تعهد در تئاتر

سعید تشکری

[مکث] میان تعهد در هنر به شکل عام، که در هنرها به‌ویژه در تئاتر مورد بحث است، با تعهد هنرمندانه اختلافی عمیق وجود دارد که در ظاهری آراسته و کاملاً ژورنالیستی میان تعریف هنری و خلق هنری تعارضی عمیق دارد. مثال‌هایی هم که در این باره وجود دارد، تقریباً برای همه آشکار است. یعنی کلمهٔ هنر متعهد و عبارت اثر هنری متعهد همیشه اصل این تفاوت و اختلاف است.

پس هر بار قرار است دربارهٔ تعهد گفت‌وگو کنیم، تعهد به چه و که باید مورد بحث قرار گیرد. من به عنوان یک نمایشنامه‌نویس به این یقین رسیده‌ام که نمایشنامه‌نویسی دینی ما، در عین تعهد، به آستانهٔ اصل آسمانی‌اش و نه زمینی و احتمالاً ویترینی و جشنواره‌ای همیشه مورد فراموشی قرار گرفته است و خالقان این گونه آثار نمایشی همواره توسط کسانی که این تعهد هنری را برنمی‌تابند مورد حمله قرار می‌گیرند. اما این حمله اصلاً مشهود نیست. بلکه با نوعی فراموشی مزمن و گاه عامدانه روبه‌رو گردیده است. در اینجا می‌خواهم ذات تعهد در تئاتر را از دیدگاه نمایشنامه‌نویسی که می‌کوشد جهان آدم‌هایی را مکاشفه و پدیدار سازد که در عین وابستگی به تئاتر متعهد به یک ذات دیگر نیز تعهد دارند. و آن ذات ادبیات نمایشی ایران است. ضرب‌المثلی لاتینی می‌گوید: «آنان که از دریاها می‌گذرند، تنها آسمان‌ها را دگرگون می‌کنند و نه اندیشه‌ها را، اما آنان که از زمین می‌گذرند دریاها را دگرگون می‌کنند.» لشک کولاکوفسکی می‌گوید: «این اندیشه که بشریت می‌باید خود را از شر میراث معنوی‌اش خلاص کند و دانش و منطقی با کیفیت دیگری شالوده‌ریزی کند، مقدمه‌ای است برای برپایی استبدادی ضد فرهنگی.» این معلم فلسفه می‌کوشد ضرب‌المثلی را که ذکر کردم در حوزهٔ فلسفهٔ هنری جهان معاصر ارائه سازد. نظریهٔ او با نظریهٔ پل ریکور بسیار نزدیک است. هر دو از تعهدی فلسفی برای ایجاد تعهد در زبان شعری، و ارتباط آن با فلسفهٔ هنر معاصر ارائه می‌کنند. هر دو معتقدند هر بار هنر معاصر می‌کوشد مدرن شود مردم می‌کوشند با مقابله با هنر معاصر ومدرن وفاداری خود را به گذشته نشان دهند. و هرگاه این اقبال مردمی، صورت می‌گیرد و مردم معاصرسازی را به‌شدت پی می‌گیرند، تعهد شاعرانه توسط هنرمند ردیابی می‌گردد و از همین جا نوعی مجادله میان هنر اسطوره‌ای و هنر مدرن آغاز می‌شود. پل ریکور ادامه می‌دهد، در میان این چالش غلط است بگوییم چه کسی بر حق است و چه کسی بر حق نیست. بلکه این دوگانگی و رویارویی سازندهٔ اصل زبان شاعرانه است. حال با این تعریف ریکور، آیا ما می‌توانیم تعهد هنری نویسندگانی که می‌کوشند، در عین معاصرسازی، از انسان‌ها و آرمانی سخن بگویند که با هنر خویش کوشش می‌کنند، رابطهٔ بین زمین و آسمان را با بر هم زدن امواج دریا جست‌وجو کنند، چرا محکوم به خیال‌پردازی غیر معاصر هستند. هنری میلر در کتاب «ادبیات مرده است.» نکتهٔ جالبی را اشاره می‌کند. او می‌گوید «زندگی‌اش بر محور دیدارهای تصادفی می‌چرخد و می‌گوید معمولاً وقتی انتظار آدم‌های مشهور و معروف را کشیده است، بسیار مأیوس شده است و هر بار با آدم‌های غیر معروف و مشهور و گمنام روبه‌رو شده، تأثیرات شگرفی بر روی او گذاشته‌اند.» بر همین اساس مقالهٔ مشهور «ادبیات مرده است.» را چنین به پایان می‌برد: «نمی‌دانم این چیست که مرا با ادبیات پیوند می‌دهد. شاید این احساس از آنجا ناشی می‌شود که نفس مطلق انسانیت کافی است تا هنرمند عهد و پیمانی غیر قابل نقض را بین انسان و ادبیات و هنر، انسان با انسان ادبی، و انسان با خدای خالق، خلق کند. ادبیات وقتی به وضعیت غیر متفکر تبدیل می‌شود که هدف و موضوع و نویسنده و خلاقیت او، نیستی را جست‌وجو کند. و درست در همین لحظه گویی بر سر ادبیات هر سرزمین بمبی اتمی انداخته شده است و آن‌گاه به نقطه‌ای بازمی‌گردیم که زندگی دوباره باید

