به نام خداوند قلم، زیبایی و عشق

«تئاتر کاران» و معضل فقدان تفکر فلسفی در درام ایرانی و مفهوم تعهد!

نصرالله قادری

اما یک درخواست از شما دارم و آن این است که چون فرزندان من بزرگ شوند تمنّا می‌کنم هر گاه دیدید مال را از فضیلت برتر می‌شمارند و با آن‌که «هیچ چیز» نیستند خود را چیز می‌پندارند، همان گونه که من به شما آزار کردم شما نیز به آن‌ها آزار کنید. و البته آن‌ها را شرمگین سازید از این‌که به آن کارها که سزاوار اعتنای ایشان است توجه نمی‌نمایند و دربارهٔ خود پندار دارند زیرا که من با شما این شیوه را داشتم و اگر شما هم این تفضل بفرمایید من و فرزندانم از سپاسگزاری و دادگری شما ممنون خواهیم بود.

اینک وقت آن رسیده که از یکدیگر جدا شویم من آهنگ مردن کنم و شما در فکر زندگی باشید اما کدام یک بهره‌مندتریم جز خداوند هیچ کس آگاه نیست.»۱

این کلام آخرین بند از خطابهٔ دفاعیه سقراط در برابر قضات و آتنیان است. سرشار از «راز»، «رمز» و «کنایه» و آن قدر با طراوت و تازه که انگار هم‌اکنون در همین جا قرائت شده است. سقراط با شیوه زایشی خود مخاطب را وادار به تفکر می‌کرد، بی که مضمون فکر را به او بگوید. از عجایب روزگار این است که یکی از مدعیان سقراط، آریستوفان درام‌نویس است که باید با تفکر نسبتی داشته باشد. و هنگامه‌ای این چالش رخ می‌دهد که درام یونانی در هر سه گونه خود تفکر را اساس کار قرار داده است.

یونان و ایران دو تمدن درخشان و کهن آن روزگار هستند. درام یونانی هنوز زنده و پویا و کنشگر است، با آنکه قدمتی دیرینه دارد. اما درام ایرانی که در قیاسی با دیرینگی درام یونانی طفلی نوپاست، بهره چندانی از آبشخور تفکر فلسفی ندارد. پرسش اساسی این است که چرا تفکر فلسفی در درام ایرانی جایگاه اصیلی ندارد؟ بی‌تردید این نکته را نباید مطلق کرد!

تمدن ایران، تمدنی کهن و از ساحتی وابسته به «زمین» است. در حالی که دو مذهب تک‌خدایی حاکم در دو دوره تاریخی منبسط بر آن مسلط هستند، که خدای ساکن در «آسمان» آن یک نماینده روی زمین دارد که متولی «مذهب»۲ و مسلط بر همه امور «جسمانی»ها یا مردم است. در این تمدن درخشان، استبداد زمینی، پدرسالاری، استبداد در سلسله مراتب اجتماعی، جنگ، طغیان، فئودالیته و زر، زور و تزویر حاکمیت دارند و به نام مذهب که جز پوسته‌ای از آن هیچ نمانده حکومت می‌کنند. با این همه، این سرزمین دارای تمدن درخشان و دیرینه‌ای است. هر کجا که تمدنی باشد اجباراً «هنر تئاتر» نیز وجود دارد. در یک نگاه گسترده‌تر هر جامعه‌ای به شکلی با هنر تئاتر آشنا بوده است.

«هنر تئاتر به نحوی از انحاء تقریباً در هر جامعه‌ای، بدوی و متمدن، پیدا شده و وظایف وسیع و متنوعی را انجام داده است.»۳

یکی از دلایل فقدان تفکر فلسفی در درام ایرانی به «نظام بسته» مرتبط است که ریشه در همین تمدن کهن دارد. تمدن ایران از دل «نظام بسته» رشد کرده است. این نظام دو خصوصیت عمده دارد:

۱. جهان‌بینی بسته

۲. اقتصاد بسته

دو پارامتری که در رشد و شکوفایی تئاتر در طول و عرض تاریخ نقش اصلی را داشته‌اند و حاصل «علیت متقابل» هستند، با عنایت به این‌که تاریخ ایران زمین سرشار از شکفتن نبوغ در شکست است، و با اینکه نویسندگی پیش از اسلام کار زنان و مردان پست بود و «اوستا» سینه به سینه نقل شد تا ده قرن بعد از خلقش ثبت شود. اما تحقیقاً همه علوم اسلامی و حتی لغت و ادب عرب به وسیله ایرانیان تدوین و تکمیل شد.

