مدخلی بر

تئاتر رادیکال

غلامرضا صراف

از همین آغاز مقاله آگاهم که به سرزبندی مشخص و روشنی در مورد تئاتر رادیکال نخواهیم رسید. چرا که «همه جا، از همه چیز، می توان تعاریف بی‌شماری به دست داد. نظر به امکانات بی‌شمار که در هر زمینه هست»[۱] پس قصد اصلی این مقاله به چالش طلبیدن مفهوم «تئاتر رادیکال» است، با استناد به تعاریف و گستره‌های وسیعی که اساساً در هر شکل هنری وجود دارد و تنها منحصر به تئاتر نیست.

(۱)

آیا اساساً چیزی به نام «رادیکالیسم» در تئاتر وجود دارد؟ نمایندگان آن چه کسانی هستند؟ تعیین حدود و ثغور آن چگونه ممکن است؟ چرا وقتی که دائرةالمعارف‌ها و فرهنگ‌های ادبی را ورق می‌زنیم تعاریف تئاتر پوچی، تئاتر آوانگارد، تئاتر حماسی، تئاتر داستانی و ... را می‌بینیم، اما به سرفصل «تئاتر رادیکال» برنمی‌خوریم. چرا؟

پیشنهاد می‌کنم برای رهیافتی روشن و صریح به مقولهٔ «تئاتر رادیکال» ابتدا تعریف «رادیکال» را از «دانشنامه‌ی سیاسی» تألیف داریوش آشوری با هم مرور کنیم:

«رادیکالیسم: گرایش به نظرهای سیاسی تندرو. این کلمه از «رادیکس» در زبان لاتینی آمده است، به معنای «ریشه» و «رادیکال» صفتی است برای همه‌ی نظرها و روش‌هایی که خواهان دگرگونی بنیادی و فوری در نهادهای اجتماعی و سیاسی موجود هستند، چه گرایش‌های چپ، چون کمونیسم و چپ نو چه راست تندرو چون فاشیسم و نازیسم. صفت «رادیکال» هم چنین برای هر گونه نظری در زمینه‌های هنر و دانش که با نظریه‌های پا بر جا به ستیزه برخیزد به کار می‌رود. در این معنا «رادیکال» و «رادیکالیسم» را در فارسی می‌توان «تندرو» و «تندروی» ترجمه کرد. با آن که از نظر تاریخی، رادیکالیسم همواره با نارضایی از وضع موجود و خواستاری دگرگونی‌های اساسی سیاسی و اجتماعی همراه بوده است، معنای کلمه در دوره‌های گوناگون و در کشورهای گوناگون فرق کرده است.»

دانشنامه سیاسی، داریوش آشوری، چاپ دوم، ۱۳۷۰

با خواندن سطور بالا درمی‌یابیم که این گستردگی معنای «رادیکال» در همه‌ی زمینه‌ها وجود دارد. از طرفی وقتی مقوله‌ای چنان کلی باشد که تمام آثار موجود یک عرصه (در این جا تئاتر) را شامل شود، چه لطفی دارد؟

اگر نمایشنامه‌های نمایشنامه‌نویسانی چون ساموئل بکت (۱۹۰۶-۱۹۸۹)، اوژن یونسکو (۱۹۱۲-۱۹۹۵)، ادوارد آلبی (۱۹۲۸-) را در ذهن مرور کنیم، خواهیم دید بنا بر تعریف هنری «رادیکال» که می‌گوید «برای هر گونه نظری (در این جا نمایشنامه) که با نظریه‌های پا بر جا به ستیزه برخیزد به کار می‌رود» این آثار، رادیکال محسوب می‌شوند. اما از طرف دیگر آرتور میلر (۱۹۱۵-)، شون اوکیسی (۱۸۸۰-۱۹۶۴)، ژان پل سارتر (۱۹۰۵-۱۹۸۰)، آلبر کامو (۱۹۱۳-۱۹۶۰)، یوجین اونیل (۱۸۸۸-۱۹۵۳) را هم در عرصه‌ی تئاتر جهان داریم که گرچه «با نظریه‌های پا بر جا به ستیزه برنمی‌خیزند - در سبک و ساخت هنری و فرمی آثارشان - اما به لحاظ محتوایی، آثارشان سرشار از نوعی ضدیت و عناد با جامعه‌ی پیرامونشان است. عصیان علیه همه چیز، مذهب، خانواده، جامعه، شغل - در جای جای آثار ایشان موج می‌زند. البته به لحاظ مکتب‌بندی هنری می‌دانیم که بکت، یونسکو، آلبی (آدامو فه پیشتر -) ابزوردیست (absurdist) هستند. میلر، و اوکیسی به نوعی تئاتر رئالیستی، اونیل اکسپرسیونیست و کامو و سارتر هم اگزیستانسیالیست. اما وقتی تعریف «رادیکال» را بر آثار ایشان بتابانیم، آیا همه‌شان در یک طیف قرار می‌گیرند؟

(۲)

مارتین اسلین در کتاب «تئاتر پوچی» می‌نویسد:

«دگرگونی فکری آرتور آدامو آشکارا این مسئله را مطرح می‌کند که تئاتر دو راه بیش‌تر ندارد یا باید وسیله‌ای برای بیان افکار مشخص، کابوس‌ها و اضطرابات نویسنده، و یا وسیله‌ای برای جانبداری از اندیشگی سیاسی و کنش گروهی و اجتماعی باشد - [یونسکو] صریحاً ضد واقع‌گرایی و ضد واقعیت، نویسنده‌ای که نه اعتقادی به معنا و مفهوم کلمه‌ها دارد و نه ارتباط فکری بین انسان‌ها را ممکن می‌داند»[۲]

سپس، مارتین اسلین می‌افزاید:

«[یونسکو] پس از یک مدافعه در آثار سارتر [به عنوان نویسنده‌ی ملودرام سیاسی]، آرنوز، میلر، برشت و سایرین، به عنوان نویسنده‌های کوچه و بازار و نمایندگان جناح چپ که به انحطاط‌ی جناح راست باعث تأسف هستند معتقد شد که «هیچ اجتماعی تا به حال نتوانسته است دردهای انسان را تسکین بدهد و هیچ نظام سیاسی نمی‌تواند ما را از درد زیستن، ترس از مرگ و تشنگی برای یک مطلق (Absolute) برهاند. تنها شرایط زیست انسان است که مولودهای اجتماعی را رهبری می‌کند و عکس این مسئله امکان‌پذیر نیست»[۳]

[اظهارنظرهای یونسکو از کتاب نقد او موسوم به «یادداشت‌ها و ضدیادداشت‌ها» گرفته شده است. بخشی از این کتاب به نام «نظرها و جدل‌ها» به ترجمه‌ی مصطفی قریب، به فارسی ترجمه شده است.]

می‌بینیم که یونسکو به عنوان مهم‌ترین سردمدار تئاتر ابزورد (Absurd) بعد از بکت به نمایشنامه‌نویسانی که از آن‌ها به عنوان جبهه‌ی مخالفت تئاتر ابزورد نام بردیم، عنایتی ندارد و چه بسا آثارشان را هم مردود می‌شمارد و «خود را به عنوان قسمتی از سنتی که شامل سوفوکل، ایسخولوس، شکسپیر، کلایست و بوشنر می‌شود به حساب می‌آورد زیرا این نویسندگان با زندگی انسان علی‌رغم خشونت و پوچی آن ارتباط نزدیکی دارند»[۴]