از نو آفریده شـود.» حال با این نظریه، آیا همهٔ کوشـش تجربهٔ مدرنیتهٔ هنری، آیا کوشـش می‌کند تا بگوید، همهٔ روابط جدید هنری، در هنگام ارائـه با هر تفکری، ثابت و منجمد اسـت و هرگاه صاحب اثر فراموشـی خود را با گذشته اعلام کند، تبدیل به اثری روز و صاحب عنوان مدرنیته می‌گردد. و هرگاه بر روابط کهن‌الگویی پافشـاری کند، از یک نوع آگاهی کیهانی و البته معاصر دور خواهد شد! این تصور از مدرنیسم، مبنای همان الگوهای ارائهٔ شده متفاوت بین تعریف هنری و ارائهٔ اثر هنری است. حال با این مکث من بر اصلی‌ترین عنصر فراموشی تعهد هنری، درام دینی را و فراموشی نمایشنامه‌نویسی دینی را با رویکرد تعهد دنبال می‌کنم.

□

باید بپذیریم نمایشنامه‌نویسی دینی ما کماکان دچار یک مهجورماندگی و تهاجم به این رویکرد است. باید صورت و سیرت آن را بازگشایی کنیم. مهجور به مفهوم یک مدل از پیش فرض شـده اسـت. نمایشنامه‌نویسی دینی، کارکردی مناسـبتی، جشـنواره‌ای و یا حتی فراتر از آن کارکردی ویترینی دارد. نه از سوی کسانی که آن را به صورت جدی و باورمند دنبال می‌کنند. بیشتر از سوی کسانی که آن را باور ندارند. در تئاتر دینی نوعی شاعرانگی کلامی و مفهومی به دلیل ذات خود دارد. این شاعرانگی باعث جبهه‌مندی در برابر کسانی می‌شود که رویکردی اجتماعی زد معاصرسازی از آن را دنبال می‌کنند. اینکه هنر باید به مشـابه مکانیسـم چند و چون دار حرکت کند و به دنبال معاصر راه یابد و پاسخی به دغدغه‌های انسان امروزی بدهد، شکی نیست. اما چالش از جایی آغاز می‌شود که پرتو تیپ ادبی ـ هنری شخصیت‌های دینی باید مدل انسان در بند امروزین باشد، پاسخی است که ما نمایشنامه‌نویسان دینی بدهیم. و اینکه چرا و چگونه از منظر شاعرانگی به موضوع یا شخصیت دینی نگاه می‌کنیم. و آیا اساساً شاعرانگی راه و پُل گذر از این ساحت دینی به ساختمان نمایشی هست یا نیست، پرسش اصلی می‌باشد. دو نگاه [تفسیری و نادیلی] و [تبدیلی، تشریحی] در برگردان موضوعات دینی به نمایشنامه همیشه مورد بحث و مطالعه و خلق آثار نمایشنامه‌نویسی دینی ماست. و علت مهجورماندگی هم همین است. بیاییم نخست واژگان مورد تردید خود را تعریف کنیم:

می‌گویند: [هیچ فرادادِ زنده‌ای نمی‌تواند با درآویختن به معیارهای کهن یا [مدلی] برگرفته از گذشته، خود را چنان که باید نگاه دارد]

می‌گوییـم: [تجربه‌هـای تـازه از ایده‌های کهن بعدهای تـازه به خود می‌گیرند. و در هر نوی امروزین، طنین نم‌های ازلی کهنسال و نه کهن را می‌توان خلق کرد.]

