در بوته نقد

درحال‌وهوای عاطل‌ها و باطل‌ها

محمدحسن خدایی
منتقد تئاتر

● تئاتر این روزها برای بقا، به فرم‌های تازه می‌اندیشد. سال‌هاست که اجراهای صحنه‌ای در سالن‌های متعارف، فرم‌ها و تجربیات دیگرگون را به حاشیه برده است. مقاومتی که در مقابل تئاتر آنلاین یا هر شکلی از رسانه‌های مجازی مشاهده می‌شود، بشارت و اشارتی است از هستی‌شناسی نهاد اجتماعی تئاتر که در ارتباط بی‌واسطه و مستقیم با تماشاگران است و مزیتی قابل اعتنا در مقایسه با سینما و تلویزیون. طولانی‌شدن تعطیلی سالن‌ها و به محاق رفتن اجراهای صحنه‌ای، بی‌شک تأمل در فرم‌های تازه را ضرورتی تازه بخشیده است؛ گو اینکه زیست و زمانه انسان مدرن شهری، به میانجی جهان مجازی‌شده معنا یافته و امکان‌پذیر می‌شود. حتی حواشی پخش آنلاین نمایش‌هایی که روزگاری در سالن‌های شهر اجرا رفته و این روزها قرار است در فضای مجازی برای مخاطبان پخش شود، نشانی است از هستی‌شناسی تئاتر و نسبتی که با فضای اجتماعی برقرار می‌کند. تئاتر آنلاین نوعی از تبدیل‌شدن تئاتر به تصویر، امکان تماشای گسترده‌تر نمایش‌هاست؛ البته در فقدان مواجهه بی‌واسطه حسانی تماشاگران با گروه اجرائی. اما چه بسیار هنرمندانی که این روزها در مقابل تغییر مدیوم و مجازی‌شدن تئاتر موضع گرفتند و این جابه‌جایی را همچون خود ویروس عالم‌گیر، خطرناک و مهلک دانستند. شاید بتوان در این زمانه عسرت و حسرت، به مصالحه‌ای رسید و بی‌آنکه به تمامی مقهور منطق مجازی‌شده دوران معاصر شد، امکان‌های تازه را محک زد و به تجربه نشست.

جورج لوکاچ در پیشگفتاری که در دهه ۶۰ بر کتاب «تاریخ و آگاهی طبقاتی» نوشت، نکته‌ای درخور توجه بیان کرده است؛ «تاریخ به ما نشان می‌دهد که فعالیت‌های عملا درست بر پایه نظریه‌های کاملا غلط امکان‌پذیرند». شاید در این تقلای بقا و تأمل در باب تئاتر آینده، گاه از سر اجبار یا خبط و خطا، ایده یا نظریه‌ای اشتباه به یاری ما آید و افقی تازه مکشوف شود و فرمی بدیع، فضای رخوت‌زده تئاتر ما را تکانی دهد. به‌هرحال تئاتر همیشه در تلاش بوده تا از منطق ملالت‌بار زندگی روزمره فاصله گیرد و جهانی تازه را به ارمغان آورد. جهانی که در آن توانایی جادوکردن ممکن است. همان جادو که والتر بنیامین، اولین تجربه تروماتیک کودکان در مواجهه با جهان را فقدان جادوکردن می‌داند. بنابراین تئاتر آینده می‌تواند علاوه بر سیراب‌شدن از سنت‌های گذشته و تلاش برای اجراهای صحنه‌ای از متون شاهکار ادبیات مکتوب، حاشیه‌روی و پرداختن به ایده‌هایی را که در ابتدا اشتباه یا حتی غلط می‌آیند، جدی بگیرد. چیزی شبیه «دستیاران» که جورجو آگامبن در کتاب «حرمت‌شکنی‌ها» صورت‌بندی کرده است. همان موجودات اضافی و بدون مهارت که گویی همیشه بی‌دلیل و نالازم هستند و مدام ما را همچون فرشتگان می‌پایند. فیگورهایی که در آثار کافکا و روبرت والزر به وفور دیده می‌شوند و همسنگ شخصیت‌های اصلی، روایت رمان را به پیش برده و بر لذت خوانندگان از مواجهه با امر غریب و شگرف می‌افزایند؛ همان آفت‌ها، هرزه‌ها، پرروها و غیرقابل تشخیص‌ها از هم. پرداختن به آنان نوعی از معماری است مبتنی بر پی‌افکندن امور غلط، اضافی و حاشیه‌ای که چندان با نتیجه‌گرایی دوران سرمایه‌داری پسین هماهنگ نیست، اما توان گشودن افق‌های تازه ولی اضافه و بیهوده را دارد. کنشی که خلاقیت و مهارت کم‌نظیری می‌طلبد تا بتوان اشیا و آدم‌های اضافی را روایت کرد و اعتبار بخشید. شرط اولیه مشروعیت‌بخشی به امر اضافی و حاشیه‌ای و مشارکت‌دادن آنها در فرایند خلق اثر است. حتی اجازه‌دادن به بطالت و هرزرفتگی آنان در جهانی که مدام در پی غایت، نتیجه و موفقیت است. به‌هرحال تجربه بیماری عالم‌گیر بر این حقیقت اشاره دارد که چگونه روال عادی و منطقی جهان می‌تواند با یک انحراف، حاشیه‌روی و امر اضافی، مسیر عوض کند و اسطوره توسعه و پیشرفت بشریت، همچون امری سخت و دشوار، دود شود و به هوا رود. تئاتر ما می‌تواند بار دیگر نسبت خویش را با مخاطبان از منظری که بیان شد، به تأمل نشیند. به‌جای مخاطبان متمول و متفکر، همان قشر برخوردار و الیت جامعه، حال این حاشیه‌نشینان، مردمان اضافه فرض‌شده اجازه یابند که به تماشای اجراهای تئاتر بنشینند؛ البته خارج از سالن‌های دولتی و خصوصی و بدون مناسبات تماما اقتصادی. در همان مکان‌ها و فضاهای نامتعارف، همان آرزویی تحقق‌نیافته که گاه و بیگاه به شکل دکوراتیو، هنگام برگزاری جشنواره‌های مختلف، بر زبان‌ها جاری شده و مدتی بعد فراموش می‌شود. این می‌تواند یکی از عرصه‌های ظهور تئاتری باشد که مرکز را کنار گذاشته و حاشیه را با حاشیه اتصال می‌دهد.

