کاربرد نظریّه در بررسی تاریخ نمایش

حسن میرعابدینی

سپهران، کامران، *تِئاتْرُکْراسی درعصر مشروطه (۱۲۸۵-۱۳۰۴)*، انتشارات نیلوفر، تهران ۱۳۸۸، ۲۵۵ صفحه.

تئاترکراسی درعصر مشروطه را می‌توان بخشی از تاریخ ادبیّات معاصر دانست که از منظر نوتاریخی‌گری[1] یا، آن‌چنان که جاناتان کالِر[2] می‌گوید، «نوعی نقد تاریخیِ مبتنی بر نظریّه»، نوشته شده است.

کامران سپهران (متولّد ۱۳۵۱)، که پیش از این در ردِّ پای تزلزل (۱۳۸۱) تاریخچه‌ای از رمان تاریخی به دست داده بود، در این تحقیق سیر ادبیّات نمایشی را از مشروطیّت تا جلوس رضا شاه بر تخت سلطنت دنبال کرده است. به واقع، در هر دو اثر، به تحوّل ادبیِ معاصر از طریق انواع ادبی رمان و نمایشنامه پرداخته و رابطهٔ متن ادبی و قدرت را بررسی کرده است.

او کوشیده است، با توجّه به پیوند متقابل تاریخ و ادبیّاتِ یک دوره، هم زمینهٔ تاریخی ـ اجتماعیِ خلقِ اثر را در فهم آن دخالت دهد و هم نقش اثر ادبی را در فهمِ زمانهٔ پیدایش آن بشناساند. وی، در این کار، از گزیدهٔ اسناد نمایشی سازمان اسناد ملّی ایران بهرهٔ وافر برده است. او، برای متمایز کردن این تحقیق از آنچه تاکنون در تاریخ تئاتر ایران

1) new historicism 2) J. Culler

نوشته و منتشر شده، از پی گرفتن سیری خطّی پرهیز کرده و، به تعبیر خود، فراز و فرود نمایش در مقطعی پرآشوب از تاریخ معاصر ایران را در قالب طرح و پیرنگی داستانی مصوّر ساخته است. در حقیقت، کتاب‌های تاریخ نیز ترکیبی از واقعیّات و برداشتِ تاریخ‌نگار از آنها به شمار می‌آیند یا، به تعبیری، هرکتابِ تاریخی نوعی داستان‌پردازی دربارهٔ گذشته است؛ چون مورّخان نیز، از میان انبوه اسناد تاریخی، به سلیقهٔ خود، بخشی را برگزیده‌اند. در نوشتهٔ سپهران، نمایشنامه‌نویسان با آثار خود، به حیث چهره‌های روایت، در بزنگاه‌های تاریخی نقش خاصّ خود را ایفا می‌کنند. حاصل کارْ نوعی بررسی جامعه‌شناختی است که، در آن، از سویی، جنبش مشروطیّت همچون حرکتی تئاتری در نظر آورده شده و، از دیگر سو، این جنبش از ورای آثار نمایشی دورهٔ خود توصیف شده است.

کتاب، پس از پیشگفتار و مقدّمه، در متن، حاوی چهار فصل و جمع‌بندی مطالب آنهاست و با فهرست منابع و نمایه پایان می‌پذیرد.

مقدّمه به «تأمّلی در نظریّه و اهداف» اختصاص یافته است. مؤلّف، در آن، با توجّه به نظر افلاطون در رسالهٔ قوانین[3]، مفهوم تئاترکراسی را شرح داده است. افلاطون، که به شعرستیزی زبانزد است، تئاترکراسی را نیز با همان رویکرد مطرح می‌کند. او بر آن است که، تا پیش از دخالت شاعر، همه‌چیز در هماهنگیِ کامل بوده است. حکومتِ قوانین موسیقائی چنان بود که تماشاگران حتّی با کف زدن مداخله‌ای در اجرای نمایش نمی‌کردند. امّا، پس از تلفیق موسیقی با آواز و رقص، تماشاگران به قوانین بی‌اعتنا شدند و خود را در مقام داورانی جای دادند که حق دارند دربارهٔ خوب و بدِ هنر اظهار نظر کنند. افلاطون این وضع جدید را حاکمیّت تماشاگران ــ تئاترکراسی به جای آریستوکراسی ــ و شَرآفرین می‌خواند؛ زیرا، در آن، جای وحدتِ پیشین را تکثّرِ پیش‌بینی‌ناپذیرِ چشم‌اندازها و صداها می‌گیرد، مرزها و محدودیّت‌ها به هم می‌ریزد، و تناسب‌ها رعایت نمی‌شود. تئاترکراسی جنبه‌ای آنارشیستی دارد که با دموکراسی، که به هر حال محدودیّت‌های خود را دارد، متفاوت است.

