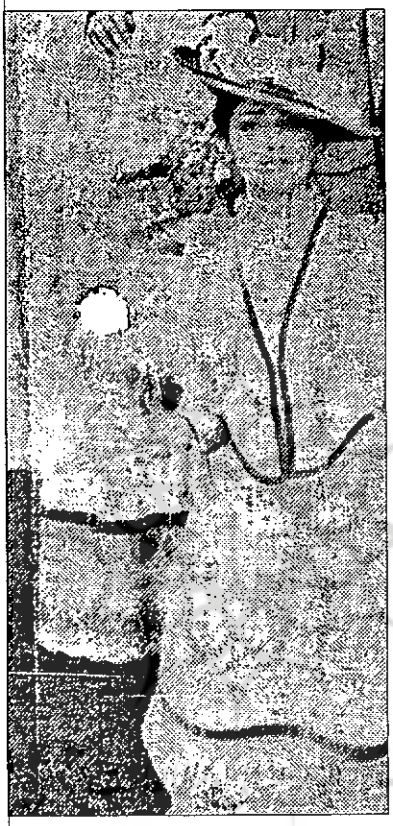


بازگشت گذشته

از «نمای درشت» سینما، تا «نمای عمومی» تآتر، چه گرداب هولناکی است!

هوشنگ حسامی

نه، موضوع اصلاً جدی نیست. بهانه‌های کار، البته به ظاهر، جدی‌ست. تدبیری در جهت ایجاد تئاتر ملی و ناوابسته، امکان دادن به کارگردانان و بازیگرانی که تنها انگیزه‌شان عشق به خلاقیت هنری‌ست، لغو الزام‌های اقتصادی، نجات هنر تئاتر، کشاندن تماشاگر بیشتر به تئاتر، ایجاد رابطه‌یی عمیق‌تر و انسانی‌تر میان هنرمند و تماشاگر و خیلی حرف‌های دیگر اما خود قضیه واقعاً جدی نیست.

راستش سرراست قضیه اینست که چندتایی روشنفکر دلسوز با حسن نیت تمام در تریایی، رستورانی یا کنج دنج خلوت خانه‌یی دور هم جمع شده‌اند و عقل‌هاشان را روی هم گذاشته‌اند که برای نجات تئاتر مملکت چه می‌شود کرد؟ چطور می‌توان تئاتر ملی بوجود آورد؟ چه‌جوری می‌شود تئاتر را از قید کمک‌های مستقیم و غیر مستقیم دولتی رهانید؟ و مهمتر از همه چطور می‌توان به پول و پله‌یی رسید و جنجالی بپا کرد که عینهو توپ صدا کند؟

بعد نقشه پشت نقشه و دست آخر به این نتیجه رسیده‌اند که اگر بهروز وثوقی را که در سینما محبوبیتی دارد به تئاتر بکشانند، قال قضیه کنده است و آنها نه‌تنها تئاتر، که خودشان را هم نجات داده‌اند. آن‌وقت برای رسیدن به این هدف مقدس فرهنگی دوره افتاده‌اند و با ده پانزده‌تایی شرکت خصوصی و غیر خصوصی وارد مذاکره شده‌اند تا برای انجام این کار خلاقهٔ «غول‌آسا» کمک مادی بگیرند و این شرکت‌ها هم چه بخاطر روابط خصوصی و چه به‌خاطر الزامات فرهنگی، پولی در اختیار روشنفکران عزیز و دلسوز ما گذاشته‌اند تا به نیات فرهنگی خود جامه عمل بپوشانند.

کار راضی کردن بهروز وثوقی که تمام می‌شود و قبول می‌کند که بابت یک دستمزد ناچیز صدهزار تومانی، تئاتر ازنفس‌افتاده‌ی مملکت را نجات بدهد، آن وقت نوبت به انتخاب کارگردان و نمایشنامه رسیده است. دوستان روشنفکر پیش خودشان حساب کرده‌اند که بهتر است «لقمه» را بگذارند در دهان یک دوست و قرعه

نام «ایرج انور» افتاده است. ایرج خان که کار صلی‌اش دوبلوری و ترجمه‌ی فیلم است و به شهادت بروشور نمایش چند سالی شاگرد و همکار کارگردان و هنرپیشه‌ساز برجسته‌ی یتالیائی «الساندروفرسن» ـ که من یکی کور شوم اگر تا بحال اسم این حضرت را جایی دیده باشم یا چیزی از او شنیده باشم ـ در مدرسهٔ هنرهای صحنه‌یی رم به تلمذ مشغول بوده، یک روندهٔ تئاتری هم دارد. از «ژان ژنه» علیه ما علیه گرفته تا «داستایوسکی» همه را، تجربه کرده بی‌آنکه نشانه‌یی مثبت از خود بجای گذاشته باشد. یعنی اینکه یک پروندهٔ تئاتری اریک! اما بهرحال دوست است. و دوست باید که گیرد دست دوست.

«ایرج انور» هم که ظاهراً ترجمه‌ی دو عدد نمایشنامه‌ی ناب از «لوبی‌جی پیراندلو» را در کشو میز کارش داشته است، هر دو را در طبق اخلاص گذاشته و گفته که یکی را انتخاب کنند. دوستان پشتک انداخته‌اند و «موضوع جدی نیست» را انتخاب کرده‌اند و صد البته به دو دلیل. اول اینکه «موضوع جدی نیست» یک کمدی‌ست و حالا که قرار است تئاتر ملی داشته باشیم و به یمن وجود بهروز وثوقی هم می‌توانیم تماشاگر زبان‌بسته سینمای فارسی را از جنوب شهر به شمال شهر و تئاتر بکشانیم، چه بهتر که نمایش کمدی باشد تا موفقیت هرچه بیشتر تضمین بشود. دوم اینکه خودمان که می‌دانیم موضوع جدی نیست پس چه بهتر که عنوان نمایشنامه هم چیز بامسمایی باشد.

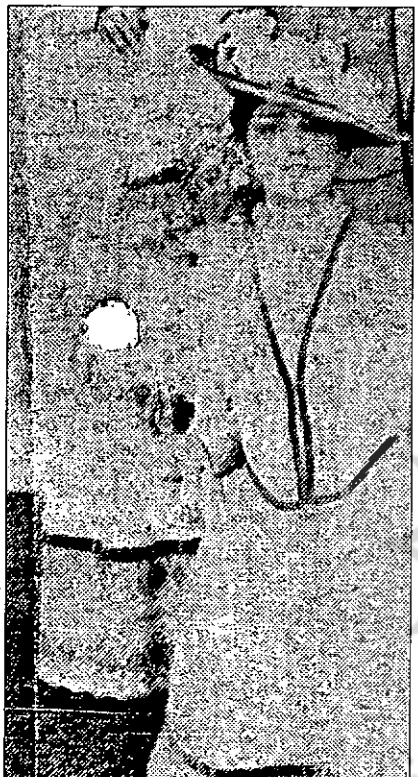
تمرین‌ها شروع می‌شود، روشنفکران عزیز ما که اتفاقاً و از بد حادثه کمی «روحیه اشرافی» دارند، لباس و وسایل را به کمپانی موریس نجل «لندن» و اثاثیه را به کمپانی ایتال مونتاژ «رم» سفارش می‌دهند. البته بهانه‌هایی برای توجیه این روحیه‌ی اشرافی هم دارند: مگر می‌شود تئاتر ملی گدایی داشت؟ مگر می‌شود بهروز وثوقی را روی صحنه‌یی آورد که وسایلش ساخت وطن باشد؟ مگر می‌شود بهای بلیط تئاتر ملی را کمتر از سی تومان ـ که تازه این خودش هم گدایی‌ست ـ تعیین کرد؟ مگر می‌شود پول خرج نکرده پول کلان بدست آورد؟

اولین تئاتر ملی باید پرزرق‌وبرق باشد تا تماشاگر خدای ناکرده «دل‌زده» نشود.

کار سروسامان می‌گیرد اما دوستان یک اشتباه کوچک مرتکب شده‌اند: سهم «خلاقیت» را از یاد برده‌اند و فراموش کرده‌اند که از «نمای درشت» سینمای فارسی تا «نمای عمومی» تئاتر مثلاً پیشتاز، چه گرداب هولناکی‌ست.

نمایش که به صحنه می‌رود، عظمت «گرداب» دوستان را با واقعیت‌ها روبرو می‌کند. بعضی از این واقعیت‌ها سطحی‌اند و بعضی ریشه‌ای. واقعیت‌های سطحی عبارتند از (۱) تماشاگر اصیل بهروز وثوقی پایین‌شهری‌ست و او را در هیئت «قیصر» می‌خواهد و به‌علاوه اصلاً اهل تئاتر نیست و اگر هم بخواهد بهروز را ببیند سیصد ریالش را ندارد و ضمناً می‌تواند حساب کند که با سیصد ریال می‌شود دست کم چهار بار بهروز را در سینما آنطور که هست دید (۲) تئاتر ملی را لباس‌های لندنی و مبلمان ایتالیائی بوجود نمی‌آورد (۳) با جاروجنجال نمی‌شود تماشاگران حرفه‌یی تئاتر را که حالا از صدقه‌ی سر تورهای مسافرتی چشم و گوششان باز شده و از صدنفرشان دست کم بیست نفرشان در فرنگ تئاتر دیده‌اند، فریب داد و یک کار بد نمایشی را با سریشم «تئاتر پیشتاز ملی» بیخ ریششان چسباند.

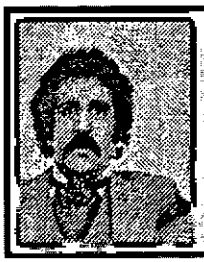
واقعیت‌های ریشه‌یی، اما، عبارتند از (۱) نبود خلاقیت در کارگردان (۲) عدم توانایی‌اش در هنرپیشه‌سازی برغم چهارده سال اقامت پرماجرا در ایتالیا و تلمذ در محضر استاد «الساندرو فرسن» (۳) عدم توانایی کارگردان در شناخت درست مناسبات و روابط آدمهای نمایشنامه (۴) انتخاب یکی از ضعیف‌ترین کمدی‌های پیراندلو (۵) عدم توانایی بهروز وثوقی در کار بازیگری تئاتر (۶) عدم توانایی تقریباً همه بازیگران نمایش (منهای «شهره آغداشلو» که در این میان مضمحل شده است) در ارائه‌ی شخصیت‌های نمایش.



پرداختن به واقعیت‌های سطحی لزومی ندارد، پس میپردازیم به مسایل ریشه‌یی که شکست کامل کوشش دور از ریاکاری دوستان روشنفکر ما را سبب شده است.

نبود خلاقیت در کارگردان

در دست گرفتن نمایشنامه‌های پیراندلو اگر دشوار نباشد، چندان هم آسان نیست. بافت ناتورالیستی این نمایشنامه‌ها، غالباً کارگردانها را به بیراهه میکشاند و حاصل کارشان چیزی ملال‌آور میشود. آنچه که در ورای این بافت ناتورالیستی وجود دارد، تأکید بسیار بر «بیان عملی نمایش» است که درک و دریافت آن جز



به یاری یک توان خلاقه عملی نیست.

ببینیم «بیان عملی نمایش» یعنی چه؟ نمایشنامه‌نویس واقعیت یا وضعیتی معین را می‌بیند و خیال میکند که به مشاهده‌یی اصیل از یک حادثه دست یافته است. بعد فکر میکند که میتوان این «حادثه» را به «نمایش» مبدل کرد. برای او ساختار نمایش زنجیریست از استدلالهای منطقی، که باید ماهرانه حلقه‌هایش را بهم آویخت. نمایشنامه‌نویس این «وضعیت» را فراهم میکند و بعد متوجه شخصیت‌هایی میشود که باید در این وضعیت قرار گیرند. از خودش میپرسد به چند شخصیت نیاز دارم، دوتا سه‌تا، پنج‌تا یا ده‌تا؟ این شخصیتها چه تیپهایی باید باشند؟ گفت‌وگوهای لازم را چگونه میتوان میان آنها تقسیم کرد؟ اما نمایشنامه‌نویس هرگز از خود نمیپرسد که باید عکس این عمل کند، بعبارت دیگر نمیداند که هنر زندگی‌ست، نه زنجیری از استدلالهای منطقی و اندیشه‌های گوناگون. هنر وقتی بر اساس یک واقعیت انتزاعی بنا میشود، میمیرد. این نمایشنامه نیست که آدمها را خلق میکند بل آدمها هستند که نمایش را شکل میدهند، پس نمایشنامه‌نویس نخست باید آدمهائی زنده، شفاف و فعال خلق کند تا از طریق آنها و با آنها «طرح اصلی نمایش» متولد شود.

پیرآندلو، این حقیقت را دریافته بود که آدمهای یک نمایشنامه باید هریک بطریقی خاص خود بیان شوند و تا آن‌حد که اگر نمایشنامه را بخوانیم خیال کنیم نه بوسیله‌ی یک نفر بلکه بوسیله‌ی چند نفر نوشته شده است. گفت‌وگوها باید در گرماگرم عمل بوسیلهٔ شخصیت‌ها نه بوسیله‌ی خالق آنها ساخته شود، بعبارت بهتر «بیان عملی» شکل بگیرد و کلمات زنده در شکلی جدایی‌ناپذیر از عمل، خود را تعیین کنند و این «بیان عملی» باید چنان ساخته و پرداخته شود که نتوان آنرا جز برای یک شخصیت معین در وضعیتی معین بکار گرفت.

«پیرآندلو» با تأکید بر «بیان عملی نمایش» به مبارزه با نمایشنامه‌نویسانی رفت که حرفهای فیلسوفانه‌شان را میان شخصیت‌ها «توزیع» میکردند و در این خیال بودند که نمایش خلق کرده‌اند.

شناخت این «بیان عملی نمایش» در کارهای پیرآندلو به توان خلاقه‌یی گاه استثنایی نیاز دارد و بویژه آنکه تم اساسی بسیاری از نمایشنامه‌هایش یعنی رویارویی «واقعیت» و «توهم» نیز خود مشکل دیگری را پیش پای کارگردان میگذارد.

در «موضوع جدی نیست» ما با خط کمرنگی از این تم اساسی پیراندلو که در نمایشنامه‌ی «شش شخصیت در جستجوی یک نویسنده» پررنگ و جلا میشود، روبرو هستیم، اما با «بیان عملی نمایش» زیاد سر و کار داریم. در این بازی تکیه بیشتر بر «بیان عملی» است یعنی اینکه بیان در ترکیبی با عمل، بطور هماهنگ «وضعیت» را بوجود میاورد. ما از طریق این «بیان عملی» است که میتوانیم شخصیت‌ها را بشناسیم و با آنها همدردی کنیم. عدم تلفیق درست بیان با عمل ما را به اشتباه میاندازد. شخصیت‌ها را کمرنگ می‌کند، حساسیت‌هایشان را از بین میبرد و تمیز رویارویی آنها را با واقعیت از یکسو و توهم از سوی دیگر دشوار میکند.

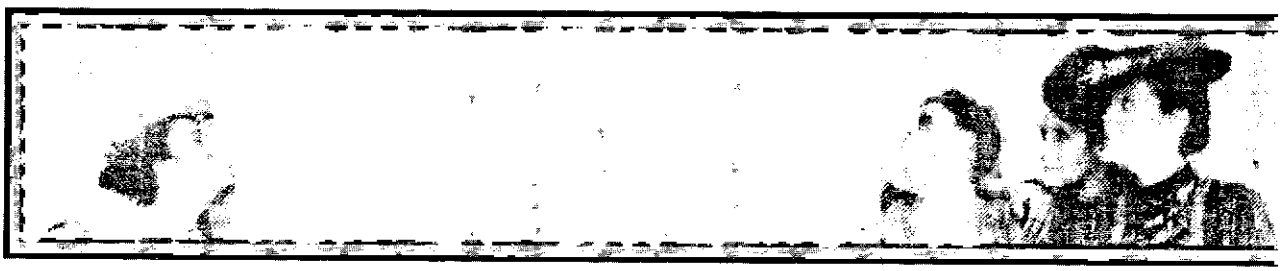
«ایرج انور» بعلت نداشتن یک توان خلاقه شخصیت‌های نمایش را کم‌رنگ و بی‌اثر جلوه میدهد.

شما چگونگی تحول حرکت «مموا‌سپرانزا» را از یک «بازی خیالی» به سوی درک «واقعیت» حس نمیکنید، شما تحول «گاسپارینا» را از یک دختر توسری‌خورده تا دختریکه علیه بیعدالتی عصیان می‌کند، نمی‌بینید. شما تحول حرکت امیدوارانه‌ی «بارانکو» را بسوی نتیجه‌یی ناامیدکننده که حاصل برداشت‌های عاطفی و الزاماً نادرست او از واقعیت است، نمی‌بینید... و اینهمه ناشی از نبود توان خلاقه در کارگردان است که تنها به بافت ناتورالیستی نمایش دل خوش کرده است و کاری در حد یک نمایش دبیرستانی را بدست داده است.

عدم توانائی کارگردان در هنرپیشه‌سازی

باید قبل از تشریح این مساله بپرسم که این استاد «الساندروفرسن» بوده است که چیزی از هنرپیشه‌سازی نمیدانسته یا این شاگرد «ایرج انور» نتوانسته بخوبی در محضر استاد تلمذ کند؟ پاسخ به این پرسش بهرحال به یک نتیجه می‌رسد و آن اینکه «انور» حتماً هنرپیشه‌ساز نیست، یک کارگردان هنرپیشه‌ساز ـ حالا کاری به این ندارم که دادن این عنوان به یک کارگردان یعنی نفی قدرت و توان شخص بازیگر ـ دست کم میداند که هنرپیشه را نباید تبدیل به طوطی‌یی کرد که حرفها را، ندانسته و نفهمیده بر زبان بیاورد. یک کارگردان هنرپیشه‌ساز دست کم میداند که بازیگر باید شخصیت را بطریق خاص خود ببیند و احساس کند که آنچه نویسنده نوشته است باید جزیی از اورگانیک بازیگر شود تا بتواند حیات تازه‌یی به شخصیت بدهد و آنرا مثل یک آدم واقعی روی صحنه نمایش دهد.

یک کارگردان هنرپیشه‌ساز دست کم میداند که روح و جسم بازیگر از آن خود اوست و نباید او را در چهارچوب فرمایشات خود و نویسنده گذاشت. یک کارگردان هنرپیشه‌ساز دست کم میداند که چگونه میتوان ظرفیت‌های بازیگر را شناخت. انور، اما، هیچکدام را نمیداند. از ظرفیت بازیگرانش استفاده نمیکند. به آنها مجال نمیدهد تا چیزی از خود بسازند و به همین دلیل است که میبینیم بازیها قالبی‌اند کلیشه‌یی‌اند، روحیه و نفس ندارند. نه، انور هنرپیشه‌ساز نیست همانطور که لابد استادش نیست!



عدم توانائی کارگردان در شناخت مناسبات روابط آدم‌ها

من از بازگو کردن طرح نمایش در میگذرم چون همکارم «چالنگی» قبلاً این زحمت را کشیده است، پس میپردازیم به بافت کلی روابط. کارگردان نمیتواند روابط آدمها را بسط و گسترش دهد. مشکل مناسبات این آدمها در ما روشن نیست و تا آن حد که نمیتوانیم بپرسیم که فی‌المثل اگر استاد «ویر گادامو» یا خانم معلم یا گریزوفی یا ویکولاماناویامانیاسکو را از نمایشنامه بیرون بکشیم، چه اتفاقی میافتد، در حالیکه این آدمها، در ارتباط باهم، وضعیتی را بوجود میآورند که در این وضعیت چیزی دگرگون میشود و شخصیتی از این رو به آن رو میشود. عدم توانایی کارگردان در شناخت روابط این احساس را بوجود میآورد که بیشتر آدمها برای پر کردن صحنه خلق شده‌اند و نویسنده جز این هدفی نداشته است. کارگردان ممکن است بهانه بیآورد که شخصیت‌ها جز این شکل، شکل دیگری نداشته‌اند اما این بهانه حتماً پذیرفتنی نیست، چون کارگردان میتواند با ایجاد خطهای حرکتی مناسب، بویژه با توجه به آنچه که در مورد «بیان علمی نمایش» گفتم، ارتباط‌ها و مناسبات را باز کند و بشکافد. کارگردان در دادن حرکت هم عاجز است. بگمان او میزانس فقط جلو گرفتن از برخورد (منظورم برخورد دراماتیک نیست) آدمها در روی صحنه است. او ارتباط آدمها با هم و آدمها با اشیاء را نمی‌شناسد و نتیجتاً تماشاگر فقط مشتی را میبیند که اینطرف و آنطرف میروند ـ گاهی هم خیلی بد اینکار را میکنند ـ و حرفهایی را سر هم میکنند، بی‌آنکه ارتباطی میان حرفها و اعمالشان باشد.

«موضوع جدی نیست» که به اعتباری میتوان آنرا در حد یک «کمدی بولوار» گذاشت، بی‌شک از ضعیف‌ترین کمدی‌های پیرآندلو است. در این نمایشنامه، که در عین حال ساختار دراماتیک آن نقص چندانی ندارد، از آن لحن تند و ریشخندکننده‌ی پیرآندلو خبری نیست. تم اساسی «واقعیت» و «توهم» خط کم‌رنگی در این نمایشنامه دارد و اصولاً کمتر رویارویی آدمها را با واقعیت و یا در دریچه‌یی که از آن به واقعیت نگاه میکنند را میبینیم.

این کمدی فقط با توانائی یک کارگردان خوب است که میتواند حیات دوباره‌یی پیدا کند.

عدم توانایی بهروز وثوقی در کار بازیگری تئاتر

از «نمای درشت» سینما تا «نمای عمومی» تئاتر راه درازیست و بهروز وثوقی حتی در آغاز این راه هم نیست و تقصیری هم ندارد. رفتن بازیگران سینما به تئاتر تقریباً همیشه با شکست روبرو بوده است، در حالیکه برعکس رفتن بازیگران تئاتر به سینما، به سینما حیثیت و اعتباری داده است. بهروز وثوقی در روی صحنه‌ی تئاتر مرا بیاد «جعفری» در سالهای نخست بازیگریش انداخت، با همان تکلف‌ها در بازیگری. بهروز روی صحنه‌ی بر خودش مسلط نیست. نمیداند با دستهایش که وبال گردنش شده‌اند چه بکند، معذب است، بیشتر سعی میکند با صورتش بازی کند و این عادتی‌ست که از سینما دارد. خیال میکند دارند از او «نمای درشت» میگیرند. شخصیت «ممو» را درنیافته است. بیانی یکنواخت و کسل‌کننده دارد، روی صحنه سنگین راه میرود. حتی در مقابل بدترین بازیگر این نمایش «آهو خردمند» احساس ضعف میکند و در حالیکه باید نقطه‌ی توجه باشد، براحتی میتوان فراموشش کرد. دوگانگی روحی «ممو» را هرگز حتی برای یک لحظه هم، تصویر نمیکند. خیلی ساده بهروز هرگز بازیگر خوبی برای تئاتر نمیشود، پس بهتر است همچنان دودستی به سینما بچسبد که این «طبع‌آزمائی»ها ممکن است تماشاگران سینمایش را هم از دستش دربیآورد.

عدم توانایی تقریباً همهٔ بازیگران نمایش منهای یکی

در میان بازیگران این نمایش تنها سه نفرند که کم و بیش کار قابل اعتنایی بدست می‌دهند. «شهره آغداشلو» بی‌شک بهترین بازی را دارد، راحت، مسلط، سنجیده و با دقت نقش بازی میکند، «گاسپارینا»ئی که شهره تصویر می‌کند پذیرفتنی‌ست. شهره درماندگی‌ها، ضعف‌ها، رنجها و دلبستگی‌های بیفروغ این شخصیت را مینمایاند اما وقتی لحظه عصیانش فرامیرسد، بدرستی پوست نمیاندازد. شهره آغداشلو این را حتماً مدیون استعداد خویش است نه مهارت کارگردان چرا که اگر کارگردانی مسلط بر حرفه‌اش وجود داشت لحظه عصیان او را هم شکل میداد.

«جمشید لایق» در نقش «بارانکو» بازی گرم و گیرایی دارد. بر خودش و صحنه مسلط است اما شخصیت بارانکو را آنطور که باید متحول نمی‌کند و اینهم باز ناشی از ضعف کارگردان است تا بازیگر. «علیرضا مجلل» در نقش استاد ویرگادامو سرزنده و شفاف است. در پرده‌ی اول پیش از آمدن گاسپارینا تنها اوست که به صحنه گرما میبخشد. با ظرافت ویرگادامو را میسازد و این را مدیون واقعاً قدرت تخیلی‌ست که دارد، نه آن تخیلی که در بازی از آن حرف میزند، تخیل بازیگری که روحیه‌ی شخصیت مورد نظرش را کشف کرده است.

بقیه‌ی بازیگران همه بد، ناشیانه، بی حس و کرخت بازی میکنند و اگر درباره‌شان حرفی نزنم، راحت‌ترم.

●

خلاصتان کنم «موضوع جدی نیست» واقعاً هم جدی نیست. حاصل یک تفنن روشنفکرانه و اشراف‌منشانه است که اتفاقاً مردم هم از پیش دست بانیایش را خوانده‌اند و به آن توجهی نشان نمیدهند، بابت این هشیاری مردم به آنها درود میفرستم.