دکتر قطب‌الدین صادقی

تئاتر در سالی که گذشت

سخن گفتن از نمایش در سالی که گذشت اندکی دشوار می‌نماید، زیرا برنامه‌های اجرا شده، سیری تدریجی و چشم اندازی ویژه نداشتند. از این رو، به ترتیب تقدم یا تأخر تاریخی و یا سیر تحول زمانی نمی‌توان آنها را دسته‌بندی کرد. در عوض محورهای دیگری می‌توان جست که بر حول آنها می‌شود این آثار را از هم جدا و طبقه‌بندی کرد. بنابراین روشی که برمی‌گزینیم روش دسته‌بندی براساس ماهیت، مناسبت یا مفاهیمی است که این اجراها داشته‌اند.

۱- تئاتر کیفیت یا کمیت؟

یکی از مسؤولین هنرهای نمایشی کشور طی یک مصاحبهٔ تلویزیونی در ابتدای سال ۶۸ اعلام کرد که امسال سال تئاتر کیفیت خواهد بود (نقل به مضمون)، و این در حالی بود که به دلیل چند اجرای شایسته و نمونه، سال پیش از نظر کیفی خود یکی از بهترین سالهای نمایشی پس از انقلاب اسلامی محسوب می‌شد. با این مصاحبه ـ که در نزد اهل فن توقعات و خوشبینی زیادی برانگیخت ـ گمان می‌رفت تئاتر ما بیشتر از سال گذشته به سوی کمال هنری و بسط موضوعی برود و به کارگردانان بزرگ، پخته و الگو میدان عمل بیشتری داده شود. از

میان ٦٦ کارگردانی که ٦٦ نمایش تهران در سال گذشته را بر صحنه بردند (منهای ٤٠ نمایشی که در جشنواره‌ها نمایش داده شدند: جشنواره سنتی با ۱۱ نمایش، تئاتر عروسکی با ۱۷ نمایش، تئاتر شهرستانها با ۸ نمایش و تئاتر استان تهران با ٤ نمایش)، تنها ۱۲ کارگردان را می‌توان شغلاً حرفه‌ای دانست بی‌آنکه تعداد کارهای سنجیده و خوب آنها از تعداد انگشتان دست تجاوز کند. مابقی کارها نیز چنان نبود که ضرورت و گرمای نیاز ارتباط فکری و حسی با مردم در آنها باشد، و یا از چنان درجه‌ای از کمال هنری برخوردار باشند که بشود به آنها چون الگوهایی به حرکت در آورنده نگریست. این مشکل زمانی بحرانی‌تر به نظر می‌رسد که ببینیم از میان خالقان ٦٦ نمایش اجرا شده حدود چهل تن به کل آماتوراند. یعنی در عمل کارشان فاقد ارزش حرفه‌ای و حتی یک کیفیت نسبی است و مجریان آن یا دانشجویان در حال فراگیری بوده‌اند و یا افراد کاملاً مبتدی.

این مسأله زمانی اهمیت خود را کاملاً به رخ خواهد کشید که دریابیم بیشتر از هر جای دیگر، تئاتر محل برخورد عقاید نظری، هنری، اجتماعی و اخلاقی است، و پرداختن به اینها توش و توان فکری و تسلط بر وسایل بیان کافی را می‌طلبد.

امسال فقدان یک تئاتر حرفه‌ای توانمند که بتواند بر پای خود بایستد و همچون یک نهاد فرهنگی توانا عمل کند، بیشتر از هر زمان دیگر محسوس بود؛ تئاتری که از هر نظر بتواند به عنوان الگو و محرک دیگر تلاش‌ها نمونه واقع شود. شاید هم همهٔ اهمیت تئاتر تهران در گرم نگه‌داشتن این کانون شعله‌ور است که اگر نه الگو، دست کم به عنوان رقیبی بزرگ برانگیزانندهٔ فعالیت سایر مراکز و تلاش‌های نمایشی ایران باشد.

از این نظر درست‌تر آن است که تئاتر امسال را تئاتر کمیت بدانیم و نه کیفیت. «الکساندر تایروف» نظریه‌پرداز و کارگردان نامی شوروی که تجربیات متعدد نمایشی پس از انقلاب ۱۹۱۷ و نتایج آن بر حیات هنری جامعهٔ خود را دیده است، می‌نویسد: «بزرگترین دشمنان تئاتر آماتورها هستند.» اگر این نقل قول را بپذیریم باید با این ضعف تدریجی که از درون حیات نمایشی ما را تضعیف می‌کند و موجب افت ذوق هنری در فرهنگ تئاتر ایران است، سخت به جدال برخیزیم. پیکر این بیمار بی‌تحرک اکنون بیشتر از هر زمان دیگری نیازمند ذوق، ظرافت، تقویت و مدافعه است؛ و این ممکن نیست مگر این که شاهرگ‌های نمایش معاصر را به دست اهل فن بسپاریم و شاهکارهای نمایشی را به خیرگان آن. وگرنه تئاتر ما همچنان چون اسب عصاری به دور دایرهٔ تنگ و محدود خود خواهد چرخید و

هیچگاه گامی فراتر نخواهد نهاد، و دیری نخواهد گذشت که ما بحری از تئاتر آماتور به عمق یک بند انگشت خواهیم داشت که در آن نه اثری از ظرافت و کمال خواهد بود و نه لذت و اندیشه.

شاید هم اولین نتیجهٔ منفی دنباله‌روی از آماتورها، از دست دادن تدریجی تماشاگران جدی و دایمی تئاتر باشد. زیرا در مقایسه با سینما و تلویزیون، تئاتر همیشه وسیله فرهنگی و ارتباطی برجسته‌ای بوده و در همه جای دنیا تماشاگران و مشتریان آن را نخبگان و اقشار با فرهنگ‌تر تشکیل داده‌اند. در حالی که سینما به دلیل گستردگی و بعد تجاری، بار فرهنگی کمتری داشته و تلویزیون به علت نشر همزمان در شهر و روستا و قدرت نفوذ و ضرورت ارتباط آسان آن در اقشار و طبقات از نظر فرهنگی و اقتصادی متفاوت، ذاتاً همچون وسیلهٔ ارتباطی ساده‌پسندی عمل می‌کند و در همه جای جهان نیز چنین است.

بنابراین با فراهم نیاوردن شرایط کار برای کارگردانان ماهر و حرفه‌ای و سپردن اهمّ فعالیت‌های تئاتری به دست آماتورها هر آینه این خطر وجود دارد که این هنر خلاق و شیوهٔ ارتباط فرهنگی بسیار پیچیدهٔ آن، ساده‌گرا، ساده‌پسند و ساده‌پرور گشته و به مرور از محتوا تهی و از عملکرد اجتماعی خود به دور افتد.

۲ــ تئاتر گسترش

منظور از تئاتر گسترش، آن دسته از فعالیت‌های گسترده‌ای است که از سوی مرکز هنرهای نمایشی، انجمن نمایشی و گروههای وابسته به ادارات فرهنگ و ارشاد اسلامی در جشنواره‌های متعدد برپا شده است و با نیت به حرکت درآوردن تئاتر در سطح مملکت از طریق سازمان بخشیدن به فعالیت‌های پراکنده، موسمی یا مراسمی آنان صورت گرفته است. در این بخش عمدتاً می‌توان این نوع فعالیت‌ها را به چهار دسته تقسیم کرد:

الف- جشنوارهٔ نمایش‌های سنتی

ب- جشنوارهٔ عروسکی

ج- جشنوارهٔ استان تهران

د- هشتمین جشنوارهٔ تئاتر فجر

الف- جشنوارهٔ نمایش‌های سنتی

جشنوارهٔ نمایش‌های سنتی که از ۵ تا ۱۲ فروردین ماه با شرکت یازده گروه از اصفهان، ساری، گرگان، کاشان و تهران برگزار شد منحصراً به نمایشهای شادی‌آور، یعنی

روحوضی در اشکال سنتی و محلی و تألیفی آن، به اضافه یکی دو بقال بازی می‌پرداخت. جشنواره‌ای که هدف اصلی مجریانش حفظ و حراست از آخرین باز مانده‌های زبان و ویژگی های یکی از زیباترین شکل های نمایش سنتی ما است؛ نمایشی که بدبختانه با بی‌مهری و سودجویی تمام دارد در هتل های مجلل تهران ارزان و سخیف می‌شود، و این در حالی است که نویسندگان و کارگردانان جدی ما نیز هیچ گونه عنایتی نسبت به آن ابراز نمی‌دارند.

زبان ساده، هجو و طنز زنده، شخصیت های آشنا و ثابت، ارتباط با تماشاگران، جوّ شادی و بداهه‌سازی بازیها که از ویژگی های همیشگی این «ژانر» مردمی است، بهترین تجلی خود را ـ بطور نسبی ـ در کار گروههای اصفهان که با چهار نمایش متنوع: «آقا مقبوله»، «مرده‌خور»، «هفت‌سین» و «بقال بازی» در این جشنواره حضور داشتند، نشان داد. گروه کاشان با نمایش «سلطان مبدل»، گرگان با «جیجک علیشاه»، ساری با «میرزا عبدالطمع» و تهران با چهار نمایش «شب امتحان»، «خبردار»، «شهر وارونه» و «بازی‌سازان»، هر کدام سعی در گردآوری گوشه‌ای از فنون و ظرایف این نمایش سنتی داشتند که البته سهم ابتکارات فردی آنها نیز کم نبود؛ هر چند که به گمان ما در کل این گروهها از زبان گسترده و ویژگی های اصیل روحوضی نسبتاً کم استفاده کرده بودند.

شاید بشود با سامان دادن این فعالیت‌ها در گسترش و احیاء این هنر سنتی اصیل کوشید و آن را از بار «تجاری ـ هتلی»اش دور ساخت و بدان یک هویت فرهنگی ـ هنری دوباره بخشید.

ب ـ جشنوارهٔ عروسکی

زیر عنوان نخستین جشنوارهٔ نمایش عروسکی تهران، از اول تا هفتم مردادماه امسال شانزده نمایش عروسکی در هفت سالن نمایش تهران بر صحنه آمد. علاوه بر گروههای ایرانی، از ارمنستان شوروی و هند نیز دو گروه با سه برنامه حضور داشتند و در جوار جشنواره سمیناری با شرکت شش سخنران برگزار شد.

این جشنواره به دلیل نو پا بودن، کمی تجربه و شاید به هم خوردن تاریخ اجرای آن، تماشاگران زیادی نداشت. برنامه‌ها بجز دو نمایش اکثراً محبوس در سالنها بودند؛ در حالی که کاملاً طبیعی می‌نمود اگر نمایش عروسکی با مردم تماس بیشتر و بی‌واسطه‌تری می‌داشت و می‌توانست در یک فضای جشن مانند بزرگ ـ و یا در پارک‌ها ـ با تماشاگران گوناگون خود

ارتباطی آسان، مردمی و وسیع‌تر برقرار سازد.

