www.pecritiue.com

دی
۱۴۰۳

نقد اقتصاد سیاسی

آیا ول‌معطلیم؟

یک متن دربابِ ناممکنی تئاتر در این سال‌ها

حامد اصغرزاده و احسان شایان‌فرد

گرامشی برای یافتن دلیلِ دفاع نکردن در لحظه‌ی تسلط فاشیسم نوشته: «سگ آبی که به‌اعتبار ارزشِ طبّیِ بیضتین‌اش تحت تعقیب شکارچیان قرار می‌گیرد، برای نجات جان خویش، بیضه‌های خویش را خود می‌دَرَد.[1]» اما بلافاصله اضافه می‌کند که این مکانیسم، ذاتی و دائمیِ انسان نیست.

اجازه دهید حکایتِ سگ آبی را هم‌چون یک تمثیل برای توضیحِ زیستِ تئاتری خودمان به کار بریم. چنین تمثیلی کمک می‌کند به آشکار شدنِ دو وجه از میدان تئاتر. اول، آنچه در اینجا مسلّم فرض می‌شود حضورِ شکارچی است، انگار حضورِ او امری طبیعی باشد، امری ناگزیر. به‌این ترتیب چیزی که این ناگزیری به ما متذکر می‌شود بالقوه‌بودنِ بی‌خایه‌شده‌گی و امکانِ همیشگیِ وقوعِ آن است؛ علم زیست‌شناسی می‌تواند آن را چنین بنامد: بی‌خایه‌شده‌گیِ نهفته. این بالقوه‌گی از طریق حضور همه‌جایی و همه‌وقتیِ شکارچی (لویاتان) به ما اعلام می‌شود. تمثیل از ما می‌خواهد بپذیریم شمشیرِ داموکلسِ حاکمِ مطلق همیشه حاضر است، اما نمی‌گوید که چرا آن را به امانت نزدِ ما گذاشته و درواقع به دستِ خودمان سپرده است.

دوم، اشاره به در اختیار داشتنِ چیزی با ارزش است که شکارچی را برمی‌انگیزد آن را تصاحب کند. چیست آنچه تئاتر دارد؟ یا می‌تواند یا باید داشته باشد؟ اگر به قولِ رانسیر تئاتر و سیاست هم‌ریخت باشند شاید پاسخ را باید در قدرت از ریخت انداختنِ خود جُست‌وجو کرد. تئاتر هم مثل سیاست می‌تواند خود را به‌تمامی ویران و از نو بسازد. این توانایی کم چیزی نیست. شکارچی در پیِ از کار انداختنِ چنین قدرتی است.

دلیلِ ناممکن‌کردنِ تئاتر توسط ساختارِ حاکم را می‌توان در این دو مورد خلاصه کرد.

روبه‌روی هم می‌نشینند؛ با دو لیوان چای در میان‌شان و سیگارهایی که قرار است در لحظاتِ ساکتِ بحث دود شوند. هر دو سعی دارند تشویشِ درون‌شان را مهار کنند اما پاهای بی‌قرار چندین بار زیر میز به هم خواهند خورد. آفتاب هنوز غروب نکرده با این حال فقط چند صندلیِ خالی در کافه باقی مانده. سال‌هاست کافه‌ها را نوجوانان و جوانان اشغال می‌کنند و امسال دیگر به‌ندرت دخترانی دیده می‌شوند که به پوشش مدنظرِ حکومت وقعی گذاشته باشند. زیر پوستِ شهر ناآرام است، بی‌قرار است. حتا اگر ظاهرِ کافه‌ها و فضاهای عمومیِ شهر آدم‌ها را بانشاط و پُرانرژی بنمایاند چیزی مضمحل‌کننده در هوای تهران حس می‌شود. تهران به شهرِ آخرزمانی مانند شده. صداها چه؟ صداها هم هیچ‌گاه این‌قدر خسته و دل‌زده نبوده. به نظرِ هر دو این‌طور رسیده.

موضوع صحبت از پیش مشخص شده اما مشخص نیست چطور و از کجا ناگهان داغ می‌شود.

حامد: چیکار کنیم با این بیهودگی؟

احسان: این بیهودگی بیشتر از این‌که فقط بیرونی باشه انگار در درون هر کدوم‌مونه.

حامد: جایی می‌خوندم که رادی ساعدی رو بعد از آزاد شدنش از زندان در یه دورهمی می‌بینه. رادی تعریف می‌کنه ساعدی بغلش کرده و گریه کرده و دم گوشش گفته «اکبر من نابود شدم». احساس می‌کنم هر کدوم از ما هم این نابود شدن رو یه جوری داریم حس می‌کنیم. تو همچین احساسی نداری؟

احسان: خب این به نوعی توی همه‌ی جوانب زندگی‌مون هست. حتی وقتی به دیگران نگاه می‌کنی این رو می‌تونی ببینی. یک سرخوردگی کلّی شاید. یک وضعیت در انتظار.

حامد: شاید. ولی تئاتر همیشه برای من یه راه بقا بوده، یه راه کلنجار رفتن با سرخوردگی‌ها، یه راه انگولک کردن خودم، ور رفتن با زخم‌هام. واقعاً تئاتر برای ما چیه احسان؟ من همیشه نیروی حیاتیم رو از تئاتر گرفته‌ام.

احسان: نمی‌دونم. احتمالاً یه علاقه‌مندی. هرکس سرگرم پیشبرد علاقه‌مندی‌های شخصی در گوشه و کنار. یه سرگرمی. یه تلاش البته. اما گم‌شده در تاریخی که نوشته نشده. وجود نداره یا خونده نشده. شاید یه احساسِ مسئولیت برای بعضی در راستای

جمله‌ی روشن نگه داشتن چراغِ تئاتر. یه راه برای حفظ جمع‌ها و ارتباط‌های کوچکِ دوستی یا مقاومت در این وضعیت که هر چیزی علیه اجتماعه. یه ترفند برای پیدا کردن توان ادامه دادن زندگی.

