دکتر قطب‌الدّین صادقی

تئاتر در سالی که گذشت

۱ــ تآتر واکنش

فصل نمایشی سال گذشتهٔ تهران همچون عکس العمل فضای روانی و فشرده موشک باران تهران شروع شد، و از همان ابتدا برد و توفیق با نمایش های مفرح و رهائی بخشی بود که به یاری خنده و با رها کردن «رعایت» و «منطق» می‌خواستند مردم برای بازیابی خود تمدد نیرو کنند و با دور شدن از تشنج ها به «بازی» و شادی، دل بسپارند. نمایش کمدی به عنوان وسیله ای برای ارتباط درست و مناسب از هر نظر در آن شرایط تاریخی خاص، انتخابی مردمی و بجا بود. زیرا در پس هرگونه طنز و خنده یا بزن و بکوب شادی آور جسمانی، کمدی با نظر به شادی های زندگی و بیان خوشبینانه آن در واقع کاری جز ستایش از زندگی نمی‌کرد.

«ماجرای تصادف کلئو پاترا و استقبال از بوزینه جان‌الدوله در شهر هردمبیل» مطلع این حرکت کمیک بود که تمرینات آن در زیر موشک باران تهران انجام شد و به عنوان «تآتر در پناهگاه» در مجموعه فرهنگی آزادی بر صحنه رفت. نمایش باتداخل عمدی یک ماجرای هجوآمیز و تراژدی آنتونی وکلئو پاترا در واقع می‌خواست تلفیقی از روزمره و تاریخ، تراژدی و کمدی، بداهه‌سازی و نمایش سازمان یافته و سرانجام تآتر و واقعیت باشد تا بتواند به کمیکی دست یابد که به گفته «هنری برگسون» می‌توان آنرا «تداخل دو سیستم» نامید. اما در عمل

هیچ‌یک از تم‌های تراژدی به مضحکه درنیامدند و کمیک به ساختمان تراژدی هجوم نبرد. و در عوض بار کمیک نمایش بر تمسخر دستگاه امنیتی رژیم پیشین استوار گشت. با این عمل، صادق هاتفی نویسنده وکارگردان نمایش می‌خواست به تسخیر یا تحقیر استعاره «قدرت» بپردازد که از اساسی‌ترین جنبه‌های تآتر کمیک انتقادی از آریستوفان تا برشت بوده است. و هاتفی آنرا با طنزی قوی و با انتقال دادن تمام کسان یا چیزهای یک دستگاه جدی به یک سطح نازل فیزیکی و مادی انجام داد تا بتواند امکان بالقوه انتقام ستاندن از کسان یا تشکیلاتی را که در عالم واقعیت نمی‌توان بر آنها چیره شد، درتآتر نشان دهد.

صادق هاتفی در اجرای خود از میان وجوه عملی کمیک، بیشتر تشابه به «شیئی» را در نزد شخصیت‌هایش نشان داده بود تا بتواند عدم انعطاف و شباهت به مکانیسم را در آنها برجسته سازد. او همچنین به کمیکی که زبان «خلق» می‌کند و نیز کمیکی که زبان «بیان» می‌دارد، توجه کرده بود اما در عوض به کمیکی که «بدن» خالق آنست، جز در موارد اندک اعتنائی نکرده بود. به همین سبب توجه به «ژست» و حالت که اساس بازی کمیک است تا حدودی کم بنظر می‌رسید. و پایان آن نیز شتابزده می‌نمود و وضوح وشادی نسبتاً کمی داشت.

در دنبالهٔ این حرکت، به شکل داستان‌دارتر «مریم و مردآویج» را از بهزاد فراهانی دیدیم. این نمایش رمانتیک که بر حول قهرمان «فردی» دور می‌زد یکبار دیگر صحه بر این امر گذاشت که همراه با بخشی مهم از تآتر شهرستانهای دور و نزدیک ایران، یک شاخه نیرومند از تاتر کنونی ما نوعی درام اجتماعی توام با رقص و آواز است که دارد گونه‌ای نمایشی همه‌گیر می‌شود و می‌رود تا تمام ویژگی یک سبک ملی را پیدا کند. با اجرای «مریم و مردآویج» و نیز «لیکو» اثر شاعرانه ولی بشدت گنگ و غیردراماتیک عزت‌الله مهرآوران که به کارگردانی مجید جعفری تآتر متروک نصر رامجدداً با آن افتتاح کردند، دیگر شکی باقی نمانده است که نمایشنامه‌های بر مبنای تضادهای اجتماعی و بر بستر فرهنگ سنتی یا روستائی ما همه خود را سخت شیفته و دلبسته رقص و موسیقی نشان می‌دهند تا بدان پایه که به نظر می‌رسد شخصیت اصلی این آثار رقص و موسیقی است نه کارکترهای انسانی. حال، پرسش اساسی اینست که آیا باید اینرا احترام به ارزش‌های فرهنگی خود دانست یا پر کردن یک خلاء؟ کاربرد وسیع این عنصر درجهت تقویت بیان نمایشی است یا توجیه لکنت‌های آن؟

فراهانی در قالب داستانی عاشقانه با لحظات کمیک ـ که یک سری رقص و آواز در سراسر آن خرد شده بود ـ سر آن داشت تا از یک سو به دفاع از استثمارشدگان در برابر

استثمارکنندگان بپردازد، و از سوی دیگر اشتباهات تاریخی پدر و پسری خطاکار را بپوشاند و آنرا تا حد تقدیر بالا برده و همه منفذهای انتقاد از آنان را با تغزل بپوشاند. و از آنجا که درنمایش او ابعاد کمیک، تغزّل، تراژدی و انتقاد وجود داشت، شیوه کارگردانی او در صحنه به نحوی فراگیر «ترکیبی»، و پیوندی از تکنیک ها و سبک های مختلف بود. نمایشی شلوغ و پرسروصدا که البته توانست تماشاگران بسیار زیادی به خود جذب کند.

با اینکه «آهسته با گل سرخ» فاصله کمی و کیفی، نسبتاً زیادی با آثار فوق دارد، با این وجود برای ما در چهارچوب آثار ایرانی درست بعد از موشک باران تهران قرار دارد. این نمایش نیز ـ در دو نوبت اجرا ـ توانست تماشاگران نسبتاً زیادی به سالن نمایش بکشاند.

