روز آزادی آسید کاظم است. مردی که رفته‌رفته به سالاری تثبیت شده است. و کوشش او جز برای حفظ تعادل نیست. حفظ تعادل بین آنچه که در دو کلمه خلاصه می‌شود - نیکی و بدی - اما معمولاً چیزی بیشتر از این دو است. چرا می‌گویم حفظ تعادل؟ آیا عدالت تنها به مفهوم نابود کردن بدی نیست؟

و حالا همه‌ی آنهایی که به نحوی در برخورد با آسید کاظم هستند - طبق معمول - در قهوه‌خانه جمع شده‌اند: عربده‌جوی نوخاسته‌ای که حضور آسید کاظم عرصه را بر ویران‌گری‌های او تنگ می‌کند، قهوه‌چی که اجاره‌ی هفت سال را باید بپردازد و ندارد، کفتربازی که کفترهایش را به پول ناقابلی سپرده است چرا که پیش از این آسیدکاظم بنا به شکایت اهل محل او را از این کار منع کرده است. برای این‌ها و مضافاً برای مردی که ناچار شده به خاطر پرداخت اجاره‌ی مغازه‌اش به آسید کاظم، اجناسش را حراج کند، ورود آسید کاظم یک فاجعه است.

در طول نمایش قضاوت‌های درست و نادرست این آدم‌ها را درباره او می‌بینیم و سرانجام در جریان بازی «ترنا» حضور او در قهوه‌خانه آشکار می‌شود. و آسید کاظم که در این مدت به هیئت یک خواب‌آلوده ناظر بر این جریانات بوده است، با انداختن قاپ یک بار دیگر به سالاری برگزیده می‌شود. اما او همه‌ی این‌ها را باز می‌نهد و می‌رود.

کفترباز حق دارد به کفترهایش عشق بورزد و مردم هم حق دارند در خانه‌هاشان از چشم نامحرم در امان باشند. اما این دو منافی همند و آسید کاظم مجری عدالت.

و گویی که رفتن او از این تلخی است که: عدالت اجتماعی لزوماً نفی آزادی‌های فردی است. و او با مرگ خود می‌خواهد کمک کند تا خواست‌های فردی در جهت عدالت اجتماعی رشد کند. شاید.

□□□

اجرای «آسید کاظم» تا پیش از ورود پهلوان یک چیز خشک رئالیستی است و لطف چندانی ندارد. اما ورود پهلوان و صلوات‌هایی که به حرمت ورود او می‌فرستند، یک ستایش تآتری از خصلت‌های ناب انسانی است. و آنجا که نمایش از قدرت بی‌مانند اسطوره برخوردار می‌شود، لحظه‌ای مواجهه‌ی پهلوان است با عربده‌جوی نوخاسته و چیزهایی که به دنبال می‌آید. یک ارتباط زنده و واقعی بین بازیگران و تماشاگران ایجاد می‌شود.

پهلوان بر سر خشم است و خونی است که باید ریخته شود. چه چیز می‌تواند پهلوان را از خشمش بازدارد؟

یک‌نفر: امام اولم
همه: علی
یک‌نفر: ناجی آخرم
همه: علی
یک‌نفر: نور دو عالم
همه: علی
همه: علی علی علی علی... علی علی علی علی

پهلوان را حلقه می‌کنند و بر جای خویش بازش می‌آورند. از بازی «ترنا» به نحو شایسته‌ای استفاده شده است. خصوصاً که حضور آسید کاظم از همین گذر است که آشکار می‌شود. چیزی که مهمتر از همه است صداقت بازیگران است. و اگر من به یک هم‌دردی عمیق انگیخته شدم انگیزه‌اش چیزی جز درد عمیق بازیگران نبوده است. فکر می‌کنم تأثیر اجرا بیشتر از این می‌شد اگر که تماشاگران و بازیگران مجزا از هم نبودند و اگر که صحنه و سالن به‌مثابه یک قهوه‌خانه در هم ادغام می‌شد و اگر که اندکی پیش از اجرا همان قهوه‌چی به تماشاگران هم چای می‌داد.

هرچه‌قدر هم معتقد به رئالیسم باشیم یک چیز را نباید از نظر دور داشته باشیم: در تئاتر هیچ‌گاه دکور به خودی خود نمی‌تواند وجود داشته باشد. و این تصور که دکور هر چه واقعی‌تر باشد افه‌ی بیشتری دارد غلط محض است. تنها به کارگیری‌ای چند عنصر کافی است تا فضای خواسته‌شده را القاء کند. دکور قهوه‌خانه به این شکل که من دیدم عاری از زیبایی است و کمپوزیسیون اشیاء چشم را آزار می‌دهد. زشتی را هم با زیبایی باید نشان داد و بر روی هم «آسید کاظم» قابل تحسین است.

نقداز: برزو مهرانگیز
هنر و ادبیات امروز/اطلاعات/پنج‌شنبه ۱۳ خرداد ۱۳۵۵ شماره ۱۵۰۲۶

تصویر درهم‌شکسته پدران آخرالزمان

نقد تئاتر
آگوست استریندبرگ
پدر- نوشته اگوست استریندبرگ
بازیگران: رابرت شاوو ...