اندیشیدن به ماهیت ناپدید-۶

تئاتر و خودآگاهی نقد

محمد اوحدی‌حائری
پژوهشگر

تصور عام بر این است که برای رسیدن به نگاهی درست به یک مسئله، نیازمند تعریفی شامل و کامل از آن هستیم. برای مثال آرتور دانتو هدف منتقدان را جست‌وجو برای درک «ماهیت هنر» تلقی می‌کند. از نظر او، حتی همین هم ادعای گزافه‌ای است و سریع اضافه می‌کند که در تعبیری «متواضعانه‌تر»، منتقدان به دنبال درک «تعریفی بسنده و فلسفی از هنر» هستند.[1] این قابل درک است که آدمی به دنبال دیواری محکم برای تکیه‌دادن باشد و تعریف در هر امری این‌چنین کارکردی دارد. پس‌زمینه خاص فکری ما نیز این امر را تشدید می‌کند. در خاستگاه‌های یونانی اندیشه می‌توان اختلاف بر سر اطلاق دو واژه «تخنه»[2] به معنای صنعت و «آرته»[3] به معنای فضیلت را به آنچه امروزه هنر می‌نامیم، مشاهده کرد. این اختلاف مفهومی که هنوز ادامه دارد، پس‌زمینه‌ای برای طلبیدن دائم «تعریف» واقع شده است. اما در دوران معاصر کسانی مانند لودویگ ویتگنشتاین[4] و ژاک دریدا[5] تلاش برای تعریف را به‌عنوان هدفی فلسفی زیر سؤال بردند و به این ترتیب، زنجیره تاریخی گرایش به تعریف که قدمت آن به یونان باستان برمی‌گشت و هدف آن تعریف فعل خاص انسانی بود که امروزه با عنوان امر هنری می‌شناسیم، پاره شد. با وجود این اتفاق، هنوز نظریه‌پردازی با عناوینی مانند «کاربردی» یا «تاریخی» ادامه دارد و حتی نظریات دریدا و ویتگنشتاین نیز در بافت تاریخی مفهوم «ضد تعریف» تعریف می‌شوند! این میل سرسام‌آور، یک‌شبه از بین نخواهد رفت، ولی عادت‌های تکرارشونده تاریخی که در بررسی قدمت آن هم به هزاران سال تکرار برمی‌خوریم، لزوما دیواری محکم برای اتکا نیستند. در واقع نقد خنثی‌کننده همین تصور عام است؛ اگر در میل به جست‌وجوی تعریف، نوعی ایجاب از نوع نظام سوژه و ابژه وجود دارد که سوژه را به‌عنوان «تعریف‌کننده» بر ابژه‌ای با عنوان «تعریف‌شونده» مسلط می‌کند، در نقد به معنای «نقد ساختن» و امری در مقابل نظریه، عملا فهم ما از امر هنری به معنای تعریف و تسلط بر آن نیست. به این ترتیب در ادامه تعلیق تعریف در میان اندیشمندان معاصر، به نظر می‌رسد نقدی که شامل تلاش برای تعریف امر هنری به‌منظور احاطه و تسلط بر موضوع است، همان مسیر تقلیل یک اثر به یک رسانه را در عین ناآگاهی به رسانه انجام می‌دهد. با تعلیق تعریف، حتی ادعای گزافه از نظر دانتو نیز در حال تعلیق است؛ زیرا حداقل در تئاتر، با ماهیتی مواجه هستیم که ناپدید است و از این رو نمی‌توان درک ماهیت را به معنای تعریف آن تلقی کرد. نقد با این رویکرد در تلاش برای خودآگاهی دائمی است؛ خودآگاهی به اینکه تعریف نمی‌تواند برای فهم یک امر، بسنده باشد و مواجهه با یک اثر هنری باید خارج از تعاریف، حدود و دسته‌بندی‌های مختلف قرار بگیرد و فقط باید تأکید خود را بر «دیدن» قرار دهد. نقد به معنای تفسیر نیست؛ اما دیدن می‌تواند موجب تغییر شود. این مسئله البته در دو ساحت تحقق می‌پذیرد؛ ساحت اول در مواجهه است و ارتباط بین‌الاذهانی میان ما و اثر و ساحت دوم تلاش برای بیان ساحت اول است که با عنوان فرایند «نقد ساختن» از آن نام می‌بریم. تاکنون تلاش برای فهم ساحت اول داشتیم که سر آخر هم باید اذعان کرد بخش اعظمی از آن شهودی است و تلاش بیش از حد برای بیان آن، ممکن است به دام تعریف‌گرایی بیفتد. در ادامه با بررسی چند نقد، ساحت دوم را مدنظر قرار می‌دهیم تا ببینیم «خودآگاهی نقد» به چه میزان در این نمونه‌ها جلوه دارد. در اینجا نقد یک اثر هنری، خود به مثابه یک اثر، نقد می‌شود تا خودش سنتزی باشد برای مواجهه با اثر هنری و نقد آن.