اکبر رادی، این بار نیز بر طبق سنت درام نویسی اش بر همان سبک و سیاق واقع گرائی انتقادی کار کرده بود. با این حال اگر آنرا با نمایشنامه های پیش از انقلاب او مقایسه کنیم باید گفت: در اکبر رادی هم از جهت موضوعی و هم از نظر زبان و شیوه نگارش تحولی درخور توجه روی داده است. گرچه بهر صورت به نظر می‌رسد که رادی این نمایشنامه را هفت ـ هشت سالی دیر نوشته است! این تحول را بی هیچ تردید ناشی از تأثیری باید دانست که ضربا هنگ انقلاب اسلامی و حوادث و هیجاناتش بر رادی گذاشته است. هر چند که پیشتر نیز ما رادی را نویسنده‌ای جدلی و سخت اخلاقگرا می‌شناختیم. در این اثر روانشناسی آدمها حساب شده‌تر و دقیق‌تر از نوشته های پیشین است و به نسبت از ذهنیت گرائی آدمها کاسته شده است. اما همچون گذشته تاتر او بر حول تحولات طبقاتی و تاریخی می‌گردد ومالامال از اضطرابات اجتماعی، رابطه دشوار شخصیت ها با هم و سختی انتخاب های فلسفی ـ سیاسی آنان است. وگرچه شخصیت ها در حال شدن و در لحظه انتخاب اند، اما به نظر می‌آید که قهرمان اصلی به نحوی غریب از همان ابتدا شکل «اسطوره» دارد و در اسطوره تحول بی معنی است. نکته اساسی و بسیار دقیق این نمایشنامه تحول چهره «روشنفکر» است. این بار او برخلاف آثار گذشته رادی نه ناامید است و نه در خلأ دست و پا می‌زند، اگرچه وراج است اما تنها به «حرف» اکتفا نمی‌کند. عمل او این بار بجز «ارشاد» نسل جوانتر، «ایثار»ی است که برگرفته از تصویر «قهرمان» اسطوره‌ای شرق و ملهم از حوادث تاریخی و سیاسی سالیان اخیر است.

طرح کلی درام وارد کردن عنصری فقیر و بیگانه در محیطی خودشیفته، مرفه و آرام است: دو نیروی متضادی که سرانجام رودرروی یکدیگر می ایستند و نتیجه اش دگرگون شدن

همیشگی این محیط آرام و یکدست به قیمت جان «بیگانه» است.

نکته برجسته این متن نارسائی مفهوم «شهادت» است که رادی در پروراندن آن توفیق چندانی نیافته بود. از سوی دیگر باید به توان رادی در ارائه یک زبان پر از تصویر، پالوده و استعاری اشاره کرد، و نیز طنز و تحلیلی روشنفکرانه که گاه از حد فرهنگ و بینش آدمهایش بسیار بالا تر است. به گونه ای که کاملاً پیداست این طنز و تحلیل خاص خود رادی است که به شخصیت ها تحمیل شده است.

هادی مرزبان متن را بدون هیچگونه تفسیر و برداشت شخصی یا یک نظرگاه تازه به صحنه آورده بود و هیچ کوششی در اعمال برداشت شخصی و ارائه تجربیات شکلی خاصی که احتمالاً در متن وجود دارد، نکرده بود. و نیز چنین می‌نمود که بازیگران عموماً پراکنده و بطور مستقل کار کرده اند. بهمین علت بازی ها ناهمگون و بدون فراز و فرود بود و این موجب «کم خونی» نمایش گشته و آنرا بیش از حد متعارف کرده بود. نمایشی که بهرحال برخوردار از تلاش صمیمانه و ابتکارات زیرکانه مرزبان بود برای اینکه اجرا بیش از حد «پاستوریزه» نشود.

۲ــ کمدی فراگیر

با اندکی فاصله از ختم موشک باران و آغاز زندگی سیاسی ـ اقتصادی، اجتماعی و هنری تهران، نهاد تآتر نیز به شیوه ای طبیعی تر زندگانی خود را از سر گرفت. ولی همچنان نمایش هائی به صحنه رفت که در دنباله سیاست تاتری بعد از موشک باران تهران موردنظر بود؛ یعنی کشاندن تماشاگران به تآترهای شاد و کمیک تا به طرزی نمایشی دوباره مردم را با زندگی آشتی دهند. در این دسته از میان نمایش هائی چون «خسیس»، «ناهار لعنتی» و «بلیط تاتر»، نسبتاً این سومی را می‌توان نام برد که کم ادعاتر ولی صحیح تر از همه بنظر می‌رسید.

«بلیط تآتر» که ترکیبی از چند صحنه کوتاه «کارل والنتین» بود به وسیله «هایده حائری» به صحنه رفت و تلاشی بود برای دست‌یابی به کمدی های سبک کاباره ای و توام با بداهه‌سازی این نویسنده، بازیگر و کارگردان بسیار نام آور در فاصله بین دو جنگ جهانی در آلمان. هر چند که در اجرا طنز گزنده و تلخ والنتین که به همه قراردادها، عادات، نظم و ذهنیت طبقه بورژوازی مونیخ مابین دو جنگ می‌تازد، اندکی بیرنگ و فاقد تهاجم لازم بود و علیرغم تلاش بازیگران برای ارتباط و کمیک بیشتر، خنده آن اندکی سخت شکل گرفت.

«خسیس» را می‌دانیم جعفری در عرض یک هفته و متعاقب «لیکو» در تآتر نصر به صحنه برد. اما توفیق تجاری و هنری خاصی در برنداشت. زیرا شتاب‌زدگی بیش از حد کار و نبود تمرینات لازم ـ و دشواری مولیر! ـ باعث شده بود تا موقعیت‌های کمیک، شخصیت‌های بازی، و جوهر انتقادی نمایش ابداً خود را نشان ندهند، و کار بازیگران آن نیز جدی بنظر نیاید. راستی از این «ماراتن» و از اینگونه کارهای شتاب‌آلود چه طرفی می‌توان بست؟ جعفری باید یکبار هم که شده این سؤال را بطور جدی از خود بکند. توفیق او در اجرای «آنتیگونه» سوفکل که محصول مداومت تمرین او در عرض هشت ـ نه ماه تمرین و کار بود، پس از آن دیگر تکرار نشده است. خود او شاید حالا بهتر از هر کس دیگری دریافته باشد که لازمه کیفیت هنری هر نمایش، مداقه و تجربه است و تازگی و ابداع، نه سرعت و تولید بیشتر!

