صفحات ۱۱۸-۱۲۴
فصلنامه علمی - ترویجی مطالعات هنرهای زیبا دوره۴، شماره۱۰، بهار۱۴۰۲

لطفا ترمز این تئاتر را بکشید!

امین طباطبایی[۱]*

۱. کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

تئاتری بورژوایی را در پاریس ۲۰۲۳ تصور کنید: تماشاچیان در سالن نمایش روی صندلی‌های خود نشسته‌اند و منتظرند تا نمایش شروع شود. صدای پچپچهٔ آن‌ها در سالن پیچیده است، زنی بروشور نمایش را ورق می‌زند، مردی با بغل دستی‌اش صحبت می‌کند. کم کم نور تماشاچیان کم می‌شود، سالن در سکوت فرو می‌رود و جمعیت منتظر است تا نور روی صحنه روشن شود. صدای موسیقی به آرامی گوش می‌رسد، احتمالا زنده. تئاتر آغاز می‌شود. نه! اجازه بدهید کمی به عقب‌تر برویم:

از خیابان شروع کنیم. تماشاچیان این نمایش برای رسیدن به ساختمان تئاتر علاوه بر متحمل شدن ترافیک مرسوم پاریس، درگیر راه‌بندان معترضین نیز شده‌اند. خیابان در دست ناراضیان به افزایش سن بازنشستگی است، آن‌ها اغلبِ شریان‌های اصلی میدان‌ها را به تسخیرِ خود درآورده‌اند. جای جای شهر سنگربندی شده است و مردم با پلیس در زد و خورد هستند. تماشاچیان به هر فلاکتی که هست از میان آتش سطل‌های زباله شهری و گازهای اشک‌آور سرانجام خود را به موقع به تئاتر می‌رسانند، لباس‌های دست و پاگیر را به مسئول لباس تحویل می‌دهند. در لابی نوشیدنی می‌نوشند و احتمالا دربارهٔ دیر رسیدن خود و چیزهایی که در خیابان دیده‌اند برای هم داستان‌سرایی می‌کنند. زنگی به صدا در می‌آید و تماشاچیان را برای ورود به سالن فرا می‌خوانند. آن‌ها با راهنمایی متصدیان سالن، صندلی خود را پیدا می‌کنند و روی آن می‌نشینند، همه چیز آماده است برای یک عصر بهاری دل‌انگیز پاریسی. چراغ‌ها هنوز روشن و همهمهٔ مرسوم تماشاچیان در سالن پخش است، همگی منتظرند تا نور تماشاچیان خاموش و نور استیج روشن شود، اما به ناگاه صدایی گوشخراش و خارج از ریتم ریاضی موسیقایی همه چیز را بر هم می‌زند. آیا این نمایشی جدی است؟ قرار است پرفورمنسی از بیرون به داخل استیج کشیده شود؟ درها با صدا باز می‌شوند و گروهی به داخل صحنهٔ اصلی تئاتر هجوم می‌آورند. گروهی جوان و سالخورده با لباس‌های کوچه خیابان. این‌ها نمی‌توانند

*amin.tabatabaee@gmail.com

بازیگران این نمایش باشند! مردان و زنان دست زنان و پای کوبان در حالی‌که صحنهٔ تئاتر را از چنگ بازیگران در آورده‌اند و آن را تصرف کرده‌اند، ترانه‌ای را با هم می‌خوانند:

نمایش تمام شده است، تئاتر مردم در خیابان است.

در آوریل ۲۰۲۳ ویدئویی در شبکه‌های اجتماعی دست به دست شد که گروهی از معترضین به افزایش سن بازنشستگی را در پاریس نشان می‌داد که به یک تئاتر بورژوایی هجوم برده‌اند و آن را از کار انداخته‌اند. تئاتر متوقف شد. به همین سادگی! این پیام برای نگارنده و همهٔ آن‌ها که علاقه‌مند به اندیشیدن دربارهٔ تئاتر و سیاست هستند بسیار تأمل‌برانگیز است. چراکه ما نیز کمی عقب‌تر در خیزش مهسا - ژینا امینی چنین هیجان و خروشی را در خیابان‌های ایران تجربه کرده بودیم، همان هنگام بحث بر اجرا رفتن یا نرفتن تئاتر در میان اهالی هنر بالا گرفته بود. گروهی بر این باور بودند که اجرای تئاتر در چنین شرایطی خیانت به خیابان است و گروهی دیگر با توسل به کلیشهٔ روشن نگاه داشتن چراغ تئاتر بر اجرای آن حتی بیش از پیش تأکید می‌ورزیدند.

تاریخ اعتراضات فرانسه کم از این صحنه‌ها نداشته است، احتمالا همگی ویدئوهای مربوط به کارگردانان موج نوی سینمای فرانسه در فستیوال فیلم کن[۱] در حین تظاهرات دانشجویی می ۶۸ را در خاطر داریم. جایی که ژان لوک گدار[۲] و فرانسوا تروفو[۳] و دیگران جلوی پرده سینما و روبروی تماشاچیان ایستاده‌اند و بر لزوم توقف فستیوال، یک به یک سخنرانی می‌کنند. ویدئویی که به ما رسیده تصاویری سیاه و سفید و منقطع است، اما به وضوح درمی‌یابیم که کارگردانان موج نو از تحریم فستیوال کن حرف می‌زنند. آن‌ها جلوی پردهٔ سیکلوی سینما و روی سکو ایستاده‌اند و اجازهٔ پخش فیلم‌هایشان را نمی‌دهند. یک روز بعد رئیس وقت فستیوال اعلام کرد دورهٔ ۲۱ام جشنواره به پایان رسیده است.

