تئاتر ضدجنگ، پس از برتولت برشت

نویسنده: لارا استیونز

ترجمه: رضا خسروی

از نظر سارا بریدی، از رویداد یازده سپتامبر به این طرف، سیاست و اجرا دیگر به شکل معناداری از یکدیگر جدا نیست. از نظر او "تئاتر سیاسی" زمانی تبدیل به مسئله‌ای قدیمی شد، که مهارت بازیگری ژست‌های سیاسی مانند جورج بوش و نمایش عمومی یازده سپتامبر باعث شدند تمامیت تئاتر و پرفورمنس بی‌جان و کاذب به نظر بیاید. جین کالرن با نظر استوک هاوزن (آهنگساز) بر اساس این که حملات تروریستی یازده سپتامبر بزرگترین اثر هنری همه دوران‌ها است، هم عقیده بود؛ زیرا اعتقاد داشت که تاثیراتش بر مخاطب هدفش، به شکل عجیبی شگرف و مدهوش کننده بود. وجوه اشتراک امر سیاسی با اجرا، نیازمند تجدید نظری دقیق درباره کارکرد تئاتر امروز است. درک بهتر از شیوه‌های تئاتری، این اجازه را به ما می‌دهد که معقولانه، چیدمان استراتژیک جورج بوش و جنگ‌های خاورمیانه را، آنگونه که در رسانه به شکل باورپذیر قاب‌بندی و مونتاژ می‌شوند را ببینیم و معنای انهدام برج‌های دوقلو در نیویورک را نیز بخوانیم. راستوم باروچا(نویسنده و کارگردان هندی) در کتابش، یعنی "ترور و اجرا"، درباره استفاده از لغات "ترور" و "تروریسم" را بررسی می کند تا رابطه امروزی بین ترور و اجرا را واضح‌تر مطرح کند. برای باروچا، تروریسم در ذات قسمتی از اجرا یا پرفورمنس نیست، بلکه عکس العمل‌ها به تروریسم و نشان دادن اعمال تروریستی در رسانه هستند که چنین رویدادهایی را به نمایش برای بهره‌جویی از ناظر- تماشاگران تبدیل می کنند. باروچا، ذکر می کند که ترور نام بخشی از اندوه است، نوعی انتزاع، بخش تأثیرپذیر مضمحل و معیوب که دست گذاشتن روی آن محال است. از یازده سپتامبر به بعد تهدید همه‌جانبه ترور به بسیاری از حکومت‌های غربی اجازه بر کنار کردن قوانین حقوق بشری و همچنین گسترش روش‌هایی امنیتی-حکومتی را داده است.

باروچا می گوید که جنگ علیه ترور، در نهایت خود، جنگی است علیه کلمات؛ درگیری بر محور اینکه چه کسی خوب است و چه کسی بد. اگر این نظرگاه را جدی بگیریم، تئاتر با داستان و انرژی اجرایی‌اش، به طور خاص بسیار مناسب انتقاد، مبادرت، بن‌مایه طنز، یا تغییر زبان مسلط و چگونگی ترسیم روش تسلط، نزاع، تروریسم و ترور است.

باز کراشاو می گوید: پست‌مدرنیسم و دیدگاه‌های منصوب به آن به شدت فرضیه‌های قدیمی امر سیاسی در تئاتر را مختل و ویران می کنند، طرح‌هایی که معمولا در ارتباط با گروه چپ یا ایدئولوژی‌های سوسیالیستی-مارکسیستی تعریف می‌شوند. اگر نتوانیم تئاتر سیاسی امروز را مشخص و تشریح نماییم، پس چه گونه در مورد زیبایی‌شناسی دراماتیک سخن بگوییم که بتواند به آشفتگی‌های جهانی پاسخ دهد که جدال اخلاقی غامضی می‌خواهد؟

ژاک رانسیر، تاملی کارساز از رابطه بین سیاست و هنر در قرن بیست و یکم ارائه می کند. "امروزه مارکسیسم تبدیل به بخشی از دانش عقلانیت فرهنگی سلطه‌ی کالا و نمایش شده است، بخشی از فهم مایوس طلب تساوی بین همه چیز و هر چیز. این فهم پسامارکسیستی و پساموقعیت گرا به این رضایت نمی‌دهد که تصویری خیال‌انگیز از بشریتی دفن شده زیر پسماند مصرف دیوانه‌وارش به وجود آورد. این خرد قانون چیرگی را همانند بخشی از نیرو تصور می کند که بر هر چیزی که در مقابلش بایستد، غلبه می کند.

هر اعتراضی را جایگزین یک نمایش می کند، و هر نمایش را به یک کالا."

