



نویسنده: محمد رحمانیان

کارگردان ها:

رحمانیان، حبیب رضایی

بازیگران:

علی عمرانی

مهتاب نصیر پور

سناره اسکندری

سپنا تیرانداز

بهناز جعفری

انسا محرابی

مریم شیرافکن

هنکامد صالحی

ملیکا اسلامی

طراح:

محسن شاه ابراهیمی

طراح موسیقی و آهنگساز

سعید ذهنی



تعزیه، برشت و رحمانیان

عش-قه آخرین نوشته محمد رحمانیان که به اتفاق حبیب رضایی آن را در سالن چهارسوی تئاتر شهر به صحنه برد، روایت زندگی حضرت خدیجه، همسر اول پیامبر اسلام (ص) است در ده صحنه، که هر صحنه به نام یکی از شعرهای فروغ فرخزاد نام گذاری شده است. این ده صحنه روایت خطی زندگی این بانوست از کودکی (هفت سالگی) تا مرگ در شعب ابی طالب، استفاده از زبان معیار و موسیقی پاپ و به کار بردن شیوه‌های اجرایی نمایش‌های سنتی ایرانی به همراه آموزه‌های برشت در تئاتر روایی، عشقه را به روایتی ناآشنا و متفاوت از زندگی این نخستین زن مسلمان تبدیل کرده است. مسلماً همه عوامل نمایش، به خصوص بازیگران، طراح و آهنگساز نمایش تأثیر به‌سزایی در آن داشته‌اند، اما به نظر می‌رسد نمایش‌های سنتی ایرانی (تعزیه، تعزیه مضحک و نمایش‌های شادی‌آور زنانه)، تئاتر روایی برشت و محمد رحمانیان سه رأس مثلثی باشند که عشقه در درون آن پرورش یافته است.

و برای همان ترس روبه‌روی سکو می‌نشستم. اما هفت سالگی پایان تعزیه بود. مرد آن خانه اعیانی همان سال مُرد و دیگر در سال‌های بعد ما شاهد این مراسم نبودیم. تعزیه را تقریباً از یاد برده بودم. سال‌های بعد شبیه‌خوان‌هایی را در دانشگاه و جاهای دیگر می‌دیدم که با بلندگو برنامه اجرا می‌کردند. برنامه‌شان چنگی به دل نمی‌زد. به نظرم می‌آمد ادای شبیه‌خوانی را درمی‌آورند. با گذشت سال‌ها با این‌که هنوز مثلاً در جشنواره نمایش‌های آئینی

مربوط به شب دو طفلان مسلم است. به یاد دارم با این‌که می‌دانستم اتفاقات روی صحنه واقعی نیستند، وقتی نمایش به صحنه بردن سر کودکان می‌رسید، چشم‌هایم را با دست می‌پوشاندم و از میان انگشتان زیربزرگی صحنه را دیدم می‌زدم، که خون از گلوی کودکان فوران می‌کرد و آن‌ها دست و پا می‌زدند تا جان دهند. این لحظه، اوج گریه عزاداران بود. من هم همیشه می‌گریستم، اما گریه من بیش‌تر از روی ترس بود. هر سال برای دیدن همان صحنه



هفت ساله که بودم، دهه دوم ماه محرم در اعیان‌ترین خانه محله که حیاط بزرگی داشت با حوضی در میان و باغچه‌هایی دورتادور حوض، تعزیه می‌گرفتند. روی حوض، سکوی صحنه برپا می‌شد. چراغ‌های حیاط خاموش می‌شدند و تنها چراغ‌هایی بالای صحنه تعبیه می‌شد که نور تختی به آن می‌داد. تماشاگران دور حوض روی فرش‌ها می‌نشستند. تصویری که از آن روزها به یاد دارم



برشته‌ی در این دراماتورژی است.

