیستم؛ ماده مقهور من است و من قادرم سرنوشت آن را تغییر دهم. شرط استفاده از تکنوژی، آن است که این وجه از معنا دستخوش تغییر نشود. من روی نگاه کمینه‌گرا در تعزیه، به شدت تأکید دارم. اگر این نگاه از میان برداشته شود، اساس تعزیه زیر سؤال می‌رود. در کنار این ضابطه، اصالت انسان نیز باید رعایت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شـود. تعزیه، به همین دلیل بازیگرمحور اسـت. اگـر بازیگرمحوری آن را از بین ببرید، به معنا در تعزیه، لطمه زده‌اید.

رویکرد معنایی این اصالت بر چه مبنایی استوار بوده و ریشه در چه بینشی دارد؟

اصالت انسـان در تعزیه، برخاسـته از این باور است که انسان متصل به خداوند رحمان و رحیم، معناگر و معنی‌بخش محیط اطراف خود اسـت. اگر محیط پیرامون انسـان را معنی کند، موضع ماتریالیستی می‌شود. این نکته بسیار ظریف است. ما مدام به شـکل توجه کرده‌ایـم؛ غافل از اینکه این اشکال برخاسـته از معانی خاصی است. این رکن که بازیگر در صحنه بیانگر است به هیچ وجه نباید شکسـته شـود. در تعزیه، بازیگر معنا را به وجود می‌آورد و تفسیرکننده است. اصالت اصلی با بازیگر است چون بازیگر به مثابه انسان و سگوی گرد به مثابه جهان تعریف شده است. پس استفاده از تکنولوژی مشـروط و منوط به کمینه‌گرایی و رعایت اصالت انسان اسـت. شایان ذکر است که در جریان تبدیل نمایش‌های سنتی به تئاتر ملی نیازمند نگاه‌های تازه و جدی هستیم و این نگاه‌ها لاجرم باید در لابراتوار، به وقوع بپیوندد.

در لابراتورِ ذهنِ نویسـندگان و پدیدآورندگان یا در کارگاه‌های آموزشی و آزمایشگاهی؟

این مسئله باید در کارگاه‌های خاص و در حوزه تئاتر تجربی اتفاق بیفتد. برای تماشاگران اندک اجرا شود تا شـکل‌های درست‌تر و صحیح‌تر آن عرضه شـود. تعزیه به عنوان یک هنر موزه‌ای و هنری سـنتی بایـد باقی بمانـد و آن را حفظ و حراسـت کنیم. اما حرکت آن نباید انقطاع پیدا کند، بلکه به شکل یک جریان مستمر به حیات و توسعه خود در دل زمان ادامه دهد. تعزیه شاکلهٔ انعطاف‌پذیری دارد و می‌توان موضوعات جدید را در قالـب آن گنجاند. همین که از عزاداری برای سیدالشـهدا به قصهٔ ائمه اطهار و داسـتان‌های اصحاب گسترش می‌یابد؛ سپس داستان‌های خارج از این محدوده، مثل قضیهٔ قتل ناصرالدین‌شـاه، وارد موضوعات آن می‌شـود بیانگر این است که می‌توانیم موضوعات دیگر را با تعزیه پیوند بزنیم. موضوعاتی نظیر امپریالیسم جهانی، جنگ، نفت، اعتیاد و... تعزیه یک نوع تکنیک و روش اسـت. یک شـکل است. این شکل می‌تواند موضوعات و مضامین دیگری نیز، حمل کند. اما بعضی مواقع، شـکل‌ها رابطهٔ بسیار نزدیکی با معانی دارند. اگر این شـکل می‌خواهد با بعضـی از معانی معاصر ارتباط برقرار کند؛ باید توجه بسـیار داشـت که امکانِ هماهنگی و تطابق، میان آن‌ها تا چه اندازه است. اصلاً آیا هماهنگ و چفت می‌شوند؟ جواب این سؤال، به کار در آزمایشگاه وابسته است. شاید آزمایش‌های اولیه به سـبب ساختارشکنی‌ای که به یکباره روی داده، برای بعضی‌ها خنده‌دار باشد. و این مسئله‌ای طبیعی است، چون هر آزمایشی در مراحل نخست، برای کسانی که نسبت به آن بی‌اهمیت هستند، خنده‌دار جلوه می‌کند. تعزیه نیز، از این قاعده مستثنی نیست و ممکن است با پرخاش‌های زیادی مواجه شوید. اما نباید هراسان بود، چون زمان مسـئله را حل خواهد کرد و این موضوع مانند هر کار دیگری برای پخته شـدن، قوی گشتن و اتفاق افتادن به زمان نیاز دارد.

اشـاره کردید که نمایش‌های سـنتی، باید به عنوان هنری موزه‌ای نگهداری شوند. از منظر شما این حفظ و حراست به چه صورت باید انجام گیرد؟

برای جلوگیری از فراموشـی، نابودی و از میان رفتن نمایش‌های سنتی، به سازمانی نیاز داریم که بتواند هنرهای نمایشی سنتی را حفظ و حراست، و به صـورت موزه‌ای نگهداری کنـد. موزهٔ تئاتر ملی، بنایی با چهار تکه سفال نیست. بلکه مکانی اسـت در کنار مراکز توریستی و بناهای تاریخی و دیگر موزه‌هـای ما که در آن گروه‌های نمایش سنتی تمرین می‌کنند و پدیدهٔ زیبایی‌شناسانه‌ای بـه نام نمایش سـنتی، در آنجا تولیـد، حفظ و نگهداری می‌شود. هنرمندانی با این تخصص در آنجا فعالیت می‌کنند، از آن‌ها حمایت می‌شود و آن‌ها در طول سـال تعزیه و تقلید کار می‌کنند. این حداقل فایده‌اش آن اسـت که دانشـجویان می‌توانند در این موزه با شکل اجرایی نمایش‌های سنتی، آشنا شـوند. علاقه‌مندان به شکل سنتی ایـن نمایش‌هـا می‌تواننـد از آن دیـدن کنند. توریسـت‌ها نیز با بازدید از این موزه می‌توانند با شکل سنتی نمایش ما آشنا شوند. در واقع، موزهٔ تئاتر سنتی مکانی برای احیا نمایش‌های سنتی، از طریق آموزش و تولید این نمایش‌ها است.

من باب سخن اختتامیه، بفرمایید رهیافت ما به سمت تئاتر ملی چگونه میسّر و ممکن خواهد شد؟

توجه و رعایت اصولی که در این گفت‌وگو مطرح شد، همه و همه می‌تواند در دست‌یابی ما به تئاتر ملی، کارگشـا باشـد. در کنـار صحبت‌هایی که میان ما گذشت، آسیب‌های دیگری نیز در زمینهٔ نمایش‌های سـنتی وجود دارد که مانع اساسـی در راه پویایی و رشـد و ترقی این نمایش‌هاست. این نارسـایی‌ها را، بـه طور عمـده، می‌توان به چهار دسـتهٔ نارسـایی‌های اجتماعی، سازمانی، هنرمندان و مردم تقسـیم کـرد. البته، هر چهار دسته به نوعی بر هم اثرگذارند. تشریح و تحلیل این نارسایی‌ها فرصت و صحبت مفصلی می‌طلبد و از ایـن رو موکول به گپ و گفتی دیگر خواهد بود. در کنار مسـائل عمده‌ای نظیر نارسایی‌های چهارگانه، آسیب‌های جنبی دیگری نیز در حوزه نمایش‌های سـنتی وجود دارد که نباید از آن‌ها غافل بود. یکی از این آسـیب‌ها، آسیب‌شناسـی واژگان است. واژگان درون این پدیده به درستی

تعریف نشده‌اند. فراموش نکنیم، در تئاتر بخشی از قضیه را هنر و بخش دیگر را علم می‌سـازد. ما وقتی می‌توانیم واژگان تعریف‌شده داشته باشیم که یک نمایشی تعریف‌شده داشته باشیم. نمایش سـنتی هنوز تعریف نشده است. از آن به نام‌های مختلفـی یاد می‌شـود: نمایش سـنتی، نمایش سـنتی ـ مذهبی، نمایش سنتی ـ ملی، نمایش سنتی ـ آیینی و... روی واژگان هم باید به صورت تخصصی آسیب‌شناسی شود. از سویی باید روی مسـئله تفاوت سـنت و آیین، نمایـش و تئاتر، نمایش سنتی و نمایش ملی نیز بحث‌ها اصلاح و تعریف شوند. به نظر بنده تنها فردی که زحمات بسـیاری در این راه کشیده و به نتایج درخشانی نیز دسـت یافته است، اسـتاد گرامی آقای دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی اسـت که واژگان ایشان می‌تواند معیار مناسـبی برای گفت‌وگو باشد. در پایـان لازم می‌دانم از آقای دکتر عظیمی که در بحث مربوط به تقسـیمات پنجگانه فرهنگ، مرا یاری کردند تشکر کنم.