3) *nomoi*

سپهران تحقیق خود را با توجّه به نظر افلاطون آغاز می‌کند امّا آن را با اتّکا به نظر ژاک رانْسیِر[4] پیش می‌برد که به نفی «انحصارِ جایگاه» در نظریّهٔ افلاطون می‌اندیشد. به باور رانسیِر، براساس **تنوّع ذوقیِ** دموکراتیک که وی آن را **تفرّق احساس**[5] خوانده، تماشاگر از محدوده‌ای که در قوانین برای او تعیین شده درمی‌آید و به فضای بحث‌های هنری ـ سیاسی وارد می‌شود. زیرا صحنهٔ نمایش «هم‌زمان، محلّ فعّالیّت‌های اجتماعی و فضای عرضهٔ تخیّل» است. هنرمند بسیاری از مسائل اجتماعی را به عرصه می‌آورد و در معرض دید می‌گذارد. بدین‌سان، آثار هنری در سیاست دخیل می‌شوند.

رانسیِر تئاترُکْراسی را «برابریِ بنیان‌افکنِ [وضع موجود] در برابر نابرابریِ نظام‌یافته و سلسله‌مراتبی» تعریف می‌کند ــ امری که تدریجی و نهادینه نیست بلکه ناگهان رخ می‌دهد و، از همین رو، مایه‌ای آنارشیستی می‌یابد. صحنهٔ تئاتر بهترین جایگاهِ بروز این جوّ است. زیرا، در آن، مرزها محو می‌گردد و «سطوح گفتمانی و لایه‌های متفاوتِ تجربه با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند». از سوی دیگر، سیاست نیز پیش از آنکه مسئلهٔ نهادهای انتخابی، فرایندهای حقوقی یا سازمان‌های نظامی باشد، جنبه‌ای نمایشی دارد و، با به صحنه آمدنِ مردمی رنگ می‌گیرد که به خیابان‌ها می‌ریزند تا دیده شوند و مخالفت‌ها را نشان دهند. در مقابل آنها، پلیس قد عَلَم می‌کند و می‌گوید دیدنیی درکار نیست و «صحنهٔ سیاسی را برمی‌چیند».

البتّه این نظریّه را باید با احتیاطِ پژوهشی و برای شرایط خاصّ انقلابی که مردم در «صحنه»اند، به‌کار برد. بدین‌سان، سپهران نیز به سیاسی شدنِ تئاتر و تئاتری شدنِ سیاست در دورهٔ آشفتهٔ پس از مشروطیّت تا قدرت‌یابیِ رضاخان ــ بهترین فرصت برای به اجرا درآمدن تئاترکراسی ــ می‌پردازد تا دریابد تئاتر چگونه به صداهای پراکندهٔ دموکراتیک پرداخته است؛ گروه‌های سیاسی چه استفاده‌ای از تئاتر کرده‌اند؛ و حرکت‌های ضدّ تئاتری در این دوره چه کیفیّتی داشته است. وی، به خلاف نظر غالب، این دوره را «شاهدی بر تباهی آرمان‌های مشروطه و مقدّمهٔ ظهور دیکتاتوری» نمی‌بیند. ثمرهٔ مشروطیّت را دموکراسی یا برابری می‌داند و می‌کوشد جایگاه تئاتر را، درکنار مدرسه و

4) J. Rancière
5) distribution of sensible

روزنامه، یکی از لوازم آشنائیِ ایرنیان با تمدّن جدید نشان دهد. او دورهٔ تاریخیِ آشوبناکی را برمی‌گزیند ــ دوره‌ای که توزیع سلسله‌مراتبیِ قدرت به هم ریخته و جامعه «صحنهٔ» نقش‌آفرینیِ تجربه‌های متفاوت شده است و تماشاگران و اجراکنندگان موقعیّتی برابر یافته‌اند.