پـس فرادادها را نمی‌توان به ارث برد. بلکه آن‌ها را باید با فرادید معاصر با مشقت و شوق فراوان می‌توان به دست آورد. هر نمایشنامه‌نویس دینی کوشـش می‌کند در آزمونی آرمان‌خواهی دینی و به آزمون نهادن مفهوم تـازه را در الگوی مدل کهن به فرجام بیـاورد. علت مهجورماندگی تئاتر دینی ما، صف‌بندی و خط‌بندی مرسوم با آرمان و روزمرگی است. بر این تأکیـد دارم که ما را نمی‌خواهند ببینند. رویداد نمایشـی مورد بحث ما، انسان و خداست. رویداد مورد نظر ما پُل ارتباط بین نویسنده و مخاطب، ژورنالیسم رسانه‌ای است. زبان شاعرانگی در نمایشنامه‌های دینی چیزی بیشتر از شعر است. اما شعر نمایشی بخشی از آن است. پویش در زبان کهن و تبدیل آن به زبان نمایشـی دامنهٔ معنای مورد نظر ما را دنبال می‌کند.

یک مثال:

بیرون برف می‌بارد!

خواه داخل سـرد باشـد، خواه گرم. در منظرهٔ وراديد ما اتفاق می‌افتد. اتمسفر برف [زیبایی] و اتفاق برف [کنش].

حالا اگر هوا هم تاریک باشـد، برف هم ببارد و داخل هم سـرد باشد و امکان یخ‌زدگی و انتظار آمدن کسـی هم در بین باشـد، برف یک رویداد اتمسفریک است. از اینجا منظر انسان [نمایشنامه‌نویس] دینی با پیرامونش بـه چالش گرفته می‌شـود. منِ تناویلی و کهن خـدا را به مدد می‌گیرد.

مـنِ معاصر؛ فقـر و بی‌پناهی را. اما هر دو انسـان در رویداد نمایشـی [نمایشنامه‌نویس] بر یافتن چاره‌ای کوشش می‌کنند. در حقیقت [دامنه] مشـخص‌کنندهٔ وضعیت اسـت. چه دامنه و چه قله‌ای را برای من انسان خود به تعریف می‌گذاریم.

جان و صورت!

مـا در برابر اصل درد اصـل نور را به کار می‌گیریـم. در حقیقت ما در منظر نگاه به واقعه، کلام شـخصیتها را، چه پرتو تیپ باشد و چه پیشین تیپ، به مطالعه می‌گذاریم. بزرگ‌ترین اتفاق نمایشنامه‌نویس ما در ظهور نمایشنامه‌نویسی ماه یافتن، پرتو تیپ‌های نمایشی و معاصرساز آن با حفظ کهن‌سازی و یا مهاجرسازی آن است. تنهایی انسان مهاجر و فراق انسان کهنسـال نقطهٔ اشتراک این نگاه است. این دو تفاوت حتی در بنیان‌های علمی هم مشاهده می‌شود و دوسویگی ناساز نامیده می‌شود.

]علم به ما دربارهٔ جهان دانش می‌بخشد و بشر را بر جهان چیره می‌کند. و شگفت آنکه دست یافت به علم زمانی ممکن می‌شود که برخورد انسان و جهان به صورت درگیری کوتاه انجام پذیرد. علم نخسـت از خیال‌دوزی [پیشـین تیپ] آغاز می‌شـود. پرسـش‌ها... و پرسـش‌ها تـا پدیدارها و پدیدارشناسی می‌رسد. پیددار هر دو برابر ذات آدمی رخ می‌نماید و تبدیل به دیدار واقعی می‌شود و ظهور علم از مشاهده و تجربه به اثبات می‌رسد. اما همین عظمت اثبات سپس تبدیل به سایهٔ هول بلا می‌گردد. آدمی در برابر خود معذب می‌شـود و انسان مهاجر ازدی پیشین تیپ به پرتو تیپ می‌رسد.]