با «ناهار لعنتی» سیل نمایش‌های مردم‌پسند و عامیانه تهران ـ که غالباً بزرگترین ویژگی آنها در ساده‌نگری و کمیک بودن آنهاست به اوج خود رسید. و می‌رفت تا به عنوان یک جریان زبان و قالب خود را بر شیوه‌ها و اشکال نمایشی دیگر بگستراند و هر نوع تآتر جدی اما کمتر تجاری را به خطر افکند. ناهار لعنتی با عنوان دوم «مون به‌به» از جمله آثار نمایشی است که در فرانسه آنهارا «تآتر بلوار» می‌نامند که معادل دقیق «تآتر لاله‌زاری» سابق خود ماست. این تآتر هدف دیگری جز سرگرم کردن تماشاگران طبقه مرفهی که به دیدن اینگونه آثار می‌روند، ندارد. اساس خنده این تآتر بر مثلث روابط نامشروع قرار دارد و اصولاً خنده و دسیسه‌های تصنعی آن سطحی و فاقد هرگونه منطق است. ساختار قصه‌ای این نوع نمایش‌ها بیشتر تخیلی و جوهر مرامی آن سازشکارانه است به نحوی که هرگونه رسوائی ناشی از حوادث آن در پایان خفیف شده و همه چیز سرانجام به نظم اولیه باز می‌گردد. این نوع کمدی‌های سبک کارشان تنها تکرار کردن کلیشه‌های حاضر و آماده‌ای است که از هر نظر مقبول طبقه پولدار شهری تنوع‌طلب است، و البته محض خنده در سرتاسر واقعه اخلاق طبقه مرفه در معرض خطر قرار می‌گیرد اما در پایان همه چیز نجات می‌یابد و از آنجا که اخلاق این طبقه تنها بر ظاهر تکیه دارد در پایان این نمایش‌ها نیز حفظ ظاهر می‌شود. ژان پل سارتر تآتر بلوار را تآتری تعریف می‌کند که در آن هیچ اتفاقی نمی‌افتد. و می‌افزاید تماشاگران بورژوا در پی آنند تا بر خود به عنوان انسان بخندند اما هرگز نمی‌پذیرند که پایگاه طبقاتی‌شان مورد شک و تردید قرار گیرد.

اجرای ناهار لعنتی درتآترشهردارای همه ویژگی هائی بود که برشمردیم. هر چند که در تنظیم دوباره آن امیرسلیمانی خواسته بود تا نمایش را حداقل در سطح «اخلاقی» کند و به

نحوی مثلث آدمها را بشکند یا بپوشاند. و همین البته موجبات ضعف نسبی نمایش را فراهم آورده بود. چون کارگردان بر انگیزه‌های مضحک افراد لباسی از پاکی و حسن‌نیت پوشانده بوده و این اساساً مغایر با ارزش های دراماتیک و ویژگی‌های اجتماعی این نوع تآتر است. تآتری که بهرجهت با ارزش های اجتماعی و نمایشی ما میلیونها کیلومتر فاصله دارد!

۳ــ تجربه بر اشکال سنتی

شاید بتوان مجموعه نمایش هائی را که در زیر این عنوان می‌آوریم نوعی عکس العمل بر علیه تآتر کمدی فراگیر تهران دانست؛ و نیز واکنشی در برابر تآترهای ترجمه‌ای و بیگانه. زیرا اساس این دسته نمایش بر تجربیات گوناگون روی اشکال نمایش سنتی خود ما و نیز ارائه معانی جدید از آنها استوار است.

دکتر محمود عزیزی در «تجربه‌ای بر نمایش مسلم» علیرغم همه دوری از ارزش های شناخته شده و سنتی تعزیه، نوعی بازآفرینی مدرن و برداشتی تازه از تعزیه مسلم ابن عقیل کرده و دست به کاری زده بود که پیشتر در نمایش نخست‌اش، «تبعیدی» به شکلی دیگر انجام داده بود. او در آنجا با متنی ضعیف برخوردی خلاقانه کرده و به نحوی فراگیر حایل متن و تماشاگران شده بود به گونه‌ای که تماشاگر از ابتدا تا انتها کارگردانی و حرکت نمایش را می‌دید نه متن آنرا. در آنجا بازیگران با حرکاتی پرنوسان در پاسخ به ارتعاشات نوار موسیقی الکترونیک ـ که در سرتاسر نمایش از بلندگوها پخش می‌شد ـ پیوسته در حال پیچ و تاب و کش و قوس بودند و عکس العمل های حسی وفکرهای دیالوگ نمایش را با حرکات مواج کرم گونه بیان می‌داشتند. این شیوه بیان بدنی وسیع، پیوسته و فراواقع را باید برداشتی از کار کارگردانان تجربه گر و انقلابی روس دهه بیست دانست که در پی یافتن معنائی دیگر و نوعی پویائی تازه و انقلابی برای صحنه جدید بودند.

عناصر اصلی این تعزیه جدید، علاوه بر کار رقصندگان، عبارتست از موسیقی الکترونیک، روایت ضبط شده یک راوی روی نوار، و نیز کاربرد وسیع نور وماشین های فنی صحنه کامل اپرای سابق تهران. اما علیرغم بارهای عاطفی شدید، در این تعزیه جدید، به جای سادگی اجرای آئینی تعزیه، پیچیدگی فنی، و به عوض ارتباط مستقیم نسخه‌خوانان قدیمی با مردم، ارتباط غیرمستقیم نوار و باند موسیقی نشسته بود.

اما در هر صورت از کوشش های عزیزی برای دست‌یابی به یک تآتر متکی بر بیان بدنی، و نیز ارائه معنائی جدید از متنی قدیم، نباید غافل ماند. شاه تم نمایش عزیزی یورش به

ناسپاسی انسانها و تهاجم به ابن الوقت بودن بسیاری از عوام الناس بود. و نیز تاکید بر این نکته تلخ که: قهرمان همیشه تنهاست! نمایش عزیزی کاملاً جسور و تازه بود و گامی بود نامتعارف برای گشودن باب تجربیات تازه بر شیوه‌های سنتی و کشف امکانات متعدد و توانمند هنرهای نمایشی سنتی ما. کمترین سود این تجربه، درآوردن تعزیه از آن حالت بسته و منجمدی است که به آن گرفتار است. شاید بتوان به این صورت به آن رنگ و عملکردی دیگر و خاص دوره خود ما به آن بخشید.