روزی روزگاری بود که جماعتی ناچار شدند بپرسند تئاتر چه است؟ دیگر نه پاسخ آخوندزاده به کارشان می‌آمد، نه فعالیتِ کسانی که از لحظه‌ی مدرنیته‌ی ایرانی دست به کارِ تئاتر زده بودند. هم بزرگان و هم فیگورهای در حاشیه برای امروز دست‌شان خالی بود. روزگاری بود که ایجاب می‌کرده از خود و دیگران و از تاریخ بپرسند تئاتر چه است. دربه‌در شده بودند برای یافتنِ یک پاسخ. باید نسبتِ خود را با آن‌چه تئاتر خوانده می‌شد تعیین می‌کردند. هستیِ خودشان با هستیِ تئاتر گره‌خورده بود. پاسخ‌های حاضروآماده به‌کارشان نمی‌آمد.

آن جماعت در شهر پرسه می‌زدند، از مقابلِ سالن‌ها رد می‌شدند، از اجراهای داخلِ آن‌ها بازدید می‌کردند، به خانه‌های‌شان بازمی‌گشتند و از خود می‌پرسیدند نسبتِ من با این پدیده چیست؟ روزگاری بود که در فضاهای دیگر هم می‌شد تئاتر دید. روزگاری بود که خانه‌ها تبدیل به تماشاخانه شده بودند. اجراهایی در این تماشاخانه‌ها برقرار بود، آزاد از انواع‌واقسامِ سرکوب‌ها و نظارت‌های بیرونی. آن جماعت هم‌چنان در مواجهه با این امر بی‌سابقه می‌پرسیدند چه است آن‌چه تئاتر می‌نامندش.

ابرها. ابرها همیشه در سَفرند. آسمان را پُر می‌کنند و خالی می‌کنند. ابرها شگفت‌انگیزند. این را بودلر گفته بود. غریبه‌ی بودلر بیشتر از هر چیز ابرها را دوست داشت. باران می‌زند. پاییز است اما این باران‌های نابه‌هنگام فاجعه‌ی مواجه‌شدن با بی‌آبی را در ایران به تاخیر نمی‌اندازند. سفره‌های زیرزمینیِ تهران خشک شده‌اند و حاشیه‌نشینانِ شهر هر لحظه در معرضِ فرونشست زمین‌اند. صدایِ کوبیدنِ شلاق بر سقفِ برزنتیِ کافه در گوش‌ها می‌پیچد. صدای آدم‌ها همراه با بازیِ باران اوج می‌گیرد و فرود می‌آید.

حامد: احسان تو چند ساله اجرایی نداشتی؟

احسان: در ایران؟ فکر می‌کنم سه سال.

حامد: می‌خوام بهت بگم نسلِ بعد از ۱۴۰۰ نه تو رو می‌شناسه، نه منو، نه احتمالاً هم‌نسل‌هامون رو.

احسان: احتمالاً. چون حافظه‌ای وجود نداره. سندی. نوشته‌ای. نقدی. چیزی که منتقل بشه.

زمانی که جمشید ملک‌پور اعلام کرد[2] بسیاری از اسنادِ گِردآورده از تئاترِ ایران در آب‌گرفتگیِ خانه‌اش از دست رفته هم‌چنان یک پرسشِ بنیادی طرح‌نشده باقی ماند؛ پرسش از یک امر تناقض‌آمیز: این‌که محقّق و ناقدِ فرهنگ را کدام نیرو به این عمل سوق می‌دهد؟ کدام رانه او را به دلِ خطر برای جست‌وجویِ حقیقتِ پنهان در پسِ فرهنگِ مقبول می‌راند؟ ضرورتِ خرمگس بودن در کجا ریشه دارد؟ علاقه‌های فردی؟ شهرت‌ونام؟ یا جامعه‌ای که می‌خواهد کج‌رَوی‌هایش را راست کند و سنت‌هایش را بشناسد و ندای گذشتگانش را بشنود و بداند کدام ایده را می‌خواهد پیش‌تر ببرد؟ بر همین اساس است که امروزه از روی مکتوبات و گزارش‌های نوشته‌شده از تئاترهای شکسپیر می‌توان چگونگیِ اجراهای او را بازسازی کرد اما ما به‌تازگی برپایه‌ی پژوهشِ انفرادیِ شخصی هم‌چون علی قلی‌پور دریافته‌ایم آن‌چه ابداع و نوآوریِ نوشین در عرصه‌ی اجرای واقع‌نما دانسته می‌شد آن‌قدر هم واقع‌نما نبوده است. دوستی در همان ایامِ آب‌گرفتگیِ معابر تهران یادآور شده بود اطلاعات ما از دقایقِ زندگیِ آیسخولوس بیشتر از آگاهی‌مان از حسن شیروانی است. مطایبه‌ی این دوست پاسخی به آن پرسشِ طرح‌ناشده بود: حاکمِ مستبد در هر جا و هر زمان خود را مبداء تاریخ اعلام می‌کند. او تنها اجازه‌ی نوشتنِ یک تاریخ را می‌دهد و توده را وامی‌دارد صدایِ او را تکرار کنند. او تنها به

تشکل‌هایی مجوزِ پاگرفتن می‌دهد که ایده‌های خودِ او را نشر دهند و گفتارهای او را ترویج کنند و به کارِ تثبیتِ حکومتش بیایند. تنها یک جامعه‌ی خودمدار و دموس‌محور است که لزومِ حضورِ آن محقق و ناقد را یادآوری می‌کند و با فراهم‌کردنِ امکاناتِ لازم فعالیتِ او را به رسمیت می‌شناسد.