تئاتر و نقدهای بارت بر آن

ملاحظات رولان بارت[6] در حوزه‌های مختلف همیشه مورد توجه بوده است. او به‌طور پیوسته نمایش‌های زمان خود را دنبال می‌کرد و خاصه آثار برشت و ویلار را مورد توجه قرار می‌داد. نوشته‌های او در حوزه تئاتر، چند دسته می‌شوند؛ در برخی مانند «تئاتر مردمی امروز» و «یادداشتی بر امروز» به تعریف نظری مفاهیم تئاتر اقدام می‌کند و برخی مانند «جنگ پرده» بررسی تاریخ‌نگارانه در تئاتر است. در «بیماری‌های لباس تئاتر» با همین نگاه تاریخی به آسیب‌شناسی می‌پردازد و برخی دیگر از آثارش همچون «اوینیون، زمستان» تک‌نگاری‌هایی احساسی هستند از فضای تئاتری همچون حضور اتفاقی او در اوینیون و توصیف فضای افرادی که در آنجا یا به کار مشغول‌اند یا به مشاهده. بااین‌حال، در عمده نقدهای او، مانند اکثر منتقدان تئاتر، شاهد تحلیل متن نمایش‌نامه هستیم. این حیرت‌انگیز است که در عصر کارگردان‌ها این نوع نگاه از منتقدان ادامه داشته و حتی امروز که دیگر نمی‌توان عنوان عصر کارگردان‌ها را با قطعیت اَدا کرد نیز این مسئله در نوشته‌های منتقدان دیده می‌شود. در میان این انبوهه، سه نقد از بارت به سه نمایش درخور توجه است.

۱. شاهزاده هامبورگ: مکان آزاد و تفکر آینده

بارت در سال ۱۹۵۲ در اوینیون، «شاهزاده هامبورگ» به کارگردانی ژان ویلار[7] را می‌بیند و مطلبی با عنوان «شاهزاده هامبورگ در تئاتر ملی مردمی» در نشریه ادبیات نو منتشر می‌کند. شاهزاده (فون) هامبورگ[8] نمایش‌نامه‌ای است نوشته نویسنده آلمانی، هاینریش فون کلایست[9] در سال ۱۸۲۱. ماجرای نمایش‌نامه درباره فرماندهی نظامی (شاهزاده فردریش فون هامبورگ) است که با تمرّد از فرمان مافوقش حاضر به عقب‌نشینی نمی‌شود و در جنگ پیروز می‌شود؛ اما بدون توجه به پیروزی و به خاطر سرپیچی از قانون، دستگیر و محکوم به اعدام می‌شود. شاهزاده تقاضای عفو می‌کند؛ ولی پیش‌شرط مافوقش مبنی بر اعلام علنی پشیمانی از سرپیچی، او را به تأمل وامی‌دارد و میان ذلیل‌شدن و مرگ افتخارآمیز، مرگ را برمی‌گزیند. این نمایش‌نامه اساسا برای مقابله با حمله ناپلئون به پروس نوشته شده است و بسیار زود به نمادی از ملی‌گرایی در ادبیات نمایشی اروپا تبدیل شد و بارها به روی صحنه رفت.