موضوعات شانزده نمایشی که دیدیم اکثراً بر حول قصه‌های قدیمی و افسانه‌ها بود و این می‌رساند که قصه‌ها و افسانه‌های قدیمی و اصولاً قصه به عنوان بخشی زنده و اساسی از نمایش عروسکی همچنان در دنیا مورد استفاده است. دست کم از نظر ارتباطی این قصه‌ها می‌توانند تماشاگران خردسال و بزرگسال را یکجا گرد آورند و نمایشی فراهم آید که در آن هم کودک قهرمان خود را باز یابد و هم بزرگسال مسایل و استعاره‌های خود را.

بیان و پرداخت این قصه‌ها در نزد گروههای مختلف کاملاً متفاوت و معرف بینش آنها بود. مثلاً برداشت ارمنی‌ها، اعادهٔ حیثیت به مردم در برابر بالادستان جامعه بود، در حالی که هند با فرهنگ سنتی و دیرپای خود بیشتر شیفتهٔ افسانه باقی مانده، و ایرانیان نیز با نمایش‌هایی چون «سارا» و «کچل کفتربار» نشان دادند که ما در نمایش‌های این دوره از تاریخ ایران بیشتر دارای قالب‌های فکری، دلمشغولی‌های اجتماعی، بار سیاسی و لحن احساساتی هستیم.

عروسک‌های به کار رفته اکثراً دستکشی و به ندرت میله‌ای بودند. در حالی که حتی یک نمایش جشنواره نیز از تکنیک نخی، کلاویه‌ای و یا انگشتی سود نجسته بود؛ هر چند که مرضیه برومند در نمایش سارا مبتکرانه سایه‌بازی را با تکنیک عروسکی «بن‌راکو»ی ژاپنی یکجا به کار برده بود. یادآوری کنیم که عروسک‌های پر از فانتزی گروه ارمنستان از همه بدیع‌تر و بیان صورت آنها دراماتیک‌تر از سایرین می‌نمود.

از دیدگاه ما این جشنواره همچون جشنوارهٔ سنتی گامی است مثبت برای تبادل ارزش‌های فنی این نوع نمایش و نیز اقدامی است درست برای احیاء و ارج گذاری و گسترش نمایش عروسکی. علیرغم عدم حضور و کار بسیاری از اساتید حال و گذشته نمایش عروسکی ایران ـ از جمله نصرت کریمی ـ و نیز بازتاب کم آن در مطبوعات، این جشنواره دست کم این ارزش را داشت تا به همگان و خصوصاً مسؤولان و نسل جوان نشان دهد نمایش عروسکی هم وجود دارد و در نوع خود کاری بسیار بزرگ و جدی است و نباید از آن غافل ماند. این جشنواره ـ که تلاش بسیاری در هر گوشهٔ آن پیدا بود ـ در ساده‌ترین شکل خود یادآور این نکته بود که ـ در فردایی که خالی از آخرین عروسک‌بازان سنتی ما است ـ باید نسلی پویا، مسؤول و جدی در تداوم بخشیدن به این شکل نمایشی بکوشد و با تجربیات متعدد نوین و سنتی خود تماشاگران تازه، جوان و حتی بی‌شماری بیابد. و این ممکن نیست مگر از طریق حمایت هر

چه بیشتر مادی و معنوی از گروههای نمایش عروسکی امروز ایران که سرگردانی و بلا تکلیفی، تقدیر روز آنهاست.

ج- جشنوارهٔ استان تهران

این جشنواره با چهار نمایش: «های و هوی» از قم، «با لنج تا...»، «رازهای وحشی» و «پانسیون» از تهران، در واقع تنها مقدمه‌ای بود برای گزینش نمایشی از میان آنها و شرکت دادنش در هشتمین جشنوارهٔ تئاتر فجر که قرار بود امسال جشنوارهٔ جشنواره‌ها باشد و برگزیده‌های جشنواره‌های سراسری و منطقه‌ای را در خود جای دهد.

در جشنوارهٔ استان تهران و با وجود جنبه‌های دراماتیک نمایش «با لنج تا...» نوشتهٔ مسعود سمیعی، گروه داوران «رازهای وحشی» نوشته و کارگردانی نورالدین آزاد را برگزیدند که بررسی آن در بخش بعدی خواهد آمد. اما همینجا بگوییم که متأسفانه بجز قم هیچیک از شهرهای استان تهران در این جشنواره سهیم نبودند.

د- هشتمین جشنوارهٔ تئاتر فجر

در سال ۱۳۶۸ برخلاف سالهای پیش که معمولاً گروههای زیادی از شهرستان‌ها را در دهه فجر به تهران فرا می‌خواندند تا نمایش هایشان را به معرض تماشا و داوری بگذارند، تصمیم مرکز هنرهای نمایشی بر آن قرار گرفت تا نخبگان یا برگزیده‌های شهرستان‌ها را به تهران دعوت کند. مثلاً در مقایسه با سال ۱۳۶۷ که با نمایش های مهمان مجموعاً ٤٦ نمایش را در طول دههٔ فجر تهران شاهد بودیم، در سال ۱۳۶۳، هشت نمایش بیشتر در جشنوارهٔ تهران پذیرفته نشدند. پیشتر، کارشناسان مرکز هنرهای نمایشی در تهران و شهرستانها از مجموع نمایش های ۲۶۳ گروه متقاضی در مرحلهٔ اول، ۱۳٤ نمایش را پذیرفته و با شرکت دادن آنها در ۲۲ جشنوارهٔ استانهای کشور، سرانجام ۳۷ نمایش را برمی‌گزینند تا در مرحله بعد در چهار جشنواره منطقه‌ای گرگان، همدان، اصفهان و خوزستان شرکت داده شوند، و سرانجام از هر جشنواره ۲ نمایش را برای شرکت در جشنواره فجر تهران گزینش می‌کنند. به این ترتیب می‌توان گرد آمدن این هشت نمایش را در تهران جشنوارهٔ جشنواره‌های سال ٦٨ پنداشت.

در اینجا سزاوار است یادآوری شود که برای نخستین بار پس از انقلاب، جشنوارهٔ تئاتر منطقه‌ای در سال ۱۳٦٥، توسط مرکز گسترش فعالیت‌های تجربی هنری جوانان (دفتر امور استانها) در مناطق شش گانهٔ خراسان، مازندران، اصفهان، کرمان، همدان و لرستان برگزار شد که در مرحلهٔ نهایی جمعاً ٤٨ گروه از نقاط مختلف ایران در آن شرکت کردند. در این

جشنواره به نحوی درست از همان ابتدا حتی ریز معیارهای داوری نیز تهیه و در سطح جشنواره‌ها توزیع گردید و داوران نیز، از میان مسؤولین تئاتر شهرستانها برگزیده شدند.

بی‌گمان هر ناظر دقیقی شاهد این حرکت گسترده برای راه‌اندازی تئاتر شهرستانها هست و به کوشش مرکز هنرهای نمایشی واقف است. با توجه به نیروهای به کار گرفته شده و وقت و اقدامات زیادی که مسؤولان صرف گزینش بهترین‌ها کرده بودند، کمابیش این توقع به وجود آمد که تماشاگران تهران می‌توانند با بهترین‌های تئاتر شهرستانها روبرو شوند. اما نتیجهٔ کار چندان رضایت‌بخش نبود و نمایش‌هایی که در جشنواره دیدیم به این امکانات و مقدمات وسیع و انتظارات ابداً پاسخ ندادند. جای بسی تأمل است که سال به سال توان و تبحر گروهها به جای فزونی، کاهش می‌پذیرد و ما در عمل شاهد یک پس‌روی تدریجی هستیم. کیفیت نوشته‌ها نازل، توسل به کلیشه‌ها فراوان، کار بازیگران نارسا، طراحی نسنجیده و کارگردانی‌ها عموماً ضعیف بود.

چرا چنین است؟

بی‌شک، «مراسمی» و «موسمی» بودن نمایش در شهرستانها بزرگترین دلیل این نزول کیفی است. چرا باید تنها در طول دههٔ فجر تئاتر شهرستانها فعال باشد؟ مگر سینما و تلویزیون و غیره تنها در دههٔ فجر برنامه دارند؟ دخالت افراد غیر متخصص و غیر مسؤول در نهاد تئاتر شاید بزرگترین عامل موسمی شدن تئاتر شهرستانها است. کم بودن یا قطع شدن جریان آموزش صحیح تئاتر در شهرستانها و فقدان کتب و مجلهٔ تئاتری معتبر علت دیگر این عقب‌نشینی است؛ و نداشتن امکانات مادی و معنوی عاملی دیگر. تردید ندارم که غیبت یک تئاتر حرفه‌ای توانمند در تهران از مهمترین علل این رکود بوده است. این مطالب تنها یک استنتاج شخصی نیست، بلکه پس از ساعتها شور و گفتگو با بازیگران شهرستانها به دست آمده است.

«خوان آخر» به نویسندگی و کارگردانی بهمن مرتضوی، می‌خواست با شیوهٔ تئاتر روایی یا اپیک مشکلات یک بسیجی به هنگام مرخصی در شهر و برخوردش با معضلات اقتصادی، اجتماعی و خانوادگی را بررسی کند؛ و سپس بازگشت او به جبهه و شهادتش را نشان دهد. اجرا دارای تناقضات بسیار در شکل و کلام بود، و علیرغم تلاش بیست بازیگرش، کشش دراماتیک لازم را نداشت. علاوه بر دقت بیشتر در گزینش متن، شاید لازم است کارگردان پیش از هر چیز روی بیان حرکات و بدن بازیگرانش کار کند و سپس ارزش‌های صحنه‌ای تئاتر اپیک را عمیقاً بشناسد.

■ صحنه‌ای از نمایش «آی کچلا»

«نقل تلخ» کاری از خراسان، به نویسندگی و کارگردانی علی آزادنیا، می‌خواست در قالب چندین داستان شبیه به هم، و با فکر مرکزی فقر تقدیری در یک فضای نیمه روستایی، به مسألهٔ مهاجرت بپردازد و گمگشتگی آدمهای برخاسته از روستا را در شهرهای بزرگ نشان دهد. ستون فقرات این نمایش، داستان ملودراماتیک پدری «بدجنس» است که کودکش را سر راه می‌گذارد.

نمایش بین یک ناتورالیسم کم‌عمق و سطحی ـ بیشتر شبیه نمایش‌های تلویزیونی ـ که چاشنی کتک و خشونت دارد، و یک زبان صحنه‌ای ملهم از سینما با وصله پینه‌هایی از نقالی و نمایش عروسکی، دست و پا می‌زد؛ با بازیهایی همه قراردادی و اغراق‌آمیز.

«تا فردا» کاری از بندرعباس بود و همهٔ سعی و تلاش محمدعلی پوراسلامی کارگردان و نویسندهٔ آن حول این محور قرار داشت تا با ساختن نمایشی دربارهٔ معتادان، در مورد این معضل انحرافی و زیانبار جامعهٔ ما، یک موضوع انتقادی ـ ارشادی بگیرد؛ با یک زبان تبلیغی رو، شکل نگرفته و غیر دراماتیک.