حامد: اگه کسی ما رو نمی‌شناسه پس ما کی هستیم؟

احسان: منظورت یک شناخته شدن به شکلی شخصیه؟ یک ترس از فراموشی؟ به رسمیت شناخته نشدن و از دست دادن جایگاه؟

حامد: منظورم اینه که چه نهادی در یه رابطه‌ی رفت و برگشتی من رو به خودم می‌شناسونه. یعنی به من می‌گه متعلق به چه جریان هنری‌ای هستم. چه دستاوردی داشته‌ام اگر داشته‌ام. چه تأثیراتی گرفته‌ام و یا گذاشته‌ام.

احسان: این که بتونی درکی داشته باشی از چگونگی حضورت به‌عنوان نقطه‌ای درون خط تاریخ.

حامد: دقیقاً. منِ نوعی کجای تاریخ ایستاده‌ام؟ من اصلاً نمی‌دونم تاریخ تئاتر آیا منو به رسمیت می‌شناسه یا نه. انگار وضعیت دو وجه داره، یه وجه از نگاه دیگران و وجه دوم از نگاه خودمون. وقتی دست به کارِ تئاتر نمی‌زنیم خودمونو دیگه تئاترکار[3] نمی‌دونیم. چون ما خودمونو از نگاه دیگران تعریف می‌کنیم. اگه در عرصه‌ی نمادین حضور نداشته باشیم وقتی از منظرِ نگاه دیگران خودمون رو ببینیم خودمونو نمی‌شناسیم.

امید مهرگان در سال ۱۳۸۷ با نگاهی به عقب از فعالیتِ نسل خود نوشت. او می‌گفت ترجمه برای مترجمانِ جوانی مثل خودش در آن سال‌های قبل کارکردی جز ترجمه داشت. ترجمه نزد آنها عملی بود که از طریقِ آن می‌توانستند «خود را به عرصه‌ی نمادین یا عرصه‌ی فرهنگ پرتاب کنند تا به حساب آیند و دیده شوند.»[4] خودِ او کسی بود که به همین واسطه به حساب آمد و خوانده شد.

آیا امروز هم که سال‌هاست اثر تازه‌ای از او منتشر نشده هم‌چنان به حساب می‌آید و خوانده می‌شود؟ آیا در عرصه‌ی نمادین حضور دارد یا افراد دیگری جایش را اشغال کرده‌اند؟ اما مفهومی که در بحثِ مهرگان با میدان تئاتر مشترک است دیده‌شدن در عرصه‌ی نمادین است. چرخه‌ی نفوذ به عرصه‌ی نمادین و عرضِ اندام کردن در آن دیگر سال‌هاست به امری طبیعی و به تنها هدفِ کارگزارانش بدل شده است. جشنواره‌های جورواجور سکویی بود که فرد را مهیای پرتاب به این عرصه می‌کرد. اما مهم‌تر این بود که عرصه‌ی عمومی نیز میدانِ بازی را طوری طراحی می‌کرد که این چرخه تا ابد بر همین سیاق بچرخد. فردی که نمی‌خواست یا نمی‌توانست در این بازیِ نمادین شرکت کند یا حذف می‌شد یا به‌قول مهرگان به حساب نمی‌آمد. عرصه‌ی نمادین و عمومی را از یک سو حاکمیت شکل می‌داد و از سوی دیگر سلطه‌ی سرمایه؛ تئاتر در یدِ قدرتِ دو حاکم بود. حاکمانی پُرزور و منفعت‌طلب، هر کدام در پی منافعِ خودش، اما دست‌دردستِ هم. حکومت سلطه‌ی پول و ارزش‌های برآمده از تجاری‌سازیِ تئاتر را به تماشاخانه‌های خصوصی واگذار کرد اما نظارت و کنترلِ تام‌وتمامِ خود را حفظ کرد. ساده‌تر: یک تئاترکار نخست باید خود را با موارد کنترلیِ حکومت هماهنگ می‌کرد و درادامه باید تمهیداتی می‌اندیشید تا در عرصه‌ی نمادین بدرخشد، به حساب بیاید و دیده شود. روزنه‌ی تنفس تنگ بود.

احسان: به نظرم در یه وضعیت درست ما در ادامه‌ی همدیگه هستیم. در واقع اشغال کردنِ جای کسی اصلاً نباید موضوعیت داشته باشه.

حامد: اگر منظورت از ادامه جریان و سنّت هنریه ما دقیقاً فاقد همون جریان‌های تئاتری مشخص هستیم. چون اجازه داده نشده مراکز تئاتری مستقل به وجود بیاد. مراکزی که مشخص باشه دارن کدام سنت و جریان هنری رو پیش می‌برن. و بنابراین مشخص بشه که هر فرد متعلق به چه جریانیه؛ جریانی که داره روی حرکتِ معاصر پژوهش می‌کنه، یا سنت رقص‌های مردمی رو جلو می‌بره، یا اجرای نمایش‌نامه‌محور رو

جلو می‌بره یا هر چی. یا اگه داره سنت‌های موجود رو تخریب می‌کنه یا در هم می‌آمیزه با کدام سنت‌ها داره این کار رو می‌کنه. این‌طوری چیزی که تو می‌گی ادامه، معنا پیدا می‌کنه.

(بحث گره خورده است. با این حال هیچ کدام کلافه نیستند. تئاترکارها آموخته‌اند که لحظه‌ی نومیدی یا درِ معجزه را به‌رویت باز می‌کند یا از در بیرونت می‌کند و تبعیدت می‌کند به وضعیتِ تنهاییِ دمِ مرگ. پس اکنون اجازه می‌دهند خودِ لحظه درباره‌شان تصمیم بگیرد.)

حامد: خونه رو چند گرفتی؟

احسان: خونه برای من نیست، چند هفته یکی از دوستان رفته و من ساکن خونه‌ش شده‌ام. پول گرفتنِ خونه ندارم.