ایرانی اصلاً دارای «فر یزدان» است. هر چند بعد از این فر ایزدی خاص می‌شود. اما داشتن فر یزدان امری اختیاری نبوده است، بلکه «فر» عنایت یزدان به مردمان بوده که اگر پاس داشته می‌شد، افزون می‌گشت و اگر با ناسپاسی مواجه می‌شد، از آن فرو می‌کاست. «فر ایزدی» مخصوص «پاکان» بود.

ایرانی پاک در دایره علوم و هنرهای «فردی» اعجاز آفریده است. اما تئاتر هنر جمعی است. ما اگر در ریاضیات، طب، نجوم و فلسفه و... سرآمده بوده‌ایم و اگر در هنر شعر، نقاشی، معماری، سفالگری و... نبوغ خارق‌العاده داشته‌ایم، همه در دایره «فردیت» درخشیده‌اند. هنر ما سرشار «رمز»، «راز» و «سمبل» است که زاییده نظام بسته می‌باشد. رمز و راز اصولاً با احوال و عوامل و تجارب و حقایقی ارتباط پیدا می‌کند که از نوع تجربه‌های واقعی و مادی و معمولی و مشترک بین افراد نیست. علت توسل به رمز و زبان رمزی یکی نیست. ترس آدمی از عظمت کائنات،

جباریت خدایان آسمانی، حاکمیت شاهان دیکتاتور، نظام بسته و الخ. هر کدام از این علل می‌تواند باعث خلق زبان رمزی شود.

در تئاتر نشانه‌های زبان رمزی آن‌هایی هستند که به متن زبان‌شناختی مربوط می‌شوند، که بر آن‌ها قراردادهای صحنه‌ای نیز مضاعف می‌شود. این‌ها به مخاطب کمک می‌کنند تا معنای ضمنی اثر را که در «ژرف‌ساخت» نهان است کشف کنند. اما مخاطب بسته به دانش، نگرش و رفتار خود حتماً یکی از لایه‌های «ژرف‌ساخت» اثر را کشف خواهد کرد. چون هنر تئاتر، هنر «دیالوگ» است که از جان دموکراسی برمی‌آید. ولی کشف زبان رمزی در آثار هنری که برشمردیم کار آسانی نخواهد بود و فقط «خواص» آن را درمی‌یابند، در حالی که تئاتر هنر خواص نیست!

«نظام بسته» اساساً دموکراسی و دیالوگ و پرسشگری را برنمی‌تابد. «جهان‌بینی بسته» در برابر نوآوری، بدعت تازه، تغییر زندگی، پرسشگری به شدت مقاومت می‌کند. بنیان این منظر بر ترسی از آینده و مقاومت در برابر نوآوری و تفاخر به گذشته و گذشته‌پرستی است. این منظر را در گفتمان امروزین تئاتر ما به‌خوبی می‌توانید مشاهده کنید.

تئاتر اساساً در ذات خود پرسشگر و آینده‌نگر است. به همین جهت است که ایران تا پیش از دوره معاصر هرگز صاحب تئاتر نبوده است. ما»آیین»، «مراسم آیینی»، «بازی»، «بازی‌های نمایشی» و «نمایش»۴ داشته‌ایم و مشخصاً در «بازی‌های پهلوانی» که برای آمادگی در برابر هجوم دشمن رواج داشته، پیشینه داریم. اما به جهت آن‌که دارای «نظام بسته» بوده‌ایم، «اندیشه‌ورزی جمعی»، «خرد جمعی» و «دیالوگ» را حاکمیت هرگز برنمی‌تابیده است. پس پرسشگری و تفکر در انزوا و در حلقه خاصان رشد کرده و از دسترس مردم دور بوده است. «فر ایزدی» را هم به همین جهت مصادره به مطلوب کرده‌اند و فقط خاص تخمه شاهان و موبدان می‌دانند. این برگزیدگان خاص دارای نیروی «شورینگا» می‌باشند، واسطه‌های مقدس میان «عوام» و «قوای غیبی» و «مظاهر مذهبی»!