اجرای ویلار از این نمایش‌نامه بسیار مشهور است و زمینه‌ساز تشکیل تئاتر ملی مردمی در فرانسه شد. در واقع ویلار با این اجرا توانست شور ملی پس از جنگ جهانی دوم را همراه با موج چپ‌گرایی در مردم برانگیزد و با فاصله‌گرفتن از مرکزیت پاریس و در اوینیون، نگاه‌ها را به خود خیره کند. فضای تئاتر ملی مردمی، بارت را هم بسیار تحت تأثیر قرار داد. بارت در مواجهه با این اثر ابتدا به سراغ بورژوازی و استفاده آنها از تئاتر می‌رود. با توصیف صحنه عظیم نمایش، جذابیت و زرق‌وبرق بورژوازی را عیب می‌شمارد و در مسیر انحراف نگاه توده‌ها از خود می‌داند. او از این مطلب صحبت می‌کند که مخاطب هیچ‌گاه در فضای این تئاترها نمی‌تواند به خلسه‌ای که در تئاتر قدیم ایجاد می‌شد و در انبوهه افراد در استادیوم‌ها رقم می‌خورد، دست یابد. این امر امروزه در ورزش محقق می‌شود؛ زیرا هدف بورژوازی همان پرده سرخ سنگین است که چشم‌های مخاطب را از حقیقت بپوشاند و انسان را به‌مثابه رازی برملاشده نشان دهد یا از نوعی امر فهم‌ناپذیر سخن بگوید که با نشانه‌های ساختگی همه چیز را به سمت ماشینیسم سوق دهد و ما را ناچار از این امر فهم‌ناپذیر و پذیرنده ماشینیسم کند. اما نمایش ویلار امیدی است برای بازگشت تئاتر به فضای باز و همه‌گیری مجدد آن.[10] تا اینجای نقد، بارت کاملا از نمایش بیرون است و درست است که خود علیه پذیرندگی تئاتر از سوی بورژوازی تأکید می‌کند؛ اما نوشته او خود به رسانه‌بودنش خودآگاه نیست و عملا به جای رابطه مخاطب با اثر، بیان‌کننده آن چیزی است که فیلسوف از تئاتر طبقاتی فهم می‌کند. این نوشته استثنائی البته مملو از امید و ناامیدی است و برخلاف نوشته‌های دیگر بارت که با متر بورژوازی به نقد آثار می‌رود، در فرازهایی از این مطلب، بر روی اثر متمرکز می‌شود و میانجی مناسبی برای فهم ما از اجرای ویلار در سال ۱۹۵۲ می‌شود. در این فرازها از سر باز بودن اجرا (به تعبیر بارت: تکنیک هوای باز) راهی به سوی فهم مکان در نمایش می‌یابد. اگر در اجراهای پیشین از این نمایش‌نامه، صحنه‌های دادگاه و حیات شاهزاده در زندان با تمهیداتی مانند دهلیزهای عریض و راهروهای مرموز به نمایش درمی‌آمد؛ اما در نمایش ویلار، صحنه بسیار ساده و لخت است. کمترین اشیا در صحنه وجود دارد و از باد و درخت به‌عنوان عناصر طبیعی استفاده‌ای دراماتیک می‌شود. برای بارت این تکنیک دو کارکرد دارد؛ اول آنکه نشانه‌ای از عزیمت از مکان صحنه به فراسوی مکان ایفا می‌کند. از نظر او تنها یک مکان آزاد می‌تواند حامل آینده باشد. به این معنا که ذهن ما را از جسم صرف به آینده رهنمون کند و در واقع این تعبیر بارت همان اندیشیدن به ماهیت ناپدیدی است که تاکنون از آن صحبت کرده‌ایم. دوم آنکه بارت معتقد است که ویلار با استفاده حداقلی از اشیا، آنها را قابل فهم می‌کند. این تعبیر بارت نیز به «امر ویژه» بازمی‌گردد. در واقع ویلار با این تکنیک باعث می‌شود که امور ویژه به چشم بیایند و رابطه مخاطب از دریافت‌کننده صرف، فراتر برود. به‌این‌ترتیب وقتی عناصر طبیعی به این عوامل اضافه می‌شوند و مخاطب نیز حضوری فعال در نمایش دارد، پس همه چیز برای یک رابطه بین‌الاذهانی برای تفکر آینده فراهم است و محصول شکل‌گیری این رابطه، این سطرهایی از بارت است که به آن اشاره کردیم. در انتهای متن، بارت با اشاره به فرعی‌بودن صحنه در نمایش بورژوایی، صحنه ساده ویلار را می‌ستاید و مردمی می‌نامد و سپس صحنه بورژوایی را حاوی یک چیستان می‌داند که فهم امور غیرقابل فهم را به ما واگذار می‌کند؛ اما بار دیگر ارزش را به نمایش ویلار می‌دهد با این اشاره که تراژدی تهدید و انذار به مخاطب می‌دهد و ما به‌عنوان مخاطب در هنگام تماشای تراژدی، به حادثه آگاهیم و مسائل غیرقابل فهم برای‌مان قابل فهم می‌شود و نمایش ویلار نیز از این نظر خلاف مسیر عامه در تئاتر بوده و پیشرو است. با همه نکاتی که بارت ذکر می‌کند؛ اما با توصیفی که آوردیم، ارزش نمایش ویلار نه در ضدیت با بورژوازی؛ بلکه به خاطر آن تعاملی است که با مخاطب برقرار می‌کند و امور ویژه متعددی را جلوه‌گر می‌کند که به چشم کسی مانند بارت می‌آید؛ بنابراین به غیر از فرازهایی که ذکر شد، بقیه نقد بارت، فاقد خودآگاهی نقد است و به ناخودآگاه رسانه را پذیرفته و رسانه‌ای برای نظریه می‌شود که در ضدیت با نقد است.