حامد: منم اگه خونه نداشتم امکان موندن در تهران نداشتم در وضعیتِ فعلی.

احسان: مگه درس نمی‌دی؟

حامد: من یه مدت کوتاهی برای تدریس می‌رفتم دانشگاه دامغان. تجربه‌ی خیلی تلخی بود برام. بعدش خیلی فکر کردم که ایرادِ کار چی بود. همیشه وقتی می‌رفتم و برمی‌گشتم تهران، حسم این بود که کار بیهوده‌ای دارم می‌کنم. تنها جوابی که براش پیدا کردم مربوط به فضای عمومیِ اون شهر بود. مشکل از طرف دانشجوها نبود، مشکل اونجا بود که فعالیتی که ما، یعنی من و دانشجوها، بهش مشغول بودیم هیچ جایگاهی در فضای عمومیِ شهر نداشت. اصلاً چنین فعالیتی برای مردمِ اون شهر تعریف نشده بود. یعنی ارتباط دوسویه‌ای بین شهر و تئاتر وجود نداشت. به‌خاطر همین بچه‌ها فقط انگار می‌خواستن تکنیک‌هایی رو یاد بگیرند و بعد سریع‌تر به جاهای دیگه‌ای مثل تهران که فکر می‌کردن متفاوت خواهد بود برن.

احسان: به‌نظرت اگه فردا اعلام بشه تئاتر ممنوعه اعتراض‌های مردمیِ بزرگی بهش می‌شه؟ یا تغییری در چیزی ایجاد میشه؟

حامد: فکر نمی‌کنم.

احسان: فکر می‌کنم احتمالاً اگه در مثلاً فرانسه همچین اتفاقی بیفته واکنش‌هایی داشته باشه. چون تئاتر تونسته با مردم ارتباط برقرار کنه. البته اینها در هر جامعه‌ای نسبت با شرایط خاص خودش تعیین می‌شه و شکل‌های خودشو پیدا می‌کنه احتمالاً.

حامد: فکر می‌کنم حتا در دهه‌ی ۹۰ که پویاترین سال‌های تئاتر بود هم اون اعتراضی که منظورِ توئه اتفاق نمی‌افتاد. بنابراین به نظر من اون اندازه که تو به شرایط اهمیت می‌دی این‌جا در مورد تئاتر موضوعیت نداره انگار.

احسان: به‌نظرم این عدم ارتباط تئاتر با مردم یک مسئله‌ی قابل بررسیه. شاید اصلاً جامعه‌ای که همه‌ی ما درونش نیازهای خیلی اولیه‌ای داریم، یا مداوم در تلاش برای بقا هستیم نمی‌تونه با چیزی که امروز به‌عنوان تئاتر وجود داره ارتباطی بگیره. یعنی انگار نمی‌تونه در اولویت‌هاش باشه. حداقل این تئاتر که ما ازش حرف می‌زنیم.

حامد: مگه بیست سال قبل که شرایط اقتصادی نسبتاً پایداری داشتیم وضعیت تئاتر مشابه همینی نبود که الان هست؟ به‌نظرم مسئله‌ی اقتصاد گره‌گشای معضل تئاتر نیست.

احسان: خب مجموعه‌ای از روابط مختلف این ارتباط با مردم رو ایجاد می‌کنه. اتصال تئاتر به نهادهای مختلف. با اقشار و شغل‌های مختلف. یه رابطه‌ی چند سویه.

حامد: آیا مثلاً در فرانسه هم رابطه‌ی طبقه‌ی کم‌برخوردار با تئاتر قطعه؟

احسان: طبیعتاً این یه مطالعه‌ی آماری لازم داره. اما آنچه من تجربه کردم اینه که اگه تو به‌عنوان یه شهروند در دسته‌ی کم‌درآمد یا بیکار قرار بگیری می‌تونی با هزینه‌ی متفاوتی تئاترها رو پیگیری کنی. هزینه‌ای خیلی پایین‌تر. یعنی بخشی از هزینه‌ی بلیتِ تو توسط دولت پرداخت میشه.

در نگاهی به یک وضعیت مثالی ـ به‌عنوان نمونه وضعیت تئاتر و هنرهای اجرایی در فرانسه ـ می‌توان دید که میدان‌های متفاوتی در همکاری با یکدیگر در حال پیشبرد یک کل هستند. سنت‌ها، آموزش‌ها، نقدها، مدرسه‌ها، با مشارکت مردم و جوامع دانشگاهی و در نهایت با یک

سازوکار اقتصادی مشخص در تعاملی با یکدیگر در کارِ ساختنِ پدیداری با نام تئاتر هستند.

هر یک از این میدان‌ها و جامعه‌ها با در دست داشتن یک سند مسئولیت اجتماعی و هنری اهداف مشخصی را پیگیری می‌کنند. این اهداف معمولاً توسط جمعی از هنرمندان و عده‌ای از مسئولین هر شهر بر اساس نیازهای جامعه‌ی مورد نظر و هم‌چنین پیشبرد مسیر تئاتر در یک چشم انداز بزرگ‌تر طراحی می‌شوند.

وضعیت حاکم بر تئاترِ فرانسه را به‌اختصار می‌توان در یک الگوریتم ترسیم کرد:

۱- دولتِ برآمده از مجلسِ منتخبِ مردمی موظف است بودجه‌ی مصوبی را میان مراکز هنری و مدرسه‌های تئاتری تقسیم کند. اما این دولت در سیاست‌های هنریِ آن‌ها دخالتی ندارد. این بودجه میان هنرمندانی که به صورت دوره‌ای با این مراکز همکاری می‌کنند و هم‌چنین کسانی که برای تعریف و اجرای پروژه‌های خلاق دعوت و یا از طریق فراخوان آزاد انتخاب می‌شوند تقسیم می‌شود. (هرچند در حال حاضر جریان‌های راست افراطی خطری برای تضمین گردش این سرمایه به شیوه‌های سابق هستند.)