ما اشاره کردیم که تئاتر هنر خواص نیست. هنر عوام هم نیست. هنر جمعی مردمان است که نهایتش به اندیشگی می‌رسد و بدایتش پرسشگری است. هنر تئاتر با انسان روبه‌روست، انسانی که شور و شعور و شأن و شرافت دارد. انسان تئاتری کودکی جاهل و وحشی نیست. بلکه موجودی است که ذاتاً و به لحاظ شخصیت کاراکتر اصیلش، پاسخ‌گویی و برخورد و چالشش با کائنات شاعرانه است. این انسان دارای ارثیهٔ «عقل شاعرانه»۵ بوده و این عقل شاعرانه پاسخ‌گوی پرسش‌های او در کائنات است.

اگر «تئاترکاران» ما این هنر را هنر خواص می‌دانند و نوعی تفکرنمایی می‌کنند در حالی که از گروه نامتفکران هستند حاصل نظام و جهان‌بینی بسته بوده و از ذات کنشگری می‌هراسند و با آن نسبتی ندارند.

ریشه این معضل را باید در فرهنگ جامعه جست‌وجو کرد. فرهنگی که «متکلم‌الوحده» است و از برقراری دیالوگ عاجز می‌باشد. حکم صادر می‌کند و این احکام مطلقاً نوعی مصادره بر مطلوب است. ما اساساً با پرسش نسبتی نداریم. هر پرسشی نوعی کنشگری است! حال سؤال اساسی این است که آیا برای «تئاترکاران» امکان‌پذیر می‌باشد که اندکی خویش را از کنشگری‌های خود، و خشم‌ها، اعتراضات و عصبیت دگم رها سازند و به نفس پرسش بیندیشند؟

پرسش حاصل تفکر است. متفکران به دلیل رویکرد خاصی که به آموزه‌ها و اندیشه‌ها دارند و به دلیل آزاد بودن نسبی از تمایلات ایدئولوژیک و سیاست‌زدگی، و نیز به دلیل مطالعه سایر سنت‌ها افق گسترده و وسیع‌تری از حیات بشری را می‌بینند! متفکر مقلد نیست، مولد است. درام ما مقلد الینه شده است، چون درام‌نویس دچار الیناسیون فرهنگی شده است. اساساً تئاتر در دیار ما از هنگامه‌ای که جدی تلقی شده. ایدئولوژی زده و در حصار تفکر تنگ حزبی و سیاسی گرفتار بوده است. درام‌نویس به جهت ایدئولوژی‌زدگی که از تبعات مصنوعات وارداتی است، نسبتی با تدبر و پاسخ به پرسش‌های فلسفی برقرار کرده است. پاسخ‌های قالبی و کلیشه‌ای برای او ارسال شده‌اند و او به عنوان گیرنده فقط آن‌ها را پژواک داده است، بی‌آنکه آن‌ها را ادراک۶ کرده باشد.

ما باور داریم که درام اثری مصنوع است. به همین جهت به تبارشناسی آبشخور اولیه‌اش می‌رویم. ارسطو چهار علت برای پیدایی مصنوعات بشری برشمرده است. خلق درام نیز نسبتی نزدیک و همگون با این چهار علت اساسی دارد. این چهار علت از منظر ارسطویی عبارت‌اند از:

۱. علت فاعلی
۲. علت غایی
۳. علت مادی
۴. علت صوری

هر پدیده‌ای که خلق شده فاعلی دارد و غایتی و ماده‌ای و صوری. فاعل خود هنرمند است. غایت عبارت از هدفی است که فاعل دارد. ماده اجزا و عناصری است که برای خلق به خدمت گرفته شده‌اند و صورت عبارت از هیئت و شکل مخصوص و مشخصی است که در این پدیده پدیدار شده است. اما علت‌العلل پیدایی پدیده علت فاعلی یا هنرمند است.