۲. باغ آلبالو: بازیگر، مسئولیت و اعتماد سلب‌شده تماشاگر

بارت در سال ۱۹۵۴ اجرای باغ آلبالو به کارگردانی ژان لوئی بارو[11] را می‌بیند و در نوامبر همان سال مطلبی با عنوان «حرف‌هایی درباره باغ آلبالو» می‌نگارد. در این مطلب بارت بی‌پروا به نوع بازی در تئاتر آن زمان و «محشر» خواندن بازی‌ها حمله می‌کند. اهمیت این متن در پرسشگری آن است. بارت، بازیگر و مسئولیت او را به پرسش می‌گیرد. او دو تقسیم‌بندی در بازی ارائه می‌کند؛ بازیگری که نقش و نمایش را حرکت می‌دهد و در کلیت نمایش معنا می‌پذیرد و بازیگری که با نشان‌دادن خود، صرفا کاراکتر را عرضه می‌کند و به جلوه‌گری می‌پردازد. بارت معتقد است که در این نمایش، بازیگران به‌جای پیش‌بردن نقش و نمایش، صرفا کاراکترها را پیش می‌برند و با خشمی که از درون کلمات به بیرون می‌پرد، این مسیر را در ادامه رسم منسوخ زیبایی‌شناسی سنتی برمی‌شمارد که بر بازیگر تکیه داشت. او تأکید می‌کند که بازیگران این نمایش مانند پیر برتن، نقش گایف باغ آلبالو را بازی نمی‌کند بلکه نقش «پیر برتن بازیگر نقش گایف» را بازی می‌کند. در دنیای امروز که نوع بازی‌ها پیچیده‌تر شده و پروسه ساخته‌شدن تئاتر نیز به روی صحنه می‌آید، شاید این نقد بارت عجیب به نظر برسد اما آنچه بارت مدنظر دارد، همچنان نیز مصداق دارد. زیرا جلوه‌گری و مسئولیت‌ناپذیری بازیگر نسبت به مخاطب، در هر ساختاری نمی‌تواند به کلیت اثر هنری یاری برساند و هنوز هم خشم مخاطب را برمی‌انگیزد. فراموش نکنیم که بارت به‌عنوان یک مخاطب سخن می‌گوید و این نوع بازی بر روی صحنه باعث موج منفی شده که به مخاطبی مانند او منتقل شده است. بارت در ادامه نظام آموزشی تئاتر را هدف قرار می‌دهد و نیمی از مسئولیت‌ناپذیری بازیگران و عوامل نمایش نسبت به مخاطب را متوجه نهادهای آموزشی می‌داند. او نتیجه می‌گیرد که بازی بازیگران به صورتی است که به شعور مخاطب توهین می‌کند؛ گویی با فردی کم‌حافظه روبه‌رو باشند. درحالی‌که مخاطب فقط یک «لحظه» می‌خواهد و طالب «امر ویژه» برای توقف و تأمل است. اینجا بارت از مفهوم «دیرند»[12] استفاده می‌کند و مسئولیت بازیگر را در قبال تماشاگر، مرتبط با زمان تلقی می‌کند. به این معنا که بازیگر باید به دنبال ایفای «فشردگی نقش» باشد تا خلأیی زمانی را ایجاد کند. این امر با ارائه گفتاری تمیز و تربیت‌یافته که تابع ضرباهنگ تنفس فردی بازیگر باشد، رقم خواهد خورد. به نظر می‌رسد که هنوز منظور بارت کمی مبهم است. بارت در ادامه از بازی‌های بد در مقابل این نوع بازی سخن می‌گوید. در آن نوع بازی منسوخ که به تعبیر بارت حاصل توطئه آموزشگاه‌هاست، ضرباهنگ بازیگر تابع تأثیر است و در جهت تأثیرگذاری بیشتر گام برمی‌دارد. این نوع بازیگران که امروزه هم کم نیستند به‌جای ایجاد فضا، به دنبال پرتاب دیالوگ هستند. بارت این امر را حاصل نگرشی کودکانه تلقی می‌کند که به تماشاگر اعتماد ندارد و بازیگر، تماشاگر را مانند موجودی فاقد شعور می‌داند که باید امری را به او تفهیم کند.