۲- بخشی از این سرمایه توسط چرخه‌های مالیاتی به دولت بازمی‌گردد تا دوباره به همین سازوکار تزریق شود. (بدین ترتیب مردمی هم که مخاطبان اجراهای این مراکز هستند خود را دخیل در یک امر مدنی و مشارکت‌کننده در آن می‌یابند و حق نقد و نظر نسبت به عمل‌کرد این مراکز را برای خود مسجل می‌دانند.)

۳- هر مدرسه و مرکزی مسئول پیشبرد بخشی از فرهنگ تئاتری است. از همین رو به‌وضوح مشخص است که مدرسه‌ها در دل چه سنتی فعالیت می‌کنند و سیاستِ هنر برای‌شان در ارتباط با خود هنر و جامعه‌ای که در آن در حال تولید هستند چه تعریفی دارد.

۴- رسانه‌های آزاد و انتشارات مسئولیت مدنی و شغلی دارند دستاوردها و نقد و بررسی‌هایی را در قبال فعالیت‌های هر مرکز ثبت و در اختیار مردم قرار دهند.

۵- جامعه‌ی روشنفکری اعم از علوم اجتماعی و فلسفه در راستای مسئولیت کاری‌اش موظف است از طریق تعریف پروژه با مراکز هنریِ دلخواهش همکاری کند. این همکاری نه یک فعالیت داوطلبانه بلکه به‌عنوان بخشی از وظایفِ ضروریِ جوامعِ مختلف در قبالِ یکدیگر صورت می‌گیرد و مندرج در حقوقِ دریافتی و یا با تأمین مالی از طرف نهادهاست.

در دل چنین سازوکاری است که جامعه‌ی مدنی مخاطب هنر قرار می‌گیرد. او در بدترین حالت آنچه را انتظار دارد از مراکز هنری طلب می‌کند و در بهترین حالت آنچه را رؤیت‌ناپذیر است در صحنه مرئی خواهد یافت. تئاتر برای او مسئله می‌سازد بدون آنکه ضرورتاً راهگشایی کند. یافتنِ راهکار را مخاطب در جامعه‌ی مدنی پیگیری خواهد کرد.

حامد: پس درست‌تر اینه که بگیم با فقدان چیزی به نام جامعه‌ی مدنی طرفیم. یه جامعه‌ی مدنی که خودش باید به جامعه‌های خُردتر تقسیم بشه، مثلِ جامعه‌ی دانشگاهی، جامعه‌ی روشن‌فکری، جامعه‌ی کارگری، جامعه‌ی پزشکی، جامعه‌ی رسانه و مطبوعات، جامعه‌ی نقد، جامعه‌ی تئاتر[۵]. در نبودِ اولی بقیه هم موضوعیت و امکانِ وجودی‌شون رو از دست می‌دن. این جامعه‌ها هم وابسته به هم‌اند و هم در قبالِ یکدیگه مسئولیتِ مدنی احساس می‌کنن.[۶] به‌نظرم مهم‌ترین ویژگیِ این جامعه‌ها استقلال‌شونه، یعنی دولت باید استقلالِ اونا رو به‌رسمیت بشناسه. این ویژگی فقط درصورتِ وجودِ یه دولتِ مردمی امکان‌پذیر میشه.

احسان: موافقم. اما هم‌زمان دارم به توانایی‌های همین جوامع غیررسمی‌ای که ما در حال حاضر ساختیم فکر می‌کنم. هرچه قدر نصفه‌نیمه. اما آیا این جوامع فرصت اینو نداشتن که تا الان فرم‌های اتصالی که مختص به وضعیتی که داخلش هستیم رو پیدا کنند یا اختراع کنند؟ که به‌نوعی به هم متصل بشن؟ بر هم کنش و واکنش داشته

باشند؟ منظورم اینه که آیا تنها راه وجود دولت مردمیه؟ آیا این وضعیتِ عدمِ وجودِ دولت مردمی نمی‌تونه آلترناتیوهای خودشو بسازه؟

حامد: این جامعه‌ها اصلاً امکان شکل‌گیری نداشته‌اند که فرصت متصل شدن به همدیگه رو داشته باشن. در بهترین حالتش می‌شدن حلقه‌های کوچک و خویشاوندی مثل یه جور خانواده. که برای فعالیت‌هایی مثل روشنفکری ممکنه جواب بده ولی برای فعالیتی مثل تئاتر تبدیل میشه به یه جور محفل خانوادگی. محفل‌هایی که در خود می‌مونن و ارتباط‌شون با جامعه‌های دیگه گلخانه‌ای میشه. مثل حلقه‌ی روشنفکری چپِ نو که تا حدی در بقیه پدیده‌های اجتماعی هم دخالت می‌کرد. ولی تئاتر انگار نمی‌تونه در یک وضعیتِ ایزوله نفس بکشه یعنی تبدیل به چیزی میشه که گفتم پدیده‌ی گلخانه‌ای.

احسان: به نظر همین طوره. اما انگار برام جالب نیست که بپذیرم ما صرفاً نیازمند یه دولت مردمی هستیم تا بتونیم وجود پیدا کنیم. من می‌فهمم که یه دولت مردمی بستر مناسبی برای ساخت‌وساز این ارتباط‌ها خواهد بود. در این که شکی نیست. مسئله اینه که من به این میزان از وابستگی به آماده بودن همه‌ی شرایط مشکوکم. این که اگر همه‌ی شرایط ـ در اینجا مثلاً حضور دولت مردمی ـ فراهم باشه حالا ما می‌تونیم کار کنیم و به هم متصل بشیم.