حقیقت این است که می‌توان با نگاهی فلسفی و جامعه‌شناختی نوشته‌ای بسیار تأمل‌برانگیز از دیالکتیک میان هنر و جامعه نوشت. با منابع دهن پرکن. در قفسهٔ کتابخانهٔ همهٔ ما پر از این رفرنس‌ها و منابع است. نوشته‌هایی که احتمالا هیچ‌کدامشان در زمان بروز یک رخ داد اجتماعی نوشته نشده‌اند. پس حالا که ما در حال تجربهٔ جدیدی هستیم آیا نیاز است که دوباره به آن‌ها رجوع کنیم؟ برای من که عاشق کتاب هستم پاسخ آری است. همیشه می‌توان به آن‌ها رجوع کرد. اما چیزی در آن تصویر معترضین تئاتر بورژوایی فرانسه نهفته است که فارغ از همهٔ کتاب‌ها و تئوری‌های مرسوم، روشنگر است! یعنی جایی که تماشاچی/بازیگر دوم ظهور می‌کند. این نامی است که من در این نوشته برای آن‌ها درنظر گرفته‌ام. اعلام حضور تماشاچی/بازیگر دوم روی این صحنهٔ تئاتر نوید پدید آمدن مردمی را به مثابهٔ عالی‌ترین فرم عمل سیاسی به ما نشان می‌دهد. به تعبیر مارکس[۴] از رسالهٔ قرارداد اجتماعی روسو[۵] «آن که جرات می‌کند عهده‌دار تأسیسِ یک مردم شود باید دریابد که به تعبیری در موضعی قرار دارد که می‌تواند سرشت بشر را تغییر دهد و هر فرد را (که خود به تنهایی کلی کامل و مجزاست) به جزئی از کلی بزرگ‌تر تبدیل کند که این فرد خاص، به یک معنا، هستی و حیات‌اش را از آن می‌گیرد» (برونو، ۱۴۰۱: ۲۶). تن‌های فردی‌ای که حالا به مدد فرآیندی صیرورت و تحول سیاسی بر روی صحنهٔ تئاتر به مردم واقعی بدل می‌شوند، نه از آن مردمی که معمولا در نمایش‌های بزرگ در بروشور تحت نام مردم شهر از آن‌ها یاد می‌شود؛ بلکه مردم واقعی.

هنر همواره امری سیاسی تصور می‌شود، چرا که تلاش می‌کند تازیانهٔ سلطه را نشان دهد، سعی می‌کند حاکمیت را به سخره بگیرد، اصرار دارد تا از مکان‌های معمول و رایج خارج شود و خودش را بدل به کنشی اجتماعی کند. هر چند حاکمیت همیشه تلاش داشته هنر را از میدان سیاست دور کند اما این اتفاق هرگز رخ نمی‌دهد چراکه خواست سیاست همچون یک موناد[۶] در دل هنر است. اما تراژدی اینجاست که این خواست تنها خود را در فرم اثر نشان می‌دهد، از طریق پذیرش این حقیقت که نمی‌توان بر رابطهٔ کنش گرانهٔ میان اثر و تماشاچی، اثر و فاجعه، اثر و سیاست حساب کرد. از دید آدورنو[۷] صنعت فرهنگ‌سازی همه‌چیز را بلعیده است یعنی باید پذیرفت اثر دیگر نمی‌تواند تأثیر بگذارد. تأثیر[۸] همواره امری حادث و قرارداری و مربوط به تولید صنعت فرهنگ‌سازی است.

در قرن جدید و پس از بروز نگاه‌های پست‌مدرنیستی که تلاش می‌کند هنر را بیش از پیش به سبک زندگی نزدیک کند و کاربردی اپلیکیشن‌وار به آن ببخشد و از آن سیاست‌زدایی کند، هنرمندانی بوده‌اند که تلاش کرده‌اند هنر را دوباره به عرصهٔ سیاست بکشانند. خواستهٔ دوباره سیاسی کردن هنر در استراتژی‌ها و فعالیت‌های بسیار گوناگون هنری تجلی یافته که از حوصلهٔ این بحث خارج است. تمام این فعالیت‌ها در حول این بحران تجلی می‌یابد که سیاست چیست و هنر چه می‌تواند بکند؟ این تلاش‌های سرسری و گاه و بیگاه شرایط پایداری ندارند و مدام مختصاتشان با توجه به ارادهٔ سلطه و تغییر پارادایم‌های وضعیت جامعه تغییر می‌یابند.

سیاست چنان که افلاطون[۹] به ما می‌آموزد زمانی آغاز

می‌شود که گسستی در توزیع مکان‌ها و ناتوانی‌ها به وجود می‌آید. امری که به نظر می‌رسد در تئاتر به بن‌بست رسیده است، چراکه ساختمان تئاترهای مرسوم این توزیع نمادین مکان‌ها را پیشاپیش به عهده گرفته‌اند، آوانسن جایی که مکان دو گروه (گروه اجرا و گروه تماشاچی) را شقه می‌کند و سهم ناتوانی را نیز پیشاپیش در کفهٔ تماشاچیان گذارده است. اما حضور تماشاچی/بازیگر دوم بر صحنهٔ تئاتر فرانسه که می‌خواهد مکان را تسخیر کند و آن را به عرصهٔ کنش و توانمندی سیاسی‌اش بدل کند عرصهٔ جدیدی را می‌سازد.