«آی کچلا» از معدود نمایش‌های جشنواره بود که نویسندهٔ آن ـ صادق عاشور پور ـ

می‌کوشید در کارش زبانی متفاوت ـ یعنی الگوی مَثَل‌های منظوم و سنتی ـ را به کار گیرد. می‌دانیم بر همین اساس بیژن مفید دو نمایشنامهٔ درخشان «شهرقصه» و «ماه و پلنگ» را نوشته است و بدعت گذار این تجربهٔ مهم در نمایش ملی ما هموست. زبان استعاری، چهارچوب فانتزی و عمق تلخ اجتماعی ـ مانند همه مَثَل‌ها ـ از مشخصات «آی کچلا» است.

موضوع نمایش دربارهٔ ماجرای شهری خیالی است که حاکم آن از کچل‌ها متنفر است؛ تا این که یکی از آنان شیفتهٔ دختر حاکم می‌شود و این سرآغاز جنگی عریان مابین آنها است. کچل عاشق راه تبعید را در پیش می‌گیرد و سایرین مجبور به پوشاندن سرخود می‌شوند، و بعد مقاومت و ندا و نبرد پیش می‌آید...

پایان باز و امیدبخش، و آهنگ کشدار نمایش از دیگر ویژگی های این اثر است. مشکل اصلی محمد جواد کبوتر آهنگی ـ کارگردان نمایش ـ در به کارگیری گروهی از بازیگران تازه کار همدان است؛ بازیگرانی که علیرغم همت کارگردان هنوز ریتم شعر را کم می‌شناسند، یا بر بدن خود مسلط نیستند و در کارهای گروهی هیچ تجربه‌ای ندارند؛ وگرنه «آی کچلا» نمایشی است دارای اندیشه و ابتکار، اما هنوز خام و شکل نگرفته و طولانی.

دیگر نمایش متفاوت و نسبتاً ابتکاری این جشنواره، «وُل» بود؛ نمایشی که تنها از بیان بدن بازیگران سود جسته و از کلام، جز برای بیان اصوات نامفهوم سودی نبرده بود. سیداشرف حسینی نویسنده و کارگردان نمایش براساس لال‌بازی، برخی حرکات گروهی و رقص و موسیقی محلی کهکیلویه و بویراحمد را به هم بافته بود. او برای هجو کردن رژیم گذشته، بر رقابت دو جناح و سرانجام به قدرت رسیدن یکی از آن دو تکیه کرده و زبونی زیردستان و ظلم ظالمان را نشان می‌داد. بزرگ شدن تدریجی تاج حاکم، تاجگذاری، رژه فوتبالیست‌ها، گردگیری و شست‌وشوی تاج را باید از لحظات طنزآمیز نمایش دانست. هر چند که مشکل عمدهٔ این اجرا را می‌توان در این دید که برکارگردان هنوز تفاوت استعارهٔ شخصی و تبلیغاتی ـ و اغلب بسیار رو ـ و «نماد» ـ با همهٔ ابعاد پیچیدهٔ فرهنگی اش ـ روشن نیست؛ و نیز بازیگران او نه چابکی رقصندگان را دارند و نه دقت مجریان یک کار آیینی را. به همین سبب همه چیز زمخت و خشن و تراش نخورده می‌نمود. اگر چه منصفانه باید گفت این کار برای شهری چون یاسوج که تا کنون هیچ جایگاهی در تئاتر ایران نداشته است خود به خود گامی است بزرگ و معتبر که می‌تواند سرآغازی جدی بر کارهای بعدی این خطه باشد.

بدترین نمونهٔ جشنواره، «رازهای وحشی» بود. نمایشی پرگو با موضوعی به کل

جعلی و من درآوردی که در هیچ کجای دنیا جز جشنواره تهران امکان وقوعش نیست: سه قاتل که در جمع پانزده قتل مرتکب شده‌اند قرار است توسط یک روانپزشک در اتاق یک کارگردان فرنگی مآب تئاتر و با توسل به پسیکو درام روانکاوی شوند؛ غافل از آن که پسیکو درام شیوه‌ای عملی برای برون افکنی هویت و مشکلات بیماران روانی است و نه آدم کش ها!

این نمایش نمونه‌ای است برجسته از اطلاعات پراکنده و ناقص و متناقض یک اندیشهٔ پریشان و فضل فروش که نه پسیکو درام را می‌شناسد، نه درام را و نه آدمهای دور و بر خود را. اگر چه در طول نمایش نورالدین آزاد ـ نویسنده و کارگردان رازهای وحشی ـ با زبان آدمکش ها از نمایش ایرانی و مخصوصاً «سیاه‌بازی» سخت دفاع می‌کند، اما نمایش او به بدترین شکل ممکن با موسیقی، دکور، لباسها و نحوهٔ طرح موضوع غربیش، کاری جز ادای تئاتر فرنگی در آوردن نمی‌کند. او همچنین برای هماهنگی بیشتر با برخی جریانات روز در مراحل مختلف نمایش جا به جا به روشنفکران می‌تازد، آدمکش ها را وا می‌دارد بر ضد ظلم شعار دهند و حتی از «اوتللو»ی شکسپیر تحلیل شبه اخلاقی می‌دهد، اما همهٔ این تشبث‌ها در حد کلیشه هایی باقی ماند کهنه و نچسب که بازیهای رادیویی ـ لاله‌زاری بازیگران، آن را بدتر کرده بودند. بی‌تردید اگر نویسنده اندکی صداقت، کمی تواضع و ذره‌ای ابتکار می‌داشت، نمایش غیر از این می‌شد.

اعتقاد ما بر این است که تهران می‌توانست نمایندهٔ معتبرتری به این جشنواره بفرستد.

«موسی خان» و «گوهر آفرینش» را ندیده‌ام، اما هیچ شکی باقی نیست که این هشت نمایش نمایندهٔ ذوق و اندیشه و معرف تمامیت و هویت واقعی تئاتر شهرستانهای ایران نمی‌توانند باشند. هیچ بعید نیست که نمایش های خوبی قربانی اشتباهات داوران یا صلاح‌ـ مصلحت‌های روز شده باشند. و گروههایی هستند که بیشتر لیاقت و استعداد زیادی از خود نشان داده‌اند: از تئاتر فارس، خوزستان، اصفهان، دو آذربایجان، کردستان، بلوچستان، یزد و کرمان، یعنی کمابیش همهٔ مراکزی که دارای سنت و فرهنگ نمایشی ریشه‌داری هستند، ما هیچ نشان و نمونه‌ای ندیدیم.

بدون تردید برای جنباندن تئاتر «راکد» شهرستانها، سنگ‌ها یا ضربه هایی بزرگتر از جشنواره لازم است و از آن لازم‌تر وارد کردن جریان یا جریانهایی تازه از نظر شکل و حرف است، تا این جمود و رکود را بشکنند و طراوت و شادابی را دوباره به این بستر بزرگ و سیال برگرداند.

■ صحنه‌ای نمایش «وُل»

لازم به یادآوری است که در سال گذشته جشنوارهٔ دیگری نیز تحت عنوان «جشنوارهٔ تئاتر کارگری» در گرگان برگزار شد که متأسفانه هیچ یک از کارهای آن را ندیده‌ایم.

۳- تئاتر ایرانی، نمایش ملی

از میان چهل و چهار نمایشی که رسماً به عنوان نمایش ایرانی سال گذشته در تهران اجرا شد، هیچ اثر کلاسیک و بزرگی که از خامهٔ یکی از درام‌نویسان معتبر ما تراوش کرده باشد، ندیدیم. نه از رادی تشانبی بود، نه از بیضایی و نه از آرمان امید، یلفانی، مکی و نه دیگران. درعوض میدان تماماً برای نویسندگان جوان باز بود. بنابراین آنچه را که در زیر این عنوان می‌آوریم دربارهٔ ضعف و قوت کارهای آن دسته از نویسندگان و کارگردانان تازه کاری است که هیچکدام منشاء اثری نیرومند و کلاسیک نبوده و نیستند.

آثاری که دیدیم اغلب از نوعی خستگی فکری یا کمبود اندیشه مایه می‌گرفت، با لایه‌هایی از توهم و وجود فضاهایی ذهنی در برابر جزییات دقیق جامعه و واقعیت‌های آن. این آثار البته گرایش به لوکس نداشتند اما برخوردار از نوعی روانشناسی بدون ارتباط با وجه تراژیک تاریخ بودند. بجز هفت نمایش (مانند تعزیه مسلم، عروسی یا حاکم یک شبه)

هیچکدام در خلاقیت‌هایشان تبادلی میان سنت‌های ملی، مذهبی و هنری از یکسو، و فرهنگ جدید نمایش از سوی دیگر برقرار نکرده بودند. با تکرار مکرر اشتباهات فنی و هنری، اندک اندک به نظر می‌رسد ما در تئاتر خود با یک قطع جدی فرهنگ نمایشی روبروئیم، و گمان می‌رود عده‌ای می‌خواهند همه چیز را از نو شروع کنند، آن هم بدون الگو و تداوم کارهایی که پیشکسوتان قبلاً در این سرزمین کرده‌اند، و بدون رابطه با تئاتر امروز جهان و تجربیات نوی که در بیرون از مرزها انجام می‌شود.

راه حل آن است که باید سلامت و خلاقیت به نمایش ملی ما باز گردد و حدّ و حدود کارهای تازه از آثار کلاسیک مشخص گردد، نمایش ایرانی از تکرار کلیشه‌های آشنا دوری گزیند، از صادر کردن حکم دست بردارد و به میدان سؤال و تدقیق و اندیشه تبدیل گردد. شاید بدین طریق بتوان به عمق مسایل رفت و به پرسش‌های بزرگ بشری نزدیک شد. امروزه ما از هر نظر به این تئاتر متفاوت، نگران کننده و برانگیزاننده که اصالت، صداقت و نوآوری را یکجا داشته باشد، سخت نیازمندیم.

«سوار سرنوشت» به نویسندگی و کارگردانی عسگر قدس، بهترین نمونه برای اثبات نظریات بالا است. نمایشی که با پرداختن به منظومهٔ شیرین و فرهاد می‌خواست با برداشتی شبه سیاسی، حرفی غیر تغزلی بزند که با عبارت بهتر می‌توان آنرا «تحریف تاریخ» خواند. نمایشی که به جای اندیشه، شعار و به جای ابتکار، استعاره شخصی داشت. خلاصه آن که از یک اثر عظیم کلاسیک، نمایشی پیش‌پا افتاده دیدیم؛ در حالی که ما از بزرگترین نمایشنامه‌نویسان تاریخ چون گوته و شیللر آموخته‌ایم که درام باید از وقایع پیش‌پا افتاده، حقایق و اصول بزرگ را بیرون بکشد، و نه آنکه برعکس حوادث بزرگ را تبدیل به وقایع پیش‌پا افتاده کند.