(درِ کافه باز می‌شود و زنی به داخل می‌آید. گفت‌وگو برای لحظاتی قطع می‌شود.)[7]

حامد: یادمه سالِ بعد از دبیری تو، در جشنواره‌ی مونولوگ جایزه‌ی جشنواره به یه دختری داده شد به اسم مهلا، فامیلیش خاطرم نیست. کار نوآورانه‌ای با فضا کرده بود. مهلا الان کجاست؟ جایزه دادن به چه معناییه؟ جایزه دادن به این معنی نیست یا نباید باشه که فرد جایزه‌ی جشنواره رو بگیره بعد بره شرکت کامپیوتر بزنه. جایزه یعنی دستاوردهای فرد رو تأیید کردن. یعنی به نظر ما رسید دستاوردهای قابل‌توجه و پراهمیتی داری. جایزه در وضعیت طبیعی باید مسئولیتِ دوطرفه ایجاد کنه. یعنی جامعه‌ی هم تئاتر سالِ بعد از فرد مطالبه کنه که یافته‌های جدیدش رو ارائه کنه. یعنی چه چیزی اضافه کردی، به چه ایده‌های جدیدتری رسیدی، با امر خلاقه‌ی جدیدت چطور کمک‌مون می‌کنی؟ از اون طرف هم فرد در قبال جامعه‌ای که بهش تعلق داره

احساس مسئولیت می‌کنه یا باید بکنه که چون به من اعتماد کرده‌ان و از من کمک می‌خوان باید دربرابرشون مسئولیت قبول کنم. همه چیز مثل همین جایزه‌دادن از معنی خالی شده.

احسان: ببین. یه متنی از رضا نگارستانی ترجمه شده.[8] اون‌جا درباره‌ی همگرایی حرف می‌زنه. من فکر می‌کنم عدم همگرایی در دل اصطلاحاً جامعه‌ی فرضیِ تئاتر ما وجود داره. حتی بیشتر. نوعی انکار دیگری وجود داره. توزیع نامشخصِ امکانات یه فضای رقابتی منفی ایجاد کرده. سال‌هاست. انگار همه مداوم خودشون رو در موقعیت حذف شدن می‌بینن. بنابراین تلاش‌ها در راستای پیشرفت‌های شخصیه. انگار ما از خشنودی دیگری خشنود نیستیم. ما تلاشی نمی‌کنیم کسی دیده بشه. فقط خودمون. چون انگار یه دعوا بر سر بقاست. بر سر شاگردهای بیشتر. حتی بستر آماده‌ای داریم برای تاریخ‌سازی‌های جعلی. تلاش‌هایی برای اعلام اولین بودن. اولین کسی که تئاتر محیطی کار کرد. اولین کسی که تئاتر زیرزمینی کار کرد. اولین کسی که روی صحنه سه صندلی داشت. اولین گروهی که خارج رفت. و این‌ها نه در تلاش برای پیشبرد چیزی جمعی، بلکه برای تنه زدن به دیگری یا حذف دیگری صورت می‌گیره.

حامد: چند سال پیش که برای مصاحبه‌ی دکتری رفته بودم هنرهای زیبا پروپوزال پیشنهادیم تاریخ میزانسن در ایران بود. چند نفر از ژوری‌ها ازجمله سرسنگی با این قضاوت که در حدواندازه‌ی رساله‌ی دکتری نیست تقریباً مسخره‌اش کردن. البته الان معتقدم چقدر خوب شد منو نپذیرفتن چون بدون هیچ سند و مدرکی عملاً چنین پژوهشی ناممکن بود.

یک امر بدیهی از فرط بداهت از میدانِ دید محو می‌شود؛ مشاهده‌ناپذیر می‌شود. و آن‌چه در شکل‌وشمایلِ تحریف‌شده حضورش را اعلام می‌کند خود را انعطاف‌ناپذیر، صُلب و طبیعی می‌نمایاند. نسبتِ تئاتر با آزادیِ بیان چیزی از جنسِ همان بداهت است. اما، به‌عوض، آن‌چه دهه‌ها تئاتر خوانده‌شده خود را طبیعی جا زده است.

تئاتر با دموکراسی پیوند ناگسستنی دارد. چه در سرآغاز ابداعِ آن در آتن، و چه در جمهوری‌ها و نسخه‌بدلِ دموکراسی‌ها در روزگار مدرن. تئاتر و دموکراسی لازم و ملزوم هم هستند. دموکراسیِ آتن به تئاتر نیاز داشت تا خود را در آن ببیند، مسائلش را شناسایی کند و اگر بخت یار بود خود را تصحیح کند. از طرفِ دیگر هم، دموکراسیِ آتن شرطِ وجودیِ تئاتر بود. در سایه‌ی دموکراسی است که تئاتر می‌تواند معضله‌ی همیشگیش را بر روی صحنه بیاورد: انسان را. آن موجودِ حل‌ناشدنی را. آن هستیِ محاط در نیروهای اجتماعی و درقیدِ خواست‌ها و امیالِ درونیِ مهارناپذیرش را. دموکراسی‌ست که آموخته آشکارشدنِ تناقض‌هایش را در صحنه تاب بیاورد. رابطه‌ی تئاتر و دموکراسی مهرآکین است. هر دو می‌دانند که سخت به‌هم نیاز دارند، سخت به‌هم وابسته‌اند. گاه خصمِ خونی هم‌اند و گاه یار غم‌خوار هم‌اند. و همین رابطه‌ی هم‌بسته است که بقای هر کدام را تضمین می‌کند.