نویسنده، در دوره‌ای که جامعه فضایی تئاتری پیدا کرده، هریک از فصول کتاب خود را به صدا و چشم‌انداز یکی از پایه‌گذاران تئاتر جدید ایران اختصاص داده است. «دست‌اندرکاران این تئاترْ سیاستمداران را در مقام بازیگرانی می‌دیدند که باور ایجاد می‌کنند. پس، در تئاتر خویش، آنها را در صحنه‌هایی متفاوت قرار می‌دادند تا، با توهّمی دیگر، توهّم‌زدایی کنند و این باور را فرو بریزند».

بازیگرِ «فصل اوّل: چشم‌انداز تئاتر مشروطیّت از روی لُژ» میرزا آقا تبریزی است. سپهران، پس از شرح مضمونیِ نمایشنامه‌های او، نشان داده است که تئاترکراسی چگونه در آثار او نطفه بسته و همزاد با مشروطه متولّد شده است. زیرا، در این نمایشنامه‌ها، فرودستان به صحنه می‌آیند و طلب عدالت می‌کنند. او به پیدایش تئاتر بر اثر موج‌های مدرنیته و خصلتِ رهایی‌بخشِ نمایشنامه‌های میرزا آقا تبریزی در عصر بیداری اشاره می‌کند. قبل از انقلاب مشروطه، تئاترْ پیشتازِ طرحِ گفتمانِ برابری‌خواهی و مؤثّر در تغییر فضای اجتماعی است. سپس، تئاتر، همراه دیگر مظاهر مدرنیته نظیر رمان و روزنامه‌نگاری، در پیوند با انقلاب پیش می‌رود و در شهرهای متعدّد گسترش می‌یابد. نمونهٔ این همسویی در بحث از روزنامهٔ تیاترِ میرزا رضاخان طباطبائیِ نائینی نشان داده شده است.

رویدادهای گزارش‌شده در «فصل دو: اقلّیّت روی صحنه» در دورهٔ انقلاب مشروطه می‌گذرد. نویسنده، پس از بحثی دربارهٔ نقش مهمّ اقلّیّت ارمنی در شکل‌گیری تئاتر جدید ایران، سری به سالن‌های نمایشیِ زردشتیان و یهودیان زده است. متعاقباً، با بررسی نقش پویای زنان در نمایشنامه‌های گرِگورْ یقیکیان و اشاره به تحسینِ بازیِ پری آقابابوف در جراید روز، حضور این اقلّیّتِ جنسی جنبهٔ مهمّی از برابری‌طلبیِ تئاترکراسی و برکشیده شدن این اقلّیّت‌ها به صحنهٔ اجتماع قلمداد شده است. سپهران برابری‌طلبیِ زنان در عرصهٔ نمایش را مقابله‌ای با محدودیّت‌هایی دانسته که بر سر راه آنها بوده است.

او کوشیده است، با ارائهٔ نمونه‌های متعدّد تاریخی از مشکلات فعّالیّت نمایشیِ بانوان، نقش پلیس را در بر چیدنِ «صحنه» نشان دهد. او برتری یافتنِ چهرهٔ انوشیروان بر مزدک در نمایشنامهٔ انوشیروان عادل و مزدک را نشانهٔ آن می‌داند که «آثار نمایشی یقیکیان، درکنار خصلت بنیان‌برافکن زیباشناختی، حامل ویروس پلیسی و ضدّ تئاتری هم هست»[۶]؛ زیرا یقیکیان، ضمن مساوات‌طلبی، از آن هراسناک است. او، هم با ایدئولوژیِ مسلّط می‌ستیزد و هم آن را حفظ می‌کند.

به هر روی، با دور شدن از زمانهٔ رخداد انقلاب مشروطه، و رسیدن به دو فصل بعدی کتاب، سرکوبِ ضدّ تئاتری تشدید می‌شود.

در «فصل سه: انجمن‌ها و احزاب تئاتر می‌دهند»، از فایده‌ای که سیاستمداران از تئاتر می‌برند گفت وگو شده است. نویسنده، با بررسیِ مشهورترین نمایشنامهٔ این دوره، جعفرخان از فرنگ آمدهٔ حسن مقدّم، به نقش انجمن‌ها به ویژه **انجمن ایران جوان** در رونق بخشیدن به تئاتر توجّه کرده است. درکنار آن، فعّالیّت‌های ضدّ تئاتری به صورت آتش زدن سالن‌ها، مخالفت با حضور زنان در صحنه و سانسور نمایشنامه‌ها در جریان است.