ساختمان ضعیف نمایشنامه ـ که بیشتر از نیمی از آن وقف دادن اطلاعات اولیه به تماشاگر می‌شود ـ لباسهای از نظر تاریخی مغشوش، حرکات زائد، موسیقی درهم و نامناسب و بازیهای سطحی و ناهماهنگ از دیگر مشخصات این نمایش است.

«شنبه به نوروز افتاده» نوشتهٔ هادی صورتی و به کارگردانی عباد کریمی که در مهر و آبان در تالار سنگلج بر صحنه آمد، نمونهٔ دیگری از این نوع تئاتر شبه ایرانی است که در آن همه چیز «تیپ» است و مشاهدهٔ صرف، نه هنر سؤال. در آن تضادهایی که فرد و جامعه را دو شقه کند وجود نداشت و در عوض به مردم محله‌ای از تهران همچون عده‌ای روستایی بی‌خبر

از دنیا و کند ذهن نگریسته شده بود که به سادگی فریب بازیگر جوانی را می‌خورند و او را به جای شهردار می‌گیرند. ویژگیِ بارز «شنبه به نوروز افتاده» در شخصیت‌های قراردادی، طرح قصهٔ قراردادی، دکور قراردادی و بازی قراردادی آن بود، به نحوی که راه تخیل تماشاگر را می‌بست و به هیچگونه ظرافت و تازگی نمایشی امکان بروز نمی‌داد. در «شنبه به نوروز افتاده» همچون «سوار سرنوشت» و بسیاری از نمایش‌های شبه ایرانی دیگر امسال، هنوز بر نویسنده و کارگردان آنها معلوم نشده است که «گفتگوها» برای جذب تماشاگران است و نه صرفاً دادن خطوط قصه. چون اصولاً در نمایش، طرح قصه چندان مهم نیست، بلکه «اتفاقی» مهم است که در حین اجرا مابین تماشاگر و صحنه به وقوع می‌پیوندد.

خوشبختانه در میان این آثار سطحی و شتاب‌زده هنوز چند اثری می‌توان یافت که شایستهٔ اعتنا و درخور توجه و بررسی باشند.

«عروسی» که در تابستان ۶۸ در دو نوبت در تئاتر نصر و قشقایی بر صحنه رفت مانند اکثر نمایش‌های حسین احمدی نسب به «جنوب» می‌پرداخت و شخصیت‌های آن ماهیگیران بودند و نویسنده از کار و عشق و نبرد و مرگ آنها می‌گفت. عروسی از معدود نمایش‌هایی بود که نوشتهٔ آن نسبتاً اصالت و استحکام داشت و موقعیت دراماتیکش به یاری مراسم و آیین‌های جنوب، و به یمن نشانه‌ها بین صحنه و سالن ارتباط زنده به وجود می‌آورد و در چهار چوبی بسته و قراردادی حرکت نمی‌کرد.

جمشید جهانزاده در «آژانس ونوس» ـ که اقتباسی از یکی از نمایشنامه‌های کوتاه چخوف بود ـ هیچ قصدی جز به وجود آوردن یک نمایش کمدی پوف نداشت؛ با نگاهی انتقادی و بسیار سطحی بر شرایط فعلی میکن، و تأکیدی فراوان بر مکانیسم خنده. به گمان ما نمایشنامه می‌توانست کاملتر از این‌ها باشد و کارگردانی آن پرورش بیشتری یابد بخصوص که بازیگران با تجربه‌ای در اختیار جهانزاده بودند و آنها می‌توانستند باز هم چیزهای تازه‌تری با خود به صحنه آورند. کار اکبر رحمتی در صحنه‌های کمیک نمایش، روان و شیرین و بازی فرهاد تجویدی در صحنه‌های جدید ـ انتقادی دلچسب و گیرا بود.

«اتاق سیزده» نوشتهٔ مسعود سمیعی و به کارگردانی مصطفی عبداللهی که تیر و مردادماه ۶۸ در سالن شماره ۲ تئاتر شهر بر صحنه رفت، یکی از معدود نمایشنامه‌های خوش‌ساخت امسال بود. با آنکه نمایش سمیعی حال و هوای آثار بیگانه ـ و بیشتر از نوع پلیسی ـ را داشت اما عمیقاً از روابط دراماتیک و پیوندهای درست و محکم اجتماعی

عوض این گروههای سودجو، شعاری و مبتدی بودند که ابتکار عمل را به دست گرفتند. گفتن ندارد که در کارهای این هر سه نوع تئاتر، مرز تقلید و ابداع همواره مغشوش است و در عمل غالباً فرقی میان تئاتر بزرگسال و خردسال نمی‌توان یافت. حتی در این کارها استمرار و مداومتی نیز وجود ندارد و تحولی در فعالیت‌های گهگاهی آنها به درستی نمی‌توان دید. در چند نمایشی که ما دیدیم شاید تنها «کی پهلوونه با اژدها بجنگه؟» بود که با توجه به امکانات محدود گروه، نسبتاً به چهار اصل پایه نمایش کودکان پای‌بند بود. اصولی مانند:

ـ افزایش دادن ابتکار و توانایی عمل در کودک

ـ ایجاد تفکر

ـ گسترش تخیل

ـ راهنمایی تربیتی کردن

این نمایش گروهی ـ که نوشتهٔ مشترک آلفرد جهانفروز و مجتبی کاظمی بود. می‌خواست به مسألهٔ «قهرمان» و قهرمان‌پروری در دنیای کودک بپردازد؛ و در نهایت راه حلی را که برای کشتن اژدهای نشسته بر سر چشمه روستا پیشنهاد می‌کرد، یک راه حل دسته‌جمعی به یاری کودکان تماشاگر بود. ترکیب قصه‌گو و عروسک‌ها سنجیده، ریتم نمایش شاد، ارتباط با تماشاگران مداوم، زبان مناسب و بازیها بخصوص بازی آلفرد جهانفروز و سهیل سرویان نرم و روان بود. این نمایش، شادی و اندیشه را یکجا به تماشاگران خردسال خود عرضه می‌کرد.

نمایش ملی

کیفیت آماتور، نازل و درهم نمایش‌های ایرانی سال گذشته تهران به ما چیزها می‌آموزد. شک نداریم که ماهیت و موجودیت تئاتر آیندهٔ ما بستگی تمام به کیفیت و رونق نمایش‌های ایرانی تهران دارد. بنابراین باید یک هستهٔ مرکزی نیرومند به وجود آورد تا فعالیت‌ها سازمان یافته‌تر صورت گیرد. مثلاً می‌توان فعالیت گروههای تئاتر حرفه‌ای و گروههای کم‌تجربهٔ حاشیه‌ای را برای همیشه از هم جدا کرد و امکانات خوب را به تناسب تقسیم کرد و بهترین‌ها را در اختیار گروههای حرفه‌ای گذاشت و نه برعکس.

در همه پایتخت‌های دنیا و شهرهای بزرگ کشورهای دارای فرهنگ تئاتری، یک یا چند «تئاتر ملی» ثابت وجود دارد که مجموعه نمایشی آنها دربر گیرندهٔ آثار کلاسیک نمایشی آن کشورها است و این خود بخش بزرگی از میراث ادبی ـ هنری و فرهنگی آنها را تشکیل

می‌دهد. آیا زمان آن نرسیده است که در ایران نیز این «تئاتر ملی» را سازماندهی کنیم و با اختصاص دادن مثلاً تالار وحدت و مستقر کردن چند گروه حرفه‌ای توانمند و حمایت از چند نویسندهٔ معتبر برای اجرای مجموعه‌ای از نمایشنامه‌های بزرگ و دراماتیک ایرانی این تشخص فرهنگی و اصیل را در تئاتر خود برای همیشه به دست آوریم؟ و به شکلی منظم و برنامه‌ریزی شده به تئاتری برسیم که معرف ذوق و اندیشهٔ ایرانی و فرهنگ و جهان‌بینی خالص ما باشد؟ شاید در آن صورت بتوان با کنار نهادن آثار کم‌مایه و حاشیه‌ای و در عوض برگزیدن آثاری با کیفیت عالی، و اجرای برتر و گیرای این آثار توسط هنرمندان خلاق و نخبه، به آن چیزی دست یافت که هم از نظر اندیشه و محتوا، و هم از نظر شکل و زبان آن را معرف و نمایندهٔ این فرهنگ، و تاریخ و دین و سرزمین دانست. آن‌وقت آن تئاتر را می‌توان حد و اندازه و معیار شمرد و سرچشمهٔ تازه و پایداری برای حیات مجدد هنر نمایش در این سرزمین. وگرنه با فشار آوردن بی‌مورد بر آثار بزرگ ایرانی و شدت عمل بخرج دادن نسبت به نویسندگان خوب، باید همچنان منتظر دیدن اتفاقی آثار گهگاهی و نسبتاً خام باشیم و تلاش‌های فردی دل‌سوختگان نیز راه به جایی نبرد، همچنانکه تا کنون نبرده است.

٤ــ تئاتر بیگانه

از میان ٦٦ نمایش اجرا شده تهران در سال گذشته ۲۲ اثر خارجی است؛ یعنی درست یک سوم آن. با آثاری از چخوف، مروژک، لورکا، فوگارد، بوریس ویان، بکت، استریندبرگ، گودو وسو، مارشاک، اوکیسی، ژان کوکتو، آرتور میلر و سورسکو. اتفاقاً آثار جالب توجه و معتبر امسال را دست کم از نظر عمق اندیشه می‌توان بیشتر در میان نمایشنامه‌های این نویسندگان بزرگ پیدا کرد. و درخور بحث‌ترین آنها، یرما، آنها زنده‌اند، آخر بازی، پدر، داستان همیشگی، و مهاجران است که کما بیش جملگی از نوعی طغیان می‌گفتند و تم اصلی شان انتقاد اجتماعی بود.

«یرما» نوشتهٔ فدریکو گارسیا لورکا با ترجمهٔ پری صابری و به کارگردانی مهدی ارجمند از معدود کارهای نمایش فرنگی سال گذشته بود که با وصف اجرای آن توسط عده‌ای آماتور، در اطراف خود بحث و واکنش خوب برانگیخت.

«یرما» داستان طغیان و مرگ است و یکی از چهار اثر بزرگ لورکا که به «تراژدیهای مردمی» معروف‌اند. این آثار که بدون استثناء دربارهٔ «زن» نوشته شده‌اند در واقع به «تراژدی زنان» شهره‌اند. از تم‌های اساسی این آثار یکی «ناکامی در عشق» است که به دلیل وسعت

پرداخت، بیشتر از آن که تم باشد، در واقع «موقعیت» قهرمانان زن او است؛ و دقیقاً در برابر این موقعیت است که آنها خسته و فرسوده شده و یا سر به شورش بر می‌دارند. نظمی که زنان لورکا بر علیه آن به پا می‌خیزند، بیش از هر چیز سنتی، اجتماعی و خانوادگی است.