تئاتر جز در بیست سالِ مشروطه چنین چیزی را در ایران تجربه نکرد. با از دست رفتنِ دستاوردهای مشروطه و ظهور حکومتِ مطلقه‌ی سلسله‌ی حاکمانِ بعدی امکانِ تداومِ جامعه‌ی تئاتر هم از دست رفت. تئاتر آمد اما دموکراسی نیامد. تقلا برای آگون[۹] بر روی صحنه آمد اما جدلِ آزادانه بر سر نظرات مختلف در فضای شهر نیامد. نور تاباندن بر وجوه تاریکِ انسان و بدنِ مادیِ حیات‌بخشِ او آمد اما امکانِ رقص و کارناوال و گرد هم آییِ آزاد و تظاهراتِ عمومی نیامد. به همین دلیل بود که گویی تئاتر یک روز بر درِ خانه‌ها نوشت «آمدیم نبودید رفتیم» و رفت.

احسان: پس اگه فرض کنیم که تئاتر پدیده‌ایه که صرفاً در وضعیت دموکراتیک شکل می‌گیره آیا باید بپذیریم که تئاتر به خودی خود در فرایند دموکراتیک شدن نقشی نداره؟

حامد: حتماً داره. بنابراین ناچاریم مفاهیمی رو که داریم در موردش صحبت می‌کنیم تدقیق کنیم. شاید چیزی که منظور توئه تئاتر نیست، اجراهای تئاتریه.

احسان: میخوام بگم که خود خواستِ تئاتر نقشی در فرایند دموکراتیک شدن داره. یعنی برای به دست آوردن دموکراسی باید تئاتر خواست و برای به دست آوردن تئاتر باید دموکراسی خواست.

حامد: دقیقاً. ولی آیا هر شکل از اجرای تئاتر به این فرایند کمک می‌کنه؟

احسان: نه هر شکلی. اما نگاه کن به اجراهای زیرزمینی امروز. یا در واقع اجراهای بدون مجوزِ رسمی. به نظرم حضور این اجراها نشون دهنده‌ی یک خواست دموکراسیه. اجراهایی که به وضعیت غیردموکراتیک تن نمیدن. انگار به نوعی دارن حفره‌هایی در وضعیت موجود ایجاد می‌کنن.

حامد: موافقم. منتها با یک تبصره. این اجراها اون خواست رو بازنمایی می‌کنن ولی در اثرگذاری‌شون نباید اغراق کرد. در عین حال باید موضع انتقادی‌مون رو هم در برخورد با هر اجرا حفظ کنیم. در فقدان دموکراسی و جامعه‌ی مدنی این قِسم اجراها در بهترین حالت فقط یک اخلال‌گر و راهی برای مقاومت و تداوم پژوهش‌های اجرایی به شکل منفرد هستن.

احسان: خب همین سه مورد تاریخِ بدیلِ این لحظه رو تشکیل می‌ده. مثلاً خود اخلال‌گر بودن اهمیت زیادی داره. نگاه کن که امروز اجرا رفتن به شکل رسمی با شک و تردید همراه شده. حتا با نوعی شرمساری. نوعی همدستی با وضعیت غیردموکراتیک. مشخصاً بعد از رخداد مهسا مسئله‌داربودنِ تئاترکارکردن واضح شد. خود همین اجراهای غیررسمی واکنشی به مسئله‌داربودنِ وضعیت هستن. الان آدم‌ها برای اجرا رفتن به شکل رسمی دلیل می‌تراشن. تلاش می‌کنند که عمل‌شونو موجه کنند. پیش از این انگار به این توجیهات نیاز نداشتن. به این که چرا به وضعیت غیردموکراتیک تن می‌دن.

حامد: درسته، درواقع می‌خوام بگم باید هوشیارانه‌تر با این امکانی که به وجود آمده برخورد کنیم. این‌که فراموش نکنیم که این اجراها غایت آنچه ما لازم داریم نیستند.

به قیاس از گزاره‌ی «همیشه نوشتن، نوشتن علیه چیزی است» می‌توان خلق کردن، آفریدن، و یا دقیق‌تر، «ساختن» را جایگزین «نوشتن» در آن عبارت کرد. نکته‌ی مهم علیه چیزی بودن است؛ نه لزوماً علیه چیزی بیرونی، علیه نیرویی سرکوب‌گر و منقادکننده، بلکه هم‌چنین علیه سازوکارِ درونیِ خودِ امر هنری، علیه سنتِ هنری، علیه فُرم‌ها و شیوه‌های بیانی؛ و نه لزوماً درباب یک تناقض اجتماعی، یک وضعیتِ بغرنج، بلکه هم‌چنین درباب خود، اختلال‌های ادراکی، و تجربه‌های منضم به هستی. وفادار ماندن به این ایده شرط لازم برای ساختنِ یک اجراست (به‌جز اجرای مبلّغ یک ایدئولوژی) اما شرط کافی برای محقق شدنِ تئاتر نیست.

بیایید برای فهمِ وضعیتِ یکّه‌ی خودمان اجرای تئاتری و تئاتر را از هم منفک کنیم. چنین تفکیکی ضروریِ فهمِ آن واقعیتِ تاریخی‌ست که زندگیش می‌کنیم. اجرای تئاتری را صحنه به‌اضافه‌ی تماشاگرش بدانیم، اما تئاتر را پدیداری اجتماعی بشناسیم. بدین معنا اجرا رخدادی است که در ارتباطِ دوسویه میانِ اجراگران و تماشاگران رخ می‌دهد، اما تئاتر پدیداری است که در نسبتِ میانِ یک سالن با پدیدارهای دیگر اجتماعی معنا می‌یابد: نسبتِ یک نیرو با نیروهای دیگر.