علت فاعلی عبارت از مابه‌الوجود است، یعنی آن چیزی که وجود معلول به سبب اوست. او عطاکننده و آورنده وجود معلول است. این علت‌العلل صفت‌ها و خصایصی دارد. علت فاعلی باید دارای دیدگاه، جهان‌بینی، عقیده۷، منش، هویت، قابلیت و... باشد. او نه تماشاگر است و نه رؤیاگر!

او مسلط بر فن و تکنیک است و از ساحتی دیگر شأن کشف و شهود را دارد.۸ علت فاعلی اگر صاحب دیدگاه باشد، پاسخ پرسش‌های اساسی و بنیانی فلسفه را ادراک می‌کند و آن‌ها را در اثرش ارائه می‌دهد. او ابتدا باید جایگاه خود را در کائنات تبیین کرده باشد و مبدأ و معاد خویش را بشناسد و به پرسش‌های اساسی ذیل قبل از آفرینش پاسخ دهد تا انعکاس آن را در ماوراء اثرش مخاطب دریابد. اما این پرسش‌های اساسی چیست؟

۱. ماهیت معرفت انسان چیست؟ (در حوزه معرفت‌شناسی)
۲. ماهیت غایی واقعیت چیست؟ (در حوزه ماوراءالطبیعی)
۳. ماهیت‌شناسی چیست؟
۴. واقعیت چیست؟
۵. هنر چه نوع واقعیتی را می‌تواند بازنمایی۹کند؟

علت فاعلی با تسلط بر فن و تکنیک و هنگامه‌ای که حالی به او دست می‌دهد و به آنی می‌رسد که «مقام» خلق به او «الهام» و عنایت می‌شود، با تکیه بر بال کشف و شهود و از ضمیر ناخودآگاه، صورت مسئله این پرسش‌ها را به درستی طرح می‌کند و پاسخ در طرح او هست و نیست و در حقیقت او کنش را به ذهن مخاطب حوالت می‌دهد. علت فاعلی قرار نیست بازتاب زندگی را ارائه کند. بلکه او چیزی بر آن افزوده و چیزی از آن می‌کاهد و با بهره‌گیری از تخیل۱۰ این آفرینش را به وجود می‌آورد.

«ادبیات بازتاب زندگی نیست، ولی از زندگی هم فرار نمی‌کند و دوری نمی‌گزینند، آن را می‌بلعد. و تخیل تا همه چیز را نبلعد از پای نخواهد نشست. صرف‌نظر از آنکه از چه سمتی حرکت کنیم، نشانه‌های ادبیات همواره به یک رهنمون‌اند، به دنیایی که در آن چیزی ورای تخیل بشری نیست. اگر حتی زمان را، که دشمن همه زندگان و ـ حداقل از نظر شاعران ـ منفورترین و مهیب‌ترین همهٔ خودکامگان و ستمگران است می‌توان به وسیله تخیل منکوب کرد و از پای درآورد، پس با هر چیز دیگر نیز می‌توان چنین کرد.»۱۱

اما این تخیل هذیان۱۲ نیست. علت فاعلی در این چالش با مفهوم جدیدی از تخیل روبه‌روست. تخیل در این منظر یعنی قوه ذهنی انسان، متمایز از خرد، اراده و حافظه، که به گفته کالریج مُدرکاتی را که به ذهن می‌آیند، شکل می‌دهد و ترکیب می‌کند، یا به عبارت کلی‌تر، سطحی از فعالیت ذهنی که در آن چیزها خلق می‌شوند یا صورت می‌بندند یا از آن به سوی ضمیر هشیار هنرمند می‌روند. پس هنرمند می‌اندیشد و نمی‌اندیشد! چون نسبتی با الهام دارد. اما این الهام نیازمند رنج است. علت فاعلی باید شأنیت الهام را بیابد تا به مقام آن دست یابد. الهام در اینجا از ساحتی عرضی۱۳ و از ساحتی جوهر۱۴ است.