قهرمان زن لورکا که مستقیماً از سنت مادر سالاری می‌آید برای شاعر مکان رنج و شهوت و دارندهٔ واقعیت زمین، خرد زنانه و آتش عاشقانه است. در آثار او حتی یک مرد هم وجود ندارد که عامل یا حامل طغیان باشد.

به قول آلبر کامو، اسپانیا تنها کشوری است که در آن انسانها می‌دانند چگونه عشق به زیستن را با ناامیدی حیات با هم پیوند زنند. کشوری که در آن سربازان به هنگام حمله فریاد می‌زنند: زنده باد مرگ! بین اسپانیایی و مرگ یک انس و الفت دیرین وجود دارد و قدرت ناپیدا و حیاتی تئاتر لورکا نیز ناشی از جادوی مرگ است، یک مرگ انتخابی. یرما ـ تراژدی زنی که طبیعت بالندگی و زایش خود را به رخ او می‌کشد ـ زنده‌ترین و مهم‌ترین نمایشنامه لورکا است و صاحب همه ویژگی هایی که بر شمردیم. نمایشی درباره نازایی زنی وفادار که تنها راه نجات را در شوهر سردمزاج خود می‌جوید. هر چند که پس از سالها خالی ماندن خانه اینک او شرمسار و طاغی آماده دست زدن به هر اقدام غیرعقلایی برای گریختن از دایره اهریمنی این بیماری غریزی است، و هر چند که می‌داند نازایی او و سردی شوهر با هم برابراند.

اجرای «یرما»ی «ارجمند» منتها آن نبود که لورکا می‌گوید. زیرا در مقاطع مهمی از نمایش حذف ها و انطباقاتی با محیط ما صورت گرفته بود که نمایش را تبدیل به اثری ثانوی می‌کرد. در اجرای تئاتر شهر به جای بررسی ایستایی طبیعت که تحقیر شدن یرما از آن جاست، نوعی اخلاقگرایی ملموس و آشنا دیده می‌شد که حرف لورکا نبود. به ویژه که همه جا پرخاش های یرما با آه و زاری توأم شده و جسارت های فیزیکی با نوعی حجب بازی می‌شد. ضعف دیگر اجرا حذف عناصر اساسی تئاتر فراگیر لورکا یعنی موسیقی، آواز، رقص و حرکات گروهی از زبان دراماتیک و کلام شاعرانه بود. اجرای ارجمند در کل یک نسخه خام و ساده از یک اثر بزرگ و کلاسیک به نظر می‌رسید. اما با همه کم و کسری ها و حذف و انطباق ها به دلیل جذابیت شاعرانهٔ اجرایش که با خلوص فراهم آمده بود و به دلیل عشق و ایثار بازیگران مبتدی‌اش که ماهها رنج کار را بر خود هموار کرده بودند، کاری دیدنی و حتی ستودنی جلوه کرد. اگر یرما از طغیان زنی نازا می‌گفت، نمایش «آنها زنده‌اند» اثر «انول فوگارد» که در

فروردین ماه در سالن قشقایی تئاتر شهر به صحنه آمد، از تنهایی و فقر و فلاکت روحی چند سپید پوست جلنبر آفریقای جنوبی داد سخن می‌داد: آن بخش از مردم فراموش شده‌ای که بحران جامعهٔ آپارتاید نمی‌گذارد درست ببینیمشان. در اجرای تئاتر شهر به رغم زحمات جدی حمیدرضا قطبی و گروه بازیگران غیر حرفه ای اش، تماشاگر طراوت و تازگی نمی‌دید و ابتکارات به کار رفته در حد یافته های خود بازیگران و جذابیت های لحظه ای و کوتاه آنان خلاصه می‌شد.

دکتر پروانه مژده با ترجمه و کارگردانی «آخر بازی»، یکی از نمایشنامه های ساموئل بکت را که پس از «در انتظار گودو» معروفترین اثر اوست و در فردای جنگ جهانی دوم نگاشته شده است، در اردیبهشت و خرداد و تیرماه ۶۸ بر صحنه برد.

این نمایش که قرار است «آخرین فاجعه» بشر را پیش روی تماشاگران بگذارد، به نوعی هجو ترسناک و صورت استهزاءآمیز واقعیت، بدون اسطورهٔ بشر بعد از جنگ است.

در یک پناهگاه بدون نور مشخص و مابین طلوع و غروب آفتابی شبح گونه و خاکستری بازی سخریه آمیز چهار شخصیت، بدون کمترین تحول روانشناسی و هرگونه آکسیون و اتفاق و بی کمترین هدف مشخص آغاز می‌شود. پیشتر فاجعه فرود آمده است، در بیرون طبیعت به کلی نابود گشته و تا چشم کار می‌کند جسد مرده وجود دارد، و در یک کلام خلقت از دست رفته است. ما در برابر خود سه نسل می‌بینیم یکی از دیگری مفلوک‌تر: «هام» شاه- پدری کور و فلج است و نمایندهٔ آخرین قدرت استثمارگر بشر بر صفحهٔ گیتی. «کلاو» فرزند خواندهٔ او استثمار شده‌ای است که از شدت کار کردن نمی‌تواند بنشیند. او تنها می‌تواند راه برود و فرمان برد، همچنان که هام تنها می‌تواند بنشیند و فرمان براند (این دو تن، زوج پوتزو- لاکی «در انتظار گودو» را به یاد می‌آورند). استعاره‌ای روشن و کوبنده از نیمی از بشر که می‌گذارد نیمهٔ دیگر او را مفتضحانه استثمار کند. زوج دیگر «نل» و «ناگ»، پدربزرگ و مادربزرگ بدون پا و معیوب است: استعارهٔ دوران خوش گذشته که آنها را همچون زباله در دو سطل آشغال انداخته اند.

هیچکس کاری نمی‌کند. هام ادعا می‌کند که دارد رمانی می‌نویسد و همین به او اجازه می‌دهد که پیوسته به خاطراتش برگردد و یا به دنیای مرده بیرون پناهگاه فکر کند. همه در انتظارانند اتفاقی بیفتد اما جز مرگ مادربزرگ هیچ حادثه ای روی نمی‌دهد. حتی پیدا شدن پسربچه ای زنده در میان اجساد بیرون ـ که بذر امید آینده است. حادثه‌ای نمایشی تلقی

نمی‌گردد. از این رو هام می‌گوید: «پایان در همان آغاز است و با وجود این ادامه می‌دهند و این یادآور آن جمله معروف بکت است که می‌گوید: زنان با پاهایی گشوده برگور، فرزندان خود را به جهان می‌آورند و انسان در این سقوط سریع نورهایی می‌بیند بی‌آنکه بداند به راستی چه مفهومی دارند.»

آیا این نمایش پایان درام غم‌انگیز تمدن کنونی بشر نیست که با دانشی خطرناک و ضد بشری کمر به نابودی خود بسته است؟ برای اروپای بعد از جنگ جهانی دوم ـ بعد از بمب اتمی هیروشیما ـ جواب کاملاً روشن است، و روشن‌تر از آن گفتهٔ یکی از پژوهشگران دربارهٔ نمایشنامه‌های بکت است که می‌گوید: «همهٔ معلولین بکت در هیروشیما است که ناقص شده‌اند.»

اجرای خانم مژده نه در پی نشان دادن آیندهٔ سیاسی بشر و نه در برگیرندهٔ فلسفه سیاه بکت بود، بلکه با تحلیلی روانشناسانه برصحنه آمد؛ به گونه‌ای که هام و کلاو نه تصویر استعاری ظالم و مظلوم یا حاکم و محکوم، بلکه در حکم جلوه‌های «غریزه» و «عقل» بودند. اگر چه نمایش در بسیاری لحظات دارای چفت و بست بود و روان و موفق می‌نمود اما با «قضاوت اخلاقی» و نسبیت گرایی خاصش در ریتم و رنگ و برداشت، با جهان خاکستری بکت در تضاد قرار می‌گرفت و در پایان کارگردان با آوردن عیسی مسیح با صلیبی بردوش و با حرکاتی موزون بر صحنه، انسان بریده از ریشه‌های متافیزیک بکت را یک بار دیگر با ارزش‌های قدیم آشتی می‌داد و بدینوسیله نمایش را از پایان شکسپیر گونهٔ آن محروم می‌کرد. در هر صورت نباید فراموش کرد که سهم میکائیل شهرستانی با تکنیک‌های بیان متنوع، زیبا و گیرای خود در توفیق نمایش انکارناپذیر است.

در آذرماه ۶۸ با اجرای همزمان نمایش «پدر» اثر اوگوست استرینبرگ به کارگردانی علی پویان و «داستان همیشگی»، اقتباسی از چند قصهٔ چخوف به کارگردانی علی ملاجانی، سرانجام «تصادف» بر «برنامه‌ریزی» در سالن چهارسو پیشی گرفت. زیرا حدوداً از سال پیش در این سالن نمایشی ـ به علت کثرت نمایش‌های همزمان ـ دو نمایش گوناگون را در دو سالن مختلف به نمایش می‌گذاشتند که علاوه بر مشکلات طراحی دکور و نور، ذاتاً هیچکدام با یکدیگر سنخیّت نداشتند و اغلب توام بودن آنها در این سالن امری مطلقاً تصادفی بود. اما این بار درونمایه‌های هر دو نمایش کمابیش مشترک، نویسندگان هم عصر و کیفیت هر دو اجرا نیز در یک سطح بود، بنابراین می‌توان گفت هیچ یک از این دو نمایش

مدیون دیگری نبوده و نیست.

اجرای این دو نمایش به کارگردانی دو تازه کار یکبار دیگر این پرسش را مطرح ساخت که آیا سپردن کارهای بزرگ به کارگردانان بی‌تجربه خود به خود دست کم گرفتن یا کم ارزش انگاشتن این آثار نیست؟ و آیا کارگردانان مبتدی می‌توانند خامی های خود را در پشت آثار و نام نویسندگان بزرگ پنهان کنند؟ ضرورت طرح این پرسش از آن رو است که اجراهایی از این دست کم کم سنت می‌شود و با آنها به مرور شاهکارها در ذهن مردم رنگ می‌بازند و سطح توقع، و تصویری که تماشاگران از تئاتر جدی و کلاسیک در ذهن دارند را ذره‌ذره نزول می‌دهند.