[13] بنابراین از این منظر، بازیگر مسئول است تا تئاتر را درون خود بپرورد و مطابق با ضرباهنگ درونی خود و بدون توجه به تأثیرگذاری و با تلاش برای ایجاد «امر ویژه» که مبتنی بر خلسه زمانی است، پیش برود. این امر چگونه تحقق می‌پذیرد؟ به این صورت که بازیگر هیچ کاری نکند! سعی نکند که خودش را نشان دهد و فقط به درون خود مراجعه کند و مطابق با کلیت اثر به پیش برود. این‌گونه است که نقش و نمایش را به پیش خواهد برد و مخاطب با آن ارتباط می‌گیرد. بارت در این نقد به‌مثابه تماشاگری است که بازی نامناسب او را از نمایش بیرون انداخته و مسئولیت‌ناپذیری بازیگر و گروه نمایش در قبال تماشاگر، او را در هنگام تماشا معذب کرده است. به‌این‌ترتیب از این متن می‌توان لزوم پیوستگی اثر را دریافت. اجرای ژان لوئی بارو نتوانسته به این مهم دست یابد و شامل دست‌اندازهایی است که مخاطب را از باغ آلبالویی که مورد «دیدن» واقع می‌شود، به امری بیرونی از اثر نمایشی مانند «باغ آلبالو نوشته آنتوان چخوف»، «باغ آلبالو به کارگردانی ژان لوئی بارو»، «باغ آلبالو با بازی پیر برتن» و از این دست تعابیر، پرتاب می‌کند و دائما پیوستگی اثر نقض می‌شود تا جایی که چیزی از خودش باقی نمی‌ماند. «پرتاب‌شدگی تماشاگر» امری است که همه ما در هنگام تماشا به آن دچار می‌شویم و معدود آثاری هستند که می‌توانند ما را با خود نگاه دارند. در واقع هنر، کشاکش پرتاب‌شدن و پرتاب‌نشدن مخاطب است و جدال آن در لحظه‌لحظه اثر نمایشی وجود دارد. جالب است که برخی همین پرتاب‌شدگی را زمینه‌ای برای بررسی و نقد اثر می‌کنند و نام تفسیر را بر روی آن قرار می‌دهند! برای مثال بارت در همین متن وقتی از دیرند نام می‌برد، ناگهان به حاشیه رفته و چخوف را خالق تئاتر دیرند معرفی می‌کند و تنها کسی که به این موضوع توجه کرده را گابریل مارسل[14] معرفی می‌کند. درحالی‌که مارسل، فیلسوف اگزیستانسیالیست است و اصلا چخوف را از حیث هنری بررسی نکرده است! اطلاق عنوان پرطمطراق خالق تئاتر دیرند نیز بیشتر از آنکه در راه قابل‌فهم کردن چخوف گام بردارد، بی‌سبب همه‌چیز را پیچیده می‌کند. اینجاست که بارت خود در مسیری گام برمی‌دارد که منتقد آن است؛ غیرقابل‌فهم کردن مسائل برای توجیه ماشینیسم بورژوایی.