از طرفی بنا بر تحلیل مارتین اسلین از دگرگونی

فکری آرتور آدامف. اگر بخواهیم نمایشنامه‌نویسان مورد بحث را طبق دو راه پیشنهادی او طبقه‌بندی کنیم، بکت، یونسکو، آلبی، خود آدامف در گروه اول و میلر، آزبرن، لوکیس، سارتر در دسته‌ی دوم قرار می‌گیرند. اما حتا با این طبقه‌بندی هم نمی‌توان و اصلاً نمی‌توان منکر شرایط ویژه‌ی اجتماعی و سیاسی شد که زمینه‌ساز به وجود آمدن آثار بکت و یونسکو بوده‌اند. دو جنگ جهانی، ظهور نازیسم و فاشیسم در اروپا، خرابی‌ها و ویرانی‌های بعد از جنگ، همه و همه مسلماً در رسیدن به نوعی ابزورديته (به فارسی پوچی؟ یاوه؟) در نمایشنامه‌های ایشان نقش داشته‌اند. ولی شاید درباره‌ی آن‌ها این همه مطلب نباشد. علاقه‌ی وافر بکت به کتاب مقدس را نمی‌توان نادیده گرفت و این‌که به نوعی در تمامی آثارش اعم از نمایشنامه، شعر، رمان عناصر نوراتی و انجیلی وجود دارند. پریشانی زبان و این‌که دیگر چیزی برای گفتن وجود ندارد هیچ چیزی که از آن بتوان گفت، چه رابطه‌ی مستقیمی با گفته‌ی آدورنو در مورد آشویتس دارد! اما جنگ جهانی، ژان پل سارتر را مستقیماً تحت تاثیر قرار می‌دهد تا «گوشه‌نشینان آلتونا» را بنویسد. اگر ولادیمیر و استراگون در انتظار گودو هر روز در جاده‌ای کنار درختی می‌ایستند و منتظر گودو می‌شوند تا بیاید، گودویی که هیچ وقت نمی‌آید؛ فرانتز در «گوشه‌نشینان آلتونا» خود را در بالاترین طبقه خانه حبس می‌کند و تا زمان مرگش از آن جا بیرون نمی‌آید و به وسیله‌ی صدایش که خود آن را ضبط کرده است برای قرن‌های آینده پیام می‌دهد که «ای قرن‌های آینده، اینک قرن من، تنها و بی‌قواره که بر کرسی اتهام نشسته است ـ قرن سی‌ام دیگر جواب نمی‌دهد. شاید که از پس قرن ما قرنی نباشد. شاید که بمب روشنایی‌ها را خاموش کرده باشد ـ و آن وقت شب می‌شود ای نادگاه شب! تو که بودی و خواهی بود و هستی، بدان که من بودم! من ـ فرانتز گرلاخ، این جا، در این اتاق قرنم را به دوش گرفتم و گفتم: جوابش با من»[5] و آیا بکت و سارتر، هر دو را می‌توان رادیکال قلمداد کرد؟

(۳)

آیا حالا می‌توانیم با درخشی که در «تئاتر قرن بیستم جهان» و نمایشنامه‌نویسان شاخص آن کرده‌ایم، مقوله‌ی تئاتر رادیکال را در ایران بررسی نماییم؟

با غوری در کل مقاله می‌توانیم دریابیم که رادیکال خواندن تئاتر اساساً بحثی غیرهنری است و عرصه‌ای اجتماعی ـ سیاسی را در بر می‌گیرد و کارکردی متفاوت از عناوینی هم چون تئاتر پوچی، حماسی، رئالیستی، اکسپرسیونیستی، اگزیستانسیالیستی و ـ می‌یابد زیرا رادیکال قلمداد کردن یک نمایشنامه عرصه‌ی طبقه‌بندی علمی نمایشنامه در تعیین جایگاه نمایشی و بالطبع هنری آن نیست و رابطه‌ی مد در مد با بازتابهای آن در میان مخاطبین دارد آیا «عباس آقا کارگر ایران تاسیونال» که در مقطع حساس سال ۵۸ در پارک‌ها، دانشگاه‌ها، کارخانه‌ها و فضاهای باز شهری و در حضور مستقیم و بی‌واسطه‌ی مردمی که ایستاده این نمایش را می‌دیدند اجرا می‌شد و پیام و کنش نمایش به سادگی به مردم انتقال می‌یافت نمونه‌ای از یک «تئاتر رادیکال» است؟ و نمایشنامه‌ی «سندلی کنار پنجره بگذار به ـ عباس نعلبندیان که اسم‌گذاری‌های طول و دراز روی نمایشنامه‌ها داد روشنفکران آن موقع را مثل فریدون تنکابنی،[6] تو آورده بود هم رادیکال است؟ به صرف سی نوشتن من یا دیالوگ‌های عجیب و غریب و صحنه‌آرایی عجیب و غریب‌تر؟ می‌دانیم که نمایشنامه‌های نعلبندیان را در دهه پنجاه آریانسیان کارگرنفسی کرد در محلی کوچک به نام «کارگاه نمایش». مخاطبین این نمایشنامه‌ها هم به لحاظ کمی چندان زیاد به نظر نمی‌رسیده‌اند خصوصاً بسرد اجتماعی چنین نمایشنامه‌هایی چه قدر است؟