در نمایش «پدر» که ذاتاً اثری است ضد زن، نویسنده در برابر نقطه‌ضعف قهرمان مرد نمایش که ناشی از غرور مردانه و شخصیت علمی اوست، زنی آفریده که برای برتری جویی بر مردش او را به سوی جنون و سرانجام مرگ می‌کشاند. دعوای سرهنگ و زنش در نمایش «پدر» که ظاهراً بر سر تربیت دختر آنها است، تنها پوسته بیرونی قضیه است و بینش حاکم بر نمایش اشارت بر کلیتی دیگر دارد که در سایر نمایشنامه های استریندبرگ نیز به شیوه‌ای بنیادی تکرار شده است. در «به سوی دمشق» که بی‌گمان شاهکار این نویسنده و گونه‌ای اتوبیوگرافی او به شمار می‌رود، شخصیت اصلی که خود استریندبرگ است در جایی می‌گوید: «می‌دانی سلیمان نبی بزرگترین زن‌شناس عالم چه می‌گوید؟ می‌گوید: من چیزی یافتم که تلخ‌تر از مرگ بود، زنی که قلبش تورها است و دستهایش زنجیرها است. آن کس که نزد خداوند عزیز است از شر او در امان است؛ اما مرد گناهکار به دام او گرفتار است».

در نمایش «پدر» استریندبرگ علاوه بر نفرت از زن و جدال کور و مرگبار زن و مرد، یک درگیری روشن نیز مابین علم (سرهنگ یک پژوهشگر علمی بزرگ است) و خرافات (که چهار زن نمایش پاسدار ارزش های آنند) در سرتاسر نمایش گنجانده‌است. شاید بهترین راه حل کارگردان در این بود که برای گریز از بدبینی بیمارگونه نسبت به زن با برجسته کردن فضای کار علمی- تحقیقی سرهنگ براین بُعد یا معنای دوم تاکید می‌گذاشت، که البته هیچ نگذاشته بود. به نظر می‌رسید که کارگردان هیچ برداشت خلاقی را که ویژهٔ جامعه و دوره خود ما باشد از آن نکرده است و نیز هنوز بلا تکلیف است که آیا «پدر» اثری ناتورالیست است یا سمبلیک. تنها مورد درست نمایش، تلاشی و جذابیت فردی میکائیل شهرستانی در نقش سرهنگ در طول اجرا بود.

«داستان همیشگی» که اقتباسی جدید از بافت دو قصهٔ «اعترافات» و «عاقبت به خیر» با نمایش تک نفرهٔ «مضرات دخانیات» اثر چخوف بود، در کل از چیزی سخن می‌گفت که چندان هم با نمایشنامه استریندبرگ بیگانه نمی‌نمود: تراژدی ازدواج! و بلاهت و ندانم کاری آدمها زمانی که می‌خواهند پیوند زناشویی ببندند!

این نمایش آخرین نمود تب چخوف است که گروههای نمایشی ما در یکی دو سال اخیر بدان گرفتار آمده‌اند. نمایشی که در ظاهر برشی خام از زندگی حقیرانه است اما درون آن پر از استعاره‌های فلسفی است و بر محور شخصیت‌های بسیار قوی می‌گردد. در اجرای چهار سو، مرز بین قصه و نمایش خوب تمیز داده نشده بود و مجریان از خود نپرسیده بودند که اصولاً چه باید کرد تا بتوان خواننده را تبدیل به بیننده کرد؟ و در چهره‌های صحنه‌ای چه باید گذاشت تا جایگزین تخیل فشرده و غنی خواننده در خواندن قصه باشد؟ بازیگران عملاً طنز چخوف را در نیافته، موقعیت‌های گروتسک و حقارت شخصیت‌ها را درست نگرفته و در نتیجه موضوع را بیش از حد جدی گرفته بودند! در پایان نمایش تنها تصویری که نزد تماشاگر باقی می‌ماند، تصویر منیژه آقایی در ارایهٔ نقش دلاله بود که بازیش را می‌توان ترکیبی ظریف از فانتزی، سادگی، و پویایی در عین ساکن بودن دانست.

همچون «پدر» در «داستان همیشگی» نیز جسارت کارگردان از هر نظر بردانش او برتری داشت. باشد که در کارهای آینده این دو گروه دانش بر جسارت پیشی گیرد.

بجز چند نمایش که در «خانه نمایش» اجرا شد ـ و ما بعداً زیر عنوان «تئاتر تجربی» از آن سخن خواهیم گفت ـ مابقی نمایش‌های فرنگی چندان جالب توجه و یا بحث‌برانگیز نبودند. در این میان «عقاب دوسر» اثر «ژان کوکتو» از همه کم اقبال‌تر بود، زیرا اجرا نتوانست از او چهره‌ای واقعی به تماشاگران ایرانی به دست دهد. «عقاب دوسر» پس از هشت ـ نه ماه تمرین و داشتن دو کارگردان، به دلیل درگیریهای پشت صحنه، حذف‌های فراوان، تعدد در رهبری و ماهر نبودن بازیگران، از انتقال اندیشهٔ اصلی کوکتو در این نمایشنامهٔ ذاتاً اشرافی که به قهرمانان استثنایی می‌پردازد، ناتوان ماند و معنای درست برخورد عاشقانه ـ قتال یک ملکهٔ تنها و شاعر آنارشیست را در صحنه نیافت. کلاً می‌توان گفت نامناسب بودن موضوع با زمان حاضر بزرگترین عامل این عدم توفیق به حساب می‌آید، زیرا اساساً با حجب و فاصله نمی‌توان یک رابطهٔ عاشقانه و شورانگیز را که حامل نوعی جوهر «خود تخریبی» رمانتیک است در صحنه بازی کرد.

در این بخش نمی‌توان به اجرای «مهاجران» اثر مروژک با ترجمهٔ ایرج زهری و به کارگردانی ایرج راد که در بهمن و اسفندماه ۶۸ در سالن چهارسو اجرا شد، اشاره نکرد.

اسلاومیر مروژک از آن دسته نویسندگان معترض لهستانی است که در پایان دورهٔ استالینیسم ظهور کرد، در زمانی که دیگر کسی مجبور به پیروی کردن از قوانین به ظاهر مقدس «رئالیسم- سوسیالیسم» (که تضادهای اجتماعی را ندیده می‌گیرد) نبود و آنها فرصت کافی یافته بودند تا بر حسب تخیل و مرام خود بنویسند. در این دوره، دو مطلب اساسی الهام‌بخش این نسل از نویسندگان است:

۱— بیرحمی و خشونت نیروهای اشغالگر

۲— سرخوردگی از انقلاب در لهستان

تئاتر مروژک به رغم همهٔ تفاسیری که از آن کرده‌اند چیزی جز بیان این محور فکری نیست، که او بارها به اشکال مختلف و با طنز بیان کرده است. به علاوه نوعی نیهیلیسم و از خود بیگانگی مطلق نیز چاشنی این آثار طنزآمیز است که حتی در کوچکترین جزییات نیز تماشاگر رنگ و بوی «آبسورد» آن را احساس می‌کند.

به دلایل فوق اسلاومیر مروژک نویسندهٔ دشواری است و دشوارتر از آن اجرای اثری از او در فضای کنونی تئاتر ایران است. بنا به شواهد موجود، ما نه سنت‌های ادبی- هنری لهستان را خوب می‌شناسیم، نه از اوضاع اجتماعی این کشور آگاهیم، و نه با آنها در یک شرایط تاریخی مشابه بسر می‌بریم. مگر این که کسی همت کند و به شیوه‌ای تازه و ابداعی از اجرای آثار او واقعیت‌های امروز خود ما را بیان دارد. اما چگونه؟ حقیقت آن است که در عرض یکی دو سال اخیر ما چندین اثر مروژک را بر صحنه‌های تئاتر تهران مشاهده کرده‌ایم: استریپ‌تیز، کارول، سفارتخانه، پلیس و مهاجران. آیا این گرایش به مروژک در نتیجهٔ نقد و تفسیر جدید ما از او است یا به علت انطباق و نزدیکی آن آثار با دوره ما می‌باشد؟ به عبارت دیگر آیا امروز در تئاتر ایران ما باید در مروژک، انتقاد ببینیم یا تبلیغ؟ این سؤال را از آن رو مطرح می‌کنیم زیرا کمابیش در همهٔ این اجراها مرز انتقاد و تبلیغ مخدوش شده است.

«مهاجران» برخلاف آثار مروژک که گروتسک و طنزآمیزاند، سخت واقعگراست و به دو مهاجر یک کشور بلوک شرق در یک کشور مرفه بلوک غرب می‌پردازد. یکی از آن دو کارگر است و پس از جمع کردن اندوخته می‌خواهد به نزد زن و فرزندان باز گردد، و دیگری که یک زندانی سیاسی شکنجه دیده است، به خارج گریخته و قرار است دربارهٔ تفکر بردگی و

بردگان در مفهوم جدید دورهٔ معاصر کتابی بنویسد.

این هر دو سرشار از محرومیت و فلاکت اند و در شرایط مادی و معنوی بسیار بدی بسر می‌برند و در بیغوله‌ای بی‌نور و هوا روزگار می‌گذرانند. دیدن این دو انسان که با ترک کردن کشور خود تا حد دو حیوان سقوط کرده‌اند، تماشاگر را به یاد جمله‌ای از میلان کوندرا نویسندهٔ بزرگ چک در رمان «بار هستی» می‌اندازد که می‌گوید: «آن کس که مجبور است سرزمین خود را ترک کند؛ انسان خوشبختی نیست.»

رابطهٔ این دو پر از تشنج و درگیری و ظن و ترس سیاسی است، و مملو از تحلیل‌هایی جذاب و تازه دربارهٔ آزادی و حدود و اهمیت سیاسی آن. در حقیقت اقتباس و اجرای ایرج راد را در سالن چهارسو باید نوعی «نگرش فلسفی» به مسألهٔ مهاجرت دانست.

اجرای «مهاجران» همچنین فرصتی است تا پس از ۷ سال، تماشاگران امین تارخ را در صحنه ببینند: بازیگری که در مرز پختگی نشانه‌های بارزی از تربیت و تکنیک سینمایی را وارد فن و مهارت بازیگری خود کرده است. فردوس کاویانی تیزشیرین و انعطاف‌پذیر، زمختی‌های یک کارگر روستایی الاصل خودباخته در غرب را با مهارت خلق کرده بود. تسلط او بر نقش، ناشی از کار کارگردان با او است و بسیاری از اوجهای نمایش به لطف بازی او درست درآمده بودند.

۵– تئاتر تجربی

این عنوان را از آن جهت برگزیده‌ایم چون در دو سالن نمایشی تهران دو برنامه‌ریزی با همین معنی در سال ۶۸ طرح ریزی شده بود که البته در عمل هیچکدام به اهداف واقعی خود نزدیک نشدند. نزدیک نشدند زیرا آنچه را که ما از «تئاتر تجربی» می‌فهمیم قبل از هر چیز، جستجوی افق‌های تازه در زیبایی شناسی صحنه و دگرگونی بینش در استنباط از تئاتر جدید است، و کارهایی که باید مثلاً روی «فضا-زمان» یا «اشیاء» کرد؛ یا روی دگرگون ساختن متن، و نیز دست یافتن به شیوه‌های جدید بازیگری یا نوآوری‌های کارگردانی براساس سنت‌ها و یا ابدعات. از همه مهمتر جستجوی نحوهٔ «ارتباط» تازه با تماشاگران هم از نظر حسی و فکری و هم از نظر معماری مکان نمایش است. در حالی که ما -بجز چند استثناء- عملاً نمونه‌ای که معرّف این تلاش‌ها و تازگی باشد ندیدیم، و نشنیدیم که کسی هم در جایی دیده باشد. اولین مرکزی که قرار بود مکان نمایش‌های تجربی باشد، «خانه نمایش» واقع در اداره برنامه‌های نمایشی بود و دومی تالار مولوی وابسته به دانشگاه تهران.

در خانه نمایش که قرار بود محلی برای تجربیات حتی بدون بازبینی هیأت نظارت باشد، کارهایی صورت گرفت که عموماً چهارچوب «متعارف» داشت. کارهای نسبتاً خوبی که تجربه و تازگی و نوآوری نداشتند.

«جشن سالگرد» اثر چخوف ـ با ترجمه و تنظیم داریوش مؤدبیان ـ که در اردیبهشت و خردادماه اجرا شد، کاری از حسین عاطفی بود که می‌خواست در چهارچوب نمایشی شلوغ و شادی‌آور خنده‌برانگیز باشد. اما نه خنده‌ای برانگیخت و نه ـ جز لحظاتی چند ـ به طنز گزندهٔ چخوف نزدیک شد. حتی به دلیل برخی صحنه‌های جدی و معترض در پایان، نمایش اندکی تلخ می‌نمود. همه اهمیت «جشن سالگرد» اما در این بود که در پارهٔ دوم نمایش موقعیت اسفناک مادی و اجتماعی بازیگران تئاتر به نحوی زنده و گیرا نشان داده می‌شد و اجرا در لحظاتی تبدیل به یک حدیث نفس می‌گشت.

«چکامه نخست» اثر محمد چرمشیر، نماش تک نفره و کوتاهی بود باز هم به کارگردانی حسین عاطفی که می‌خواست چیزی باشد مابین «مده‌آ» و «یرما»، بر ویرانه‌ای در عالم جنون. سرنوشت دخترکی شوریده که بالاخره ندانستیم کیست و از کجا می‌آید و روابط گنگش با پدر در چه حد و حدودی است. ضعف کارگردانی که از چهل دقیقه نمایش تنها پنج دقیقه آن ابتکاری بود و مابقی همه تکرار میزانسن‌های پنج دقیقه نخست، عامل دیگری برای گنگ و ذهنی باقی ماندن اثر و نشکفتن تصاویر درونی آن بود. این اجرا البته فرصت خوبی در اختیار مریم کاظمی گذاشت تا با انجام دادن کاری متفاوت، پیشرفت خود در بازیگری را نشان دهد.

«هفت تجربه بر هفت کار»، هفت نمایش کوتاه بود از برتولت برشت، ادنا وینسنت میلی، حمیدرضا اردلان و مهدی لطفی با بازیگری آزیتا عظیما و مهدی لطفی، و به کارگردانی حمیدرضا اردلان که در شش شب در نیمهٔ دوم آبانماه بر صحنه رفت. بدبختانه ما تنها دو نمایش «ذبح اسماعیل» و «تصنیف خوان طبقه بیستم» را دیدیم که اولی نشان دهندهٔ تلاش و تجربه این تجربه گران جوان در کار با ماسک و بیان رنگ و بازیگری روایی در هاله‌ای از یک مراسم آیینی بود، با نگرشی تازه و انسانی بر قربانی شدن اسماعیل. تحلیل روانشناسی و امروزین دادن از یک اسطورهٔ مذهبی کاری است که در همه جای دنیا انجام داده‌اند و ما نیز در فرهنگ نمایشی و اجتماعی‌مان برای گشودن افق‌های تازه البته بدان نیازمندیم. این زمینه‌ای است که از هر نظر جای کار دارد.

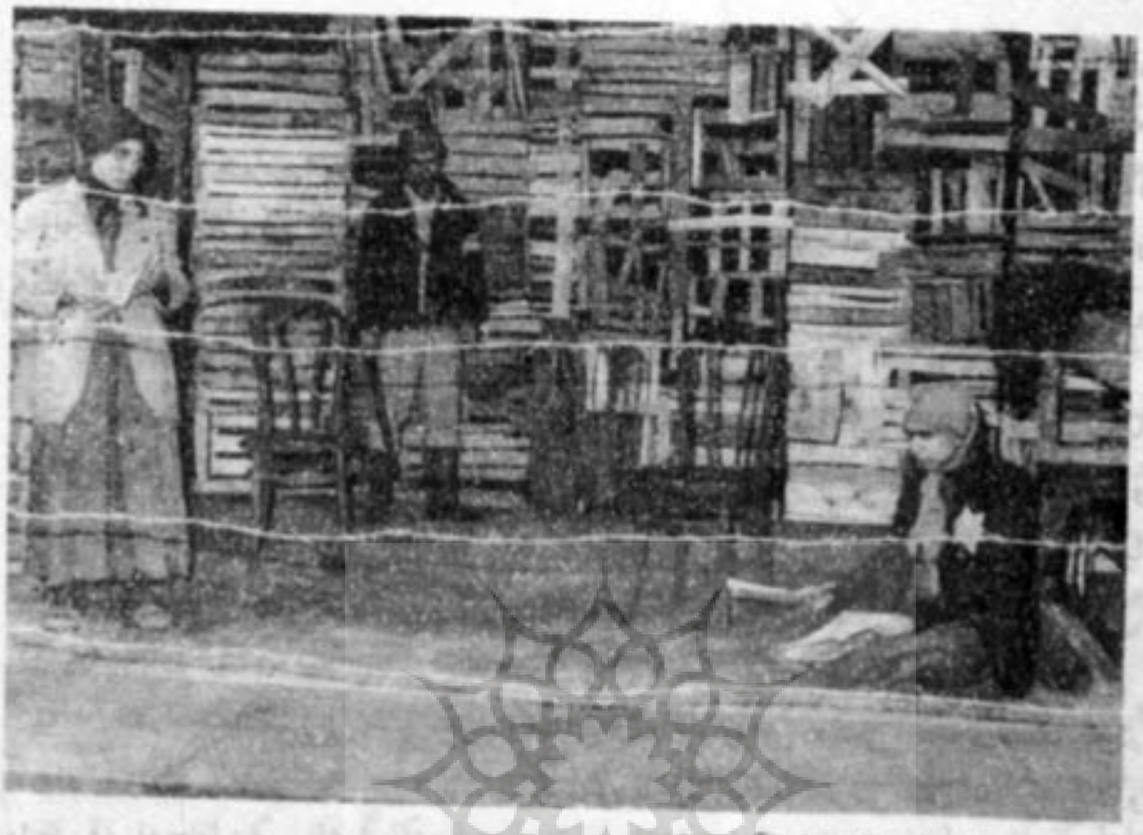
برخلاف نمایش نخست که از یک قدمت اساطیری و زمان دور سخن می‌گفت، «تصنیف خوان طبقه بیستم» به یک آینده بعید یا محیطی سخت فرنگی و از خود بیگانه که همه و بخصوص هنرمندان در آن تنها می‌مانند و با الکل و اشیاء خلوت می‌کنند، می‌پرداخت؛ با رنگ و بویی از «آخرین نوار کراپ» بکت، و اعتراض جوانان صلح گرای دو دههٔ شصت و هفتادِ اروپا و آمریکای از نوع پینک فلوید. تماشاگر در پایان نمایش از خود می‌پرسید منی که در بین این دو جهان بسر می‌برم، جایگاهم در کجاست؟

بهر طریق با کاربرد اشیاء به نحوی تازه، و ساختن فضاهایی نمایشی و غریب با حداقل مواد و یک شیوهٔ بازیگری نامأنوس، این کار را تجربی ترین نمایش امسال می‌دانیم و از این نظر عنوان آن هیچ دور از ذهن نیست. از این و آن هم شنیدیم که «جن گیر» و «گدا یا سگ مرده» دو نمایش تجربی دیگر این گروه، حتی بهتر از سایر نمایش ها بوده است و خامی کمتری در بازیگری آن مشاهده کرده‌اند.

«در پوست شیر» نوشتهٔ شون اوکیسی و به کارگردانی حسین احمدی‌نسب که در آذرماه اجرا شد کلاسیک‌ترین و بهترین نمایش در این مکان تجربی بود. اجرایی روان و دلچسب برمبنای متنی حساب شده و خوش ریخت، و با روابط و هیجانات درست در لحاظ مختلف. این نمایش در واقع اسطوره‌زدایی از فرصت‌طلبان شبه انقلابی ایرلند اشغالی، و اعاده حیثیت به افراد ساده‌ای از میان مردم است که بدور از ادعا و جنجال های معمول، انقلابیون واقعی اند. نمایش پرده از محیطی برمی‌گیرد که افراد آن در ترس و دروغ و تملق زندگی می‌کنند و با نوعی قهرمان پرستی از روی جبان پروری منفعلانه تن به استعمارگران انگلیسی داده‌اند. نمایشی خشن و طنزآمیز که با کسی تعارف ندارد و قبل از هر چیز مظلوم محق ظلم را مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد.

کارگردانی «در پوست شیر» براساس واقعیت گرایی روانشناسی شکل گرفته بود و هیچ جنبهٔ تجربی نداشت. علاوه بر آن معتقدیم این نمایش اساساً می‌بایست برای سالن بزرگتری طراحی می‌شد، زیرا به دلیل وجود بازیگران نسبتاً زیاد، میزانسن ها لیاقت بسط و گسترش فضای بیشتری را داشتند.

«ارکستر زنان آشوبش» اقتباسی بود از فیلمنامهٔ معروف آرتورمیلر که توسط آتیلا پسیانی نوشته و کارگردانی شده بود. اجرا سه ویژگی بارز داشت: اول آن که خلاصه کردن آن همه افراد و موضوعی چنان گسترده در نمایشی چنین خلاصه آن هم با سه بازیگر، مانند



■ صحنه‌ای از نمایش «ارکستر زنان آقوبتس»

ان است که یک سنفونی را با سوت بنوازند. دوم آن که جذابیت فضای نمایشی و طراحی صحنه در لحظات نخستین نمایش، به دلیل «پویا» نشدن و ایستا ماندن تصاویر آن، به سرعت تازگی و جذابیت خود را از دست داد. و سوم این که در اقتباس کردن از یک فیلمنامه برای نمایشی صحنه‌ای به کل باید ساختمان جدیدی برای نمایشنامه آفرید، نه این که «سکانس»های سینمایی را خلاصه‌وار نوشت. چون در این حالت نیز نمایش صحنه‌ای حالت یک فیلم راکد و قیچی شده را خواهد یافت. بهر صورت این نمایش به رغم بازی‌های استیلیزه و طراحی فکر شده، از نظر تجربی چیز تازه‌ای نداشت و بیشتر بر شیوه واقعیت گرایی سینما خلق شده بود.