بنابراین آنچه در این نوشتار بارت مهم است، ویژه‌شدن امر زمان در این نمایش است. توجه به فاصله‌های بین دو نقطه زمانی که با اتفاقی ساده، ویژه می‌شوند، لازم به نظر می‌رسد. مانند صحنه ریختن یک فنجان قهوه. بنابراین عدم توجه به رابطه بازیگر و تماشاگر ممکن است به‌راحتی، موجب پرتاب‌شدگی تماشاگر در همین صحنه ساده شود؛ مانند بارت که هنگام دیدن اجرای برونو در این نمایش، این اتفاق را تجربه می‌کند.

۳. مکبث: بازیگر خودآگاه/ارائه عصاره زمانه

بارت ابتدا از نمایش‌های ویلار حمایت می‌کرد. اما در جایی دیگر سرخورده شد و با دیدن اجراهای برشت، به سمت او چرخش کرد. نقطه چرخش او نوشته‌ای است با عنوان «مکبث در تئاتر ملی مردمی» در مورد اجرای ویلار از نمایش‌نامه شکسپیر به سال ۱۹۵۵ که او را ناامید کرده است. در این نقد بارت ابتدا سیر بازیگری ویلار را می‌ستاید و او را راهی میانه در روش استانیسلاوسکی و برشت تلقی می‌کند و به بازیگری او عنوان «هنر خودآگاهی» می‌بخشد. گویی عنوان‌بخشی‌های بارت پایانی ندارد! این عنوان نیز سیر فهم را با دشواری همراه می‌کند. منظور بارت آن است بر خلاف منتقدان سنتی که هنر و آگاهی را در مقابل یکدیگر می‌دیدند و اثری را ارج می‌گذاشتند که در آن بازیگر بتواند به‌خوبی بازنمایی دیگری باشد، اما ویلار با بازی خود، آگاهی مخاطب را برمی‌انگیزد. آگاهی نسبت به چه چیزی؟ او با فاصله‌ای که از نقش نگاه می‌دارد، مخاطب را به خودش آگاه می‌کند. بنابراین اتفاقی که رخ می‌دهد آن است که او عصاره متحرک زمانه شکسپیر نمی‌شود بلکه روح زمانه خود را عرضه می‌کند. بارت البته کاملا از ویلار دل بریده و در فرازی از متن، تلاش ویلار در آگاهی مخاطب را در نسبت با برشت ناکام می‌داند و می‌گوید درست است که ویلار توانسته نوعی آگاهی را روی صحنه خلق کند اما فاصله‌گذاری برشت بسیار عمیق‌تر و ریشه‌ای‌تر است زیرا ویلار هنوز تصویرکننده کشمکش‌های تاریخی دوگانه نظم و بی‌نظمی یا دوگانه مشروعیت و غصب در دوران شکسپیر است.[15] اما از متن بارت می‌توان فهم کرد مکبث ویلار مکبثی تجسدیافته در مقابل تماشاگر بوده و این بسیار تکان‌دهنده است. بارت اشاره می‌کند ویلار چه در نقش مکبث، چه هنری چهارم، ریچارد دوم یا دون ژوان، همیشه گرایش به نوعی خودآگاهی و فاصله از نقش داشته است. متن بارت در واقع دارد از برشت جانبداری می‌کند اما در جهان امروز وقتی آن را می‌خوانیم پی به این نکته می‌بریم که ویلار توانسته بود خود را به صورتی عریان روی صحنه حاضر کند و تأثیری عمیق‌تر بر مخاطب بگذارد. به این ترتیب، متن بارت معکوس ایده او عمل می‌کند. این آگاهی عمیق، از نگاه ویلار از مسئله شناخت برمی‌خیزد. ویلار بر قوه شناخت در میان بازیگر و تماشاگر تأکید می‌کند و اینجاست که مخاطب در دوگانه‌ای گیر می‌افتد که می‌داند مکبث روی صحنه نیست ولی از قبول ژان ویلار در نقش مکبث نیز پرهیز می‌کند. به این ترتیب فضا شکل می‌گیرد و تماشاگر امر ویژه خود را می‌یابد. ویلار نقش را همچون عروسکی خیمه‌شب‌بازی ترسیم می‌کند. گویی خودش در سایه ایستاده و آن را هدایت می‌کند. این فاصله اندک از نقش اما دیدنی، ما را به آنچه آگاهی از ساحت تئاتر است رهنمون می‌کند. ما دیگر با قصه پیش نمی‌رویم بلکه تئاتر از روایت به ایجاد فضا گام برداشته و آگاهی، ما را جلو خواهد برد. این نوع از بازی ویلار با نوع صحنه‌پردازی ساده او که تا آخرین کارش حفظ شد، شاید مکمل همان تفکر آینده باشد که بارت در هنگام دیدن شاهزاده هامبورگ بیان کرده بود. بنابراین در این نقد از بارت، ارتباط بین مخاطب و اثر ایجاد شده است ولی خود مخاطب از پذیرش این امر دوری می‌کند. البته دلیل قانع‌کننده‌ای هم برای آن دارد. چون بازیگران دیگر نمایش به کیفیت ویلار نیستند و عملا ویلار روی صحنه تنها می‌ماند. عبارت آخر بارت این است که ناراحتی خود را از مکبث، به خاطر انعکاس آگاهی در بازیگری نمی‌داند، بلکه به خاطر تنهایی ویلار روی صحنه در کنار بازیگرانی است که نوع بازی کاملا مخالف با او را در پیش گرفته‌اند. بنابراین بارت معتقد است ویلار نتوانسته نوع و روش خود را به دیگران تعمیم دهد و در واقع کنایه‌ای است به اینکه ایده تئاتر ملی مردمی نیز در جذب عمومی مردم ناکام مانده و خود به عاملی برای اهداف دولت تبدیل شده است.

نوع نگاه بارت امری درهم تنیده میان شرایط سیاسی-اجتماعی زمانه او و برداشت فنی مبتنی بر انعکاس امور ویژه در اثر نمایشی است. به این ترتیب می‌توان مسیرهایی از این جهت پیدا کرد که نقد با خودآگاهی می‌تواند از درون اثر نمایشی به جامعه نقب بزند و نه آنکه از جامعه و سیاست و ایدئولوژی و تئوری‌های فلسفی اثری را تفسیر کند. بارت در نقدهایش وضعیتی سرگردان در میان دوگانه «تلاش برای تعریف» و «تلاش برای دیدن» دارد. مفهوم‌سازی‌هایش تلاش برای نوعی تعریف داشت که راه به جایی نمی‌برد اما امروزه آنچه از متن‌های بارت برای ما مانده، بخشی است که مربوط به دیدن‌های اوست. فرازهایی که خودآگاهی نقد، میانجی مناسبی برای فهم ما از تئاتر زمانه او می‌شود.