مکانیسم تئاتر بر پایهٔ این پارادوکس و دوتایی کار می‌کند: صحنه و تماشاچی. مکان و کنش. تئاتر همواره آبستن این تناقض است، مدام نقطه‌گذاری عنصر سوژگی را عوض می‌کند؛ تماشاچی و گروه اجرا. این هر دو، سوژهٔ هم‌زمان تئاتر هستند. اساسا تئاتر حیاتش را از مسائلی که حول این بحران تناقض‌آمیز به وجود می‌آید، کسب می‌کند. تئاتر جایی است که بدن‌های زنده در برابر بدن‌هایی دیگر که ظاهرا نشسته‌اند و بی‌کنش به نظر می‌رسند، به حرکت در می‌آیند. بدن‌های ناظر (تماشاچیان) به فعالیتی نگاه می‌کنند که از آن‌ها ربوده شده، در واقع مالکیت آن‌ها بر بدن ایشان به تسخیر و سرکوب نمایش درآمده است. اینجا نقطه‌ای است که شر تئاتر آغاز می‌شود.

در قرن ۱۸ ژان ژاک روسو[۱۰] نشان داد که هنر صرفا از طریق بازنمایی امر محسوس، تماشاچی خودش را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد زیرا آنچه در مقابل درس‌های اخلاقیِ مبهمِ بازنمایی قرار می‌گیرد صرفا هنر بدون بازنمایی است، هنری که صحنهٔ اجرای هنرمندانه و صحنهٔ حیات جمعی را از هم جدا نمی‌کند. روسو الگوی اثربخشی تئاتر را کنار می‌زند. به باور او این ایده که تئاتر آینه‌ای سترگ و پرهیبت در برابر تماشاچی خود می‌گذارد منسوخ و ناقص است. کمتر کسی است که امروزه بپذیرد تئاتر توانایی تغییر و اصلاح رفتار ما را دارد. اما شاید این ایده که تئاتر می‌تواند مظاهر سلطه و یا تله‌های حکومت‌های توتالیتر را به ما نشان دهد طرفدارانی داشته باشد. اما چه انتظاری می‌توان از تماشاگرانی داشت که با این ایده به تماشای یک تئاتر نشسته‌اند؟ خروش غضبناک علیه حاکمان پس از دیدن یک نمایش؟ یا همدلی بی‌ثمر با قربانیان این حکومت‌ها؟ این پرسشی بی‌سرانجام است که نمی‌توان پاسخی درخور برای آن یافت. هرچند تئاتر جایی است که بیش از هر هنر دیگری می‌تواند اثربخشی اثر هنری را در معرض دید قرار دهد.

روسو ایده‌ای را به ما نشان می‌دهد که دیگر «مسئله نه به اعتبار اخلاقی یا سیاسی پیامی که سامانهٔ بازنمایانهٔ تئاتر سعی در انتقالش دارد، بلکه مسئله مربوط به خود این سامانه است. شکاف این سامانه نشان می‌دهد که اثربخشی هنر نه مبتنی بر انتقال پیام‌ها، ارائه الگوها یا پادالگوهای رفتاری یا یادگیری رمزگشایی از بازنمایی‌ها، بلکه در درجهٔ اول مبتنی بر سامان‌یابی بدن‌ها و تقسیم‌بندی مکان‌ها و زمان‌هایی خاص است که شیوه‌های باهم یا جدا بودن، در مقابل یا در میانه بودن، داخل یا خارج بودن و نزدیک یا دور بودن را تعریف می‌کنند» (رانسیر، ۱۴۰۱: ۵۹).

روسو در مقابل تماشاگران مرسوم تئاتر، مردم فعال را قرار می‌دهد. بنابراین روسو جدل آغازین افلاطون را از سر می‌گیرد و محاکات مطلوب را در مقابل محاکات فریبنده می‌گذارد.

به باور افلاطون تئاتر جایی است که افراد نادان به تماشای آدمیان رنجور دعوت می‌شوند. آنچه صحنهٔ تئاتری به ایشان عرضه می‌کند نمایش رنج یا پاتوس[۱۱] است. به نظر او انتقال این بیماری (رنج) از طریق بیماری دیگر روی می‌دهد؛ نگاه به سایه‌ها. تئاتر به باور افلاطون ناقل بیماری نادانی است که موجب می‌شود شخصیت‌ها از نوعی دستگاه جهالت رنج بکشند، دستگاهی بصری که نگاه را آمادهٔ توهم و انفعال می‌کند. بنابراین برای افلاطون، جمهور، اجتماعی است که وساطت تئاتر را تحمل نمی‌کند، بلکه اجتماع راستینی است که در آن معیار حاکم بر جامعه مستقیما در رویکردهای زندگی شهروندان تجسم می‌یابد. افلاطون می‌خواست اجتماعی متفاوت را که در عملکرد متفاوت بدن‌ها خلاصه می‌شد، جانشین اجتماع دموکرات و نادان تئاتر کند. او رقص را در مقابل تئاتر قرار می‌دهد، چرا که در رقص دیگر کسی تماشاگر نیست، بلکه همه مطابق با ضرباهنگ و ریتم که از طریق تناسب ریاضی حاصل می‌شود در حرکت هستند. البته افلاطون هیچگاه فرصت نیافت تا ترکیب رقص و تئاتر را در هنر نمایش جدید آن‌گونه که امروز مرسوم است به نظاره بنشیند، شاید اگر چنین مجالی می‌یافت در موضع خصمانه‌اش تجدید نظر می‌کرد.