ساحت عرضی آن این است که اساساً عرض عبارت است از آنچه که بودنش وابسته به چیز دیگری باشد و عرض وجود مستقل ندارد و قائم به ذات نیست و قائم به جوهر است. و آن چیز ادراک رنج است. اما این رنج را بر هر کسی هدیت نمی‌دهند. او باید مهیای پذیرش آن باشد و ضمناً لیاقت آن را هم کسب کند. از این ساحت جوهر است، یعنی ویژگی ذاتی و ضروری چیزی که موجب شناسایی یا تمایز آن چیز با چیز دیگر شود. جوهر وجود مستقل حقیقی قائم به ذات است. و علت فاعلی اجتماع این ضدین است.

رنج و تخیل در درام فلسفی۱۵ و درام صاحب تز اجتماعی۱۶ به جهت همنشینی «تعقل» و «احساس» یا «عقل» و «ایمان» جایگاه والایی دارند. اما درام تئاتر کاران عمدتاً خیال‌پردازانه۱۷ یا آموزشی۱۸ است.

درام فلسفی، از فلسفه سخن نمی‌گوید، اما تفکر اساس آن است. ستیزه درام برای تفکر آدمی است، برای تحریک انسان به تفکر است. اما هرگز مضمون فکر را نمی‌گوید و زیربنای آن عقلانیت است. اما درام پداکوژیک تمثیل سیاسی، اخلاقی، مذهبی و ایدئولوژیک است و نویسنده انگاره‌ای را بنا می‌نهد و همان و فقط همان را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند. تمام کارهای اپیک برشت به اعتقاد خود او از همین گروه هستند. تئاتر کاران به دلیل علقه و علاقه به حزبی خاص متعهد به این گونه درام هستند. در اینجا اساساً تعقل مخاطب مورد چالش است و با احساس او کار ندارد. اما این تعقل را او می‌اندیشد و به مخاطب القا می‌کند. چون خود این تفکر، تفکرنمایی است و از احاطه ایدئولوژی به ذهن علت فاعلی خطور کرده است.

درام صاحب تز اجتماعی هم شبیه درام فلسفی است، با این تفاوت که مقداری پیشنهاد و راه‌حل را به عنوان بذر تفکر ارائه می‌دهد و البته روشن است که مسائل آن بیشتر اجتماعی و کمتر کائناتی و فلسفی هستند. اما از تفکر دور نیستند. ولی درام خیال‌پردازانه دقیقاً شبیه درام سرگرمی‌ساز۱۹ است. اما برای طبقه متفکرنما خلق شده و ظاهراً جنبه هنری آن قوی است. پوسته زیبایی دارد، اما هسته تهی است.

تئاتر کاران ما عمدتاً با ادا و ادعای اپوزیسیون‌نما درام خیال‌پردازانه را که کمترین نسبت با تفکر را دارد به مخاطب ارائه می‌دهند، جهت آن هم این است که خود کمترین نسبت با تفکر را دارند و این فقدان دیگری است. یکی دیگر از خصلت‌های علت فاعلی، تنهایی است. این تنهایی، به معنای فردیت یا خود برتربینی یا انانیت و خود خدانگاری نیست. بلکه غربت است. علت فاعلی حس عمیق و دردناک غربت را ادراک می‌کند. غربت به معنای دقیق کلمه عبارت از دوری از خانه یا بی‌خانمانی است. مفهوم غربت عمیقاً با مفهوم خانه به هم پیوسته است. خانه حریمی است که فرد می‌تواند تا حد زیادی خود را عاری از آرایه و پیرایه بنگرد و همین ویژگی است که آن را حریم صداقت می‌کند. علت فاعلی با ادراک شب، کوه، گریستن به صداقت می‌رسد و هویت پیدا می‌کند و صاحب عقیده می‌شود. اما تئاتر کاران نامتفکر به جهت اسیمیلاسیون۲۰ و اجاره‌نشینی اصلاً نسبتی به خانه به مفهوم عمیق آن ندارند. آن‌ها خوش‌نشین هستند. به همین جهت و به علت فقدان دیدگاه و تفکر است که با تفکر ماتریالیستی یا مارکسیستی در برابر دریافت دستمزد یا حق‌العمل‌کاری درام مذهبی خلق!! می‌کنند. زنجیره تفکرنمایی نظام بسته این چنین به هم پیوسته و دلبسته و وابسته است.