نویسنده، با نشان دادن تناظر زندگی و کار هنری ابوالقاسم لاهوتی و حسن مقدّم که نهایتاً راهشان از هم جدا شد، همراهی انقلاب سیاسی و انقلاب هنری را در دوران تئاترکراسی نمایانده است. وی، باگزارش فعّالیّت سوسیال‌دموکرات‌هایی که درگیرِ کارِ نمایش شدند مثل نریمان نریمانُف و جلیل محمّدقلی‌زاده و عُزیر حاجی‌بگوف، تئاتر این دوره را وسیله‌ای برای نمایش دادن تحرّکات اجتماعی و سیاسی معرّفی کرده است.

اگر بازیگرانِ فصل سوم سیاست را تئاتری می‌کردند، مشهورترین بازیگرِ «فصل چهارم: قهرمان از صحنه خارج می‌شود»، میرزادهٔ عشقی، با سیاسی کردنِ تئاتر، اوج

۶) در توضیح این موضع‌گیریِ یقیکیان، شایسته است به نکات دیگری نیز توجّه شود از جمله اینکه انوشیروان نسبت به اقلّیّت‌های مذهبی در ایران، به خصوص مسیحیان، سیاست تساهل پیشه کرده بود و، از این رو، ارامنه نظر خوشی به او داشتند. حتّی، در زمان رضاشاه، برای مدارس خود نام «انوشیروان» را اختیار می‌کردند. دیگر آنکه خانواده‌های مرفّه و نیمه‌مرفّه ارامنه در ایران عموماً گرایش‌های داشناکی و ضدّکمونیستی داشتند و طبعاً مزدک، که آیینش درست یا نادرست به کمونیسم نزدیک پنداشته می‌شد، در نظرِ آنان چهره‌ای منفور بود.

تئاترکراسی را به نمایش می‌گذارد. امّا «نیروی ضدّ تئاتری ـ پلیسی» هم تندترین پاسخ را به «تندروانه‌ترین» نمودِ تئاترکراسی می‌دهد و عشقی را به قتل می‌رساند. قتل او نشانه‌ای است از پایان «عصر آنارشیستیِ تئاترکراسی». سپهران، برای درهم تنیدن تار و پود طرح و پیرنگِ روایت خود از تاریخ نمایش، میرزادهٔ عشقی را، که بیشتر به عنوان شاعری تجدّدخواه مطرح بوده، به عنوان چهرهٔ تأثیرگذار نمایشی به جلوِ صحنه آورده و چهره‌های فعّال‌تر این عرصه، مثل مؤیّدالممالک فکری و کمال‌الوزارهٔ محمودی را در سایه قرار داده است.

در جمع‌بندی مطالب کتاب و نتیجه‌گیری از آنها، مؤلّف کوشیده است، با منطبق ساختن روایت خود از تاریخ نمایش بر رخدادهای تاریخیِ عصر بیداری و مشروطیّت، داستان خود را مستندتر و باورپذیرتر سازد.

او تحقیق خود در باب جامعه‌شناسی تئاتر را از منظر تاریخ‌گرائیِ نوین پیش برده و برخی آراءِ تاریخی و هنری را مطرح کرده که درخور بحث است. امّا گاه تقیّد به حرکت در چارچوبِ پشتوانهٔ نظری بازنمائیِ تاریخیِ او را محدود ساخته و سبب کم‌توجّهی به گفتمان‌های دیگر شده است؛ از جمله در آنجا که گسترش تئاتر در شهرستان‌ها را صرفاً از منظر مرکزگریزیِ نمایش، در مقابل مرکزگرائیِ رمان، دیده و به نقش مهمّ سرگرم‌کنندگیِ تئاتر توجّه ننموده به خصوص که در فهم و هضم تئاترِ آن‌روزی، برخلاف رمان، سوادِ مخاطب چندان شرط نبوده است. گاه نیز این ظن وجود دارد که محقّق، برای جور درآمدنِ نظریّه، از داده‌ای تاریخی تعبیری برساخته به دست دهد.

امّا آنچه خواندنِ کتاب را دشوار می‌سازد نثر غالباً ناهموار آن است که به ویرایش نیاز دارد.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی