سازهای ناکوک!

نقدی بر «نمایش بیژن و منیژه»، کاری از دکتر محمود عزیزی

عبدالرّضا فریدزاده (عضو انجمن منتقدان و نویسندگان خانه تئاتر)

این چندمین بار است که ساعتی قلم به دست و حیران نشسته و مانده‌ام که دربارهٔ یک نمایش چگونه بنویسم؟! آن هم گونه‌ای که آشنا و غریب است! به روال معمول از متن می‌آغازم:

متن نمایش: به طور کلّی نمایشنامه‌های تئاتر سنّتی ایرانی، مگر در مواردی نادر و استثنایی، از عناصر و فنون دراماتیک بی‌بهره، و در بهترین حالت، بسیار کم‌بهره‌اند. معمولاً در این تئاتر، متن به عنوان عنصری بنیادین، هیچ‌گاه مورد توجه قرار نگرفته و غالباً قصد از نگارش آن، داشتن چهارچوبه‌ای برای اجرای فی‌الفور بوده و هست، که کارگردان و بازیگران با افزودن حواشی و اضافاتی همگن یا ناهمگن (و اغلب از نوع دوم) بیفزایند و آن را «کش بدهند». شاید استمرار علمی و صحیح و کار کارشناسی بر این‌گونه متون، در درازمدت می‌توانست به‌وجودآورندهٔ نوعی نمایشنامه و ادبیات نمایشی خاص ایرانی شود که این اتفاق به دلایل مختلف، از جمله شرایط تاریخی ـ که جای تحلیل آن‌ها نیز اینجا نیست ـ رخ نداده و هنوز نمایشنامه‌نویسی در تئاتر سنّتی ایرانی چنان عقیم مانده که اوج آن، که متعلق به اساتید مجرب تئوری و عمل در کلاس و صحنه، همچون آقای عزیزی است، می‌شود متنی چون بیژن و منیژه، با داستانی تخت و خطی، بی‌ابعاد، و بی‌بهره از گره و تعلیق و پیچش و جاذبه، بی‌اعتنا به شخصیت‌پردازی، با پیام‌های متعدد شعارگونهٔ عریان، نابهره‌ور از تأمل و جهان‌بینی خاص و شگردها و تکنیک‌های نمایشنامه‌نویسی، و بسیار کم خون و جان‌تر از داستان اصلی در شاهنامهٔ فردوسی، و همچنین از منظر کلام و بیان و زبان، مخدوش و نامسئولانه و حتی غلط. به نظر می‌رسد، یکی از اهداف نمایشی کردن داستان‌ها و آثار کهن مکتوب، می‌باید حرمت نهادن به زبان شیرین و ادبیات غنی ایرانی باشد، و آنجا که پای اثری سخته و پخته و عظیم، چون شاهنامه، در میان می‌آید، مسئولیتی سنگین در این زمینه بر عهدهٔ هنرمند خواهد بود. در اینجا نمونه‌هایی از زبان و نثر بیژن و منیژهٔ آقای دکتر عزیزی نقل می‌کنیم تا قضاوت شود که آیا ایشان به چنین مسئولیتی اهمیت داده‌اند یا خیر؟:

ـ مرا جانی‌ست بی‌مایه که در **خدمت فرمان** شماست (!)

ـ این موضوع باید در **بلافاصله** انجام شود (!!)

ـ این مأموریت را **به دوش تو سپرده** [...] **تا خامی زندگی را به پختگی برسانی** (!!)

ـ آن **دخترهٔ خیره‌سر** را به اینجا بیاورید (!)

ـ مردانی چون رستم، گرز به دست، **بر تو خواهند شتافت**(!!)

ـ قبل از **فرو رفتن سیاهی شب** فرار می‌کنند (!!)

ـ **پیروزی سرافراز** رستم... (!!)

ـ راست گفتاری **در کلام او شنیده نمی‌شود** (!!)