نمایشنامه‌هایی که بازبانی مغلق، پیچیده‌گو و مبهم سعی در فریب‌نمایی دارند چه حجمی از تماشاچی را می‌توانند به خود جذب کنند؟ با کاربرد گسترده‌ی واژه‌ی «رادیکال» در ایران که گاه و البته اغلب نام «چپ» به خود می‌گیرد نمایشنامه‌های فرسی، نعلبندیان و سلف قدیمی‌ترشان حسن شیروانی (در مجله خروس جنگی) را می‌توان «چپ» خواند؟ پس تکلیف اعضای انجمن تئاتر ایران چه می‌شود؟ آن‌هایی که آثاری با صبغه‌ی پر رنگ اجتماعی و پاسخ‌گوی زمانه‌ی خود نوشتند نظیر یلفانی، دولت‌آبادی، ساعدی که کارهایش در تالار بیست و پنج شهریور (صنکیخ فعلی) اجرا می‌شد، رادی (او هم همین طور) بیضایی (او هم همین طور). آیا این‌ها هم رادیکال و یا به مفهوم خودمانی‌تر «چپ» هستند؟

در این میان موقعیت یک نمایشنامه‌نویس ایرانی بسیار جالب توجه است. نمایشنامه‌نویسی با قدرت زیاد و کارکرد. اسماعیل خلج با مجموعه‌ی درخشان «پاتوغ» که حاوی پنج نمایشنامه کوتاه است، فصل دیگری را در تاریخ تئاتر ایران رقم زد که تا امروز همانندی که نیافته است.

خلج در آثارش به محیط قهوه‌خانه‌ها، محلات پایین شهر، آدم‌های مطرود و واماندهٔ آدم‌هایی بی‌کار، بدون درآمد، خشن، بی‌پروا، توجه نشان داد و آن جور محیط و آدم‌ها را در آثارش مطرح کرد. از این نظر می‌توان او را با یلفانی و ساعدی در یک گروه قرار داد اما فرمالیسم جانبی‌ای در کار خلج مطرح بود و از شیوه‌ی رسم الخط او در نگارش تا محل اجرای آثارش را در بر می‌گرفت. آثار خلج هم در کارگاه نمایش و با بچه‌های آن کارگاه که گرایش‌های ناب هنری آوانگارد داشتند، اجرا شد و بنابراین بخت و مجال مطرح شدن نزد عرصه‌ی وسیعی از مخاطب را نیافت و تا امروز دیگر خلج قهوه‌خانه‌ای را با همه‌ی آدم‌هایش، با آن گفت و گوهای ریزبافت و دقیق نساخته است.

(۴)

بحث «تئاتر رادیکال» یا «تئاتر چپ» چه در جهان و چه در ایران می‌تواند پیشنه‌ی بی‌کرانی از نقد و نظر را در برگیرد. نزومی هم ندارد که به پاسخ مشخص و بسته‌بندی شده‌ای در این زمینه برسیم و خود را از عرصه‌های وسیع به قالب‌های تنگ تبعید کنیم، ولی بار مفهومی و گستردگی کلماتی نظیر «رادیکال» وضعیت دوگانه‌ای را در ذهن هر فرد روشنفکری به وجود می‌آورد هم او را در «تغییر» آزاد و مختار می‌گذارد و هم دست و پایش را می‌بندد. مفاهیمی را که در گذر از تاریخ ابعادی چنین گسترده پیدا می‌کنند قطعاً نمی‌توان محبوس قوالبی تنگ کرد اما با توقع خود ما از این مفاهیم چه باید کرد؟

پانوشت‌ها:

۱ـ مقدمه «اشراق‌ها». انسار آرتور میلر. ترجمه بیژن الهی، فاریاب، ۱۳۶۳.

۲ـ تئاتر و ضد تئاتر. فصلی از کتاب «تئاتر پوچ»، نوشته مارتین اسلین. ترجمه حسین بابرامی. پیام ۱۳۵۱، صفحه ۵.

۳ـ همان. صفحه ۷.

۴ـ همان، صفحه ۹۲.

۵ـ گوشه‌نشینان آلتونا، ژان پل سارتر، ترجمه ابوالحسن نجفی، نیل، ۱۳۵۲. صفحات ۳۰۱ و ۳۰۲.

۶ـ ده نمایشنامه شاعران و نویسندگان در انجمن کوتاه. به کوشش ناصر مؤذن. اسپرکمپر، ۱۳۵۷. تنکابنی در یکی از این نمایشنامه‌ها داستانی با عنوان «هندیان‌های مرد دیوانه» می‌خواند و قبل از خواندن، علت نامگذاری داستان خود را توجه به طول و درازی عناوین نمایشنامه‌های یکی از نمایشنامه‌نویسان وطنی می‌داند!