«بازی نامه بابور» نمایش تجربی معتبری بود به کارگردانی حسین احمدی‌نسب که کوشش داشت بر زمینه مراسم آئینی «زار» در کرانه های جنوب ایران، سه عنصر نماد، موسیقی و رقص را در بافت یک قصه سیاسی ـ اجتماعی به هم پیوند زند و در بخش پایانی خود چکیده مراسم «زار» را هم بگنجاند. نویسنده آن جمشیدن خانیان خواسته بود تا به کمک یک نقال و خرد کردن مراسم در چهار چوب قصه‌ای ساده به کار سخت ضید مروارید در خلیج فارس، برای استعمارگران بیگانه بپردازد. از اینرو نمایش او یک برداشت سیاسی از یک آئین بدوی بود. تازگی نمایش در این بود که «زار» را مساوی بدهای کافر یا دشمن خارجی گرفته بودند و به جای شفای «بابور» جاشوی فقیر، طغیان او را نشان می‌دادند.

اگر چه آن آئین قدیمی را به لباس این قصه جدید درآوردن در نوع خود جالب است اما آنرا در حد یکی دو کلیشه سیاسی خلاصه کردن، کاملاً ساده‌نگری است. اما بسیار فراتر از کلیت داستان خوشبینانه و تبلیغی آن، این انسجام دراماتیک عناصر آئین به یاری کار اعجاب‌آور هفت ـ هشت بازیگر توانا بود که تماشاگر مسحور شده بود. آنها با پیکر رقصان و پیچیان خود، استیلیزه وتقطیع شده، آئین را درحدنمایشی ناب و صیقل خورده بازآفریده بودند. اهمیت کاربدن و بیان بدنی در این نمایش کامل و حیرت آور بود. باید بازی‌نامه بابور را تلاشی درست و بجا برای گسترش ابعاد بازیگری و به منظور یافتن شکل های تازه تآتری دانست که کوشش می‌کند در تماشای انگیزه‌هائی عمیق همچون شرکت عرفانی انسان در مراسم و مناسک به وجود آورد. نمایشی که به روح تماشاگر حمله می‌برد و موجب انگیختگی با تحریک روانی او می‌شود. نمایشی که از طریق اشارات و تداعی معانی بر تماشاگرشوک و ضربه می‌زند و در او تخیلات جمعی و گروهی به وجود می‌آورد.

برای گسترش زبان و فرهنگ تآتر ملی ما تجربیاتی از این دست که نه تنها در تماشاگر حس های عمیق بلکه تفکرات ژرف هم به وجود می‌آورد و تماشاگر را با اشارات و تداعی معانی خود به ارتباط دیگری با تآتر فرامی‌خواند، ا ز هر نظر ضروری است.

یک تجربهٔ نمایشی دیگر در این مبحث شایستگی عنوان شدن دارد و آن نمایش «سوگ سیاووش» نوشته صادق هاتفی و به کارگردانی سیاوش طهمورث است که در تآتر شهر ـ سالن چهارسو ـ به روی صحنه آمد.

تمامی حسن «سوگ سیاووش» در اینست که اقدام به زنده کردن یکی از بزرگ‌ترین و محبوب‌ترین اسطوره‌های ما «سیاووش» نمونه اعلای خوبان و پاکان جهان کرد و از این طریق فردوسی و شاهنامه را یکبار دیگر مطرح ساخت. لطف دیگر این اجر سود جستن از «شیوهٔ نقالی» برای آفرینش لحظه‌های مهم نمایش بود. هر چند که نمایش چهارچوبی مطلقاً ارسطوئی داشت و تشابه با زبان سینمائی نیز در آن اندک نمی‌نمود. درباره این نمایش به اختصار همین را می‌توان گفت که برخورد اسطوره‌و روزمره خوب شکل نگرفته و اسطوره را به درستی در لباس جدید نگنجانده بودند. هدف از به کارگیری اسطوره همواره این بوده است که ما در پرتو آن روزمره خود را بازیابیم و خود و جهان را بهتر بشناسیم. و نه بالعکس. از آن بدتر شیوه «احساساتی» برخورد کردن کارگردان با این اسطوره است. بنحوی که نمایش با شدت‌های حسی و رقت‌بار خود گاه به ملودرام تنه می‌زد و این با برخورد اصولی و عقلانی ما با اسطوره از هر نظر می‌تواند مغایر باشد. اگر چه، بهرصورت نمایش از لحظات لطیف و گیرا، و یکی دو بازی خوب و پخته برخوردار بود و از ارزش‌های دراماتیک نیز، بی بهره نبود.

٤ـ گسترش و تنوع

برخلاف دسته‌بندی‌های پیشین این بار باید بر تنوع نمایش تکیه کرد و از گوناگونی آنها داد سخن داد. زیرا این تلاش‌ها آغاز گسترش موضوعات و تنوع بسیار زیاد سبک‌ها و شیوه‌های اجرائی است و فصل سربرآوردن کارگردانانی با تجربیات گوناگون که از تآتر به ظاهر شاد کودکان تا تآتر بدبینانه «دورنمات» شکاک را در برمی‌گیرد.

ابتدا از تآتر کودکان بگوئیم که ظاهراً در ایران وضع غم انگیزی دارد و آنگونه که شاید و باید به وظایف و عملکردهای خود، پای‌بند نیست. و مجریان، آنرا بنحوی صحیح و شایسته به کار نمی‌گیرند. زیرا یا وسیله کسب امرار و معاش برخی سودجویان است و یا زمینه‌ای ظاهراً بدون خطر برای کسب تجربیات تآتری توسط مبتدیانی که آنان را هنوز نفوذ و راهی در تآتر جدی بزرگسالان نیست. در حالی که برعکس موارد فوق تآتر کودکان از نقطه نظر اهمیت تربیتی و روانشناسی ظریفی که دارد باید مطلقاً توسط متخصصین فن اجرا و هدایت شود. جمله آثاری که ظرف این چند ماهه دیده‌ایم هیچکدام بیرون از این دو شق

نبوده‌اند. و هیچکس نیز تلاشی درست در این راه نمی‌نماید. قصه‌ها تکراری، بازی‌ها شکل نگرفته، و محتویات در بهترین شکل خود شبه‌اخلاقی و آمرانه‌اند. و هیچ نمایشی ندیده‌ایم که تمام و کمال به اهمیت «ارتباط» با کودکان و نوجوانان واقف بوده باشد.

علاوه بر تآتر کودکان ـ که تحلیلی مفصل‌تر و جداگانه می‌طلبد ـ آثار دیگری نیز دیده‌ایم که از افق‌های متفاوت آمده و با امکانات مختلف خود را نشان داده‌اند. مثلاً «تاجر ونیزی» که با امکانات اجرائی و مالی بسیار خوب اجرا شد، قصدش علیرغم کوشش‌های کارگردان که می‌خواست «شایلوک» رباخوار را چهره‌ای منفی بنمایاند. نتیجتاً به تماشاگران شخصیتی نسبتاً مثبت تحویل داد. و در زمینه اجرا نیز با عنایتی که به موسیقی و تغییر و تحول صحنه‌ای داشت، بیشتر به یک بیان واقع گرایی سینمائی نزدیک گشته بود تا یک بیان نمایشی. و همه می‌دانند که تفاوت این دو زبان، بخصوص تآتر دوره الیزابت با واقع گرایی سینما تا چه اندازه زیاد است.

با کارگردانی «دایره گچی» هم که یک اثر نمایشی از تآتر سنتی چین ـ و به ترجمه داریوش آشوری ـ بود، مجید جعفری یکبار دیگر گرایش خود را به تآتر استلیزه و متکی به «فرم» نشان داد. اینجا باید بدون تعارف کار جعفری را «تمیز» توصیف کرد، ولی به نحوی غریب کار او تکراری می‌نماید. علت دلبستگی او به حرکات و شکل‌های تکراری در چیست؟ این نمایش همچنین فرصتی بود تا اکرم محمدی خود را بالا کشد و رشد خود را نشان دهد؛ و نیز «زهره رستمی» یکبار دیگر توان خود را در ارائه یک بازی یکدست و درست به اثبات رساند.

حسین جعفری نیز با اجرای نمایشی کوتاه از محمد چرمشیر به نام «خداحافظ» و با بازی چشمگیر بازیگر قدیم تآتر و سینمای ایران (مجید محسنی) ذوق خود را به عنوان کارگردان اثری ظریف و در عین حال دردناک نشان می‌دهد، و تسلط خود را بر ریزه کاریهای روانی دو پیرمرد محتضر و تنها که در گوشه آسایشگاه سالمندان در حال فراموشی و مرگ‌اند، می‌نمایاند.

چرمشیر بن‌بست هولناک «تفاله‌های» جامعه مصرفی را که دیگر قادر به تولید نیستند، خوب نشان داده است و از طریق بازگوئی گذشته، نوستالژی زمانهای از دست رفته را به خوبی می‌آفریند. و اگر چه پلان و طرح نمایشنامه او تا حدودی پلان و طرح «در انتظار گودو» است اما با نقد اجتماعی زنده‌ای که در طی جملات می‌آورد، او نگاه خود را نه فلسفی، بلکه عاطفی تعیین می‌کند و بهمین سبب گاه اجرا به شدت حسی و سوزناک می‌شود.

کار محسنی با بازی ساده، عمیق و دراماتیک خود حتی در لحظاتی بر ریتم کُند و کشدار نمایش چیره می‌گشت و با قدرت الله پدیدار لحظات تکاندهنده‌ای می‌آفریدند که موجب شکستن فضای کوچک صحنه ـ سالن تآتر محقر قشقائی ـ می‌شد.

دو کار متفاوت

اوج تنوع و گسترش افقی ـ که در ابتدای سخن گفتیم ـ در تآتر این فصل و به مرور به دست آمد، اجرای «ازدواج آقای می سی سی پی» به کارگردانی حمید سمندریان است. او با انتخاب نمایشنامه‌ای از درام‌نویس محبوبش «فردریک دورنمات» یکبار دیگر ارادت خود را به تآتر پیشرو آلمان و ذوق و سلیقه عظمت گرای ژرمنی نشان می‌دهد. با این انتخاب درست، حال می‌توان به راستی گفت: تآتر، هنری است که علاوه بر سرگرم کردن؛ ضمناً می‌تواند تماشاگران را هم به اندیشیدن فراخواند، و نیز بر این واقعیت تأکید شود که تآتر هنری مستقل و کامل است که بر فراز مصلحت‌های مقطعی و لحظه‌ای ایستاده است.

«ازدواج آقای می سی سی پی» با موضوع بسیار غریب و بدیع خود بر پلی ایستاده است که یک سر آن برشت متعهد و سر دیگرش استریندبرگ اکسپرسیونیست قرار دارد. از یک سو اثر به انتقاد اجتماعی و تضاد نیروهای بزرگ ایدئولوژیک بشر در طی قرون می‌پردازد، و از سوی دیگر درامی است با رنگ و لعاب روابط خصوصی و اضطرابات فردی و ذهنی که با جنگ اصول و نبرد بی‌امان زن و مرد در عرصهٔ زندگانی مشترک سر و کار دارد. ونمایش گرچه ظاهراً از معنائی دوگانه برخوردار است، اما سرانجام مفهوم واحدی به خود می‌گیرد که «عدم تفاهم» و «بی‌عدالتی» از روشن‌ترین جلوه‌های آنست. این درست است که دورنمات شکاک به ما راه‌حل نشان نمی‌دهد و قهرمان‌پردازی نمی‌کند، اما در عوض ما را با طنزی سیاه و هراسناک برابر واقعیت‌های بشر در قرن بیستم قرار می‌دهد.

در اجرای دیدنی و دراماتیک سمندریان هیچ برداشت خاص و یا جبهه گیری روشنی دیده نمی‌شود. او اثر را در کلیت‌اش عرضه داشته است. بهمین سبب هر دو بعد اکسپرسیونیست و سیاسی آن در اجرا جلوه گر است. گرچه بهر صورت معتقدیم وجه اکسپرسیونیست کار (در دکور، لباس و موزیک) حضور بیشتری دارند و میزانسن با نهادن بار اصلی بر «بیان» بازیگران، از این نظر راه‌حل اصلی را برای بازی بدست آورده است، زیرا تحرک و جابه‌جائی بازیگران اندک و حتی تکراری، وایجاز در بازی فراوان است. بازی‌های نسبتاً یکدست و خوب، به اضافه هماهنگی دکور و لباس و موزیک و گریم به اجرا،

سمندریان یک سبک واحد و درست می‌بخشد که بهترین جلوه‌های آن بیان گروتسک تیمارستان، و عروسی ـ کارناوال؛ یا ستایش نمایندگان مذهبی از «آناستازیا» به یاری حس تصویری و لمس تجسمی خوب سمندریان است که موفق می‌شود لحظاتی بسیار جذاب در صحنه بیافریند.