«پدر» بی‌تردید در زمره بهترین آثار استریندبرگ جای می‌گیرد. چهره‌ی استریندبرگ به عنوان آورنده‌ای که مبانی تازه‌ای در تئاتر بوجود آورد. در این نمایشنامه به روشنی دیدنی است. شک دائم استریندبرگ و جهت‌گیری بنیادی‌اش در مواجهه‌ی با زن، در نمایشنامه پدر انعکاسی روشن از سویی هولناک از دیگر سو دارد. هولناک است به سبب آنکه اگر روزی قرار شود همه ما مانند استریندبرگ بیاندیشند، اصلاً می‌بایست اخلاقیات تازه‌ای را جایگزین رابطه‌های کنونی کرد. سروان «انسانی است که از جهتی با درگیری‌های نظامی‌اش زندگی می‌کند و از جهت دیگر با دنیای مکاشفه‌ها، اما مکاشفه‌هایی که ریشه در علم دارند تنها تسکین و تسلایی است و سروان را از گزند عارضه‌های خانوادگی - به تعبیر استریندبرگ - حفظ می‌کند. «لورا» زن سرهنگ شاید به تعبیری اسطوره‌ی مادینه‌ی زن باشد. زنی که اقتدار دارد و سروان را آنچنان فراچنگ می‌آورد که سرانجام او به دیوانگی و جنون کشیده می‌شود، بحث اصلی استریندبرگ در حقیقت یک وسوسه است، یک شک دائم و حضوری آزارنده. «بچه‌ها متعلق به زن‌ها هستند و مردها بچه‌ای ندارند.» از این روی دنیا وابسته‌ی به زن‌هاست. در این میان استریندبرگ شخصت خود و زندگی تیره و خاکستری و پرشک خود را در قالب سروان جای می‌دهد، مردی که در تهاجم زن‌ها گرفتار آمده است و خود را چونان غریبی می‌یابد که راه به جائی ندارد. در این میان حتی مارگریت پرستار خانوادگی سروان هم از گزند نیشخندها و طنزهای کنایه‌آمیز سروان در امان نیست. حرف‌های سروان به دور از هرگونه زهرخند و طنز تلخی حقیقت است. اگر روزی همه پدرها از خود بپرسند که بچه‌ها متعلق به پدرها هستند، نه مادرها، آن گاه دیگر، دنیا به نهایت هرج و مرج و انحطاط معیارهای اخلاقی می‌رسد. شاید کم و بیش بتوان استریندبرگ را در نمایش پدر

همایون علی‌آبادی

اجرایی که تجربی یا کارگاهی نیست، غیرحرفه‌ایست

در باره‌ی:
سه خواهر (اثر «آنتوان چخوف»)
اجرا: گروه «اسکوات» (مجارستان)
بازیگران: هالاش پتر، بالنیت ایستوان، برژنیک پتر
جای اجرا: تئاتر چهار سو

یک ناتورالیست دانست چرا که بیشتر با غریزه‌ها کلنجار می‌رود. و در پی ریشه‌یابی نهادهای فردی است. استریندبرگ اصلاً مفاهیم زن و مرد و پدر و مادر را مطرح می‌کند و به این سبب از دیدگاهی ناتورالیستی به گونه‌ای کشف و شهود می‌رسد. کشف در جستجوی رابطه‌هایی که همه به اصالتشان حکم می‌دهند و شهود از میان چهره‌هایی همانند مارگریت برتا و مادربزرگ که هرگز دیده نمی‌شود دریافتنی است. «پدر» را حتی از آثار دیگرش «طلب‌کارها» و «مادموازل ژولی» برتر می‌انگارم چرا که بحق معرف درام‌نویس پر ارزشی است که در ادب این قرن اگوست استریندبرگ دنیائی نامبرده شده است، که استریندبرگ تصویر می‌کند نوعی آخر زمان است آخر زمانی که تصویر پدرها درهم شکسته می‌شود و تنها حسرت دیرپائی جایگزین مسئولیت‌های پدر و نقش او در خانواده می‌شود شاید نزدیکترین نمایش‌نامه‌ای استریندبرگ به پدر، نمایشنامه طلبکارها باشد، که اثری است همانند دیگر آثار استریندبرگ برخوردار از پشتوانه و بهره‌ای فلسفی و گاه بدبین نسبت به زندگی. اما به هر روی استریندبرگ دستکم در پدر بدبین نیست، انسانی است که از نظرگاه طبیعت‌گرائی و انعکاسش در اخلاقیات انسانی، به جستجو می‌پردازد. استریندبرگ لحظه‌یی در معنای پدر شک می‌کند عکس‌العمل برتا هم واکنشی است که سروان را بسوی جنون می‌راند، جنونی که نتیجه تنها درنگ و توقفی است در حرکت‌های عادی و گاه شتابزده زندگی. اجرای پدر که از تلویزیون شاهد نمایش‌اش بودیم، یکی از بهترین اجراهایی است که تا به امروز از این نمایشنامه شده است. بازی را برت شاو به نقش سروان راحت و روان و کاملاً آگاه و مسلط بود. بزرگترین امتیاز این اجرا رفتار سخت آگاهانه کارگردان با مفاهیم نمایش‌نامه‌ی پدر بود. پدر اگوست استریندبرگ در اجرای تلویزیونیش خلقی دوباره یافت.