درام این سرزمین از هنگامه زایش اقبال خوشی نداشته است. اصلاً بختش را سیاه سرشته‌اند. به همین جهت فربه نشده و از اندیشه فلسفی یا فلسفی اندیشیدن تهی است و شبه فلسفه و تفکر را تبلیغ می‌کند. از بداقبالی تئاتر در این دیار یکی هم این است که اصلاً فلاسفه ما در برابر پدیده تئاتر تعمق ندارند و از آن درمی‌گذرند و راجع به ماهیت و هستی آن پرسشی طرح نمی‌کنند. از هنگامه‌ای که حضرت بوعلی سینا با پوئتیک ارسطو روبه‌رو شد و حیرت کرد که این اندیشمند بزرگ را چه نسبتی با تراغودیا است؟

تا امروز، فلاسفه‌ها کسر شأن خود می‌دانند که دربارهٔ تئاتر بیندیشند و پرسشگری کنند. اصلاً باور ندارند که تئاتر می‌تواند با تعقل۲۱ نسبتی داشته باشد. همچنان که عالمان دینی، جامعه‌شناسان. روان‌شناسان و مردم‌شناسان ما این پرهیز را دارند. معضل فقدان تفکر فلسفی در درام ایرانی، فقط معضل درام‌نویس و انبوه تئاتر کاران نیست. معضلی عام است و نسبتی نزدیک با مخاطب هم دارد. در ایران زمین عمده کسانی که نسبتی با اندیشه دارند، عمل تئاتر را عبث می‌دانند. به همین جهت هم هست که به دیدن تئاتر نمی‌روند! ریشه تاریخی این معضل به تفکر افلاطونی برمی‌گردد. معضل افلاطونی در آنِ واحد معضل فیلسوف ماوراء طبیعی و عالم اخلاقِ عملی است. به همین جهت است که ما در این خطه فیلسوف نظریه‌پرداز در حیطهٔ تئاتر نداریم.

اگر عظمت تئاتر در غرب باعث شده است که نیچه، هگل، کانت، برگسون، هایدگر، اوتامونو، سارتر و... به نظریه‌پردازی درباره تئاتر بپردازند،

فقدان این عظمت در این دیار باعث شده که فلاسفه در پرداختن به مقوله تئاتر در بهترین شکل آن پرهیز کنند؛ اگر به تحقیر و تمسخر آن نپردازند و اگر هنرمند تئاتر را کسی ندانند که آشفته و پریشان است و از خود برآمده و بی خویشتن است، یا مانند علما او را مطرب و مرتد ندانند.

در همه اشکال او را به مدینه راه نمی‌دهند. اگر افلاطون هنرمند را به مدینه فاضله خود راه نمی‌داد، در اینجا اساساً هنرمند راهی به مدینه ندارد. و اگر هم او را بپذیرند جز برای سرگرمی و تفنن نیست. اصلاً باور اینکه هنرمند تئاتر نسبتی با تفکر، فلسفه، دین و اندیشه دارد، باوری صعب و غیر ممکن است.

در بدایت زایش تئاتر از دل آیین۲۲، ابتدا فلاسفه و علما و نظریه‌پردازان نبودند که به تبیین تئاتر آمدند. بلکه ابتدا این سوفوکل و اشیل و اوریپید بودند که فلاسفه و متفکران را مجبور به نظریه‌پردازی کردند. ـ هر دو ساحت اثباتی و نفی مورد توجه ماست. یعنی فیلسوف را مجبور به عکس‌العمل در برابر پدیده کردند. یا توسط افلاطون رانده شدند، یا توسط ارسطو پذیرفته شدند. اما به هر تقدیر او را وادار به عکس‌العمل کردند. ـ علت این امر در این نکته نهفته است که در ذات و ماهیت هنرشان تفکر و تدبر و پرسشگری و کنشگری حیات داشت. چون آن‌ها در مهد تفکر و فلسفه و دموکراسی پرورش یافته بودند. و نسبت عمیقی با تفکر داشتند. سیاست‌زده و متفکرنما نبودند.