پیشین تیپ [شخصیت بدوی که توسط نویسندگان تبدیل به شخصیت می‌شود.]

پرتو تیپ [شـخصیت ترکیبی من داستانی و نمایشی موردنظر هنرمند اضافه می‌شود به شخصیت آرمانی هنرمند]

آدم و حوا داستان بشریت است. اما آدم سرشت همهٔ کسانی است و حوا گویای وضع بشری همهٔ مردمان می‌باشد. پس هم سرشت اسطوره‌ای دارد [پیشین تیپ] و هم کردار و وضعیت مهاجر را خواهد داشت.

چگونه است که این مضامین وقتی با قطع ارتباط نمایشنامه‌نویسان عام با گذشتهٔ شخصیت خود روبه‌رو می‌شوند مهاجر و ناب‌اند. اما وقتی از نگاه معناگرا و آرمان‌خواه با زمینهٔ خداباوری در غالب شخصیت‌های آرمان‌خواه خلق می‌شـوند، محکوم بر مهجورماندگی رسانه‌ای ما هستند. پرسش و تردید اصل علم و هنر اسـت. اثبات و تحلیل هم مشـترکات علم و هنر هستند. اما تفاوتی با هم دارند.

مثال:

[کسی مرده است!]

در علم مرگ یک حقیقت اسـت اما سـفر روح اثبات نشده است. اما در هنر مرگ هر آدمی رنج و شـادی را به همراه دارد. رنج از فقدان خوب‌ها که می‌میرند و شادی از مرگ بدی‌ها که باید بمیرند. خلأ پرنشدنی انسان با انسـان‌های دیگر در علم با متافیزیک قابل میل در حد زمینه است. اما همین متافیزیک علمی و فیزیک شـناور انیشـتین یکباره و آقای ایستاو کالونیا به سبک تبدیل می‌شـود. سبکی و شناوری سبک اوست. تبدیل حس‌های آدمی به شـخصیت از بن‌مایهٔ پیشین تیپ کهنسال تبدیل به پرتو تیپ مهاجر می‌شود اما زبان او همچنان بین دو گردونهٔ تفکر شناور است. کهن و امروز.

تراژدی انسان جمال‌گرا در آثار بر هدفمان شبیه تراژدی پرنس هوبورگ کلاسـیت است. سـایهٔ مرگ و ترس از مرگ سرشت باشـکوهی را ورق

می‌زند. کسی می‌میرد و محتوای روحی او با خارج شدن از جسم او به قیامتی باشکوه تبدیل می‌شود. حال اگر همین وضعیت در صورت مثالی نمایشنامه‌نویس دینی ما تجربه شود، چه زبان و رویکردی را به دنبال دارد.

حدیث قدسی است که هر بار در تشییع جنازه‌ای می‌روید، فرد مرده را خود بپندارید و آرزوی زنده بودن فرد مرده را خود دیگرتان! آیا این نمایشنامه ازلی ما نیست؟ چه زبان نمایشی باید به کار بیاید. آدمی و حوایی زبان گفت‌وگوی فرد مرده و زنده فقط از نوع نگاه ژرف‌ساخت برمی‌آید. آیا این دغدغهٔ زنده بودن و مرده شدن و باز آرزوی زنده ماندن تفکر علمی، دینی، فلسفی، اجتماعی و حتی گردتسک معاصر نیست؟ فقط چالش از جایی آغاز می‌شود که مُهر دینی بر اثر نمایشنامه‌نویس دینی زده می‌شود. و ما در برابر این همه نمایشنامه‌نویس با دغدغهٔ دین بلافاصله اعلام ویترینی غیر معاصر می‌زنیم. آیا نگاه دعبل خزاعی شاعر شیعی نمی‌تواند درد بودن ما باشد. پس در دنیای جدید باید جمال‌گرایی حرف در جایی تبدیل به حس عمیق مذهبی شود. به قول جورج لوکاچ دو نوع واقعیت جان وجود دارد: [یکی زندگی و دیگری زیستن] و هر دو فعلیت دارند. اما نمی‌توانند هم‌زبان هم باشند.

[هنرمند یا پدیدآورنده در صورت جان زندگی و خلق می‌کند، منتقد در طلب صورت ارائهٔ آن جان به نقد می‌پردازد.]