در این سال‌ها شاید، هم سالن‌های رسمی در جریان باشند و هم خانه‌هایی که به تماشاخانه‌های غیررسمی تبدیل شده‌اند، شاید یک چند نفری اجرایی به‌زعمِ خود اعتراضی بر صحنه ببرند، و یا شاید افرادی باشند که نبض بازار را در دست گرفته و راه‌ورسمِ برندینگ و تجارتِ پر رونق را در این فعالیت آموخته باشند، در این سال‌ها، و چه در آن سال‌های قبل‌تر، می‌شود تصور کرد یک چند نفری اثری نوآورانه آفریده و بیافرینند، شاید افرادی به این باور رسیده باشند که خلق کردن جز در آزادیِ کاملِ خالق امکان‌پذیر نیست، شاید کسانی دستور زبان صحنه را

در ایران گامی به پیش ببرند، شاید بشود هر قِسم اجرایی را متصور بود، تئاتر اما؟ اجرا ممکن است اما تئاتر ناممکن است.

امکانِ تئاتر موکول می‌شود به پیروزی در استقرار جامعه‌ی دموکراتیک در راه.

---

[1] دولت و جامعه‌ی مدنی، آنتونیو گرامشی، ترجمه‌ی عباس میلانی، نشر اختران، ص ۳۵

[2] یک‌صد سال آرشیو تئاتر ایران زیر آب، بابک احمدی، روزنامه‌ی اعتماد، ۱۶ آبان ۱۴۰۰

[3] به سیاقِ استادکار، برق‌کار، تعمیرکار، خدمت‌کار، و تبه‌کار

[4] در خدمت و خیانت مترجمان، نیکو سرخوش، نشر نی، ص ۷۰

[5] قدرمسلم منظور از جامعه‌ی تئاتر صرفاً صنف یا اتحادیه نیست، بلکه قِسمی میدان هنری است که به اعضایش یک هویت جمعی می‌بخشد. ح. الف.

[6] تلاشی برای شکل‌گیریِ یک جامعه‌ی تئاترِ فرضی در آبان سال ۱۴۰۱ انجام شد، اما به‌دلیلِ مخالفت و همراهی نکردنِ تعدادی از همکاران و تهدید نیروهای امنیتی شکست خورد و به محاق رفت.

[7] زن را بیشتر حاضران می‌شناسند. درباره‌اش می‌گفتند در جوانی زنِ دلربایی بوده. با این‌که می‌شود گفت هنوز هم جوان است. زمانی در افواه شایعه‌ای درموردش دهان‌به‌دهان می‌چرخیده. شنیده می‌شد که با یکی از استادانِ شناخته‌شده‌ی دانشگاه هنر طرح دوستیِ نزدیک ریخته تا بتواند اعتبار استادیِ تئاتر بگیرد. هر چند ناکام مانده. زن از زمانی که یک کولبر را از کردستان به روی صحنه‌ی تئاترشهر آورده بود به‌عنوان پیش‌رو در تئاتر مستند شناخته می‌شد. کارگردان در اجرا از کولبر می‌خواست بر روی صحنه بایستد تا مردم چهره‌ی واقعی و رنجور و تکیده‌ی یک کولبر را ببینند. نمایش پرسروصدایی بود و همگان اذعان داشتند تئاتر ایران به یک چنین دَمِ تازه‌ای نیاز داشته است. با این‌که آن مرد کولبر بعدتر ادعا کرد اگر در مدتِ اجرای تئاتر کولبری می‌کرده از نظرِ مالی تأمین بیشتری می‌شده و به‌واسطه‌ی شناخته‌شدن چهره‌اش امکانِ برگشت به کولبری را هم از دست داده. یک شایعه‌ی دوم هم بود که باعث شده شایعه‌ی اول فراموش شود. تصویری از او حکایت از یک جلسه‌ی دوستانه با رهبر داشت که در آن او از ترجمه‌های نازل و درام‌های سخیف شاکی است. به‌گفته‌ی آنان که در جلسه حاضر بودند رهبر چند ثانیه بر چهره‌ی او خیره مانده بوده. شاید رگه‌هایی از آن استعداد دوران تئاتری‌اش در عمقِ عمیقِ چروک‌های صورتِ زن نشت کرده بود. (یک اتود به سبک‌وسیاقِ رمانِ روبرتو بولانیو: «ادبیات نازی در قاره‌ی امریکا». این رمان فرهنگِ ابداعیِ بولانیو است از نویسندگانی ساختگی که هر کدام به نوعی با فاشیسم و راست افراطی اتصالی کرده‌اند.)

[8] وقتی از فرصتِ ساختن جمع‌گرایی واقعی محروم می‌شویم، توانایی‌های حیاتی که برای پیوند دادن اندیشه به عمل ضروری هستند، معلق می‌مانند. این توانایی‌ها برای ایجاد جهت‌گیری‌های معنادار و ایده‌های بهتر از آنچه اکنون داریم، اهمیت دارند. فلاکت زمانی به وجود می‌آید که پیشرفت از طریق ممانعت از جمع‌گرایی به‌عنوان تلاشی هدفمند و ساختنی متوقف می‌شود. پیشرفت تنها زمانی ممکن است که نه به‌خاطر، بلکه علی‌رغم زمینه‌های از پیش ساخته‌شده برای گردهمایی رخ دهد. ترجمه‌ی آری سرازش-رامین اعلایی، www.fold-era.com

[9] آگون واژه‌ی یونانی‌ست که می‌توان بُنِ آن را در دو واژه‌ی آشنای پروتآگونیست و آنتآگونیست بازشناخت. آگون به رقابتِ میانِ دو فرد اطلاق می‌شد، به‌ویژه در رشته‌های ورزشیِ المپیک. همین معنا به رقابتِ حقوقی در دادگاه‌ها هم تعمیم یافت. آن‌چه از این واژه در تئاترِ آتنی رسوخ کرد و در تاریخِ درام ماندگار شد جدلِ کلامی دو فرد در مقامِ پروتآگونیست و آنتآگونیست بود که هر کدام از منظرِ یک نظامِ حقوقیِ مشخص در برحق‌بودنِ خاسته‌اش مصّر بود و دعویِ عدالت می‌کرد. به‌عبارت دیگر آگون تصادم دو نظامِ حقوقی-قانونی بود.