با «ازدواج آقای می سی سی پی» سخن به آخر نمی‌رسد. هنوز مطالب گفتنی درباره نمایش های مختلف این فصل فراوان است و تجربیات گوناگونی که از سوی گروهها شده است درخور بررسی است. آنرا می‌گذاریم برای نوبتی دیگر. اما پیش از ختم گفتار باید یادآوری کرد که وجود نمایش های دیگری چون: «توراندخت»، «تولد» اثر «آرمان گاتی»، همه عطرهای عربستان اثر آراپال، «کبوتر با کبوتر، باز با باز» اثر «ا.ج.فرانسیس»، چهار تک پرده ای خرس، خواستگاری، خودکشی و آواز قو اثر چخوف، «مِده» اثر ژان آنوی، «غارنشینان» اثر سارویان، «سفارتخانه» نوشته مروژک، نمایش سهراب سپهری، تعزیه گونه «دیر مکافات» به مناسبات ششصدمین سال درگذشت حافظ، نمایش روحوضی «میرزا عبدالطمع و جنگ جهانی» به اضافه دهها نمایش دیگر ایرانی و فرنگی آثاری است که اگر در یک نگاه کلی به آنها نگریسته شود، می‌تواند تنوع و حجم کارهای این فصل را به خوبی نشان دهد، کارهائی که هر کدام گوشه ای از گرایش به سوی موضوعات «بازتر» و دراماتیک را می‌نمایانند.

در سال گذشته رکن‌الدّین خسروی، نمایش «تولد» اثر «آرمان گاتی» را کارگردانی کرد که به گونه‌ای می‌توان آنرا عکس العمل نمایش سمندریان دانست. اگر در «ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی» سر و کار ما با نویسندهٔ شکاکی بود که منتقدان راستگرای غربی او را در برابر برتولت برشت و شهرت او بزرگ کرده‌اند، این‌بار در «تولد» تماشاگر با نویسندهٔ مبارزی رودررو است که با سبک و روش خود می‌خواهد به‌نوعی دنبالهٔ تئاتر متعهد برشت باشد. به‌همین‌سبب در برابر بدبینی فلسفی دورنمات که انسان را فطرتاً بد و تغییرناپذیر می‌داند «گاتی» انسان را در حال نبرد و مبارزه برای جهانی بهتر ترسیم می‌کند. یعنی در گاتی یک خوشبینی انقلابی و پرخاشگرانه وجود دارد که دورنمات اساساً فاقد آن است.

تکنیک درام‌نویسی گاتی منحصر به‌تأثیر برشت نمی‌شود. او ضمناً روزنامه‌نگار و فیلمساز هم هست و به‌همین‌سبب دربارهٔ حوادث روز با تکنیک سینما و روحیهٔ

روزنامه‌نگاری سخن می‌گوید. لحنی که بی‌تردید در پی افشای نیروهای راستگرا و برای معرفی کانونهای انقلابی جهان است. در «تولد» گاتی به‌سراغ تمرد افسران گواتمالائی می‌رود و سرکوب‌شدن شورش آنها توسط قوای دولتی به‌مستشاری افسری آمریکائی را نشان می‌دهد.

بی‌گمان درام‌نویسی گاتی شکل جدیدی از تئاتر سیاسی است که در آن بُعد تخیّل و بُعد واقعی به‌یکسان مورد توجّه قرار گرفته و ذهنیّت همسنگ عینیّت است. رکن‌الدّین خسروی با افزودن صحنه‌هائی کارناوال گونه به‌ابتدا و انتهای نمایش توانسته بود اطلاعات دیگری هم در اختیار تماشاگران بگذارد، اما این اطلاعات به‌تناوب توأم با سرود و شعار و یا اسلایدهای گوناگونی بود که بیشتر از پیش ساختمان نمایش را باز و مستقیم‌تر کرده بود. نمایش خسروی با آن‌که چهارچوب یک تئاتر سیاسی را کاملاً القا می‌کرد و روابط پیچیده کاراکترها و تحوّل تدریجی آنها را به‌خوبی نشان می‌داد اما بر تماشاگر تأثیری کامل و قاطع نمی‌گذاشت. زیرا تماشاگر در آن تحلیل سیاسی تازه‌ای نمی‌دید و به‌دلیل فقدان یک ریتم پرشور، هیجان دراماتیک زیادی هم احساس نمی‌کرد.

خسروی با تمهیدی ظریف در پایان نمایش یک‌بار دیگر پیروزی نجات‌یافتگان گواتمالائی را با کودتا نشان داد و ماجرا با سرود و مارش به‌سوی آینده خاتمه یافت؛ و بدین‌وسیله تولد بازیافته آدمها با نوعی بیم و امید یا خوشبینی‌بالقوه‌نسبت‌به‌آینده‌پیوندخورد.

به‌راستی کیست آن که واقع‌بین‌تر می‌نماید؟ بدبینی دورنمات یا خوشبینی گاتی؟ بر چهارراه تضادهای زمانه‌ای که ما ایستاده‌ایم کدامیک برانگیزاننده‌تراند؟

از تعزیه تا سپهری

دو کار دیگری که یک وجه‌مشترک کاملاً پیدا داشتند و لازم است از آنها صحبت به‌میان آید، یکی «دیر مکافات» به‌قلم جابر عناصری و کارگردانی عظیم موسوی است و دیگری «من به‌باغ عرفان»، که نویسنده و کارگردان آن پری صابری بود. هر دو کار تلاشهائی در جهت نمایش ایرانی بودند و هر دو در جستجوی معنویت گمشدهٔ گذشته و حال این سرزمین. و هر دو کوشش داشتند به‌نوعی به‌شعر و شاعران این کشور در عالم نمایش بپردازند.

نیت نگارش دیر مکافات ظاهراً بزرگداشت حافظ و ادای دینی نسبت به‌او به‌مناسبت ششصدمین سالگرد وفاتش بود، اما در حقیقت نمایشنامه هیچ ارتباطی با این

شاعر قلندر نداشت. بلکه دوباره‌نویسی شبیه‌نامه معروف «امیرتیمور گورکانی» بود که نویسنده بدون ابتکار مشخص و خلاقیت دراماتیک آن‌را با ابیاتی چند از حافظ درهم آمیخته و البته لحظاتی نیز شاعر را واداشته بود تا در هنگامهٔ صحرای کربلا بر مزار خود حاضر شده و برخی از آنها را از بر بخواند.

مشکل بزرگ کار در متن آن بود. زیرا دیر مکافات نه‌تنها در بررسی شعر حافظ و زندگی و تفکر او مطلقاً کوتاه و نارسا بود، بلکه حتی در پیروی کردن از قواعد شبیه‌نامه‌نویسی سنتی نیز اشتباهات فراوان داشت. عظیم موسوی با تلاشی سخت درواقع خواسته بود تا به‌یاری چند تابلو موزیکال از نوع کارهای مهرتاش در چندین دههٔ پیش، عروسی نازیبا را با هفت قلم آرایش مقبول جلوه دهد. به‌همین منظور از موسیقی سنتی گرفته تا رقص و سماع دراویش، صحنه گردانی تعزیه، و استفاده گوناگون از ماشین‌آلات اپرای سابق تهران در جوّی از بخور و اسفند را به‌کار گرفته بود تا شاید نمایش را نجات دهد، در حالی که خانه از پای‌بست ویران است و خواجه...

چنین تلاش مشابهی را هم در کار خانم پری صابری دیدیم که به‌قصد برجسته کردن ابعاد عرفانی آثار و زندگی سهراب سپهری، نمایشی را نوشته و کارگردانی کرده بود. مشکل اصلی «من به‌باغ عرفان» پیش از هر چیز در بررسی آثار و زندگی سپهری بود که بدون ضرورت یا تناسب لازم با وقایع سیاسی زمان خود به‌نحوی اغراق‌آمیز پیوند خورده بودند.

از نقطه‌نظر وجوه عملی نیز این نمایش بیشتر تکیه بر رقص و موسیقی و پاره‌ای حرکات تجریدی دیگر داشت که کلاً ارتباط مشخص و محکمی با متن برقرار نمی‌کردند. با آن‌که از هر طرف نمایش «من به‌باغ عرفان» را به‌باد انتقاد گرفتند، اما این موجب کم‌شدن استقبال چشمگیر مردم از این نمایش نشد. تماشاگران ما با حساسیتی که نسبت به‌شعر و تفکر سپهری دارند، و نیز با علاقه‌ای که به‌موسیقی نشان می‌دهند، دست‌کم در این نمایش چند پارهٔ مشخص از علایق خود را بازمی‌یافتند. و همین شاید موجب چشم‌پوشی از ساختمان دراماتیک نسبتاً ضعیف و کارگردانی بیرنگ نمایش می‌شد.

آیا این‌دو تلاش مذهبی ــ عرفانی که هر دو در حوزهٔ شعر و موسیقی نفس می‌کشیدند، راهی نشان داده و یا چیزی به‌تئاتر ملی ما افزوده‌اند یا نه؟ به‌گمان ما تجربیات لازم و وسیعی که زمینه‌ساز و راهگشای تئاتر بعد از انقلاب اسلامی باشد هنوز

به‌طور جدّی به‌انجام نرسیده‌اند. و کارهایی از این‌قبیل با همهٔ ضعف و سستی باید در جای خود به‌انجام برسند تا امکانات عملی و موجود تئاتر امروز ما بر تماشاگران و جامعه تئاتری ما بیشتر از پیش روشن شود.

ما و تئاتر جهان

به‌دلیل کمبود چشمگیر متن‌های در خور اجرای ایرانی، بیشتر دست‌اندرکاران ناچارند به‌تئاتر جهانی روی آورند و آثار ترجمه‌ای در دست گیرند. این عمل هم به‌خودی‌خود حسن است و هم عیب. حسن است چون عملاً از تئاتر دیگر کشورهای جهان مطلع گشته و از شکل و محتوای فرهنگ آنها آگاه می‌شویم و در نتیجه دایرهٔ تجربیات خود را از نمایش هر چه بیشتر گسترش می‌دهیم. حتی می‌توان گفت این فرصت مناسبی است تا آدمی آزادی فکر خود را پاس دارد و از این‌طریق آفاق اندیشه‌های نو و تازه را جستجو کند.

اما عیب است، چون آدمی انرژی بالقوه‌ای را که باید صرف خلاقیت فرهنگ نمایش ملی خود بکند، با این انتخاب منحرف می‌سازد. در هر صورت تا زمانی که درام‌نویسان پخته‌ای که کارشان قوی و دراماتیک باشد با دست پر پا به‌میدان نگذارند، کارگردانان ما ناچارند از متون خارجی تا آنجا که ممکن است بهره بر گیرند.

در این زمینه چهار تک‌پرده‌ای از چخوف، «مده» از ژان آنوی، «همه عطرهای عربستان» از آرابال، «کبوتر با کبوتر باز با باز» از جیسن، و «سفارتخانه» از مروژک را باید نام برد.

چهار تک پرده‌ای: خرس، خواستگاری، خودکشی و آواز قو به کارگردانی مشترک آنیلا پسیانی و فرشید زارعی‌فرد، که در آذرماه در تئاتر چهارسو اجرا شد، به گمان ما کاری بود بیشتر نزدیک به‌تجربیات کارگاهی دانشجویان تئاتر تا یک کار حرفه‌ای. بجز محمود جعفری و لحظاتی رضا فیاضی سایر بازیگران نرمش و پختگی لازم برای درآوردن طنز سیاه چخوف را نداشتند وتسلط کارکارگردانی برای جان‌بخشیدن به‌شخصیت‌های مضحک و پیچیدهٔ چخوف جا به‌جا مورد تردید تماشاگر واقع می‌شد. از همه ضعیف‌تر شاید نوستالژی پایان آواز قو بود که به‌علت عدم‌تسلّط، هرز رفته و احساسی در دل نمی‌جنباند.

تردید نداریم که بازی کمدی و درآوردن کمیک دشوارترین کارهای نمایشی است و به‌مراتب از هر ژانر دیگری سخت‌تر است. اجرای دو نمایش از چخوف که در طی یکی دو سال گذشته دیده‌ایم یک‌بار دیگر این نکته را ثابت می‌کند که باید فرهنگ چخوف را عمیقاً داشت و با آن زندگی کرد تا بتوان کاری از او را بر صحنه جان بخشید.

با همه این احوال «چهار تک‌پرده‌ای» نخستین کار این گروه نوپا است. امید فراوان وجود دارد که آنان با پشتکار خاصی که دارند، در کارهای بعدی تجربیات خود را گسترش داده و عمق و اصالت بیشتری بخشند.

«همه عطرهای عربستان» به کارگردانی حمید لیقوانی را کلاً می‌توان یک تجربهٔ آزاد بر مبنای یک متن، برخی اشعار، نامه آرایال به ژنرال فرانکو، و برخی ابتکارات تجسمی ــ صحنه‌ای که بر اساس جا به‌جا شدن اشیاء به‌وجود می‌آمدند، توصیف کرد: نمایشی بسیار طولانی‌تر از آنچه می‌باید بود. با زمان‌های زیادی که صرف جا به‌جائی دکور و اشیاء می‌کردند، و موسیقی متنوعی که به کرات بر نمایش وارد می‌شد، تماشاگر خود را برابر اجرایی می‌یافت که ریتم کند و کشدار آن اغلب مانع ارتباط با نرمش بازیگران و دیگر ابتکارات کارگردان می‌شد.

در کل می‌توان گفت این نمایش دارای دو ویژگی بارز بود: ابتدا رنگ و بوی سیاسی آن که در پی افشای سیاست‌های ضدمردمی یک رژیم دیکتاتوری ــ نظامی بود؛ و کارگردان این را به‌شیوه‌های مختلف، حتی از طریق انتخاب لباس و بازی با آن بر صحنه نشان می‌داد.

دوّم وجه تجربی خام نمایش که بیشتر ناشی از عدم یک ذهنیت منسجم در کلیت کار بود. و همین بین صحنه و سالن تا حدود زیادی فاصله می‌انداخت. در هر صورت استنباط ما از مجموع کار این است که حمید لیقوانی باید تجربیات خود را بیشتر بر نمایشنامه‌ها و فرهنگ‌هائی متمرکز کند که خوب می‌شناسد. و البته دریابد که تجربه را نیز چهارچوب و حدود و انسجامی است که باید به‌هر طریق ممکن در یک کار نمایشی بدان دست یابد. حتی اگر قرار است محصول کار نامتعارف از آب درآید.

«کبوتر با کبوتر باز با باز» اولین تجربه حسین عاطفی در مقام کارگردانی بیشتر به‌یک نمایشنامه رادیویی کوتاه می‌مانست تا نمایش صحنه‌ای کامل. و البته مقدمه خوبی برای گشایش دوباره «خانه نمایش» بود که مدتها مهجور و متروک مانده بود. نکته

گفتنی دربارهٔ این نمایش این است که این اجرا به‌عاطفی نشان داد رهبری کردن بازیگران از مهمترین و دشوارترین ارکان کارگردانی است.

«شب یهودا» نیز که همچون «کبوتر با کبوتر باز با باز» در خانه نمایش اجرا شد، وبه‌قلم محمد رحمانیان و بازی و کارگردانی پرویز پورحسینی بود، با آن که تألیف نویسنده‌ای جوان و خودی است، امّا رنگ و بوی یک کار مطلقاً ترجمه‌ای و خارجی را داشت! و به‌رغم کوتاهی، کاری درخور توجّه به‌حساب می‌آمد. زیرا فرصت دوباره‌ای برای دیدن پرویز پورحسینی بر صحنه بود. درک پورحسینی از تئاتر روشن و علمی، و تکنیک بیان و بازیگریش درست و سنجیده است. امّا او نباید در فعالیت‌های تئاتریش وقفه اندازد. چون بیم آن می‌رود که عدم‌تداوم و بهم‌خوردن نظم در کار خلاقه، خللی در پیشرفتش ایجاد کند.

ارزشیابی ما از کار رحمانیان نیز این است که او سرانجام باید از فضای کتاب‌های ترجمه‌ای خارج شود و نگاه خود را معطوف به‌جامعه و اطراف خود کند. مسایل لهستان و آلمان دوره جنگ دوّم را یقیناً لهستانی‌ها و آلمانی‌ها بهتر از ما می‌دانند. از این کار چه طرفی می‌توان بست؟ باشد که کار جدید رحمانیان دربارهٔ محیط و مسایل حیاتی خود ما باشد!

«سفارتخانه» اثر اسلاومیر مروژک و به کارگردانی فردوس کاویانی آخرین دریچه‌ای است که بر فضای تئاتری سال پیش تهران می‌توان گشود. این نمایشنامه علیرغم انکار نویسنده، اثری کاملاً سیاسی و با جهت مشخص است و بر محور افشای نظام پلیسی یک کشور بی‌نام دور می‌زند که در آن معنویت و ایمان مدتها است گم شده است.

سفارتخانه از درگیری دو بلوک شرق و غرب مایه می‌گیرد و قهرمان اصلی آن، سفیر اشراف‌زاده‌ای از یک کشور غربی است که به‌جرم جانبداری از یک کارگر پناهنده کشوری از بلوک شرق، برای خود، سفارتخانه و کشورش بحرانی جدّی به‌وجود می‌آورد که درنهایت منجر به‌تنهایی و نابودی او می‌شود. اما سفیر این خطر را به‌جان می‌خرد زیرا در پرتو آن به‌یک شناخت عمیق و آگاهی تازه دست می‌یابد: ایمان و شرافت.

چهارچوب اصلی نمایش تخیلی و گروتسک است اما در درون این چهارچوب تمام روابط واقعی و طنزآمیزاند، هرچند که نمایش هر چه پیشتر می‌رود، بیشتر عقل گرا و

استدلالی ــ بحثی می‌شود. و جالب‌تر از همه آن است که مروژک می‌پذیرد کارگری ساده به‌یک سفیر مجرّب درس ایمان و وجدان شخصی بدهد.

اجرای کاویانی سخت اسیر بحث و استدلال قهرمانان بود و بیشتر در سطح دیالوگ و گفتگوی شخصیت‌ها ایستاده بود تا در بند خلاقیت‌های عملی. بازیگران حضوری محکم و قوی نداشتند و برای صحنه‌های طولانی جدل بین سفیر و «نماینده مخصوص» هیچ ابتکار صحنه‌ای چشمگیری که نگاه تماشاگر را جلب کند نیافته بودند. و تازه ضرباهنگ ساخت و پرداخت آن نیز چندان فشرده و متنوع نبود. از این نظر در ارتباط با صحنه و سالن دشواریهایی دیده می‌شد که تا پایان نمایش ادامه داشت.

نتیجه

درباره فعالیت‌های نمایشی سال گذشته تهران گفتنی فراوان است و بسیاری تجربه‌های گوناگون دیگر شده است که در جای خود شایسته نقد و درخور بررسی است. خصوصاً در این مبحث به‌فعالیتهای نمایشی شهرستانهائی می‌توان پرداخت که کارشان را در تهران عرضه کردند، که این خود عنوانی جدا و گفتاری دیگر می‌طلبد. بهر صورت در یک دیدگاه کلی این فعالیتهای نمایشی را می‌توان متنوع، از نظر کیفی نسبتاً خوب، و از نظر موضوعی گسترده توصیف کرد. طرفه آن که هر کدام از این آثار گوشه‌ای تازه از گرایش به‌سوی موضوعات «بازتر» و «دراماتیک‌تر» را نشان می‌دادند. و به‌مرور که سال رو به‌پایان می‌رفت موضوعات آنها بیشتر از پیش به‌زبان و ماهیت تئاتری نزدیکتر می‌شدند.

پرتال جامع علوم انسانی