درام نمایشی است دربارهٔ انسان و سرنوشت او... اما نمایشی که تماشاگر آن خداوند [دانای کل] است، چگونه ساختاری دارد... کسی که خدا را می‌بیند، می‌میرد. اما آیا کسی که باور دارد خداوند او را می‌بیند چگونه باید زیست کند؟

این اصل باشکوه جوهرهٔ نمایشنامه‌نویسی دینی است. که همواره توسط پل رسانه‌ای ما خاموش است. در بحبوحهٔ زندگی تجربی [نمایشنامه] زندگی واقعی همیشه غیر واقعی است!

آذرخشی توسط نویسنده به [زندگی واقعی] می‌تابد و سپس [زندگی تجربی] آغاز می‌شود. کدام نگاه در برابر مخاطب [خدا... مردم] واقعیت دارد.

وقتی مخاطب خداوند است [معجزهٔ واقعیت] دارد. وقتی مخاطب [ما] هستیم. معجزه [خیال] است. این مکاشفه را از جورج لوکاچ با درام رادام گرفته‌ام. یا به قول پادل ارنست [فقط هنگامی که به طور کامل بی‌خدا شدیم، بار دیگر تراژدی را باور می‌کنیم] مگر نه این است که فقط درام انسان‌های واقعی را خلق می‌کنند. باید اعتقاد به خلق انسان واقعی وجود داشته باشد.

در نمایشنامه‌نویسی دینی و پرتو تیپ‌ها ابتدا و انتها یکی است. و فاصلهٔ آن‌ها با هم مطالعهٔ درام‌نویس دینی را شامل می‌شود. در نمایشنامه‌نویسی دینی اصلا بر نوعی مکاشفه خودورز پیرامون انسان و ساحت سرنوشتی او می‌چرخد. تأکید بر این نکته بسیار ضروری است. تماشاگر او خدا ـ انسان است. و اینکه خداوند او را می‌بیند! نوعی خلق متکاثر را پس‌زیره می‌کند و به آفرینش نو می‌رسد. شخصیت تجربی [زندگی تجربی] به جای [واقعیت‌گرایی] رخ می‌نماید. و در چنین لحظه‌ای نوزادی به دنیا می‌آید که از دید بسیاری سال‌هاست که مرده است!

زنده شدن شخصیتهای دینی توسط نمایشنامه‌نویس سطر تفکر کهن، معاصر را باید به مکاشفه بگذارد. نه اینکه کهنسالی بر اندام‌وارهٔ درام جاخوش کند. این تفکر در جامعهٔ نمایشنامه‌نویسی ما دیر اتفاق افتاده است و با نوعی نگاه جشنواره‌زده و اپورتونیستی و ویترینی نیز همواره در چالش بوده. اما همین حقیقت در درام جهانی بسیار زود و البته به پهنای اندیشه‌ورزی مسیحی نیز عجین شده است. درام تراژدیک همان نگاه دینی [کهنسال ـ مدرن] به جهان [کهن ـ معاصر] است. تراژدی‌های اسرارآمیزی که دربارهٔ عشق مقدس و نامقدس نگارش شده است!

نگاه مهتری و کهتری به آدمیان آیا جز این است؟

ـ مانند خاک سبزی هستیم منتظر بارش برف

و مانند برخی منتظر ذوب شد!