درست است که با ظهور اوریپید افول تراژدی یونان آغاز شد چون او شک سقراطی داشت و از درک روح دیونیزوسی درام عاجز بود و فقط روح آپولونی آن را درک می‌کرد. با همه این‌ها در آثار او هم پرسشگری و تفکر فلسفی و نه فلسفه و تفکرنمایی نمودی جدی دارد.

پوئتیک ارسطو سرشار از مثال‌هایی است که از آثار سوفوکل نمونه می‌آورد و کیست که نداند پوئتیک منهای شجاعت، سیاست و خطابه قابل فهم نیست! فقدان تفکر فلسفی در درام ایرانی وابسته دلبسته پیوسته به منظر ایدئولوژیک‌زده تئاتر‌کاران است. این منظر در هر دو ساحت ضدین خود، یعنی هم در ساحت ماتریالیست۲۳ و هم در ساحت آرمانگرا۲۴ی هنر تئاتر این دیار نمود دارد.

اگر اولی هنر را وسیله‌ای برای ابراز پیام می‌داند و لاغیر، دومی با پذیرش کراهت‌گونه آن، هنر را مبلغ مذهب می‌شناسد. و هر دو منظری ایدئولوژیک دارند و با عقیده نسبتی ندارند.

«ادبیات دین نیست، و اعتقاد را مخاطب قرار نمی‌دهد. لیکن اگر اذهانمان را کاملاً بر بینش آن ببندیم، یا به طرق مختلف به محدود ساختن آن اصرار ورزیم، چیزی، و شاید آن چیزی که زنده نگاه داشتنش از اهمیتی واقعی برخوردار است، در درون ما خواهد مرد.»۲۵

حقیقت ژرف این است که انسان در این عالم به معنای بسیار عمیق تنهاست و درنوردیدن حصارهای این تنهایی اگر ناممکن نباشد، جای بسی دشوار است. تئاتر می‌خواهد از شدت این دشواری بکاهد و تنهایی را به جمعیت پیوند زند. اگر در پایان همهٔ کوشش‌ها توانستیم به خدا برسیم، تئاتر عمل خود را انجام داده است و اگر به خلأ رسیدیم، باید اذعان کنیم که بنا به دلایل برشمرده تئاتر‌کاران ما با تفکر فاصله زیادی دارند. این فاصله دلایل جامعه‌شناسانه، مردم‌شناسانه، فلسفی، دینی و... دارد. اما اگر علت‌العلل پیدایی درام با اندیشه‌ورزی و هستی‌شناسی۲۶ نسبتی بیابد، بخش مهم این معضل برطرف خواهد شد. سیاست‌زدگی، الیناسیون، حزبی‌اندیشی، خود خداانگاری و نسخه‌برداری۲۷ از صورت درام غربی و نه ماهیت آن، و فقدان تفکر خودی و شناخت بنیان‌های فلسفی معضل اصلی درام‌نویسی ماست. از سویی دیگر فقدان نظریه‌پردازی و تمکین در برابر شعار عمل‌گرایی منهای نظریه ما را با چالشی بزرگ رویارو ساخته است.

باور دارم که کلمات و واژه‌ها عجیب کژتاب و فتنه‌انگیزند. هر واژه و اصلاح، اگر در زمینه و فضای تاریخی و گفتمانی خود فهم و ادراک وتفسیر نشود، تنها به درستی فهم نمی‌شود، که حتی ممکن است سوء فهم شود یا دگرگونه و وارونه تحلیل و تفسیر شود.

این بخش اندکی از کالبدشکافی معضل فقدان تفکر در درام‌نویسی ما بود. بی تردید از مناظر دیگر و عقاید و باورهای دیگر هم می‌توان این مهم را بررسی کرد.