برشت

در ابتدای نمایش، بعد از آن که بازیگران به ترتیب سن، خود را از کوچک به بزرگ معرفی می‌کنند، علی عمرانی به عنوان تنها بازیگر مرد و نماینده کارگردان، برگه‌های نمایش‌نامه را بین آن‌ها تقسیم می‌کند. عکس‌العمل بازیگران زن نسبت به متن این است که این دیگر چه جور نمایش‌نامه‌ای است؟ و نظرشان این است که این برگه‌ها بیش‌تر شرح زندگی چند شخصیت است تا یک نمایش‌نامه. از همین جاست که پیوستگی‌های نمایش **عشق** با مدل تئاتر روایی برشت خودنمایی می‌کند.

بسیاری از مفاهیم تئاتر روایی از قرن‌ها پیش در تئاترهای سنتی غرب و شرق و حتی در تعزیه ما هم وجود داشته است، اما این شیوه نمایشی رابطه‌ای ناگسسته‌ی با برشت به عنوان اولین کسی که آن را تئوریزه کرده، دارد. از مهم‌ترین ویژگی‌های این شیوه، توصیف و اطلاعات‌دهی ساده و آشکار در مورد شخصیت‌ها و وقایع است، که گاه از طریق دیالوگ و گاه از طریق آوازهای همسرایان و یا با به کار بردن پروچکشن به‌صورتی ساده به تماشاگر داده می‌شود.

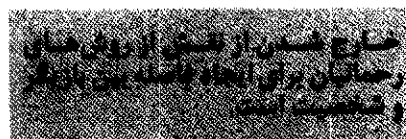
برای احیای شیوه اجرای تعزیه صورت گرفته، غافل از آن که ما نباید تلاش کنیم شیوه تئاتر سنتی را حفظ کنیم، بلکه باید توجه داشته باشیم که این تئاتر قابلیت بررسی دراماتورژیک را دارد. و این کاری است که در **عشق** صورت گرفته است. مفهوم زمان و مکان و تقطیع سریع آن‌ها، استفاده از صحنه‌ای ساده که به سکوی گرد دوازی تقلیل یافته، استفاده از ده لوستر (به تعداد صحنه‌های نمایش) بالای سکو، جهت نورپردازی و تقلیل وسایل صحنه به روزنامه، چمدان، جبارو، زنبیل و... در هر صحنه، تعزیه را به یاد می‌آورد. نوع نیپ‌سازی‌های کمیک ابولهیب، نوکر ابوسفیان، هند جگرخوار! (زن ابوسفیان) و عایشه از سنت تعزیه مضحک، و صحنه آماده کردن خدیجه برای مراسم خواستگاری توسط زنان از نمایش‌های شادی‌آور زنانه آمده‌اند. رحمانیان در شیوه‌های نمایشی سنتی ایران، در کارهای قبلی‌اش در این سال‌ها نیز داشته است، که یکی از بهترین نمونه‌های آن نمایش‌نامه **شهادت خوانی قدمشاد مطرب در طهران** به واسطه مشکلات ممیزی، تنها یک شب بر صحنه رفت. اما آن‌چه اجرای **عشق** را چنین متفاوت می‌کند نه تنها استفاده دراماتورژیک از شیوه‌های سنتی تئاتر ایرانی، بلکه استفاده از تکنیک‌های

و سنتی - که اتفاقاً همین تازگی شاهد برگزاری‌اش بودیم - تعزیه‌خوان‌ها باز تعزیه می‌خوانند، اما انگار دیگر تعزیه نیست. فرزاد سجودی در «یادداشتی درباره تغییر جایگاه آیین‌ها» در این باره می‌گوید: «این نقیضه‌ای پست‌مدرن است. تعزیه، همه وجه آیینی خود را از دست می‌دهد و نمایشی خیابانی می‌شود. پارودی تعزیه. ما که آن را در گذشته به منزله آیین دینی تجربه کرده‌ایم اکنون که این اجراها را می‌بینیم، متوجه تفاوت آن می‌شویم.»^{۱۱} واقعیت آن است که تعزیه به میزان قابل توجهی وابسته است به عزادارانش و اثرژی خود را از آن‌ها می‌گیرد. حالا دیگر مخاطبان تعزیه عوض شده‌اند و «چنین اتفاقی در زمان حال نشان می‌دهد که چگونه پدیده‌ای که در فرهنگ مادر بزرگ‌های ما جایگاه عبادی ویژه‌ای داشته، به منظرگه گذرگاهی تبدیل می‌شود و تئاتر خیابانی می‌شود که افراد لحظاتی می‌ایستند و دقایقی به آن می‌نگرند. شاید هم از آن‌چه می‌بینند لذت می‌برند. اما از تأثیر آیینی آن خبری نیست. رنگ‌ها، حرکات، آواز و موسیقی جذابیت‌های بصری و صوتی بسیار دارند، ولی هیچ‌کس اشک نمی‌ریزد و متأثر نمی‌شود.»^{۱۲}

در سال‌های اخیر تلاش‌های نه‌چندان موفق



در تئاتر برشت، استفاده از همسرایان و پروجکشن علاوه بر اطلاعات‌دهی ساده، کارکرد فاصله‌گذارانه نیز دارد. در *عشقه* نیز استفاده از این تکنیک‌ها کارکردهای متفاوتی دارد. آوازها و موسیقی پاپ که جابه‌جا در نمایش شنیده می‌شوند، علاوه بر اطلاعات‌دهی و فاصله‌گذاری، باعث پیوند دادن وقایع زندگی زنی که در ۱۴۰۰ سال قبل می‌زیسته است، به روزگار معاصر ایران می‌شوند. استفاده از عناوین شعرهای فروغ فرخزاد در ابتدای هر صحنه را نیز در همین راستا می‌توان تعبیر کرد. استفاده از موسیقی پاپ و زبان معیار در دیالوگ‌ها و عناوین شعرهای فروغ در راستای یکی از اساسی‌ترین مفاهیم تئاتر برشت، یعنی بیگانه‌سازی که به آشنایی‌زدایی منجر می‌شود نیز کارکرد دارند. مجموعه این عوامل باعث می‌شود تماشاگران با این که همگی کمابیش از شرح زندگی همسر اول پیامبر اطلاعات جامعی دارند، تجربه‌ای یکسره متفاوت را از سر بگذرانند. مسلماً تصویری که مخاطبان از این بانوی صدر اسلام در



ذهن دارند، قبل و بعد از تماشای نمایش *عشقه* کاملاً متفاوت خواهد بود. از این منظر این نمایش را می‌توان نوعی آشنایی‌زدایی از تاریخ صدر اسلام به حساب آورد.

رحمانیان در اجرای *عشقه* از تکنیک پروجکشن نیز در دو نوبت به نحوی خلاقانه بهره گرفته که در هر نوبت، کارکردهایی چندوجهی یافته است. بار اول و در صحنه معرفی خاندان خدیجه به وسیله غلام ابوسفیان به هند (و البته تماشاگران) این تکنیک علاوه بر اطلاعات‌دهی سریع و آشکار باعث ایجاد فضای طنز در نمایش می‌شود که این نیز از مشخصه‌های اصلی تئاتر برشتی است. برشت از طنز برای دور کردن تماشاگران از احساسات ملودراماتیک استفاده می‌کند. در این جا علاوه بر این ویژگی‌ها، پروجکشن با یادآوری هجوآمیز نمونه‌های صحنه‌های جدی مشابه در فیلم‌های معمایی و پلیسی، کارکردی پست‌مدرن نیز می‌یابد. نمونه دیگر استفاده از این تکنیک در صحنه اولین دیدار بانو با محمد امین (ص) است. در این صحنه تصویر کلوزآپ بازیگر (ستاره اسکندری) به طور مداوم با فیلم‌برداری مدار بسته به طور همزمان روی پرده نمایش داده می‌شود. این تکنیک، به طرز خارق‌العاده‌ای با منحرف کردن نگاه و تمرکز تماشاگران که مدام بین پرده و بازیگر در نوسان است، زهر ملودرام صحنه را گرفته و به عنوان نوعی فاصله‌گذاری عمل می‌کند.

هر چند قواعد تئاتر روایی برشت به‌شکلی یکسان در نویسندگی، بازیگری و کارگردانی نبود می‌یابد، اما این شیوه در بسیاری مواقع به

آن که مشکلات ممیزی در نشان دادن یک شخص به جای همسر پیامبر را برطرف می‌کند، برای رسیدن به بازیگری مد نظر برشت نیز مؤثر است. بازیگران به‌تساوب در نقش‌های گوناگون قرار می‌گیرند و این عدم تفاوت حسی آن‌ها در ایفای یک نقش و این که در طول نمایش به‌سرعت از یک بازی به بازی دیگر پرتاب می‌شوند، آن‌ها را وامی‌دارد تا در هر لحظه، تنها سعی در باورپذیر کردن آن شخصیت داشته باشند نه آن که خود آن شخصیت شوند. ایده رحمانیان برای انتقال نقش‌ها بین بازیگران نیز در نوع خود جذاب است. هر بازیگری که قرار است نقش بانو را بازی کند، خال سیاهی روی گونه چپ‌اش می‌نشانند. درحالی که ستاره اسکندری روی صحنه نقش بانو را بازی می‌کند، مهتاب نصیرپور که پایین سکو نشسته

بازیگری برشتی ارجاع داده می‌شود. بازیگری در تئاتر روایی بازیگرانی را می‌طلبد که بدون آن که خود یا تماشاگران را متقاعد کنند که واقعاً آن شخصیت‌ها هستند، شخصیت‌ها را باورپذیر بازی کنند. خارج شدن از نقش، این که بازیگران در ابتدای نمایش خود را معرفی می‌کنند و به نام اصلی‌شان یکدیگر را مخاطب قرار می‌دهند، از روش‌های رحمانیان برای ایجاد این فاصله بین بازیگر و شخصیت است. یکی از این موقعیت‌ها وقتی است که مهتاب نصیرپور در انتهای نمایش می‌گوید شب قبل خواب بانو را دیده است که به او گفته ستاره (اسکندری) باید صحنه مرگش را بازی کند! ایده بازی کردن هفت بازیگر زن در نقش بانو به‌تناوب و در طول اجرا نیز علاوه بر

۱ - سجودی، فرزبان. (۱۳۸۶). «تغییر جایگاه آئین‌ها».

Web Site: <<http://www.theater.ir/article.aspx?id=12664>>

۲ - همان

۳ - مصاحبه امید روحانی با محمد رحمانیان. «درام ایرانی». پنجشنبه، ۱ شهریور ۱۳۸۶ - شماره ۱۴۷۴، روزنامه اعتماد.

۴ - همان

۵ - Web Site: <<http://www.theater.ir/article.aspx?id=12381>>

۶ - کتس، لیون. (۱۳۸۴). «دراماتورژ تمام‌عیار». ترجمه منصور براهیمی. فصل‌نامه تخصصی تئاتر و هنرهای نمایشی. دوره جدید. ۲: ۳ - ۳۱.

تئاتر و در هم آمیختن این دو در یک کل اندام‌وار (ارگانیک) است»^(۶) که لازمه آن داشتن نوعی حساسیت انتقادی و پژوهش‌گری است. مروری بر سیاهه کتاب‌هایی که رحمانیان در یادداشت خود در بروشور نمایش به عنوان منابع پژوهشی‌اش نقل کرده و مصاحبه‌های او که حساسیت انتقادی‌اش را آشکار می‌کنند و مشاهده آن که این اندیشه‌ورزی‌ها چگونه روی صحنه نمایش به عمل‌گرایی تبدیل شده‌اند، ما را بر آن می‌دارد که او را علاوه بر نویسنده و کارگردان، دراماتورژی تمام‌عیار به حساب آوریم. پیشه‌ای تئاتری که فقدان آن در تئاتر معاصر ایران به شدت احساس می‌شود. ▶

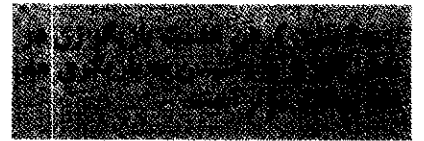
شهریور ۸۵

آینه‌ای برمی‌دارد، خالی روی گونه چپ‌اش می‌نشانند و به صحنه می‌رود. حالا او بانو است. ستاره اسکندری از صحنه پایین می‌آید تا خالش را پاک کند.

رحمانیان در مصاحبه‌ای وجه خطرناک اجرای عشقه را در قابل انجام بودن یا نبودن تلفیق و همزیستی نمایش‌های ایرانی و تئاتر غربی به شیوه برشت و بیسکاتور دانسته است.^(۷) حالا و براساس آن چه در پیش گفته شد، می‌توان چنین گفت که ایده‌های به کار برده‌شده در اجرای نمایش عشقه به‌نحوی کاملاً عملی و کارکردی موفق به برقراری این همزیستی شده‌اند.

رحمانیان

همیشه برای نوشتن درباره یک نمایش ابتدا جست‌وجویی را آغاز می‌کنم درباره آن چه تابه‌حال درباره آن گفته شده است تا نوشته‌ام تکرار مکررات نباشد و همین مسیر را برای این نوشته نیز پی گرفتیم. ایده‌ای که از قبل داشتیم و امیدوارم تا این‌جا نوشته به آن پی برده باشید، این بود: «ما نباید تلاش کنیم شیوه تئاتر سنتی را حفظ کنیم، بلکه باید توجه داشته باشیم که این تئاتر قابلیت بررسی دراماتورژیک را دارد. رحمانیان با دانش وسیعی که از شیوه‌های سنتی نمایش در ایران دارد و با کمک گرفتن از تمام آموزه‌های برشت در خصوص تئاتر روایی، موفق به نگارش، دراماتورژی و اجرای عشقه با نگاهی پست‌مدرن به تعزیه و دیگر شیوه‌های سنتی نمایش در ایران شده است.» در جست‌وجویی که انجام دادم تنها در چند وبلاگ به نکاتی درباره نمایش اشاره شده بود و در ادامه به دو مصاحبه تقریباً مفصل با رحمانیان برخوردیم که نبود نقد را تا حدودی برایم توجیه کرد. رحمانیان با دقت و حوصله یک منتقد کارآموده تقریباً درباره تمام ایده‌هایش در نوشتن و



اجرای نمایش صحبت کرده بود. مثلاً درباره تأثیری که از برشت گرفته است گفته: «بگذار حقیقتی را فاش کنم، من مسیری را می‌رفتم و می‌روم که در کارهای برشت بود...»^(۸) یا در مصاحبه‌های دیگر: «عشقه بسیار مرسوم قراردادهای تعزیه است، اما به آن اکتفا نکرده‌ایم. در واقع متن سنت‌های مختلف نمایش ایرانی و حتی دستاوردهایی را که تئاتر برشت به جهان اهدا کرده، مورد استفاده قرار داده‌ایم. اعتقاد دارم همه این قراردادهای تکنیک‌ها برای درست و بهتر تعریف کردن یک ماجرا می‌توانند به کمک‌مان بیایند.»^(۹)

از نظر لیون کتس (Leon Kats) «هدف در دراماتورژی حل و فصل تضاد میان اندیشه‌ورزی (intellectual) و عمل‌گرایی (practical) در