طاق اتصال در فراخی مغاک تنیده می‌شود و آدم و حوای تازه از دل درام دینی مداوم به خیزش و زایش و پرسش و تقدیر و تکریم و تجلیل می‌رسد. می‌پرسیم آیا این درام مدرن است؟ پاسخ روشن است. پیشین تیپ‌ها باید تبدیل به من نمایشی، پرتوتیپ معاصر برسد. طاق اتصال این دو نوع رویکرد [بینش و دانش] است. مگر وحی هر بنی خدا چیست و معجزهٔ او ما را به سوی چه راهنمایی می‌کند! مگر وحی کیفیت رویدادی خیالی نیست؟ در نمایشنامه‌نویسی دینی کوشش منِ نمایشیِ نمایشنامه برای اثبات وحی یا تعریف وحی و یا تجلیل از آن در حوزهٔ مشهود اتفاق می‌افتد. ادراک روایی باید درون مرزها و محدودیت‌ها به وقوع بپیوندد. [ادراک چه چیزی و تحت چه شرایطی؟] آیا این تشریح بنیادین تئاتری‌ها نباید باشد؟ هر حقیقت دینی در جوهرهٔ یک شخصیت نمایشی همان کشف تعلیق به همراه کنش است. حتی در نخستین لحظهٔ نگارش یک نمایشنامه، ما باز هم با یک انگاره‌ی دینی روبه‌رو می‌شویم که متأسفانه بسیاری تعریف شخصیت دینی را با شرایط غیر همسان با محیط وارد حوزه [تبلیغ] و نه [تحلیل] می‌کنند. ما باید از دیدگاه [خلأ اتمسفریک] به جهان نگاه کنیم و سپس آن [نوی] دیدگاه و تنوع [موضوع] ما را به سوی جهان مخاطب و تأثیرپذیری می‌برد. باز هم تأکید می‌کنم نگاه نمایشنامه به سوی جهان مخاطب و تأثیرپذیری می‌برد. باز هم تأکید می‌کنم نگاه نمایشنامه‌نویسی دینی، نگاه خالق به مخلوق نیست. بلکه نگاه مخلوق به خالق است. البته کنشمندی چنین دیدگاهی فقط وقتی به ثمر می‌نشیند که باورپذیری فلسفی اجتماعی، اخلاقی جایش را به حرکت رود به دریا و شناور بودن لحظات زندگی متافیزیک تجربی می‌سپارد. نه واقعیت‌گرایی که اصلاً در هنر نمی‌تواند اتفاق بیفتد. هر اتفاق واقعی از نگاه نمایشنامه‌نویس [زندگی تجربی] مورد نظر نمایشنامه‌نویس تبدیل می‌گردد. قعول بورخس رویاها به مشابه حبس و کابوس‌ها به مشابه گونه‌اند. دکتر ناسترس نزد مارلو و گوته دو جهان معنوی و منیری و خاکی را تجربه می‌کنند. همان زندگی اجربه به فاستوس نادست را پدید می‌آورد. در روانشناسی گوستاو اشپیکر ذهن انسان را در [وادی رویا] به مشابه بدیهی‌ترین نوع واکنش انسان به حیات می‌نامد. از آن سو پل گرو ساگ نیز در رسالهٔ سفر عقلانی خود از [رویاها] به مفهوم پرتنش‌ترین سفر هرروزه آدمی نام می‌برد. آیا سفرهای رویایی که از کهنسالی آغاز شده و تا جهان کنونی ادامه دارد نباید در انگارهٔ نمایشنامه‌نویسی ما نیز دچار تغییر شود. پس زبان نگارش ما از جنس شعر! دانای کل در نمایشنامهٔ دینی در حقیقت در هر واژه‌اش کنش جدال‌گرا با دنیای [نیز دانا] به پرسش می‌گذارد. متأسفانه هرگاه از واژگان فلسفهٔ غیر الهی استفاده می‌کنیم، خود را بر جهان پهن پیروز می‌دانیم. در صورتی که کهنسالی نیز دانا را می‌جوید. همچنان که هر درام دینی پرسش ساده‌ای را بیان می‌کند. [انسان ـ خدا] و فیلسوف ایرلندی اسکاتوس اریجنا پیروآیین وحدت وجود می‌گوید: کتاب‌های مقدس حاوی معانی بی‌نهایت هستند. چون رنگ‌های رنگین‌کمانی در آسمان. گوته در درام ناوست، که دینی‌ترین درام نیز هست، می‌گوید: «هر چیز نزدیکی دور می‌شود.» آیا ما حق نداریم از دورهای آسمان نزدیک‌ترین رؤیا را بنویسیم؟ اما به راستی در زمانه‌ای که چنین نوشتن محکومیت از پیش عجین‌شده دارد، نمایشنامه‌نویسان دینی می‌کوشند آن گونه بنویسند که دنیای نزدیک آن‌هاست؛ نزدیک نزدیک...

به نام هر که دوستش می‌دارید! چراغ دل را مکشید!

به بهانهٔ اینکه نور، خانه‌های امروز که از آسمان، که از سقف‌های واقعی فلور سنت روشن می‌شود!

به نام هر که دوستش می‌داریم، چراغ نگاه ما را هم بگذارید دیده شود. مکشیدش!