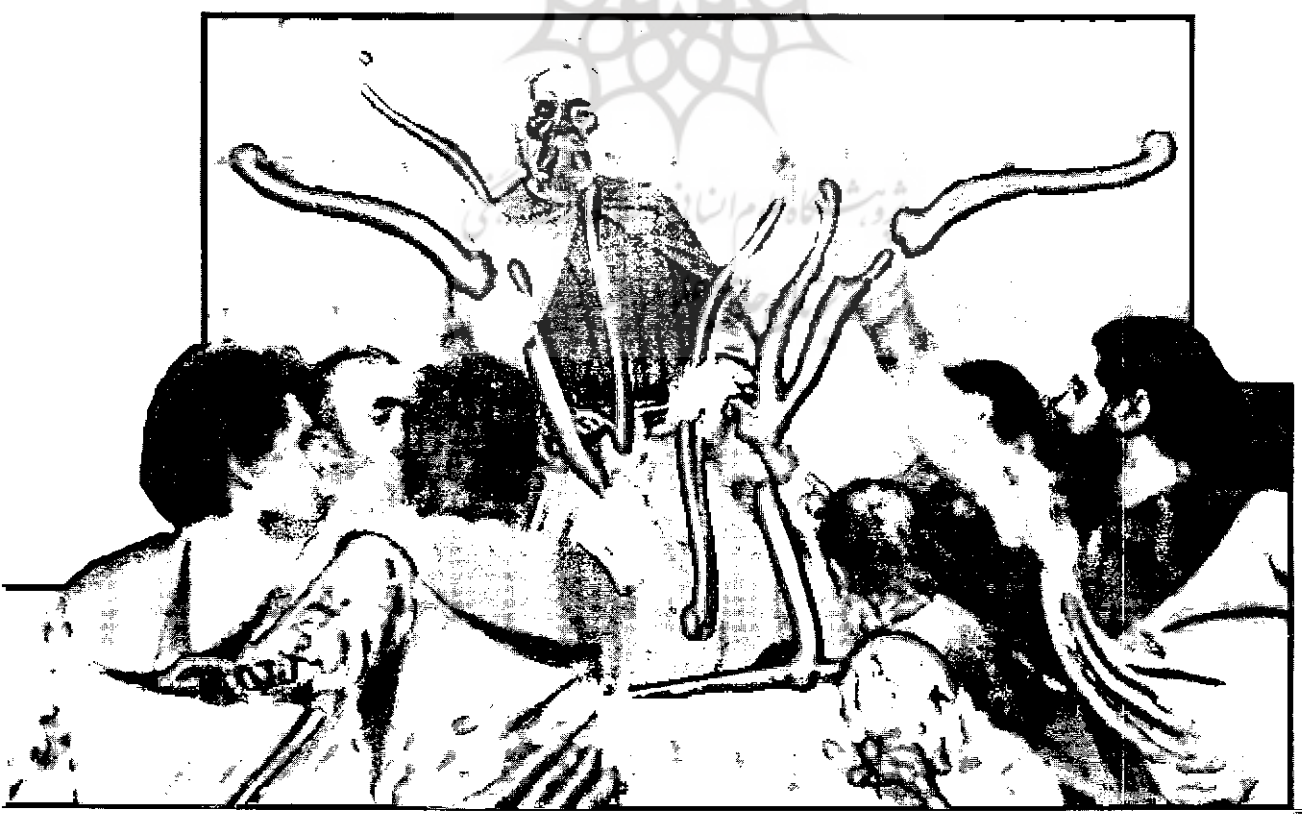
ـ هیچ پهلوانی نتوانسته بدون یاری جوانانِ این دیار، **کیان این وطن را برافراشته نگاه دارد** (!!!)

ـ [گرگین] در بند **بی‌آزار بماند** (منظور این است که به گرگین، در حبس، آزاری نرسد !!!)

ـ نمی‌توان دربرابر جمع چیزی گفت که از آن **احساس تبعیض برداشت شود** (!!!)

ـ [رستم برافروخته می‌شود] و **خشم کهنهٔ کین سیاوش سر باز می‌زند** (!!!)

ـ در مواردی هم، زبان و کلام اثر، در ارتباط با کنش صحنه‌ای، خطاهای خود را آشکارتر می‌کند؛ مثلاً بیژن در صحنه‌ای خطاب به افراسیاب می‌گوید: «تو با تن‌پوش پولادین و من به تن هیچ جز این» و منظور از «این»، که بیژن به آن اشارهٔ فیزیکی هم دارد، طنابی است که به دو دستش بسته‌اند، و طناب را در هیچ فرهنگی «به تن نمی‌کنند» و یا مراد از «تن» نیز نمی‌تواند مچ دست باشد! به‌علاوه



در همین‌جا، افراسیاب تن‌پوشی سراسر پارچه‌ای به تن دارد و در سر و پا و دست و تن او به اندازهٔ سکه‌ای ده ریالی هم، هیچ‌گونه فلزی از جمله پولاد، به چشم نمی‌آید. خطاهای زبانی متن، بسیار در بسیارند و برشمردن آن همه، صفحاتی زیاد را سیاه خواهد کرد. اضافه بر آن واژه‌ها و ترکیباتی ناهمگون چون «تِ خارج» و «زیر سؤال بردن» و... نیز از زبان اشخاص این داستان باستانی به دفعات می‌شنویم. سیاوش، «سیاه‌وش» تلفظ می‌شود که از انواع تلفظ نام این شخصیت اسطوره‌ای، این یکی در هیچ‌جا ثبت و ضبط نشده است. برای ادبی کردن کلام، در سراسر نمایش، «بگو» را «برگو» می‌گویند که وسیلهٔ مرغوبی نیست. از سوی دیگر، زبان شیرین فارسی با خطاهای گفتاری بازیگران همچون منیژه و نقّال، آسیب می‌بیند و تلخ می‌نماید. منیژه در تلفظ س ـ ش ـ چ ـ ج ـ ک ـ ر ـ در سراسر اجرا مشکل دارد و این حروف را از مخرج صحیحشان تلفظ نمی‌کند، و نقّال هم که اصل و اساس کارش گفتار و بیان است (به ویژه این نقّال که حرفه‌ای و قدیمی این کار است) در تمامی کلمات و جملات، ک و ج را چ می‌گوید (چمر= کمر! چمان= کمان! چردار= کردار! چمع= جمع! و...) و د را ت (اقتتار= اقتدار! تر= درا تی‌شب= دیشب! و...) و ب را پ (پرپار= پربار! پدی= بدی! شپ= شب! و...). او نفس‌گیری‌هایش را در موارد بسیار در میانهٔ واژه‌ها انجام داده، آن‌ها را نامفهوم می‌کند (و نه در فواصل واژه‌ها و جملات، چنان که معمول کارِ نقّالی است.) و فراوان اتفاق می‌افتد که در یک جمله چند بار نفس‌گیری می‌کند؛ چرا که برای تشدید صدا و پژواک و بُرد آن به جای شکل‌دهی به دهان و لب، و بهره‌یابی از حفره‌های دهانی، و نیز به کارگیری تنفس عمیق و صحیح، بر کاربرد نیروی جسمی اتکا دارد. با اظهار پوزش و خضوع به حضور ارجمند گرامی «مرشد احدی، نگارنده خود در نقّالی و پرده‌خوانی و هنرهای بیانی ـ نمایشی ایرانی تجربه و آموزش دیده و زانوی شاگردی در حضور استاد سید مصطفی سعیدی بزرگ به زمین زده است و به این دلیل در زمینهٔ تخصص خویشان ابراز نظر می‌کند و نیاز به ذکر است که وی در حرکات نیز کاستی‌هایی دارد که اهل فنّ این نظر نگارنده را نیز تصدیق خواهند کرد. بیان‌های غالباً از حنجرهٔ بازیگران دیگر که عمدتاً کلیشه‌ای و همانند یکدیگرند ـ و همانند بیان‌های کلیشه‌ای تاریخی که در فیلم‌ها و سریال‌ها و نمایش‌ها به دفعات شنیده‌ایم ـ و «غُنّه‌ای» شدن همهٔ حروف در این نوع بیان، به اضافهٔ نفس کم آوردن‌های بازیگرانی چون بازیگر نقش شاه نیز خوش‌آوایی و زیبایی زبان فارسی را در این اجرا به آسیب‌هایی دیگرگونه دچار می‌کنند.

و اما در متن نمایش بیژن و منیژه اتفاقی «فرانویس» هم رخ می‌دهد: برداشت و تعبیر کمینیستی از این داستان جذاب شاهنامه. تا بیش از نیمی از نمایش خبر و اثری از فمینیسم نیست، و آنجا که منیژه و دایه‌اش مورد خشم افراسیاب قرار گرفته، به مطربی و قاصگی در میان مردم پرداخته، از آمدن رستم به توران برای نجات بیژن از چاه آگاه می‌شوند، خط و رنگ فمینیستی در اثر، رخ می‌نماید، و آغاز جلوه‌اش کلام شعاری منیژه است: «تا کی فقط این مردان‌اند که راست‌گفتار و درست‌کردارند و...» از این پس، با شعارهای زنانهٔ پیاپی در محکومیت مردان و مردسالاری، بدون هیچ تأثیری در قصه نمایش مواجهیم. این دو در دیالوگ‌ها و مونولوگ‌هایشان، که اگر همگی حذف شوند آسیبی به داستان نمی‌رسد، با تکرار مکرّر در مکرر «ما زن‌ها» مظلومیت زن را که کلیت نمایش ذره‌ای از آن را القا نمی‌کند، فریاد می‌زنند و پرخاش‌هایشان به کوچک‌ترین بهانه، علاوه بر هر که و هر چه، نصیب بیژن و رستم نیز می‌شود. بیژن، که از حضور رستم آگاه شده، یک بار می‌پرسد که آیا می‌توان به شما اطمینان کرد [و رازی را بازگفت]؟ و دو زن، پرخاش‌ها کرده، شعار می‌دهند که: «آری، آری، مردها همیشه به زن‌ها اطمینان ندارند ولی هرگاه دلشان می‌گیرد به مادر خود پناه می‌برند!!» و منیژه از دل باختن به یک مرد پشیمان می‌شود! گناه رستم نیز، که منیژه چنان بر او هجوم می‌برد و بر سرش فریاد می‌کشد، که جهان‌پهلوان را در برابرش کم از مورچه‌ای می‌یابیم، آن است که واژهٔ «زن» را بی‌قصد توهین و تحقیری در جمله‌ای به کار می‌برد!! اما در پایان، این بیژن نجات‌یافته است که فمینیسم آتشین دو زن را که سمت و سویی جهان‌شمول گرفته، به پاسخی شگفت منکوب می‌کند: دو زن در جشن آزادی بیژن از آرزوی دیاری سخن می‌گویند که در آن حرفی نباشد از زن و مرد و من و تو، و هر چه هست، «ما» است. و بیژن می‌گوید:

«و اما، آن دیار که شما از آن می‌گویید.»

و مردانی با عینک «ری‌بن» و لباس رپ، با رقص و کلام و نغمهٔ رپ و راک، به زبان و آوای غربی، تابلویی ماهواره‌ای اجرا می‌کنند!! اینان گروه رقصندگان دربار شاه ایران‌اند در جشن که گویی به طریق «تله‌پاتی» افکار بیژن و دو زن را خوانده و ناگاه جهت تأیید نظر بیژن در ردّ افکار دو زن ظهور می‌کنند. و این در حالی است که در صحنهٔ قبل نیز رستم، پرگویی زنان را به باد سخره و تحقیر گرفته و این تحقیر و سخره به یک شوخی نالازم و کلیشه‌ای مکرر در اوج داستان و حساس‌ترین مقطع آن (زمان نجات بیژن از چاه) تبدیل شده است. از جمع این موارد و در ارتباط قرار دادن و تحلیلشان به چه نتیجه‌ای باید رسید؟! و نمایش، سرانجام، این‌طرفی‌ست یا آنطرفی؟

منطق‌ها و روابط علت و معلولی در متن نمایش، سطحی‌اند و همین روابط و منطق‌ها نیز جابه‌جا نقض و نفی می‌شوند. مثلاً افراسیاب در اوج اعتماد به دخترش، منیژه، و عزیز داشتن او، جاسوس بر او می‌گمارد. جاسوس خبر دیدار دختر با بیژن را به گونه‌ای می‌رساند که پدر از آن بی‌آبرویی و بی‌نجابتی دخترش را استنباط می‌کند و دستور محروم کردن او از امکانات دربار را صادر می‌کند.

دختر و دایه‌اش، به شمایل دو ناشناس، برای لقمه‌ای نان، به رقاصگی و مطربی در میان مردم می‌پردازند. منطق افراسیاب این است که خبر بی‌آبرویی منیژه جوان کشورش را به راه بی‌آبرویی می‌کشاند. اما این پدر حساس نسبت به دختر خود و جوانان کشور، و کسی که در اوج اعتماد دستور جاسوسی دختر را داده، دیگر به پی‌گیری اعمال دختر خود نمی‌پردازد، و لابد مطربی و رقاصگی، او نیز مشکلی ندارد و یا مطربی و رقاصگی، که در کشورش رایج است، اخلاقیات جوانان را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد! و دربه‌دری و گرسنگی دختر هم خطری برای او در چنین جامعه‌ای ندارد و موجب بی‌آبرویی‌های بدتر نمی‌شود!! و اصولاً مگر تمام مردم و جوانان کشور از یک ملاقات خصوصی

دختر او در چراگاه سلطنتی آگاه شده‌اند که او چنین بیمناک و خشمگین می‌شود؟!

در این متن، گرسیوز، یکی از مقتدرترین چهره‌های منفی شاهنامه (گذشته از ندید گرفتن چالش‌های او و پیران ویسه) و پیران، خردمند تورانی که خرد و خیرخواهی‌اش مورد تحسین فردوسی است، خنثی‌ترین شخصیت‌هایند و اگر تماشاگر شاهنامه نخوانده باشد حتی نقش آن‌ها در این داستان و داستان‌های دیگر شاهنامه، و نیز منصبشان را از این متن درنمی‌یابد. تنها تأثیر و نقش پیران در نمایش، چند جمله نصیحت به افراسیاب است مبنی بر اینکه اگر بیژن اعدام شود، رستم و ایرانیان به خونخواهی او به توران یورش خواهند آورد و تنها دلیل حضور گرسیوز، گفتن یک «بله قربان» است که آن هم نه یک دیالوگ، بلکه سخنی بداهه است که اتفاقی بر زبان او می‌آید و با تردید و محتاطانه بیان می‌شود. البته او طناب بیژن را هم می‌کشد؛ چراکه هیچ نگهبان و مأموری در دربار ایران و توران وجود ندارد، و درباریان زحمت به بند کشیدن بیژن را تقبّل می‌کنند! از دیگر مشکلات متن حاضر، بیان برخی از حساس‌ترین فرازهای قصه در قالب کلام و توصیف است، و نه در کنش‌های صحنه‌ای. مثلاً طریقهٔ نجات بیژن از چاه و رویارویی رستم و همراهانش با سپاه توران تنها در دو سه جملهٔ نقّال اتفاق می‌افتد و نه با هیچ‌گونه کنش و ترفند بصری.

کارگردانی نمایش: نخستین جلوهٔ کارگردانی هر نمایش در طراحی صحنهٔ آن به چشم می‌آید. عنصر اصلی طراحی صحنه، در صحنه‌ها و مکان‌های متعدد نمایش بیژن و منیژه، حجمی است مرکب از دو «رَمپ» خاکستری‌رنگ که به صورت افقی به یکدیگر متصل شده و با نهاده شدن حجمی مکعبی و هم‌رنگ روی آن و میانه‌اش، و قرار گرفتن پرده‌ای رنگین با عرض و طول مختصر در پس آن‌ها، دو دربار نمایانده می‌شوند. با حذف پرده و برداشتن حجم مکعبی و نهادنش در میانهٔ صحنه، بیابان ساخته می‌شود که در آن دو رمپ متصل، نمای کوه است. با ایجاد فاصله میان دو رمپ، چاه نمایان می‌شود (چاهی به عمق یک متر). با حذف همهٔ قطعات و خالی ماندن صحنه، فضاهای شهر و بازار را داریم، و قرار گرفتن حجم مکعبی به عنوان یک تخت یا صندلی منهای دیگر قطعات، خلوتگاه یا اتاق منیژه را تصویر می‌کند. دو عنصر دیگر نیز به تناسب موقعیت به کار گرفته می‌شوند: پردهٔ انتهایی (بک‌گراند) که تک‌رنگ‌های آبی، قرمز و ... یا ماه یا ستارگان روی آن، فضا و زمان (شب، روز، بیابان، درون کاخ و...) را بیان می‌کنند، و مینیاتورهایی با اندازه‌های متفاوت که از سقف آمده، برخی فضاها را پر کرده و در باستانی کردن فضا و زمان کلی قصه می‌کوشند. این طراحی موجز و غیرسنّتی، امتیاز مهم نمایش است. اما حجم‌ها کوچک‌اند و در صحنهٔ وسیع تالار اصلی تئاتر شهر گم می‌شوند، و همچنین شیوهٔ این طراحی با شیوهٔ روحوضی اثر تناقض دارد. این طراحی از حیث ریخترشناسی، جلوه‌ای نداشته و طرّاحی ضعیف نور و لباس، که هر یک ساز خود را می‌زنند نیز با آن همگون نیستند و مجموعهٔ دکور، نور و لباس، نه از غنای بصری بهره‌ورند و نه از بار مفهومی و استعاری. اضافه بر این، ناهماهنگی شیوه نیز میان طراحی‌های گونه‌گون مشهود است: طراحی صحنه، نوگرا و غیرسنّتی‌ست، طراحی گریم سنّتی و روحوضی‌ست، طراحی لباس چیزی میان این دو و طراحی نور قصد نوگرایی دارد، اما ضعیف و بی‌جان جلوه می‌کند؛ به گونه‌ای که فی‌المثل ستارگان را روی پرده‌ای سفید، در نور عمومی می‌بینیم. به نظر می‌آید که کارگردان سعی در تلفیق شیوهٔ روحوضی با دستاوردهای جدید تئاتری دارد، اما این تلفیق که تنها در ظواهر اتفاق افتاده و نتیجه‌اش مخلوطی از طریقه‌هاست، و نه ترکیبی از آن‌ها، تلفیقی‌ست شکلی و غیر ارگانیک و به آن می‌ماند که در طراحی پارچه‌ای امروزی، با هدف بهره‌گیری مدرن از سنن پیشین، نقش‌های متفاوت سنّتی را عیناً در کنار یکدیگر بچینیم و بخش مربوط به هر نقش هم، جنس و بافتی مجزّا داشته باشد. این دیدگاه تلفیق غیرارگانیک در بخش‌های دیگر نمایش هم خود را نشان می‌دهد که به عنوان مثال می‌توان به این نمونه‌ها اشاره داشت:

× در اوایل نمایش، شاه ایران مستقیماً با تماشاگران سخن می‌گوید، و دیگر تا پایان نمایش از این گفتار خطای اثری نیست، و همان یک مورد هم ضرورتی خاص ندارد.

× روش تغییر صحنه در برابر دید تماشاگر، یکی دو بار، به هنگامی که نقّال به نقالی مشغول است، به کار گرفته می‌شود. اما در سایر موارد، کوشش بر آن است که تعویض صحنه پنهانی انجام شود.

× «گوشه»ها و حاشیه رفتن‌های کمیک در صحنهٔ باخبر شدن افراسیاب از ملاقات دو دلداده و نیز در صحنهٔ آمدن رستم بر سر چاه بیژن، اشاره‌ای دارند به شگردی خاص در نمایش روحوضی. اما اولاً کمدی در این دو صحنه بسیار کم جان و خون‌تر از تئاتر روحوضی است. ثانیاً کمیک شدن صحنه در این دو بخش، نه سبب تلفیق و تلطیف، بلکه موجب منفک و دور شدن تماشاگر از فضای کلی کار می‌شود. ثالثاً سمت و سوی کمیک بخشیدن به صحنه‌های حساس در نمایش سنّتی توسط شخصیتی خاص (غالباً نقش سیاه) انجام می‌شود که هم «این‌کاره» است و هم میزان و مقدار نمک کمدی زدن را می‌داند و مجموع موقعیت و شخصیت و رویداد را به هرز نمی‌برد. اما در اینجا، جدّی‌ترین اشخاص ناگهان تغییر شخصیّت داده و مسخره می‌شوند و از شأن آن‌ها کاسته می‌گردد، و عدم تسلّطشان به کمدی نیز کلیّت یک صحنه را ضایع و تأثیر و پیام نمایش را هبا و هدر می‌کند.

□ بازیگران، هر یک، به طریق و شیوه‌ای بازی می‌کنند، و مخلوطی نایکدست و متکثر از اشکال و طُرُق بازیگری بر صحنه مشاهده می‌شود که لطمهٔ بسیاری به اثر، و ذوق تماشاگر آن می‌زند.

بازیگری نمایش: به نمونه‌هایی از خطا و کاستی در بازیگری این نمایش، پیش‌تر اشاره داشتیم، و اگر بازی‌های مناسبی در این اثر توسط بازیگران عرضه می‌شد، بسیاری از دیگر مشکلات آن در نظر نخست، و دست‌کم در نگاه تماشاگر غیرحرفه‌ای، پوشیده می‌ماندند. البته انصاف می‌باید داد که بازی خوب در نمایشی که شخصیت‌پردازی ندارد و دیالوگ و میزانسن خوب در آن ندرتاً یافت می‌شود، دشوار است. اما داشتن بدنی منعطف و بیان پخته، حس غنی، تنفس و تلفظ صحیح و ایست و حرکت بهنجار و دوری از اغراق و خودجلوه‌گری بی‌مورد هم ابزار اولیهٔ کار بازیگرند. در این اثر، این ابزار و به‌کارگیری آن‌ها را تنها و تنها نزد هومن برق‌نورد می‌یابیم که البته این بازی او، هرچند سرآمد بازی‌های بیژن و منیژه است، از بازی‌های دیگرش بسی نازل‌تر است. پرستو گلستانی نیز با آن که توان بازی‌های پیشین او را در این بازی‌اش نمی‌بینیم، دومین بازی خوب را انجام می‌دهد؛ به ویژه که نقشی بسیار جوان‌تر از خود را به عهده دارد و آمادگی و چابکی مناسبی را از خود بروز می‌دهد. اما گه‌گاه بیش از اندازه بر صحنه جولان می‌دهد و آن را بی‌مورد به اختیار درمی‌آورد. ما از بازیگران جوان و نوجوانی که به عنوان درباری، تنها در صحنه چیده شده‌اند و حضور خنثی و فیزیک و لباس و گریم و حرکت خام آن‌ها به شدت از شکوه دربار می‌کاهد و آن را حتی خنده‌زا جلوه می‌دهد انتظاری نداریم، اما از دیگرانی که تجارب بسیار دارند، امّا خطاهای متعدد و حتی الفبایی از خود نشان می‌دهند، هر یک ساز خود را می‌زنند و بی‌توجه به روابط و ساختار نقش، هرگونه که مایل‌اند بر صحنه شلتاق می‌بندند گلایه‌مندیم. فی‌المثل آیا گرگین پهلوان ایرانی، که دیالوگ همین نمایش، او را از گردان و دلیران سرآمد ایران توصیف می‌کند، به صرف اینکه از همراهی جوان خام جویای نام و عجولی که بی‌گدار به آب زده، سر باز می‌زند، باید تبدیل به «دلقک ـ ابلیسی» پلید و خوفناک و حیله‌گر و پست شود؟!! آیا بازیگر این نقش نباید نگاهی به شاهنامه بیندازد و ماقبل و مابعد گرگین را نیز دریابد؟! نویسنده برای نوشتن این نقش چنین نکرده. اما بازیگر هم وظایف خاص خود را دارد!... و سرانجام، این یک نمایش بد است!!