ادامه دارد...

پانوشت‌ها و منابع در دفتر روزنامه موجود است.

زیر آسمان فیروزه‌ای

از حسین کیانی خطاب به مجلس جدید

● حسین کیانی هم‌زمان با آغاز به کار مجلس جدید شورای اسلامی با نگارش نوشتاری خطاب به مسئولان هشدار داده است که در برخورد با دیو نادیدنی کرونا که کسی را یارای هماوردی با آن نیست، بهترین مشاوران و همدلان آنها همان هنرمندانی هستند که همچنان تئاتر را راهی مطمئن برای تلطیف شرایط سخت و تغییر شرایط دشوار می‌دانند.

این نمایش‌نامه‌نویس و کارگردان تئاتر، در این یادداشت که آن را در اختیار ایسنا گذاشته، آورده است: «در آغاز به کار مجلس جدید لازم و ضروری به نظر می‌رسد که مدیران و مسئولان هنر و فرهنگ، طرح و برنامه مشخص و مدون خود را برای برون‌رفت از بحرانی که دامنگیر هنر به‌خصوص هنرهای نمایشی شده به صورت کوتاه‌مدت و نیز برنامه‌های بلندمدت خود را برای رفع مشکلات تاریخی و همیشگی این هنر و پیشگیری و جلوگیری از معضلات آتی ارائه دهند و مطالبه‌گر ایجاد قوانین و مقرراتی باشند که بتوانند به واسطه آنها سازوکار پیش‌برنده‌ای برای هنرهای نمایشی تعریف کرده و روندهای ناکارآمد گذشته را ترمیم و اصلاح کنند.

البته به درستی روشن است که چنین دستور کاری مستلزم این است که مدیران و مسئولان هنر و فرهنگ، چنین عزم و اراده و توان و انگیزه‌ای را برای عملی‌شدن چنین کاری داشته باشند و زمینه و بسترسازی عملی‌شدن چنین تصمیماتی را با واقع‌بینیِ ضروری و شناخت حیات فرهنگی هنری فراهم کنند و درک کامل و جامعی از شرایط هنر نمایش و مهم‌تر از آن شرایط زیست بیرونی و درونی هنرمندانِ هنرهای نمایشی داشته باشند.

تنها در صورت به‌جاآوردن و رعایت این شرایط است که می‌توان به گفته‌ها و تصمیمات و دستورات و انتصابات و وعده‌های ایشان امیدوار و دلخوش بود و درغیر این صورت، این در همچنان بر مدار همان پاشنه آشیل خواهد چرخید و چشم اسفندیار تئاتر ما همچنان آسیب‌پذیر خواهد بود چنان‌که بوده و هست. هرچند روئینه‌تنی در میان هنرمندان نمایش ما امری ذاتی است اما دیگر رو به پایان است و این یکی دو نسل اخیر، چشم اسفندیار تئاتر خواهند شد و تیر دوشاخ بی‌تدبیری و بی‌درایتی و بی‌شناختی مسئولان بر این چشم آسیب‌پذیر خواهد نشست و این هنر صدوچندساله را از پای درخواهد آورد و این شعاری بی‌پایه‌واساس نیست. در تاریخ صدوچندساله تئاتر ما بوده‌اند نمایش‌نامه‌نویسان، کارگردانان و بازیگرانی که به روئینه‌تنیِ جاودانه این هنر، همه ناملایمات و شوربختی‌ها و گرفتاری‌ها تحمیل شده بر خود و هنرشان را فریدون‌وار تاب آوردند و همه‌نوع رنج و مصیبت را به جان خریدند اما تا آخرین نفس، هنرشان را رها نکردند و نفروختند و به مسلخش نکشاندند. اما نسل‌های تازه همان‌قدر که آرمان‌خواه نیستند همان‌قدر تئاتر برایشان همانند تازیانه در میان دشمنان افتاده بهرام نیست که حاضر باشند جانشان را به‌خاطر نامشان که بر روی آن حک شده، به خطر مرگ بیندارند و نشانه هویت خود را از میانه ننگ دشمنان به‌در آورند. و این با همه احترامی است که به یکی دو نسل جدید دارم و این نایستادن پای تئاتر به هر قیمتی را محصول شرایط زمانه می‌توان دید تا حاصل جمع اعمال و نظریات تک‌تک افراد. زمانه به سوی بی‌آرمان‌خواهی به پیش می‌رود و تئاتر با همه ابعادش بی‌واسطه‌ترین آئینه زمانه است. آئینه‌ای که اما زنگار و کدورتش بی‌توجهی‌ها و بی‌قیدی‌های دوگانه است. هم از طرف متولیان امر و هم از طرف صاحبان خانه که همان اهالی تئاتر باشند و تنها در صورت رسیدن به نوعی تعهد و مسئول