دانشگاه آزاد اسلامی

واحد تهران مرکز

دانشکده هنر و معماری /گروه نمایش

پایان نامه

برای دریافت درجه کارشناسی ارشد (M.A)

گرایش : کارگردانی نمایش

عنوان:

بررسی تطبیقی ساختارشناسی تله تئاتر و تئاتر صحنه در جلب مخاطب

استاد راهنما:

جناب آقای دکتر احمد جولایی

استاد مشاور:

جناب آقای دکتر مصطفی مختاباد

پژوهشگر:

مهسا زرافشان

تابستان ۱۳۹۰

تعهد نامه اصالت پایان نامه کارشناسی ارشد

اینجانب مهسا زرافشان دانش آموختـه مقطـع کارشناسـی ارشـد ناپیوسـته بـه شـماره دانشجویی ۸۶۰۰۲۸۲۳۶ در رشته کارگردانی نمایش که در تاریخ ۸۹/۶/۱۵
از پایان نامه خود تحت عنوان : بررسی تطبیقی ساختارشناسی تله تئاتر و تئـاتر صـحنه در جلب مخاطب
با کسب نمره ۱۶ و درجه بسیار خوب دفاع نموده ام بدینوسیله متعهد می‌شوم:
۱ـ این پایان نامه حاصل تحقیق و پژوهش انجام شده توسط اینجانب بوده و د رمواردی کـه از دستاوردهای علمی و پژوهشی دیگران (اعم از پایان نامـه، کتـاب، مقالـه و ...) اسـتفاده نموده ام، مطابق ضوابط و رویه های موجود، نام منبع مورد استفاده و سایر مشخصـات آن را در فهرست ذکر و درج کرده ام.
۲ـ این پایان نامه قبلاً برای دریافت هیچ مدرک تحصیلی هم سطح، پایین تر یـا بـالاتر) در سایر دانشگاهها و موسسات آموزش عالی ارائه نشده است.
۳ـ چنانچه بعد از فراغت از تحصیل، قصد استفاده و هرگونه بهره برداری اعم از چاپ کتاب، ثبت اختراع و ... از این پایان نامه داشته باشم، از حوزه معاونت پژوهشـی واحـد مجوزهـای مربوطه را اخذ نمایم.
۴ـ چنانچه در هر مقطع زمانی خلاف موارد فوق ثابت شود، عواقب ناشی از آن را بپـذیرم و واحد دانشگاهی مجاز است با اینجانب مطابق ضوابط و مقـررات رفتـار نمـوده و در صـورت ابطال مدارک تحصیلی ام هیچگونه ادعایی نخواهم داشت.

نام و نام خانوادگی: مهسا زرافشان
تاریخ و امضا:

بسمه تعالی

در تاریخ : **۸۹/۶/۱۵**

دانشجوی کارشناسی ارشد خانم/ آقای **مهسا زرافشان** از پایان‌نامه خود دفاع نموده و با نمره **شانزده تمام** به حروف شانزده و با درجه بسیار خوب مورد تصویب قرار گرفت .

امضاء استاد راهنما

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

فصل اول: کلیات طرح

۱-۱ بیان مسئله ۲

۱-۲ پیشینه تحقیق ۲

۱-۳ اهداف تحقیق ۲

۱-۴ روش تحقیق ۲

۱-۵ سئوالات و فرضیه های پژوهشی ۳

۱-۶ ابزار اندازه گیری ۳

۱-۷ روش تجزیه و تحلیل داده ها ۳

فصل دوم : تئاتر

۲-۱-مقدمه ۵

۲-۲-پیشینه ۵

۲-۳-تئاتر مدرن غرب ۱۰

۲-۴-تئاتر مدرن شرق ۱۰

۲-۵-زیباییشناسی صحنهٔ تئاتر ۱۷

۲-۶- تئاتر پست مدرن، پست مدرن پرفرمنس ۲۷

فصل سوم : گذری بر روند تئاتر درتلویزیون از آغاز تا امروز (تله تئاتر)

۳-۱-مقدمه ۳۰

۳-۲-دوره اول تلویزیون ایران ۳۰

۳-۳-دوره دوم : تلویزیون ملی ایران ۳۲
۳-۴-دوره سوم : پس از انقلاب اسلامی ۳۳
۳-۵-پیش درآمدی برتئاتر تلویزیونی ۳۶
۳-۶-اجرا در صحنه ۳۸

فصل چهارم : مقایسه تئاتر و تله تئاتر (عوامل موثر در جذب تماشاگران)

۴-۱-زبان تلویزیون و ویژگیهای تئاتر تلویزیونی ۴۵
۴-۲-عوامل متمایز کننده تئاتر و تله تئاتر ۴۷
۴-۲-۱- قاب (کادر) ۴۷
۴-۲-۱-۱- اندازه قاب ۴۸
۴-۲-۱-۲- قاب واحد معنا آفرین ۴۹
۴-۲-۱-۳-قاب و تماشاگر ۵۵
۴-۲- ۲- حرکت در تلویزیون ۵۷
۴-۲-۳-حرکات چهره (میمیک) ۵۹
۴-۳-نقش و کارکرد عناصر فنی در تئاتر تلویزیونی ۶۸
۴-۳-۱-دوری و نزدیکی سوژه ۶۸
۴-۳-۲-زاویه دید ۷۰
۴-۳-۳-عدسیها ۷۰
۴-۳-۴-نورپردازی ۷۱
۴-۳-۵-وضوح تصویر ۷۴
۴-۳-۶-ترکیب بندی ۷۴
۴-۳-۷-جنس تصویر تلویزیونی ۷۵

۴-۴-نقش و تاثیر عناصر هنری در تئاتر تلویزیونی و تئاتر ۷۶
۴-۵-تاثیر رویکرد ارشادی-آموزشی بر کمیت تولید تئاتر تلویزیونی ۷۸
۴-۶-تاثیر مخاطب وتئاتر تلویزیونی ایران ۷۹
۴-۷-فناوریهای جدید (تلویزیون) ۸۰
۴-۸-تلویزیون و نظر عامه ۸۳

فصل پنجم : نتیجه گیری

۵-۱- نتیجه گیری ۸۷
منابع ۹۳

فصل اول

کلیات طرح

۱-۱ بیان مسئله

با توجه به عدم موفقیت تئاتر و رکود نسبی این هنر در ایران و نهایتاً عدم جلب تماشاگر و با نظر به اینکه رسانه تلویزیون، با فاکتورها و قابلیتهای خاص نمایشی تحت عنوان تله تئاتر یعنی گونه ای نمایشی از گونه های روایتی تلویزیون می توان جایگزین مناسبی برای احیای هنر نمایشی تئاتر و ارتباط مناسب مخاطب از روایت و رسانه تلویزیون باشد. از این سو رساله حاضر، نگاه عمیق به هنر نمایشی تله تئاتر و بررسی های موشکافانه ساختار گرایانه از بعدهای محتوایی و زیباشناسی سعی در بر قراری ارتباط تنگاتنگ با تئاتر از طریق مدیوم تلویزیون دارد.

۱-۲ پیشینه تحقیق

کتابها، رسالات، پایان نامه هایی که در رابطه با تله تئاتر به زبانهای فارسی و لاتین وجود دارد.

۱-۳ اهداف تحقیق

بررسی ساختارهای فرمالیستی و محتوایی گونه روایتی تله تئاتر جهت ارتباط بخشیدن دو حوزه نمایش صحنه و تلویزیون و ارائه الگوی جایگزینی

۱-۴ روش تحقیقق

روش اسنادی (کتابخانه ای) با فیش برداری و طبقه بندی اطلاعات کلیه داده های بدست آمده تحقیق بر اساس روشهای توصیفی و علّی (علت و معلول) به تبیین موضوع پرداخته خواهد شد.

۱-۵ سئوالات و فرضیه های پژوهشی

۱- تله تئاتر چیست و دارای چه ویژگیهایی ساختاری و زیباشناختی می باشد.

۲- آیا تله تئاتر می تواند جایگزین مناسبی برای تئاتر گردد.

۱-۶ ابزار اندازه گیری

به نظر می رسد بنی ساختار زیبایی شناختی تله تئاتر و تئاتر صحنه از نقطه نظر جذب مخاطب تفاوتهای بینابینی ساختاری وجود دارد.

۱-۷ روش تجزیه و تحلیل داده ها

عمدتاً به صورت کیفی انجام می گیرد امّا به دلیل اینکه فرایند تحقیق ما با تکیه بر تحلیل محتوا داده های کیفی را به کمّی تبدیل می کنیم گاه از حد لازم به توسط تحلیهای کمّی هم داده ها را مورد بررسی قرار می دهیم.

فصل دوم

تئاتر

۲-۱-مقدمه

تئاتر واژه‌ای است یونانی در لغت به معنای چیزی که به آن نگاه می‌کنند. در فارسی به تئاتر «نمـایش» می‌گویند.

۲-۲-پیشینه

اولین تئاتر ایران در شهر رشت شروع به کار کرد

پیشینه تئاتر به رقصهای اولیه بشر به هنگام جادوی طبیعت و حیوانات باز می‌گردد. بشر با انجام ایـن حرکات نمایشی سعی در تسخیر نیروهایی داشت که هدایتشان در دست او نبود.

در تئاتر از همکردی (ترکیبی) از سخن، حرکات، موسیقی، رقص، صدا و نور برای اجرا بهـره گرفتـه می‌شود.

بجز سبک معیار گفتار داستانی، تئاتر گونه‌های دیگری نیز دارد مانند اپرا، بالـه، کـابوکی، خیمـه شـب بازی و پانتومیم.

هنر تئاتر در ایران پیشینه‌ای دراز دارد و سبکی از آن در نمایش‌های تعزیه نمود یافته‌اسـت. در کتـاب تاریخ بخارا آمده‌است که نمایش ایران از آیین اسطوره و شعایر برخاسته‌است. (پولتی ژرژ،۱۳۸۰، ص ۴۶)

تئاتر چیست؟ آیا به سادگی میتوان آن را تعریف کرد؟ برای پاسخ به این سؤال که تئاتر چیست؟ تئاتر را به اعتبار کارکردش و ارزش آن میتوان بررسی کرد .تحقیق فلسفی در ماهیت تئاتر پاسخ به ایـن دو سؤال اساسی است :

۱) صفات ممیّزه تئاتر چیست؟

۲ (چگونه با دیگر انواع هنر، تفاوت پیدا میکند؟

به این سؤالات هر نسلی ترجیح داده در هر عصری به طریق خاص خود پاسخ گوید. چرا که تئاتر پدیده پیچیدهای است که وجوه مختلف آن، به اقتضای دوره های مختلف تاریخی مورد توجه قرار میگیرد. ما نمیخواهیم تئاتر را تعریف کنیم، بلکه فقط نشانه های آن را پیگیری میکنیم تا به «شناخت» برسیم. عمدتاً این تصور وجود دارد که تئاتر «بازنمایی[1] « چیزی است. بازنمایی دنیای مادی، روحانی، روانی یا اجتماعی از چیزی. این نکته به خودی خود بدیهی است. پس با این تعبیر تئاتر به یک لحاظ بازنمایی زندگی است. اگر چنین باشد، تأثیر مردم در این زندگی، محوری است. از سویی دیگر، ما میدانیم که تئاتر تنها هنری است که بدون «مخاطب» نام هنر را نمیتوان به آن اطلاق کرد. تأثیر «مخاطب» در تئاتر دقیقاً به اندازهٔ مفهوم «زیباییشناسانه ««مؤثر و مهّم است. دیدگاه دکتر «ساموئل جانسون» در کتاب «زندگی گری «[2] در مورد ادبیات، نزدیک به این دیدگاه دربارهٔ تئاتر است. جانسون مینویسد :

«من با شادمانی موافقتم را با خوانندهٔ معمولی اعلام میکنم، زیرا سرانجام عقل سلیم خوانندگان است که به دور از شائبهٔ تعصّبات ادبی با آنهمه ظرافتهای نکته بینانه و جزماندیشی علّامه وار، باید برای افتخارات ادبی حکم صادر کند[1]»

امروزه و در این خطّه آگاهانه و ناآگاهانه، تئاتر را از مردم دور کردهاند. گاه، رندانه نمایش را به جای تئاتر غالب و با دستآویز قرار دادن مخاطب کیفیت تئاتر را قربانی کردهاند. تئاتر نیازمند مخاطب است، اما نه به هر قیمتی .تئاتر اگر مترادف فرهنگ باشد نباید به «شعور» مخاطب بیتوجه بماند. مدّعیان روشنفکری تئاتر ایران، با شکل تئاتر «سرگرمیساز [3]« به ظاهر، مخالفت میکنند و آن را آفت

---

[1]- Representation

[2] - Life of Gray

[1] دوسن اگزوپری، آنتون، شهریار کوچولو، ترجمه احمد شاملو، چاپ دوم ، تهران : انتشارات نگاه، ۱۳۷۳

[3] - Entertaining Play

تئاتر و تعقل مخاطب میدانند. در حالی که خود آثار «خیالپردازانه[۴] « را که فاصله زیادی با سرگرمیساز ندارد به صحنه میکشند، این قیمت گزاف را به این جهت میپردازند که مخاطب داشته باشند. یا آنقدر از مخاطب فاصله میگیرند که حتی خواص هم نمی فهمند چه چیزی را دیدهاند. این افراط و تفریط بَدَل به وبایی برای تئاتر اینِ مِلک شده است. چرا؟ برای پاسخ به این چرایی از هر منظری جوابی هست. اما کمتر به بطن واقعه، عنایت میکنیم و آن ذات تئاتر است. ذات تئاتر با »عقل» و «احساس» مخاطب رو در روست. اما وضعیت ما، در این مقطع مکان و زمان بالضروره تراژیک است. تمامی افرادی که به هر شکلی در دایره تئاتر مشغولاند در وضعیت نابهنجاری زندگی میکنند. اگر خانواده تئاتری ما بر این وضعیت آگاه شود، دچار تشویش و اضطراب خواهد شد .

اما بنا به هر دلیلی، ما این تشویش و اضطراب را از خود دریغ میکنیم. این اضطراب مقدّس آغاز آگاهی است. آگاهی از پی «دیدگاه» حاصل میشود. انسان آگاه، آرامش ندارد. بدون تعصّب و پیشداوری به وضعیت تئاتری امروز توجه کنیم. نظام آموزشی ما چه تناسبی با دنیای امروز دارد؟ این سامانه، چه تناسبی با جامعه ما دارد؟ آموزه های آکادمیک چند درصد در دنیای حرفهای کاربرد دارد؟ آیا اساساً آموزهای در دنیای آموزشی ما وجود دارد؟ دانشجویان و استادان ما چقدر به حقیقت تئاتر و ساحت دانشگاهِ دنیای امروزِ جامعه ایران، نزدیک شده اند؟ آیا ما اصلاً معیار و ضابطه ای برای کارگردانی، بازیگری، نقد و... داریم؟ انتقال تجربه، دانش میان نسلهای ما چگونه صورت میگیرد؟ آیا سه نسل قدیم، میانه و جدید، میتوانند در یک گفتمان تئاتری که بر پایه دیالوگ شکل بگیرد کنار هم بنشینند؟

این پرسشها را میتوان تا بینهایت، ادامه داد. متأسفانه تئاتر ما نظریه پرداز ندارد. ما حتی در ترجمان نظریات صاحبان نظریه، جز بازگرداندن صورت آن، موفق نبودهایم. به همین دلیل است که بدنهٔ تئاتر ما نحیف مینماید. ارتباط دنیای کار با دانشگاه، منقطع است. در دنیای کاملاً مرزبندیشده و تخصصی امروز جهانِ ما، عمدتاً در تمامی شاخه ها، صاحب دانش و آگاهی هستیم، اما تخصص نداریم .

---

[4]- Autonomous Play

شاید به همین دلایل است که ما هنوز تعریف روشنی از «تئاتر«،» دراما»، «دراماتیک» و... نـداریم. در حالی که هر روزه پیرامون همین مفاهیم، صحبت میکنیم. از سوی دیگر هنوز درک روشنی از مخاطب هم نداریم. مخاطب تئاتری، به انبوهی جمعیت و تعداد نفر شماره نمیشود. مخاطب تئـاتری کنشـگر، شعورمند و چالشگر است .

تئاتر رفرمیستی روشنفکرنمای ما یا با دستآویز قرار دادن جمعیت و یا به سبب نداشـتن ارتبـاط مـردم با تئاتر، از مخاطب واقعی فاصله گرفته است. از سویی، دولتمردان ما، آن چنان که به سینما و ادبیـات عشق میورزند، رغبتی به تئاتر ندارند .به این دلیل این هنر در این حیطه، هم، دچار معضل است. انگار همهٔ ما در خلأ صحبت میکنیم. به همهٔ این گفته ها، این کلام را هم اضافه کنید که؛ تفکری خاص در این مقطع نمیتواند مستقیماً به «ایران»، «مذهب» و تئاتر ایرانی حمله و با زیرکی و دفاع بد از حقیقـت خوب تأثیر ویرانگر طراز اول خود را به خوبی ایفا میکند و چون موریانـه در مراکـز تصـمیمگیری و مجامع تئاتری حضور یافته و جماعت تئاتری ما هوراکش تز هواداران قبله غیر شدهاند. مفهوم معنای تراژیک تئاتر و زندگی تئاتری ایران در همین نکته نهفته است که همهٔ ما میدانیم و همه به آن اقـرار و همه در خلوت از آن انتقاد میکنیم اما در جمعیت برای هماهنگ شـدن بـا جمـع، هـوراکش تفکـری هستیم که هنوز از درک مفهوم تئاتر که ریشه و تبارش در مذهب است عاجز است .

شاید به همین دلیل است که گاهگاهی صدای «سازمان تئاتری»، «سند توسعه ملّی»، «تئاتر مـلّـی» و از همه کمیکتر، ساختن «تکیه دولتی» نوین میزنیم، و بیکه دچار دلهره و اضطراب باشیم زندگی میکنـیم. برای نمونه به شعارپردازیها و رنگ و لعاب حبابگونه مهمترین سند نوشته شده این چند سـاله نظـری بیندازیم تا به عمق فاجعه پی ببریم. تا به چشم سر، شاهد باشیم کـه چگونـه «حقیقـت» را در مسـلخ «منفعتطلبی» قربان میکنیم. (منظور چشمانداز بیست سالهٔ تئاتر ایران است) این ترفنـد آگاهانـه اسـت آگاهانه ما را از «اضطراب» و «تشویش» مقدس دور میکنند. امروزه قیمت تئـاتر در ایـران بـا «پـول « سنجیده میشود و نبودن عشق آشکار است. تئاتر برای عمارت، برای ریاست و برای ویلاهای شخصی است و اصلاً و اساساً مهم نیست که خود این تئاتر چیست؟ و چه نسبتی با زنـدگی و مخاطـب دارد.

متولّیان امر تئاتر و دولتمردان ما هم، ناآگاهانه گام بـه بـازی نهادهانـد کـه دسـتآورد نهـایی آن بـرای فرهنگ این دیار «هیچ» است. کافی است به سخنرانیها، رهنمودها و... توجه کنـیم. انسـانی کـه دچـار تشویش و اضطراب است، بحران را در مییابد. از یاد نبریم که: ملتی که تئـاتر نـدارد در دنیـای امـروز مترادف ملتی است که فرهنگ ندارد[۱].[۲]

۲-۳- تئاتر مدرن غرب[۱]

اگر بخواهیم در مورد تئاتر مدرن غرب صحبت کنیم شاید بـد نباشـد کمـی راجـع بـه "مـدرنیزم" و "مدرنیته" صحبت شود. می‌گویند تفکر مدرنیته از بعد "رنسانس" در غرب شکل گرفته است ولی در جامعه تقریبا می‌شود گفت که پس از انقلاب صنعتی است که مدرنیزم وارد زندگی اجتماعی می‌شـود و تئاتر مدرن غرب هم از همین دوره با سبک‌های "ناتورالیسم" و "رئالیسم" و حضور یک مخاطـب جدید در تئاتر غربی آغاز می‌شود. تا قبل از این اگر توجـه کنیـد بیشـترین سـفارش دهنـدگان تئـاتر طبقه‌ی اشراف بودند اما از دوره‌ی انقلاب صنعتی و بوجود آمدن طبقات جدیـدی مثـل بـورژوازی و کارگری و بوجود آمدن تفکرات جدید، تفاوتی در مخاطبین و سفارش دهندگان تئاتر ایجاد شـد و بـا توجه به این تئاتر مدرن هم شکل گرفت. شاید بشود گفت که در تئاتر "رمانتیک" هم به نـوعی تـاثیر حضور این تفکرات را می‌توانیم ببینیم اما تغییر اساسی با "ناتورالیست" ها رخ داد. با نوع نگاهی کـه در طراحی صحنه و کارگردانی و تقسیم تخصص های صحنه ای وجود داشت، امکانات بـی شـماری که برای تئاتر ناتورالیستی بوجود آمد، سیستمی که برای بازیگری ابداع شد و نوع کاری که در اجرا و تولید یک اثر مد نظر قرار گرفت، این ها همه باعث شدند کـه تئـاتر غربـی از ایـن دوره پـا بـه پـای "مدرنیزم" رشد داشته باشد و تقریبا از دوره ی "ناتورالیسم" به بعد می توانیم تئاتر را تئاتر مدرن بـه حساب بیاوریم.

---

[۱] دوسن اگزوپری، ۱۳۷۳، ص۸۹

[۱] . براکت، ، ۱۳۷۶،ص ۴۵

"ناتورالیسم" و "رئالیسم" در قرن نوزده قدرت اصلی را در تئاتر داشته‌اند و از قرن بیستم به بعد ما عکس العملی درمقابل به این دو می بینیم؛ «سمبلیسم، اکسپرسیونیسم، سورئالیسم، دادائیسم، تئاتر آبزورد» و... که همه‌ی اینها را تا مقطعی جزو تئاتر مدرن به حساب می‌آورند، بعد از آن دیگر یک نگاه جدید و انتقادی نسبت به دورهای قبل ایجاد می شود که برخی، از این دوره به بعد را در محدوده ی "تئاتر پسامدرن" به حساب می آورند. ولی بطور معمول مقطعی از میانه‌ی سده ی نوزدهم تا پس از جنگ جهانی دوم را بطور معمول جزو تئاتر مدرن به حساب می‌آورند.[۲]

اشخاص زیادی را می توان نام برد. عرض کردم که بنوعی می توان گفت که تئاتر مدرن نتیجه ی مدرنیته است که زمانی قبل تر از آن آغاز شده بود یعنی از دوره ای که انسان شک می کند و به سمت عدم قطعیت پیش می رود. این در تفکر افراد بسیاری وجود دارد و شما نمی توانید تنها روی یک اندیشه ی خاصی انگشت بگذارید. همان قدر "نیچه" تاثیر گذار است که "مارکس" یا "هایدگر" یا دیگران تاثیر گذارند. همه‌ی اینها بنوعی روی نحله های گوناگون این تئاتر، روی جوانب مختلف این جامعه و روی تئوری های مختلفی که در عرصه ی جامعه شناسی و علم مطرح شده است تاثیر گذاشته اند.

۲-۴- تئاتر مدرن شرق

در تئاتر مدرن از ظواهر تئاتر شرقی استفاده شده است، مثلا در کارهای "برتولت برشت" (نمایشنامه نویس و کارگردان آلمانی و مبتکر تئاتر اپیک یا حماسی و یکی از برجسته ترین نمایندگان تئاتر مدرن) بسیار از فنون تئاتر شرقی استفاده شده است، منتها تنها از ظاهر و نه از اندیشه ی آن. اندیشه ی تئاتر شرقی به نظر من بیشتر در تئاتر "پسا مدرن" تاثیر گذار بوده است. آن تفکر عرفانی که وجود دارد و نوع نگاهی که انسان شرقی به جهان دارد بیشتر روی تئاتر "پسامدرن" موثر بوده است، اما ظاهر و امکاناتی که نمایش شرقی دارد در تئاتر مدرن تاثیر گذار بوده است. در تئاتری که "برشت" مطرح می کند، آن "بازی تکنیکی" بسیار تحت تاثیر "اپرای پکن" است. یا مثلا هنرمندانی مانند

"آیزنشتاین" یا "میرهولد" (کارگردانان روسی) که در عرصه ی تئاتر کار می کنند بسیار از تئاتر هـای هندی و امثالهم استفاده برده اند. "اکسپرسیونیست" ها بسیار تحت تاثیر شرق بوده‌اند. اما در مجمـوع معمولاً تفکر غالب یک تفکر کاملا غربی است و تفکری است کـه بیشـتر عقلگـرا مـی‌باشـد و شـاید بنوعی آنچه بیشتر از همه تئاتر مدرن را تهدید می کند همین تاکید بیش از حـد بـر عقلانیـت اسـت! چون بشر در هر حال موجودی است که هم عقلانیـت در او موجـود اسـت، هـم احساسـات، یعنـی عواطف و فطرتش هم باید مورد توجه قرار بگیرد، و بیشتر همین مسئله باعـث تفکیـک ایـن نـوع از تئاترها با بقیه می‌گردد. (برتولت ، ۱۳۵۷،ص ۱۲۴)

البته ما حتی در دوران تئاتر مدرن هم شیوه‌هایی مانند "سمبلیسم" را داریم که در اندیشه بسیار تحـت تاثیر تفکر شرقی است. البته این شرقی و غربی کردن در واقـع جغرافیـایی نیسـت، ایـن نـوعی بیـان اصطلاحی و مرز بندی است ولی حقیقت آن است که همان قدر در غرب آدم‌هایی وجود داشته‌اند که نگاهشان نگاه شرقی بوده که امروزه شما آدم‌هایی را میبینید که در شرق نگاه غربی دارند.

تفکرات سمبولیستی در جاهایی به عرفان گرایش دارد.

نحله (منظور سمبلیسم است) را خیلی در غالب تئاتر مـدرن ارزیـابی نمـی کـنم هـر چنـد کـه مـثلا "طراحی صحنه" ی آن بدلیل ایجازی که در آن وجود دارد آغاز طراحی صحنه مـدرن محسـوب مـی شود ولی عمق تفکری که در آن وجود دارد خیلی شرقی می شود و از آن خرد ابزاری دور می شود.

شرق خیلی به تغییر اعتقاد ندارد و ما در بطن امور بیشتر با تکرار رو به رو هسـتیم. همـین تفکـر بـه نوعی در نمایش و هنر شرق هم وجود دارد. به همین جهت هنر شرقی هنری اسـت کـه پایبنـدی بـه یک سری قوائد و اصول در آن خیلی مطرح است و ابداع اهمیـت چنـدانی در آن نـدارد. در حالیکـه شما اطلاع دارید که یکی از ویژگی های هنر مدرن ابداع می باشد و برای مثال یک بازیگر تئـاتر اگـر یک نمایش بارها تکرار شده را هم می خواهد کار کند، باید سعی کند چیز نـویی را ارائـه بدهـد کـه دیگران ارائه نداده اند وگرنه کارش هنر محسوب نمی شود و این یک نوع مهارت به حساب می آید. در حالیکه عکس این مطلب در شرق وجود دارد! در شرق تمام تلاش صـورت مـی پـذیرد کـه شـما

رویه‌ای که استاد به شما آموخته را تحویل بدهید. بهترین هنرمندان شرقی کسانی هستند که بهتر از دیگران می توانند کاری که استادشان به آنها آموزش داده را تحویل بدهند.

این امکان در حیطه ی همان قوائد ثابتی که وجود دارد صورت می پذیرد، بطور مثال در مورد تعزیه که از برجسته ترین نمایش های شرقی و بخصوص کشور ما است و چون متون مکتوبی هم از آن باقی مانده بسیاری از اصول و قوائدش برای ما حفظ شده است؛ یک سری اصول و قوائدی وجود دارد که شما باید حتما آن ها را اجرا کنید. البته به مرور زمان ما حدس می زنیم که یک چیز هایی به آن اضافه شده است اما ذات آن جریان تفاوت چندانی نکرده است و این مسیر تغییر و تحول با هر بازیگری اتفاق نیفتاده،بلکه با یک جریان تدریجی و با نوآوری هایی که اساتید به آن رسیده اند صورت گرفته است. آنچیزی که یک "شبیه خوان" را برجسته می کند این نیست که بیاید و سعی کند که مثلا طور دیگری "شمر" را اجرا کند، بل این است که او مهارت بیشتری در اجرای اصول و قوائد داشته باشد. و البته یک جاهایی هم به رخ کشیدن مهارت ها به بازیگر اجازه داده می شود. مثلا کسی مهارت بیشتری در بازی با اسب دارد، یا مهارت بیشتری در بازی با سلاح دارد، یا اجرای همان اصول و قوائد بطور دقیقتر، این باعث می شود که تبدیل به یک "شبیه خوان" برجسته شود. الان هم میزان مهارت بسیاری از شبیه خوان هایی که هستند را از روی اساتیدشان تشخیص می دهند! مثلا می گویند آقای "حاج مرتضی صفاریان" که امروز "شمر خوان" بسیار برجسته ایست کارش شباهت دارد به آقای "سماور ساز" که ایشان هم مطمئنا پشتشان استاد دیگری بوده است. این نشان می دهد که در واقع اساتیدی بوده اند که شاگردان از آنها الگو برداری کرده و سعی کردند که اصول و قرار داد های آنها را حفظ کنند.[۳]

افراد بسیار زیادی بوده اند که تحت تاثیر نمایش شرقی قرار گرفتند. اما اگر دوره ی معاصر مد نظر شما باشد نمایشگران و کارگردانان برجسته ی روسی در دوران انقلابشان، مثل "آیزنشتاین" و "میرهولد" و "واختانکوف" و... که بسیار تحت تاثیر نمایش های سنتی بودند، بخصوص نمایش های "هندی" و "چینی" که نزدیک به آنها بود. بعدها به تبعیت از این ها افرادی مانند "برشت" از

نمایش های "چینی" بسیار استفاده کردند البته نگاه این ها خیلی به اصول و قرار داد ها و ظاهر کار بود و در تفکر چندان مثل شرقی ها عمل نمی کردند. اما بعدها یک آدمی مثل "آنتونن آرتور" از تفکر و محتوا و فضا سازی های نمایش های شرقی هم استفاده کرد. بدلیل اینکه "آرتور" معتقد بود که ما باید یک فضای آیینی بوجود بیاوریم و فقط این نبود که از ظاهر کار بهره ببرد. و اگر مثلا "برشت" از همین قرار داد ها برای ایجاد فن "فاصله گذاری" و "عقلانی کردن نگاه تماشاگر" استفاده می کرد، "آرتو" عکسش را عمل کرد و گفت تماشاگر آنقدر باید درگیر اجرا قرار بگیرد که اجرا روی تمام وجود تماشاگر تاثیر بگذارد. بعد از او نیز افراد زیادی بودند که تحت تاثیر تئاتر شرق کار می‌کردند.

مسئله ی جالبی که وجود دارد اینکه نگاه به شرق را می شود نوعی بازگشت به خویشتن هم دانست؛ مثلا آقای "والتر بنیامین" (منتقد ادبی و فیلسوف معاصر آلمانی) در کتاب "سرچشمه ی درام خونبار آلمانی" وقتی از "درام باروکی" صحبت می کند بنظر می رسد منظورش همان نمایش های "میستری" و "میراکل" است که در غرب وجود داشته که آنها هم بسیار به نمایش های شرقی نزدیک بوده اند؛

رگه‌هایش را تقریبا در اندیشه های "آرتور" می توانیم ببینیم. البته نه اینکه در باقی نحله های تئاتر مدرن نباشد (برشت، ۱۳۵۷، ص۵۷)

بله، اگر منظور شما از بازگشت به خویشتن، بازگشت به آن نگاه فطری و تفکر وحدت گرایانه باشد درست است، که این مورد بیشتر در دوران " پسامدرن " مشاهده می شود ولی آغازش از دل همان مدرنیسم است.

آیا تئاتر مدرن غربی سودی برای نمایش سنتی شرقی داشته است؟

حداقل برای نمایشهای ایرانی فایده داشته است. نگاهی که بزرگان تئاتر غرب به نمایش های سنتی ما داشته اند باعث شده از دهه ی ۴۰ به بعد یک توجه جدی به آنها بشود. شما می دانید تا دهه ی ۴۰ اکثر نمایش های سنتی ما یا مهجور مانده بودند یا روشنفکرها به آنها توجه نشان نمی دادند یا اصلا

برای بعضی از آنها ممنوعیت بوجود آمده بود. از دهه ی ۴۰ به بعد که پای یک سری از هنر مندان بزرگ جهان مانند "پیتر بروک" (کارگردان شهیر انگلیسی) و "یرژی گروتفسکی" (کارگردان شهیر لهستانی و بنیانگذار تئاتر بی چیز) به ایران باز شد و اینان تعزیه را در روستا های ما دیدند؛ رجوع به کار های شرقی در کارهایشان دیده شد. کار دیگر اینها این بود که راجع به ویژگی‌های نمایشی این آثار (نمایش های شرقی) صحبت کردند و باعث شدند که هنر مندان و روشنفکران و حتی دولتمردان ما به ارزش این کار ها پی ببرند و این کمک بزرگی به هنر نمایش در کشور ما کرد.[۳]

البته وقتی "خوچکو" در دوره ی قاجار به ایران می آید و تعزیه را می بیند؛ ـ تعزیه ای که دوران اوج خود را سپری می کرد و موضوعات جدیدی از قبیل مسائل اجتماعی روز مانند غارت کاروان ها یا مشکلات اخلاقی و ... هم به آن اضافه شده بود ـ می گوید که از دل این می‌تواند درام ملی ایران شکل بگیرد. اما بعد از مشروطه و بخصوص بعد از دوران رضا خان ـ بدلیل سلطه ی آن تفکر مثلا مدرن ـ جلوی روند تکامل طبیعی تعزیه گرفته می شود و از آن به بعد تعزیه و دیگر نمایش های سنتی مضمحل شده و نزول می کنند. بعد از دهه ی ۴۰ توجه دوباره ای به تعزیه می شود ولی مهم ترین کاری که در آن زمان می‌توانستند انجام دهند این بود که همان شکلی که باقی مانده بود را حفظ کنند. زیرا در کنار آن ممنوعیت ها جامعه، سلیقه و نوع تفکر مخاطب هم تغییر کرده بود. به همین دلیل سعی شد که تعزیه را به همان شکل موزه ای حفظ کنند. بعد ها ابداعات مدرن تاثیرات منفی روی تعزیه گذاشت؛ یعنی نه تنها چیز مثبتی به آن اضافه نکرد بلکه آسیب هایی را هم به آن وارد کرد. مثلا میکروفن آمد و تکیه های قدیمی گرفته شد، در نتیجه اجرای تعزیه به فضاهای باز و نامناسب (برای تعزیه) آمد و بازیگران مجبور شدند از وسایل صوتی استفاده کنند. استفاده از وسایل صوتی باعث لطمه وارد شدن به بازی شد زیرا که بازیگران گرفتار نگه داشتن میکروفن می شدند، یا یک جاهایی امکان داشتن تحریر اضافه در صدا بوجود آمد که باعث نقض اصول اجرایی تعزیه شد. این ابداعات و صنایع جدید بیشتر آسیب وارد کرد و چیزی به تعزیه اضافه نکرد. البته اتفاق دیگری که می تواند بیافتد این است که در این عرصه برای ساخت یک تئاتر امروزی از تعزیه الهام بگیریم.