کار پس و پیش کردن متن‌های نمایشی، دست‌کاری در ترتیب و توالی صحنه‌ها و پرده‌ها، حذف برخی از مکالمه‌های متن و حتی کنار گذاشتن برخی از نقش‌های یک متن و انتقال گفتگوهای نقش حذف شده به نقش دیگر، کاریست که در عرف اجراهای متکی بر «برداشت آزاد» یا «بر اساس نوشته» و غیره، سابقه دارد. وقتی گروهی مثل «اسکوات» (که در کارنامه‌ی اجراهایش سطرهایی چون: جلوگیری از فعالیت‌های تئاتری گروه در مجارستان، اجرای برنامه‌ی بدون اجازه و ادامه‌ی کار در آپارتمان خصوصی دیده می‌شود) اعلام می‌کند که برداشت آزادی بر اساس گفتگوهای «سه خواهر» خواهد کرد، یا می‌باید با وقوف بر الفباء عرف، صبوری به خرج داد و بی‌هیچ چشمداشتی (که ناشی از عشق به آثار چخوف است) به نگاه بر «برداشتی آزاد» عنایت کرد یا پیشاپیش از اجرای «سه خواهر» شادمانی بسیار کرد و بعد هم البته به اصطلاح سنگ رو یخ شد. طبیعی است که نگارنده به سائمه‌ی دیدارهایی که در «استودیوهای بازیگری» از اجراهای «آزاد»ی که از متن‌های مهم از برس‌هایی از متن‌های مهم) شده داشته، راه اول را برگزید. برای آنکه دردسرها و گرفتاری‌های معمولاً بی‌ثمری که در بحث پیرامون «تئاتر تجربی.» پیش می‌آید، این سطرها را دچار انحراف نکند، به ذکر ۲ نشانه‌ی آشکار از معنای تجربی بودن کار و کار تجربی کردن در قلمرو تئاتر به ویژه - کفایت می‌شود. (اول - کار تجربی، یک پیشنهاد است و معمولاً با خوشداشت‌ها، سلیقه‌های فردی غیر مشروط یا تمایل‌های توجیه نکردنی سروکار دارد. دوم - پس، باید در ذات کار تجربی، برداشتی، طرز فکری، طرز برخوردی- یا گشاده‌دست که باشیم - «جهان‌بینی»‌ای را عرضه و پیشنهاد می‌کند که به علت‌هایی مثل منتزع بودنش از فعالیت‌های عمومی ذهن، یا کار کردن با وجهی از یک اثر که قابل پیش‌بینی نبوده یا تأکید بر جنبه‌هایی که برای ارتباط یافتن با آن‌ها باید تحمل دشواری‌هایی را کرد، و نکاتی همانند این‌ها، نه فقط امکان اشتباه کردن دارد که باید، اصلاً اشتباه کند. از این دو نشانه اگر بخواهیم برآیندی تک سطری بسازیم اینطور میشود که: کار تجربی پیشنهاد می‌کند که یک اشتباه را (اشتباه در مقایسه با برداشت‌های همگانی و برداشت‌های حرفه‌ای) نگاه کنیم. اما، عرضه کردن کار تجربی با توجه به فضای کلی و عمومی فرهنگ یک جامعه، مکانی ویژه‌ی خود می‌خواهد. اگر در جو هنری شهر تهران، تالارهای نمایش بی‌وقفه و مرتب، اجراهایی متوسط و اما حرفه‌ای (حرفه‌ای به معنای برخورداری از میزان معینی دانش و شناخت و انرژی تئاتر) داشته باشند و اگر میزان کشش و شوق فرهنگی مردم برای گشتن و پرسه زدن در جو هنری شهر در اندازه‌هایی حتی نزدیک به متوسط باشد و اگر در طی مثلاً یک دهه (نه یک فصل، نه یک سال) مردم انگشت‌شمار و علاقمند، چشم و دلشان از تماشای اجرای یک چخوف آبرومند، یک برشت آگاهانده و یک شک سیر - اعلا سیر شده باشد، آن وقت می‌توان مردم را دعوت به تماشای «اشتباهات» کرد. وگرنه، در طول سال «استودیوهای بازیگری» دانشکده‌ی تئاتر، مالامال از اجراهایی است که پیشنهاد می‌کنند، اشتباه می‌کنند، اشتباه را ادامه می‌دهند، اشتباه را متوجه می‌شوند و غیره - یعنی همان فعالیت‌هایی در «استودیو» جریان دارد که باید داشته باشد. «استودیو» جایی است که در آن می‌توان، حتی، سرخوردگی‌های فرهنگی را در یک «برداشت آزاد» تئاتری یا در یک اجرای «بر اساس نوشته» بروز داد. بروز داد تا بعد به هنگام رودررویی با «مردم»، با «فضای فرهنگی و هنری شهر»، با «ضریب