تئاتر جدید نیز خودش را مکانی تعریف می‌کند که مخاطبان با خودشان به مثابهٔ یک جمع مواجه می‌شوند. در هنر جدید شاهد نوعی بی‌واسطگی اخلاقی هستیم، جایی که نوعی از هنر ظهور می‌کند که می‌خواهد خودش را از میان بردارد، الگوی نوعی از تئاتر که باید منطق خویش را با تبدیل تماشاگر به بازیگر واژگون کند. نوعی از اجرای هنرمندانه که هنر را از موزه خارج کند تا آن را به حرکتی در خیابان بدل کند یا جدایی هنر و زندگی را در موزه‌ها و گالری‌ها به هم بزند.

بنابراین ما در دل ذات پاردوکسیکال تئاتر پارادوکسی دیگر را شاهد هستیم. دو قطبی مورد بحث این است که ما با هنری مواجه هستیم که آموزش نامطمئن وساطت بازنمایانه

را در برابر آموزشِ بی‌واسطگی اخلاق قرار می‌دهد.
می‌دانیم که تئاتر همیشه با فاصله کار می‌کند، برتولت برشت[۱۲] با اصرار بر این فاصله‌گذاری تلاش می‌کرد تا تماشاچی برانگیخته شود و به جای اتخاذ موضع منفعل، جایگاه محقق علمی یا آزمایشگر اختیار کند، کسی که مشاهده کنندهٔ پدیده‌ها و جویندهٔ عللشان باشد.
در مقابل آرتو[۱۳] بر این باور بود که باید این فاصله را به طور کلی برچید. باید تماشاگر را از وضعیت ناظری که نمایش را در آرامش می‌پاید خارج کرد. باید این سلطهٔ تفویض شده به او را کسر کرد و او را به میدان کنش تئاتری کشاند تا تماشاچی از مشاهده‌گر عقلانی (آن‌گونه که برشت می‌گوید) به شراکت در دایرهٔ انرژی گروهِ اجرا برسد.
در واقع از دید یکی تماشاگر باید فاصله بگیرد و از دید دیگری باید هرگونه فاصله را از دست بدهد. تئاتر در قرن ۲۰ با این دو دیدگاه رفورمیستی[۱۴] سعی داشت تا تماشاچی‌اش را از موضع انفعال رستگار سازد.
در طی سالیان اخیر تمام تلاش‌های هنرمندان تئاتر و نظریه‌پردازان حول این دستگاه می‌چرخد: تماشاچی را از انفعال بیرون بیاورید! تکنیک‌ها و روش‌های مختلفی برای این منظور به کار گرفته شده است. اما سؤال اینجاست، آیا این روش‌ها توانسته‌اند موضع منفعل تماشاچی را از بن‌بست خارج کنند؟
تا جایی که به تجربهٔ تئاتر و هنر مدرن در قرن ۲۰ و ۲۱ بر می‌گردد، پست مدرنیسم تلاش کرده است تا با بی-واسطگی منفعلانه فاصلهٔ اثر و زندگی روزمره را کم کند و هر ژست رادیکالی را ببلعد. پس نوآوری‌های فرمال و تلاش‌های تئاتریکال برای برهم زدن نظم تماشاچی و صحنه عمدتا در حد ژستهای قراردادی و تئوری که سوختباری برای بازار است الکن باقی می ماند. در غرب، سیاست‌زدایی سعی کرده است تا هر تلاشی برای برجسته کردن شکاف موجود در دل اثر و فرم را حد مسائل تئوریک نگه دارد (به جز در مواقع سیاست‌ورزی خیابانی) اما در جایی مانند ایران این شکاف در بیشتر مواقع حاد و گشوده است.
در اوایل خیزش اخیر در ایران، تئاتری روی صحنه رفت که بسیار واکنش برانگیز شد. کثرتی از جامعهٔ هنری در نکوهش به اجرا رفتن این تئاتر در آن دوران تاریخ‌ساز به کارگردان و گروه اجرایی هجمه‌های سنگین وارد کردند، اما گروه اجرایی بدون تاثیر از این اعتراضات تصمیم گرفت برخلاف عرف اجراهای سی روزه حتی سه برابر آن روی صحنه بماند، تا نشان دهد بیش از پیش سازگار و مطیع است.