رانسیر به این نظریه اعتراض می کند که وقتی هنری فقط انتقادی و سیاسی به حساب بیایید می‌تواند خوانندگان/بینندگانش را به شورش علیه نظام قدرت به جنبش در آورد. این چنین نظری بیانگر شکلی خاص از رابطه بین علت و معلول، بین قصد و نتیجه است؛ که می گوید هنر لزوما تماشاگران را به جنبش درمی آورد تا با قصد مداخله، در هارمونی و نظم موجود واکنش نشان دهند. رانسیر تایید می کند که هنر می‌تواند به طور قابل مشهودی به مسئله‌ای سیاسی اشاره کند، اما هرگز نمی‌تواند بگوید که سیاست چه گونه قرائت می‌شود، این که هدایتگر چه چیزی است یا چه گونه بر تماشاگر اثر می گذارد، را کنترل نماید. بسیار کم اتفاق می‌افتد که امروزه هنر باعث کنش اجتماعی مستقیم شود.

رانسیر همچنین می گوید که هیچ قانونی برای برقراری همبستگی بین سیاست زیبایی‌شناسی و زیبایی‌شناسی سیاست وجود ندارد. او می گوید: یک هنرمند می تواند متعهد باشد، اما معنای اینکه بگوییم هنر او متعهد است چیست؟ تعهد یکی از مباحث هنر نیست. البته به این معنی نیست که هنر غیر سیاسی یا سیاست‌ستیز است، بلکه به این معنی است که زیبایی‌شناسی دارای سیاست مخصوص به خود است، (و یا متا سیاست) و آن این است که سیاست زیبایی‌شناسی فرم‌های اجتماعی هستند که توسط همان حاکمیت، شناسایی می‌شوند که دربستر آن، هنر را درک و دریافت می کنیم.

هر اثر هنری سیاست متعلق به خود را دارد که حد و حدود آن توسط هنرمند مشخص نمی گردد و نمی‌شود بیش از تلاقی هر تماشاگر با اثر هنری آن را فهمید. به هر ترتیب، کاهش معاشرت بین سیاست و برتری زیبایی شناختی نشان از پایان هنر سیاسی نیست؛ بلعکس، رانسیر از ما می‌خواهد تا زیبایی‌شناسی اثر هنری را در وضعیتی مشخص و بر پایه‌ی نزدیکی‌اش با بستر و دوره‌ی سیاسی-اجتماعی روشن و مبرهنِ آن بسنجیم.

مشکل تصدیق یک سیاست زیبایی شناختی نمی‌تواند توسط هنر تعلیمی برطرف شود. رانسیر، با تمسخر قرار دادن احتمال سیاسی سازی تماشاگر پست‌مدرن غربی، مدعی می‌شود که دیگر نمی‌توانیم به پداگوژیک برای اثرگذاری هنر اعتقاد داشته باشیم. در دوران پست‌مدرنی که تمام امکانات سرمایه‌گذاری احساسی یا اخلاقی تماشاگر در نقد اثر هنری از بین می‌رود، فکر کردن به هنر پداگوژیکی، که غالباً در فعالیت‌های عوام‌فریبانه رهبرانی کمونیستی که بسیار هم مورد توجه بود، غیر ممکن است.

رانسیر این مدل تعلیمی را با برتولت برشت در ارتباط می‌داند و به طور معین نمی‌پذیرد این گزاره‌ای را که برشت مدعی آن است: این که تئاتر اپیک می‌تواند تماشاگران منفعل را به متفکرانی فعال و داورانی بی‌واسطه تبدیل کند. او می گوید که در بطن تئاتر سیاسی برشت، نگرش بیگانه‌سازی تماشاگر برای جهت دادنش به آگاهی خردمندانه یا تحرک سیاسی وجود دارد. رانسیر بیگانه‌سازی برشتی را به عنوان بخشی از فرآیند آشنایی‌زدایی توصیف می کند که ارتباط بین احساس و مفهوم را از بین می‌برد.

وی می گوید: هیچ دلیل موجهی وجود ندارد که چرا ایجاد محرک شوکه کننده توسط دو شکل غیر مرتبط از امر معقول باید فهمی از وضعیت جهان را تجسم بخشند، و دلیلی مبرهن وجود ندارد که چرا چنین درکی باید منتهی به تصمیمی برای تغییر آن شود.

رانسیر اثر بیگانه‌سازی برشت را به مانند استراتژی سیاسی تاریخی برای آشکارسازی مکانیسم ایدئولوژی خوانش می‌کند، اما استراتژی که برشت به هیچ وجه نباید آن را حربه‌ای برای سامان دادن تماشاگران درنظر بگیرد.

به علاوه رانسیر بیگانه‌سازی را در گردهمایی‌های در حال حاضر را ناچیز می‌داند، پدیده‌ای که به اعتقاد او پس از وقایع یازده سپتامبر در غرب فراگیر شده است.

رانسیر اعتقاد دارد دراماتورژی برشت بر این انگاره کار می کند که وقتی مخاطبی بر چگونگی عملکرد جهان آگاه است، افشاگر از بین می‌رود و تماشاگر سکان را به دست می گیرد. او این را تئاتری می‌داند که به عنوان میانجی‌ای در جهت نابودی خود تلاش می‌کند. این گونه درکی از تماشاگر پیش فرضی را طرح می‌کند که برای آموزش تماشاچیان و آزادی آنان از تمکین اندیشیدن دروغین به وسیله آشکارکردن حقیقت در پشت نقاب فسون‌سازی ایدئولوژی، نمایشنامه‌نویس در مقام برتر قرار دارد. در اینجاست که نمایشنامه‌نویس و کارگردانی همچون برشت، نقش یک منتور را ایفا می کند.

رانسیر در رابطه با استاد و شاگرد نقدهای مبسوطی بر آموزش نوشته است(البته از زمان افلاطون به بعد). در این نقدها او می گوید که وقتی استاد می‌خواهد دانشش را به شاگرد منتقل کند و در دانش او را با خود برابر سازد، این احاله‌ی ساختگی از نابود کردن مرتبه بندی پیشین میان آنها عاجز می‌ماند. به جای توازن سازی دانش، رانسیر مدعی می‌شود که استاد جبهه‌ی استادی خودش (از طریق تصاحب دانش) و تملق شاگرد را دوباره برقرار می کند؛ این همان چیزی است که می‌خواهد بر آن چیره شود. رانسیر متذکر می‌شود که رابطه بین رویداد در حال اجرا و تماشاگر در تئاتر اپیک، به همین شکل، متناقض‌نما عمل می کند. برای غلبه بر این ساختار چیدمان شده، رانسیر مدل "تماشاگر رهایی یافته" را پیشنهاد می کند که او به عنوان "تئاتر بدون تماشاگر" تشریحش می‌دهد.

پیامد این مقابله با رده‌بندی اجتماعی و روشنفکری، او منتقد وثوق برشت مبنی بر تماشاگری در حد مدرن بود: کسی که می‌تواند از خصلت بدون کنش بیرون بیاید و تبدیل به کنش گری فعال شود. از نظر گاه رانسیر، رهایی یعنی از بین بردن حد بین کسانی که بازی می کنند و کسانی که نگاه می کنند. تماشاگر رهایی یافته به فردی منصوب می‌شود که در ارتباط با صحنه به سبک برشت و رابطه تجربی(آنچه که آرتو می گوید) در نوسان باشد. رانسیر معتقد است که دراماتورژی برشت مسئله دو قطب بین دیدن و بازی کردن را حفظ می کند. رانسیر نمی‌داند که در ایده‌ای رهایی چگونه ممکن است تماشاگری که در جایگاه سنجشی قیاسی در رابطه‌ی بین گفتن، دیدن، و انجام دادن قرار نگرفته است، باید ضمایم تشکیلات سلطه را فهم کند. دیدگاه‌های دیالکتیکی نظریه برشت نظریه‌هایی را پیش می کشد که درون‌مایه‌ای بزرگتر از روابط اجتماعی است. برشت در تبدیل عادت‌ها امری آشنا در بر ملاسازی ساختارهایی است که آنچه را می‌توان گفت، دید، و انجام داد را شکل می‌دهد.

این نوع از فرم اجتماعی، که برشت بررسی‌شان را در نمایشنامه‌هایش به تماشاگران می‌دهد، پیوسته در معرض گرایش های سیاسی چپ گرایانه او هستند. دستورالعمل آلترناتیو سوسیالیستی برشت، گاهی گرایش هایش به پداگوژی استاد محور را نشان می‌دهد، اما هیچگاه برای دوگانگی کاپیتالیستی که در بسیاری از نمایشنامه‌هایش آن را نشان می‌دهد نتیجه مشخصی قائل نمی‌شود.

برای رانسیر سیاست هنر وجه اخصی دارد. به اعتقاد او، اثر هنری زمانی تکمیل می‌شود که به نمایش گذاشته شود.

آگاهی تماشاگر رهایی یافته، که بیشتر از دانش معلمش آموخته به شکل غیر مستقیم بر سطحی از بی‌انتهایی در اثر هنری متکی است. در تئاتری که امروزه به سیاست‌سازی مخاطب می‌اندیشد، این پیام نیست که اهمیت دارد؛ مهم توانمندی نمایشی آن در تحریک مخاطبان برای به پرسش کشیدن آن چیزی است که بر صحنه می‌بینند.

رانسیر کمتر نگران کنترل و تولید بدن‌ها در فضای مدنی است و بیشتر به این علاقه دارد که مردم در درجه نخست چگونه به عنوان سوژه‌های سیاسی بازشناخته می‌شوند. تشخیص به عنوان یک سوژه سیاسی به معنای دیده شدن و شنیده شدن و مجاز شمرده شدن در افکار عمومی است.

عقاید معاصر رانسیر پیشنهاد نوعی از زیبایی‌شناسی سیاسی است که برشت هم بر آن معتقد بود، و توجه برشت به دیالکتیک در نیمه اول قرن بیستم بر آن بود. اصطلاح سیاسی در هنر امروز ناتوان است. همچون سیل انبوه انسان‌های معترضی است که علیه مشروعیت قیام کرده‌اند تا مقابل برپایی جنگ اعتراض کنند.