«ای انسان‌هایِ والاتر، نیمه‌شب فرا می‌رسد. پس، می‌خواهم چیزی در گوش شما بگویم، همچنان که آن ناقوسی کهن در گوش من می‌گوید:

به همان رازناکی، به همان ترسناکی، به همان یکدلی که آن ناقوس نیمه‌شب با من می‌گوید، همان که بیش از هر انسانی تجربه کرده است.

همان که تپش دردناک دل‌های پدرانتان را شماره کرده است. وَه که چه آهی می‌کشد، چه خنده‌ای می‌زند در خواب، نیمه‌شب پیرِ ژرفِ ژرف!»۲۸

این نوشتار قبلاً در ماهنامه «فرهنگستان هنر» به چاپ رسیده است.

پی‌نوشت:

۱. محمدعلی فروغی، *سیر حکمت در اروپا*، انتشارات هرمس، تهران، چاپ اول ۱۳۸۳، ص ۱۰۱۰.

۲. مذهب یعنی: Religion از پیشوند Re به معنای «دوباره» و کلمه لاتین Ligan به معنای «اتصال». پس مذهب یعنی اتصال دوباره به اصل.

3. The new Encyclopedia Britannica, 15Th ED. , Vol 5, (U.S.A. 1976), P. 981.

۴. صاحب این قلم «تئاتر» را مترادف و ترجمان «نمایش» نمی‌داند. نمایش یعنی هر آنچه که نمایشی و دیدنی است. ما در تئاتر با «عنصر دراماتیک» روبه‌رو هستیم.

5. Sapienza poetica

۶. Perception، واژه ادراک به طور ساده به کشف شخصی مخاطب درباره «پدیده» اشاره دارد. واژه ادراک مفهومی وسیع‌تر از صرف واکنش احساسی در برابر برخورد اولیه با پدیده است. ادراک متضمن جست‌وجویی عمیق درباره ماهیت پدیده می‌باشد.

۷. از منظر ما «عقیده» طلبیدنی است، تحمیل و اجبار نیست. اما «ایدئولوژی» جزمیت دارد و تحمیل و اجبار حاصل آن است. هنرمند باید صاحب «عقیده» باشد و نه «ایدئولوژی» که باعث محدودیت او می‌شود.

۸. درام شئ مصنوع است و می‌توان اجزا و عناصر آن را مانند هر شئ دست‌ساخت دیگر از هم جدا و دوباره بر هم سوار کرد. اما این عمل نیازمند آگاهی عینی و اساسی از چگونگی آفرینش و هم متکی بر احساسات شدید و آزادی پرواز ذهنی هنرمند است. عمل هنر فرایندی کاملا شهودی نیست، بلکه نوعی فرایند ابداع هنری نیز هست.

9. Representation

10. Imagination

۱۱. سعید ارباب شیرانی، *تخیل فرهیخته/ نورتروپ‌فرای*، مرکز نشر دانشگاهی، تهران ۱۳۶۳، چاپ اول، ص ۴۸ و ۴۹.

12. Maniai

13. Accident

14. Substance

15. Philosophical play

16. Thesis play

17. Fantastic play

18. Pedagogic play

19. GV ornalistic play

۲۰. اسیمیلاسیون یعنی انسان خودش را عملاً یا غیر عمد شبیه شخص دیگری ساختن.

21. Inteligence

۲۲. این نظریه متکی بر سه نظریه مردم‌شناسانه مسلط پایان قرن بیستم و آغاز هزاره سوم یعنی نظریه استقرایی سر جیمز فریزر، کارکردگرایی برانیسلاومالینوفسکی و ساختارگرایی کلودلوی اشتراوسی است.

23. Materialist

24. Idealist

25. تخیل فرهیخته/ ص ۴۹.

26. Ontology

27. Copy

۲۸. فریدریش ویلهلم نیچه، ترجمه داریوش آشوری، *چنین گفت زرتشت*، انتشارات آگاه، تهران، چاپ هشتم، ص ۳۳۸، ۱۳۷۲.