این نمایش بر خلاف انتظار در گیشه هم موفق بود. در یکی دو شب تعدادی تماشاچی سعی کردند شعارهای خیابان را در داخل تئاتر سر بدهند، از این لحظه هم ویدئویی به جای مانده است که گروه را مستأصل و بیچاره نشان می‌دهد، آن‌ها نمی‌دانند باید چه کاری انجام دهند. بازیگران در نهایت تصمیم می‌گیرند تا کم شدن شعارها کار را معلق کنند و پس از مدتی دوباره نمایش را از سر بگیرند. انگار که اتفاقی نیافتاده است، در واقع آن‌ها اختلال ایجاد شده در ماشین تئاتر را طرد کردند.
خاطرم هست سال‌ها پیش در سالن چهارسوی تئاتر شهر در نمایشی بازی می‌کردم در یکی از شب‌های اجرا در میانهٔ نمایش زنی سالخورده به یکباره از جمع تماشاچیان جدا شد و به داخل صحنه پا گذاشت. من در گوشهٔ صحنه ایستاده بودم و منتظر بودم تا نوبت اجرایم فرا برسد و وارد صحنه شوم. درست در لحظهٔ پا گذاشتن بر روی صحنه با این تماشاچی مواجه شدم. زن به شدت تحت‌تأثیر نمایش قرار گرفته بود. در لحظه او را به بیرون از صحنه بردم، در حین بیرون بردن، زن به من گفت یاد برادر درگذشته‌اش افتاده است. خانم تماشاچی را دست به دست کردیم و به بیرون از صحنه فرستادیم، سپس من وارد صحنه شدم و نمایش ادامه یافت. شاید همهٔ آن چیزی که اتفاق افتاد کمتر از ده ثانیه طول کشیده باشد.
در پایان اجرا همهٔ گروه از این که توانسته‌اند از این اختلال مقطعی سربلند بیرون بیایند خوشحال و راضی بودند. درست مانند کارگران کارخانه‌ای که با قطع شدن برق می‌توانند همچنان کارشان را به همت بازوی خود پیش ببرند تا وقفه‌ای در ماشین تولید اتفاق نیافتد. اما ما نیز همچون گروه تئاتر مزبور این بحران سازنده را بازشناختیم و لزوم اخلال و وقفه را در ماشین اجرا درک نکردیم. آنچه که می‌توانست تبلور ایدهٔ رهایی تئاتر شود از دست رفت. در ظاهر تئاتر ما توانسته بود یک تماشاچی را به چنان نقطه‌ای برساند که از جایش برخیزد و تئاتر را بر هم بزند اما این لحظهٔ درخشان از دست رفت تا دیالکتیک صحنه و تماشاچی گسسته شود. در آن دوره تصور من از تئاتر چیزی پالوده با یک نظم هندسی و ماشینی از اجرای بدن‌های زنده بود. این نشان می‌دهد جریان تئاتر ما همواره از نوعی نگاه تئوری در رنج است. در این که ما نتوانسته‌ایم فاصلهٔ زیباشناسانه و استفاده از ماشینری و امکانات تئاتری را با تئاتر روز دنیا کم کنیم حرفی نیست اما این تجربیات به ما نشان می‌دهد که جامعهٔ هنری ایران از نوعی خلل تئوریک نیز در رنج است. در تئاتر ایران میل به اجرای تئاتر گاه سویه‌های مازوخیستی[۱۵] به خود می‌گیرد، ما پیوسته و بی‌وقفه می‌خواهیم تئاتر اجرا کنیم. حتی با وجود شکست‌های کمرشکن مالی و با اقتصادی بسیار فشل، این میل همچنان می‌خواهد تئاتر تولید کند. اشتیاق افسارگسیخته به خلق هنر (فارغ از این که آنچه تولید می‌شود واقعا هنر است؟) پیش از آنکه نشان‌دهندهٔ جامعهٔ هنری بلوغ یافته باشد، نمایانگر سقوط و اضمحلال آن است. ماشین میلی که حاضر نیست

در بدترین تلاطمات جامعه لحظه‌ای از حرکت دست بکشد زیرا بقای خودش را در آفرینش اثر می‌داند. از ترس مرگ می‌خواهد زندگی آفرین باشد.
احساس به اجرا بردن یک نمایش به شیوهٔ مرسوم و معمول در وضعیتی که جامعه در وضعیت خیزش قرار گرفته است ما را دوباره به روسو باز می‌گرداند: بحث بر سر سامانهٔ تئاتر است نه آنچه تئاتر می‌خواهد بگوید. در وضعیت رخ داد و انقلابی دیگر بحث بر سر محاکات تئاتر نیست، زیرا متن از بوتهٔ نقد خارج می‌شود، محتوای تئاتر شأنیت‌اش را در مقابل فرمال بودن اثر از دست می‌دهد هرچند اگر تندترین و واضح‌ترین جهت‌گیری‌ها را نسبت به حاکمیت اتخاذ کند، باز هم نمی‌تواند نسبتی با کنش مردمی خیابان برقرار کند، چرا که بر خلاف آن دعوت به نشستن و نگریستن می‌کند و بدن‌ها را در موضع انفعال قرار می‌دهد، تنی که می‌تواند خروش کند ساعاتی در تئاتر رام خواهد شد، به گوشتی بدل خواهد شد که توانایی حرکت از او سلب شده است.
آنچه گروه اجرایی نمایش و طرفداران ایدهٔ روشن نگاه داشتن چراغ تئاتر هیچ‌گاه متوجهش نشدند آن بود که اینجا بحث بر سر حضور تئاتر در مکان‌ها و زمان‌های محصورشده و به عرف درآمده است. جایی که دندان آن کشیده شده و تماشاچی را از هرگونه گزند و اضطرابی دور می‌دارد.
این نشان می‌دهد که در هنگامهٔ رخ داد، این شکل و فرم است که هم‌دست و هم‌نشین وضعیت انقلابی قرار می‌گیرد. در واقع فرم است که در ساحت انقلاب قرار دارد. پس تئاتر در دوران رخ داد نیاز دارد تا فرمی جدید به خود بگیرد. هیچگاه نمی‌توان جلوی هنر را گرفت، هنر در چنین شرایط اضطراری از جایگاه مرسومش می‌گریزد و به دنبال تسخیر فضای جدید است. زیرا فضای نمادین آن پیش‌تر به تسخیر حاکمیت درآمده است.
در این دهه از هنر ایران بیش از پیش شاهد هستیم که تئاتر می‌خواهد دوباره در اختیار قرار بگیرد. یعنی آنچه که در شکل جهانی‌اش در مدرنیته میانه سعی داشت از آن بگریزد. حالا اما تئاتر ایران بیش از پیش نحیف و ضعیف شده است و او خودش را به کسی که بیشتر پول بدهد تسلیم می‌کند، خواه دولت باشد یا تهیه‌کننده‌های حقیقی یا حقوقی. اما فراموش نکنیم که مسأله سر این است که هنر اساسا نباید در خدمت باشد.
اما چه اتفاقی در فرانسه افتاده است؟ چه چیز باعث می‌شود سروکلهٔ تماشاچی/بازیگر دوم به تئاتری که مثالش رفت باز شود؟ اگر ما در نوعی خلاء تئوریک هستیم آیا فرانسه هم با این همه روشنفکر و فیلسوف زندهٔ تئاتر در همین افول و سقوط افتاده است؟ و پرسش مهم‌تر؛ عنصر رهایی‌بخش از این مخمصه چیست؟ یا کیست؟
تئاتر همیشه خواستار وحدت میان تماشاچی و صحنه بوده است. همه زیر یک سقف! اما به نظر می‌رسد این اتحاد از روندی منعطف، بازیگوشانه و سرخوشانه به کلی منسجم، تو پر و صلب بدل شده است. گویی تئاتر فرانسه به این وحدت سخت و چغر رسیده است. گروه اجرا و تماشاچیان این تئاتر یکی شده‌اند. مرزی دیگر میان آن‌ها باقی نمانده، هم‌دستی نمادین در به صحنه بردن نمایش مضحک زندگی. فارغ از اینکه این زندگی چه نسبتی میان حقیقت و جامعه دارد. انگار هرکس از پیش می‌داند جایش در کدام سمت میز است.
اما به ناگاه تماشاچی/بازیگر دوم از راه می‌رسد تا نظم نمادین حاکم بر تئاتر فرانسه را برهم بزند، او مخالف این هم‌نشینی و هم‌دستی ریاکارانه است. یکی از شباهت‌های تئاتر با انقلاب همین فراخوان بدن‌ها در زمان و مکانی ازپیش معلوم است. حالا ما در یک زمان و یک مکان با دو فراخوان سروکار داریم. یکی برای نمایش درامش (تئاتر) که به تماشاچی رام و تربیت شده احتیاج دارد و دیگری (انقلاب) که به بدن‌های خروشان و رعب‌انگیز نیازمند است.
هنر نمایندهٔ زمان خلاقیت است و از این رو در برابر کاپیتالیسم[۱۶] و تولید صنعتی که نمایندهٔ زمان تهی و تکرار بیهوده است قرار می‌گیرد. برای همین هنر همواره خودش را فی‌نفسه واجد این توانایی می‌بیند که به کاپیتالیسم و نظم حاکم حمله کند. این وجه از هنر اما در دههٔ ۶۰ و ۷۰ میلادی کم کم رنگ باخت چراکه سرمایه آموخت می‌تواند از دل اوقات فراغت و زمان خلاقیت پول درآورد. لذا به تعبیر فیلسوفان مکتب فرانکفورت ما با صنعت فرهنگی روبرو می‌شویم که تا به امروز نیز با آن درگیر هستیم. حالا دیگر انحصار تولید خلاقیت هنری به واسطهٔ پیشرفت تکنولوژی دیگر در اختیار هنرمندان الیت قرار ندارد و از آن هاله‌زدایی شده است، به راحتی می‌توان با یک تلفن همراه فیلم ساخت، با نرم‌افزارهای ساده آهنگ‌سازی کرد یا امروزه با هوش مصنوعی پیچیده‌ترین تصاویر را با فشار یک دکمه تبدیل به اثر هنری کرد. حالا دیگر هرکسی توانایی خلق اثر هنری را داراست. لذا دیگر هنر جایگاه مخالف‌خوانش را از دست داده است و هنرمند دیگر نمی‌تواند ادعا کند که فی‌نفسه هنگامی که در جایگاه خلاقه نشسته و به صرف کار هنری‌اش در حال مبارزه با نهادهاست. هنر در واقع آن لبهٔ تیز برندهٔ قرن بیستمی‌اش را از دست داده است. پس تماشاگرانش نیز به همان نسبت ابزار عقل نقادانهٔ خود را در غلاف می‌گذارند و وارد مجامع هنری می‌شوند تا صرفا وقت بگذرانند. همان طور که می‌توانند به تماشای بازی فوتبال بنشینند یا به کنسرت موسیقی پاپ بروند.
ما همواره وقتی با اثر هنری مواجه هستیم. در ابتدا باید سیاست این اثر هنری را بفهمیم به این معنی که این اثر هنری چه نسبتی با نهادهای حاکم برقرار می‌کند.

آیا این هنر در تعارض با نهادهای حاکم است یا هم‌دستی شریرانه با آن‌ها دارد؟ این به معنای سیاست اثر هنری است. در واقع هنر آنجا آغاز می‌شود که از چارچوب‌های سیاسی و اخلاقی اتوریتی نهادهای حاکم بیرون می‌زند و با آن در می‌افتد. در هنر مدرن دو نهاد بزرگ پیوسته تلاش می‌کند تا هنر را به انقیاد خود درآورند. یکی نهاد آکادمیک که بنیان تئوری هنر را نمایندگی می‌کند و دیگری نهادی که اثر هنری در آن به اجرا در می‌آید مانند: گالری، موزه، سالن تئاتر، مرکز هنرهای نمایشی و شورای نظارت و ارزشیابی در ایران که مجوز اثر هنری صادر می‌کند.

در هنر امروز این نهادها هستند که تعیین می‌کنند چه چیز هنر است. لذا سیاست هنری بسیاری از هنرمندان، امروزه ایستادگی در برابر این نهادهاست. نتیجه این که برای نقد و تفسیر اثر هنری لازم است همیشه این تناظر میان اثر هنری و نهادها را درک کنیم.

جایی دیگر که می‌توان هنر را به سیاست کوک زد، جایی است که سیاست را به مثابهٔ شیوهٔ تولید اثر هنری می‌خوانیم یعنی آنجا که به آن اقتصاد سیاسی اثر هنری می‌گوییم. در اقتصاد سیاسی یک اثر هنری دیگر چندان مهم نیست که محتوای اثر چه موضعی نسبت به اخلاقیات زمانش می‌گیرد، یعنی می‌توان اثری تولید کرد که محتوای رادیکالی داشته باشد ولی خود آن به شیوهٔ تولید سرمایه‌داری سرهم شده باشد.

در زمان نگارش این نوشته، نمایشی در یکی از سالن‌های دولتی در ایران روی صحنه است که به گفتهٔ استیتمنت[۱۷] کارگردانش در تبلیغات مجازی و شبکه‌های اجتماعی، قرار است به ناگفته‌ها و نادیده‌های خشونت علیه زنان بپردازد. تئاتری که برای کثرتی از هویت‌ها تولید می‌شود که جریان مین‌استریم[۱۸] را که همیشه در مسند قدرت بوده‌اند نمایندگی می‌کند. در واقع این نمایش شاید در میدان محتوا می‌خواهد ظلم بر زنان را بازتولید کند اما در ساحت فرم دوباره در همان کفهٔ نظم مردسالار جای می‌گیرد. چرا که گرفتار دیسپلین سنتی سلسله مراتبی کارگردانِ مردِ حاکم که آقای نمایش است می‌شود و بازیگران در منظر کارگرانی که گوش-به فرمان این اقتدار و اتوریتی هستند. از طرفی نمایش در هم‌دستی با نهادهای حاکم شکل گرفته، علیرغم اعتراض کارگردان در شب پایانی، از چندین بازبینی عبور کرده و مجوز اجرا از نهادهای نظارتی دریافت کرده است. حال این اثر را مقایسه کنید با نمایشی که نه در یک سالن معمول تئاتر و خارج از روابط کارگردان، دراماتورژ، نویسنده، بازیگر و غیره و به دور از کلیشه‌های جنسیتی و بدون اطلاع نهادهای نظارتی می‌خواهد نمایشی دربارهٔ زنان بسازد.

به باور نگارنده تسخیر نمادین صحنهٔ تئاتر بدست تماشاچی/بازیگر دوم در تئاتر فرانسه نه تنها عرصهٔ سیاست را در می‌نوردد، می‌تواند نقطه عطفی دیگر در تئاتر فرانسه باشد. تماشاچی/بازیگر دوم بر خلاف تماشاچی اول تنها نظاره‌گر نیست، او می‌تواند دست‌ها و پاهایش را آزادانه حرکت دهد و بر خلاف گروه اول صدایش را در فضای تئاتر رها سازد. اگر تعریف رانسیر[۱۹] از سیاست را بپذیریم که معتقد است سیاست به معنی واقعی کلمه عبارت از ایجاد سوژه‌هایی‌ست که به بی‌نام‌ها صدا می‌بخشد، این نیروها می‌توانند دوباره شأن سیاسی را به تئاتر فرانسه بازگردانند.

این نقاط آجیدن در هنر نمایش می‌توانند تماشاچی مدهوش و استاندارد شدهٔ تئاتر را از نو احیا کند. تماشاچی/بازیگر دوم اصرار دارد تا حضور و صدایش را به تئاتر برساند. او گروه اجرا و تماشاچی نمایش را یکی می‌انگارد چراکه پیش از این متوجه این اتحاد و هم‌دستی شده است. این نگاه از بیرون همان نگاهی است که از تئاتر ما رخت بربسته البته شاید هیچ‌گاه به این نگاه شأنی تخصیص داده نشده است.

به باور من تئاتر آماتوری همان نگاه از بیرون است که می‌تواند این جسم سخت و سنگ شدهٔ تئاتر را به حرکت در آورد و پوستهٔ کلفت آن را بشکافد.

«سیاست زمانی آغاز می‌شود که آدم‌هایی که مقدر است در فضای ناپیدای کار که وقتی برای کارِ دیگر باقی نمی‌گذارد بمانند، از همین وقت نداشته استفاده کنند تا همکاری خود را تقسیم دنیایی مشترک کنند تا آنچه را در این دنیا دیده نمی‌شده نشان دهند، یا آنچه را صرفا به صورت هیاهو شنیده می‌شده همچون گفتاری که دربارهٔ امر مشترک بحث می‌کند منظور کنند» (همان: ۶۳). این تعریف رانسیر از سیاست بسیار شبیه به مکانیزم گروه‌های تئاتری ماست. آدم‌هایی که هر روز عصر از کار روزانه (کارمند، کارگر، راننده تاکسی اینترنتی، فروشندهٔ کتاب، معلم و غیره) خلاصی می‌یابند و در زمانی که شیوهٔ کار فوردیستی[۲۰] برای آن‌ها فراهم می‌کند تا برای روز کار بعدی انرژی کار مجدد را احیا کنند، در مکانی دور هم جمع می‌شوند تا نادیده‌ها را به دیده‌ها بیاورند. لذا من هنوز به تئاتر خوشبین هستم. به واقع بر این اعتقاد هستم که تئاتر به واسطهٔ روحیهٔ کلکتیو بودنش و به لطف کم درآمد بودنش در بسیاری از موارد همچنان پرستیژ سیاسی‌اش را حفظ کرده است. علیرغم خلاء تئوریک که پیش‌تر از آن صحبت کردیم می‌توان به آن خوشبین بود چرا که خوشبختانه ما در سیاسی‌ترین بزنگاه تاریخ ایران ایستاده‌ایم. وضعیتی که به ما نشان می‌دهد هیچ قطعیتی وجود ندارد. این عدم قطعیت خود می‌تواند صوری تازه به تئاتر ببخشد، تنش‌ها را لحاظ کند و بدین ترتیب توازن امکانات نمایشی و توزیع توانایی‌ها را دگرگون کند.

به باور نگارنده اعتراض تماشاچیان دوم پیش از آنکه دعوت به خیابان و توقف تئاتر باشد راهگشای آن است. تماشاچی/بازیگر دوم میدان تئاتر را به مثابهٔ میدان خیابان می‌داند و

لازم می‌دانـد تـا آن را تصـرف کنـد. پیـام او واضـح اسـت. هنـر در چنیـن شـرایطی از کار می‌افتـد. عمـل از کار انداختـن تئاتـر بـه وسـیلۀ خـود تئاتـر روح پرفورماتیـو[21] آن را زنـده نگـه مـی‌دارد.

تئاتـر حـالا بیـش از پیـش بـه آماتـور شـدن نیـاز دارد. روح تئاتر بـه جنبش‌هـای قـرن بیسـت و یکمـی کـه فرمـی اسـپانتنیس[22] (خودجـوش)[23] دارنـد نزدیـک اسـت. در چنیـن جنبش‌هایـی دیگـر روال معمـول عمـودی گروه‌هـای انقلابـی را نمی‌بینیـم بلکـه برعکـس روابـط هم‌سـطح و کامـلا افقـی اسـت.

هنـر در وضعیـت امـروز مـا نیـاز بـه زمـان دارد تـا فـرم جدیـدی بـه خـود بگیـرد. او بایـد لبـۀ جدیـدی پیـدا کنـد تـا بتوانـد در آسـتانه بیایسـتد. گاهـی بایـد آن را نگـه داشـت، ترمـزش را کشـید! درسـت ماننـد ترمـز اضطـراری کوپه‌هـای قطـار، کـه همیشـه بایـد آن را بـه رسـمیت شـناخت و گاهـی هـم از آن اسـتفاده کـرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Caanes Film Festival
2. Jean Luc Godard
3. Francois Truffaut
4. Karl Marx
5. Jean Jacques Rousseau
6. Monad
7. Theodor W. Adorno
8. Affection
9. Plato
10. Jean Jacques Rousseau
11. Pathos
12. Bertolt Brecht
13. Antonin Artaud
14. Reformist
15. Masochism
16. Capitalism
17. Statement
18. Mainstream
19. Jacques Rancière
20. Fordism
21. Performative
22. Spontaneous

۲۳. ترجمـه خودجـوش نمی‌توانـد معنـای دقیـق و درسـت را انتقـال دهـد. معمـولا جنبش‌هـای اسـپانتنیس خیزش‌هـای غیـرارادی هسـتند کـه بـدون حامـی و پشـتیبان و بـه صـورت داوطلبانـه و بـدون رده‌هـای مرسـوم سلسـله مراتبـی اعتراضـات و خیزش‌هـای دهه‌هـای گذشـته رخ می‌دهنـد.

منابع و ماخذ

استلابراس، جولیـان. (۱۳۸۸). هنـر معاصـر، ترجمـۀ احمدرضـا تقـا، تهـران: نشـر ماهـی.

افلاطـون. (۱۳۸۰). جمهـور، ترجمـۀ فـواد روحانـی، تهـران: علمـی فرهنگـی.

_____. (۱۳۸۵). ضیافـت، ترجمـۀ محمدابراهیـم امینـی فـرد، تهـران: نشـر جامـی.

بدیـو، آلـن و همـکاران. (۱۴۰۱).مـردم چیسـت، ترجمـۀ صالـح نجفـی، تهـران: نشـر بـان.

بلـوخ، ارنسـت و همـکاران. (۱۳۹۱). زیبایـی شناسـی و سیاسـت، ترجمـۀ حسـن مرتضـوی، تهـران: نشـر ژرف.

تـودوروف، تزوتـان. (۱۳۹۹). حـد و مرزهـای هنـر، ترجمـۀ اران ابراهیمـی، تهـران: بیـدگل.

رانسـیر، ژاک. (۱۳۹۸). فیلسـوف و فقرایـش، ترجمـۀ آرام قریـب، تهـران، شـیرازه.

_____. (۱۴۰۱). تماشـاگر رهایـی یافتـه، ترجمـۀ اشـکان صالحـی، تهـران: نشـر نـی.

روسـو، ژان ژاک. (۱۳۹۶). قـرارداد اجتماعـی، ترجمـۀ مرتضـی کلانتریـان، تهـران: نشـر آگـه.

سـاوتر، ویلمـار. (۱۳۹۶). از منظـر تئاتریکالیتـه، ترجمـۀ حامـد اصغـرزاده، تهـران: نشـر بـان.