سعید خاکسار نویسنده و کارگردان جوان، در نیمه دوم بهمن‌ماه نمایشی بر صحنه برد که بر حول زندگانی یک بازیگر سیاه‌پوش نمایش‌های روحوضی می‌گشت: «کاکاسیاه». موضوع نمایش در واقع دربارهٔ فقر و بیماری و عدم تأمین اجتماعی این قشر از جامعه هنرمندی ما از یکسو، و عشق و شور آنان به هنرشان از سوی دیگر بود. باز هم نمایشی دربارهٔ نمایش و آدمهای نمایشی، با رگه‌های مشخص انتقادی در چهار چوب موضوعی نسبتاً تخیلی.

اساسی ترین انتقادی که می‌توان بر این اجرا داشت سود نجستن خاکسار از تکنیک های بیان و بدن و نیز به کار نگرفتن جناس های لفظی تیپ سیاه است. خاکسار که خود نقش سیاه را بازی می‌کرد، در واقع یافته های لفظی شخصی و ابداعات بدنی خود را به کار می‌زد و نه قالب ها و قراردادهای جا افتاده سنتی را. ساختمان نمایش او هم پر از «فلاش بک»های سینمایی و تداخل زمان و مکان بود به اضافه ترفند بازی کردن چند نقش توسط یک شخص. با آمادگی خاصی که در بازیگران دیدیم این گروه به راحتی می‌تواند آثار معتبر و بزرگی بر صحنه بیافریند.

«یونس» آخرین تئاتر خانه نمایش در سال ۶۸ بود و نخستین اثری که از «مارین سورسکو» نویسنده رومانیایی دیدیم؛ با ترجمه دکتر محمد علی صوتی، کارگردانی دکتر محمود عزیزی و بازیگری حمید طاعتی. نمایشی زیبا و تک نفره دربارهٔ کابوس های یک ماهیگیر غریق در دل نهنگ که با وهمی دلگیر همهٔ زندگانی اش را در آخرین لحظات عمر مرور می‌کند و به یاد مادر، زن، همسایه‌ها، حشرات، غریق شدگان دیگر، مسیح و خدا می‌افتد، در حالی که می‌داند با مرگ او «دنیا ککش هم نمی‌گزد» همچنانکه با زنده بودنش نگزید! او در برابر مرگ، زندگی را با دیدی متفاوت و حسرتبار می‌نگرد و با نظرگاهی مأیوسانه در آخرین لحظه می‌گوید: «شاید بتوان راهی به سوی نور گشود.»

نویسنده در این نمایش روزمرگی را با ابعادی مذهبی و فلسفی درهم آمیخته و با تنوعی که در خاطرات غریق گنجانده است، امکانات وسیعی پیش پای بازیگر و کارگردان می‌نهد. او قبل از هر چیز آنها را دعوت به ابتکار و طراحی و خلاقیت می‌کند. اجرا در لحظات زیادی طراحی سنجیده اما ناکافی دارد، و حمید طاعتی با همه توان کوشیده است از آموخته های پیشین و شگردهای خود به منظور دست‌یابی به بیان مناسب نقش- دوری گزیند. یونس از نظر فشاری که بر بازیگر و کارگردان وارد می‌آورد نمایش دشوار و پیچیده‌ای است، هر چند که اجرا می‌توانست با به کارگیری همه ابعاد صحنه و جدال بیشتر و مشخص‌تر غریق با خود، وسیعتر و تصویری‌تر از اینها باشد.

تئاتر بی‌تجربه

اگر در تئاتر تجربی خانه نمایش گرایش ها اکثراً به سوی کارهای پخته و متعارف بود، در تالار مولوی که وابسته به دانشگاه تهران است و نمایش دانشجویی عرضه می‌کند، گرایش کلی دانشجویان بر این مبنا قرار داشت تا به جای طراوت و تجربه با تمام تلاش از

کار حرفه‌ای‌ها تقلید کنند.

از جمع هفت- هشت نمایشی که در این تالار دیده‌ایم جز این نمی‌توان استنباط کرد که به جای تمرین و ممارست و آموزش دادن آنها در سر کلاس درس، شرایطی فراهم آمده است که هر هنرآموزی برای نشان دادن سیاه مشقش به سهولت از امکانات یک تئاتر بالنسبه کامل استفاده کند. در صورتی که برای این دانشجویان جوان برخورد با تماشاگران بیرون مرحله‌ای مهم پس از آموزش کامل درسی است و در نوع خود کاری حساس. بنابراین باید قبل از هر چیز به آنها آموخت تا با تئاتر به گونه‌ای جدی و مسؤولانه برخورد کنند. و چه بهتر می‌شد اگر این هزینه‌ها را صرف ایجاد کلاسهای خلاق و پرورش آنها می‌کردند؛ زیرا کمبود بازیگران خوب و پرورش یافته، و کارگردانان خلاقی که فردا بتوانند در بیرون از دانشگاه و بدون اتکا به تالار مولوی روی پای خود بایستند، سخت چشمگیر و حتی نگران کننده بود. تئاتر فردا را قرار است آنها بچرخانند و بی‌شک برای این امر به دانش و کار جدی‌تر، و آموزش و تجربه‌ای بسیار بیشتر از اینها نیازمندند. و این ممکن نیست مگر با آموزش آکادمیک و اصولی استادان خلاق، و هدایت و سرپرستی راهنمایان مجرب. از این نظر می‌توان کیفیت نمایش‌های تالار مولوی را قبل از هر چیز معرف آموزشی دانست که این دانشجویان می‌بینند وگرنه در بین آنان افراد مستعد کم نیست.

در تابستان گذشته محمد رحمانیان، «دایی وانیا»ی چخوف را کارگردانی کرد، با برخی حذف‌ها و اضافات ابتکاری، از جمله آوردن خود چخوف بر صحنه در لحظات متعدد؛ بدون این که به راستی چیزی جدی بر نمایشنامه افزوده باشد و یا خود معانی نهفته در اثر را آشکار سازد. به رغم راهنمایی بیرنگ کارگردان، ضعف بازیگران و کسالت اجرا، کمابیش می‌توان «دایی وانیا» را آبرومندترین نمایش تالار مولوی در سال ۶۸ دانست. شاید این قدرت جادویی چخوف است که حتی در نامناسب‌ترین شرایط، کم و کسری‌ها را به نوعی جبران می‌کند.

«ملکه‌های فرانسه» و «قلم‌عمه‌خانم» به کارگردانی رؤیا اسدی و سعید آرمند از رؤیاپردازی آدمها و نبرد با بیگانگان با زبانی لخت و قوام نگرفته و بازیهایی کم‌خون سخن می‌گفت؛ با یکی دو ابتکار و تلاش چند بازیگر بدون تکنیک.

«آنتیگون» ژان آنوی به کارگردانی شهره لرستانی نمایانگر شتاب‌زدگی‌های بازیگر مستعدی بود که در نیمه راه دست‌یابی به یک سبک مشخص، دچار وسوسهٔ کارگردانی شده

است. با پس و پیش کردن چند صحنه از نمایش، آوردن خود آنوی به جای همسرایان برصحنه، و پیام‌رسانی نگهبان با موتور سیکلت در پایان، نمایش می‌کوشید صبغه نوآوری داشته باشد. چیزی که می‌بایست با تماشاگر ارتباط برقرار می‌کرد و نکرد، کار بازیگران بود که مانند همه نمایش های دیگر این تالار، بیشتر فریادهایی پر از غلیان حسی و بدون تکنیک و تسلط فنی بود. آنتیگون در مهر و آبان ماه بر صحنه رفت.

«پلیس» اثر اسلاومیر مروژک، که در ایران با نام «شحنه» ترجمه شده است نمایش دیگر تالار مولوی بود که در بهمن‌ماه اجرا شد و با وجود تلاش یکی دو بازیگر جدی -مانند لئون هفتوانی- نتوانست طنز گزندهٔ یورش به سیستم پلیسی یک کشور مستبد و خودکامه را نشان دهد که برای بقای خود -و بیکار نماندن- در فردای روزی که آخرین زندانی اش را آزاد ساخت، مأیوسانه اقدام به دستگیری بخشی از خود می‌کند. پیچیدگی مسأله و عدم یک ذهنیت خلاق مرکزی بی‌گمان از علل جدی و اساسی خُنَک بودن این نمایش تالار مولوی است.

«هومولوس گنگ» اثر ژان آنوی که با بازنویسی و کارگردانی فیاض موسوی زیر عنوان «هومولوس و هلن» در بهمن و اسفندماه ۶۸ بر صحنه رفت، با کلی اضافات بی‌مورد مانند افزودن دو دلقک، و یک ریتم کند و کشدار که به راحتی می‌شد نیمی از آن را زد، کاری جدی و معتبر از آب در نیامده بود. ابتکار حاج میرزاعلی طراح دکور در گشودن و چفت و وصل کردن عناصر صحنه‌ای و گزینش لباس و رنگها شاید درست‌ترین مورد اجرا باشد وگرنه حتی حضور پذیرفتنی فروغ منصوری فر در پایان به این نمایش کمیک و طنزآمیز که می‌خواست غیرممکن بودن عشق در جهان پوسیدهٔ آدمهای سترون را نشان دهد، امید تلقی نمی‌شد.

نتیجه

ماحصل نمایش سال ۶۸ چیست؟ حقیقت آن است که همه دست اندرکاران تئاتر سال ۶۸ از افق های گوناگون آمده و کمابیش کارشان را با نیت شرافتمندانه و انسانی انجام داده‌اند، اما نمایشی که از نظر اندیشه و زیباشناسی بحث‌برانگیز باشد و در اطراف خود جدل و گفتگو به پا کند، ندیده‌ایم. دامنه تأثیر و الهام بازیگران، طراحان، نویسندگان و کارگردانان ما نیز تا آنجا که شاهد بوده‌ایم محدود و کوتاه بوده است. معمولاً در میان بازیگران و کارگردانان هر سال شخصیت هایی استثنایی می‌توان یافت که در کارشان جهش

می‌کنند و یا در اطراف آنها، مجموعه‌ای از لحظات احساسی، هنری و عصبی یک نمایش بزرگ متمرکز می‌شود، متاسفانه این شخصیت را سال پیش در تئاتر خود نیافتیم. از نمایش‌های پرفروش هم تا آنجا که مطلعیم خبری نبود. اما در عوض خبر داریم که چند نمایش جدی تا پای اجرا رفتند و کارشان مجوز نمایش عمومی نیافت. شاید مشکل در اینجا است که سیاست فرهنگی مدون‌تری برای نمایش در طول سال لازم داریم که به حد و اندازه کافی به وجوه متعدد نمایش ملی، تجربی، کلاسیک، خارجی، کودکان، سنتی و کارهای تازه بپردازد. و به عوض محدودیت موضوعی ـ که به مرور پیش آمد و در پایان سال اوج گرفت ـ همچون سال ٦٧ رو به گستردگی و فضای باز سیر کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی