تئاتر، جوهر زندگی و زیبایی

ناصر حسینی مهر

در سال‌های آغازین نیمه دوم قرن بیستم، حرکتی در تئاتر اروپا شکل گرفت که خاستگاه آن چند کشور بود از جمله فرانسه و آلمان. این حرکت جدید بعد از مدتی «تئاتر مدرن» یا «تئاتر نوین» لقب گرفت که حتی به نوگرایان سلف خود هم بی اعتنا بود؛ چیزی مثل «ادبیات مدرن» یا «موسیقی مدرن»، که از میراث نیاکان خود تا حدودی فاصله گرفت، به ویژه با دور شدن از شکل‌های سنتی در تئاترهای ناتورالیستی و رئالیستی که عموماً بر مبنای «احساس خالص» استوار بود؛ مثل کارهای هبل، زولا، هوگو، و حتی ایبسن و چخوف. همچنین پس از سپری شدن اکسپرسیونیسم و دوره تأثیرگذار برتولت برشت، شاید بشود از ساموئل بکت به عنوان آغازگر این جنبش در ادبیات دراماتیک نام برد و نمایش‌نامه معروف او به نام «در انتظار گودو» که با اجرایش در سال ۱۹۵۳ در «تئاتر بابیلون» پاریس نطفه نمایش‌نامه نویسی مدرن بسته شد. این گرایش، یعنی گرایش برتری متن بر اجرا و جادوی «واژه‌ها» به ویژه در آثار سارتر، کامو، یونسکو، ویتکیه‌ویچ و آداموف تا دو دهه در اروپا و بسیاری از کشورهای جهان فرمانروایی مطلق داشت و سرگردانی‌ها، اضطراب و درک پوچ انگارانه از زندگی پس از جنگ و نیز زخمی‌را که بر روح اروپایی وارد آمده بود منعکس می‌کرد. تا آنکه به‌تدریج و با دگرگونی‌های اجتماعی ـ فرهنگی در پایان دهه هفتاد و مبارزه بنیادی با قوانین کهنه اجتماعی دگرگونی‌هایی هم در تئاتر اروپا و برخی کشورهای جهان پدید آمد. تئاتر مدرن تغییر شکل داد و تنوع بیشتری گرفت.

در چنین مقطعی اما تئاتر ایران در راه دیگری قدم برمی‌داشت، راهی که به درستی و به طور طبیعی و نیز منطبق با ملزومات اجتماعی این سرزمین به‌وجود آمده بود. منظور دهه نخست و دوم و آن دوره طلایی «تئاتر لاله زار» است که با حضور هنرمندانی مستعد و اندیشمند نظیر ظهیرالدینی، نوشین، نصر، کرمانشاهی، بایگان، رضا کمال شهرزاد و دیگران ارتباطی عمیق و تنگاتنگ با مخاطبان برقرار می‌کرد و «تئاتر ملی» را سامان می‌داد، که ناگهان پژواک آوانگاردیسم اروپا در آثار خام و تقلیدوار متوهمان مدرنیسم، ادبیات دراماتیک ما را آشفته کرد، و چون این موج وارده از ریشه‌ها و پیوندهای فرهنگی و زبان ما دور و بیگانه بود سال‌ها طول کشید تا تأثیرات نامطلوب آن تبدیل شود به ویژگی‌هایی مناسب و ملموس در ادبیات دراماتیک امروز ما. حال آنکه شکل گیری این نهضت تئاتری در اروپا چه پیش و چه پس از دو جنگ جهانی یک ضرورت بود، ضرورت اجتماعی ـ فرهنگی، و مدعیان آن در دهه شصت و هفتاد اروپا با تحولات تازه اجتماعی بسیار رادیکال‌تر شده و رویکردی سراسر سیاسی پیدا کرده بودند و بر ضد نابرابری‌ها و بی عدالتی‌های اجتماعی برخاستند. نمونه بارز آن آثار پرخاش‌جویانه ای بود که در فستیوال نانسی (فرانسه) بین سال‌های ۱۹۶۳ تا ۱۹۸۳ اجرا می‌شد، در حالی‌که همین ایام آوانگاردیست‌های دو آتشه ایرانی با افاده‌های روشنفکرمآبانه شان اصرار عجیبی داشتند تا آثارشان حتی المقدور فاقد تحلیل و بررسی‌های اجتماعی باشد و تنها بسنده می‌کردند به بازی‌های کسالت بار و بی مفهوم. ظهور آسان آوانگاردیسم بدلی در جامعه تئاتری ما به دلیل عدم پشتوانه و ریشه‌های عمیق تئاتر در بافت فرهنگی دور از انتظار نبود، و شاید یکی دیگر از دلایل این تأثیرپذیری، نزدیکی به مرزهای اروپا و همچنین انعطاف پذیری نژاد ایرانی در برابر فرهنگ‌های مهاجم باشد، حال آنکه چنین تأثیراتی در سنت‌های نمایشی هند و ژاپن و چین کمتر دیده می‌شود. آنها بدون هیچ دغدغه ای راه خود را می‌روند و با تکیه بر پیشینه غنی نمایشی خود نیازی به تقلید یا عاریت گرفتن شیوه‌های بیگانه احساس نمی‌کنند. برعکس، این دیگران هستند که همواره از گنجینه‌های نمایشی آنان سود برده اند. اما تئاتر کشورهایی نظیر ایران، ترکیه، الجزایر و حتی شیلی و مکزیک هم بدون هیچ تحولی در نیم قرن گذشته و با تکرار همیشگی خود، منتظر ظهور حرکت‌هایی در تئاتر جهان هستند تا خود را متحول سازند.

در شکل گیری شـیوه‌های تازه در تئاتر جهان دو عنصر همواره نقشی تعیین کننده ایفا کرده اسـت: «دیـدگاه» و «تجربه»، که نبود هرکدام باعث شده تا هرگز حرکتی جدی و جدید شکل نگیرد. بی دلیل نیست که در پس جریان آوانگاردیسـم فرانسـه کسانی نظیر آندره مالرو، ژان پل سارتر و آلبر کامو حضور داشتند، حال آنکه تئاتر مدرن ایران در این سـال‌ها فاقد نظریه پرداز، مفسر و منتقد برجسته و مبرز بود. در نتیجه این شـاخه از هنر به موقعیتی رسـید که اکنون در آن هسـتیم: دوری و سـتیز با «دیدگاه» و تأکیـد بر «تجربه»؛ تجربه بـه معنای رویکرد افراطی به حرکات شـکل گرایانه و فاقد اندیشـه؛ شـکل برای شکل. آیا تئاتر می‌تواند بدون داشـتن اندیشـه نو در درک و ارتباط با زندگی و جهان معاصر رویکردی مدرن و معاصر داشـته باشـد؟ هرگز. هدف غایـی هنر، فقط نمایش شـکل‌های بیرونی و ظاهری زندگی نیسـت. هنر به معانی درون هم توجه دارد، به باطن، به چرایی پدیده‌ها. شـاید راه حل نشـان ندهد، که هرگز هم چنین وظیفه ای به عهده ندارد، اما واقعیـت را منعکس می‌کند، آن هم به زیباترین شـکل ممکن، تا منتج بـه یک «لذت» شـود؛ لذت، هم در آفرینندگانـش و هم در مخاطبان خود. منظور از «لذت» مفهوم فلسـفیِ آن اسـت، که ارسـطو در بیش از دو هزار سـال پیش آن را تصفیه درون معنا کرده اسـت. به عبارتی عالی ترین لذت عقلانی و معنوی انسـان. و آیا در قرنی که تازه شروع شـده باید از تئاتر انتظار حرکت‌های مشابه در قرون گذشته را داشت؟ بی تردید جواب منفی اسـت. جهان و جهـان بینی‌ها همواره در طول تاریخ تغییر کرده اسـت. به‌وجود آمدن جنبش‌های فکری مثل «فلسفه علمی»، «فلسـفه دینی» یا «فلسـفه هنری» بیانگر این نکته است که انسـان همواره با اندیشیدن و بررسـی اعمال و فعالیت‌های خود قصد داشـته درک روشـنی از آنها پیدا کند. از این پس تکنولوژی بی تردید هـر پدیده و هـر تفکری را تحـت تأثیر قرار می‌دهـد و حرف آخر را خواهـد زد. جغرافیای جهان تغییر شـکل می‌دهد، سـنت‌ها به موزه‌ها کشیده می‌شوند، فرهنگ و اخلاق و ایدئولوژی متفاوتی از راه می‌رسد، و کسـانی که این دگرگونی‌ها و دوران جدید را نپذیرند بی تردید دچار غفلتـی جبران ناپذیر خواهند شـد. آهنگ این تحـولات دارای چنان سـرعتی است که ایسم‌های موسمی‌به گرد پایشان هم نمی‌رسند. حتی «پسـت مدرنیسـم» هم با همه هیاهویـی که در چند دهـه اخیر راه انداخته نتوانسـته است در هنر تئاتر تحولی به‌وجود آورد. این مکتب در بین هنرمندان تئاتر با بی اعتنایی روبه‌رو شـده اسـت. هر چند افرادی معـدود مثـل هاینر مولر، پتر سـلرز یا روبرت ویلسـن تلاش و انرژی زیـادی در این راه صـرف کردند و آثار ارزنـده ای به‌وجود آوردند، اما پسـت مدرنیسم تا کنون توان آن را نداشته که موتور تئاتر قرن بیست و یکـم را روشـن کند. پیتربروک می‌گوید امـروزه دیگر در جهانی که کژ و مژ پیش می‌رود تئاتر نمی‌تواند به این آسـانی‌ها در گستره جهان به سـبکی واحد دست یابد. بنابراین چه باید کرد؟ تئاتر این سرزمین را چگونه ارتقا بخشـیم؟ در پاسخ، استانیسلاوسکی به ما می‌گوید تئاتر به آبی پاک و زلال مانند است که هر کس هر چقدر که بخواهد می‌تواند از آن بنوشـد. او می‌گویـد اگر ترس در فضای تئاتر حاکم شـود دیگر نباید در آنجا سـراغی از جوهر زندگـی و زیبایی گرفت. تئاتر علاوه بر ایجاد آرامش و سـرگرمی، باید بتواند پیچیده ترین جلوه‌های اجتماعی ـ سیاسی را زیر ذره بین ببرد، و انسان را با همه ابعادش بررسی کند. و این فقط زمانی امکان پذیر اسـت که فضای باز و امن فرهنگی فراهم باشـد. در غیر این‌صورت از آنجا که تئاتر ایستا نیست حتماً راهی برای خـودش پیدا می‌کند، که در جوامع بسـته محتمـل ترین آن رفتن به سـوی نماد است؛ زبان اسـتعاره. در واقع راهی کهنه و طی شده تحت عنـوان سمبولیسـم که بر او تحمیل خواهد شـد. و در جوامع سـنتی، نمایشـگر مکلف اسـت تنها به روایت مناسـبتی تاریخ و به کارگیری شاخه‌های سـنتی تئاتر رو آورد، که هر دو در اسارت تعصب و کهنگی اند و با مسـائل روز و دغدغه‌های اجتماعی بیگانه.