● *امید روحانی*

مقدمه

۱

واقعیت این است که در پاییز، تئاتر بسیار پربارتر از بهار و تابستانش بود. در مجموع نزدیک به ۳۰ نمایش در چند مرکز مهم تئاتری تهران بر صحنه‌ها رفتند، که چند تا از آنها: *رند خلوت‌نشین* (خانم پری صابری)، *هنر* (آقای داوود رشیدی)، بر اساس نمایشنامهٔ نمایشنامه‌نویس فرانسوی یاسمینا رضا)، *کرگدن* (آقای وحید رهبانی، کارگردان جوان بر اساس نمایشنامهٔ یونسکو)، *سنساره* (آقای نصرالله قادری)، *پردهٔ عاشقی* (آقای داوود میرباقری)، *دیر راهبان* (آقای فرهاد مهندس‌پور)، *مهر و آینه‌ها* (آقای حمید امجد)، *شام اول*، *شام آخر* (آقای فرهاد آییش) و یک *دقیقه سکوت* (آقای محمد یعقوبی) از موفق‌ترین اجراهای این فصل و حتی کل سال تئاتری ۱۳۸۰ (تا آغاز جشنوارهٔ بیستم از ۱ بهمن ماه ۸۰) بودند.

۲

کار خانم صابری ـ *رند خلوت‌نشین* ـ نزدیک به یک فصل کامل بر صحنه‌ها بود و تالار وحدت، محل اجرای نمایش، هر شب مملو از جمعیت می‌شد. بلیت‌ها از قبل ذخیره می‌شد. یکی دو بار تمدید شد و حتی در شب آخر اجرا نیز، همچنان پربیننده بود و حتی اگر حوصله و توان و کشش وجود داشت، به لحاظ استقبال مردمی می‌توانست تا مدتی دیگر نیز ادامه یابد، اما حدس من بر این است که هم خانم صابری و هم گروه، دیگر توان و کشش و حوصلهٔ ادامه را نداشتند.

۳

همین‌جا جا دارد که سرانجام تالار وحدت، فکری برای ایجاد یک رپرتوار دائمی انجام دهد. این طرح از فکرهای قدیمیِ خودِ تالار هم بود، اما باید دست از نگرانی‌ها برداشت و آغاز کرد. رپرتواری از چند کار خانم صابری مثل *شمس پرنده* و همین *رند خلوت‌نشین* (و کارهای قبل‌تر) و رپرتواری مثلاً از دکتر علی رفیعی و دو سه کار موفق آخرش. به امتحانش می‌ارزد.

۴

فصل پاییز ۸۰ صحنهٔ بازگشت مجدد یکی از قدیمی‌ترین هنرمندان تئاترِ این سه دههٔ ایران، یعنی داوود رشیدی بود که هراز چندگاهی به یاد صحنهٔ مادر و محل و خاستگاه خودش یعنی تئاتر می‌افتد. هنر انتخابی عجیب، غیرمتعارف، امروزی و مدرن بود و استقبالی که از آن شد (و بازیگرانش) نشان داد که این صحنه ارزش آن را دارد که استاد، هر از چند گاه بعد از خستگی از تهیه و بازی در فیلم‌های سینمایی و مجموعه‌های تلویزیونی، یک طبع آزمایی جدید در این عرصه و میدان بکنند.

۵

کرگدن، یکی از باطراوت‌ترین اقتباس‌های فصل، نوید حضور کارگردانی جوان و تازه کار بود که با نزدیک به ۱۰۰ اجرا، یعنی از پرفروش‌ترین و پربیننده‌ترین اجراهای تئاتری سال را (نسبت به ظرفیت تالار، شبی حدود ۵۰ بیننده) به خود اختصاص داد و آن هم با اجرایی شخصی.

۶

اسماعیل خلج، نویسنده و کارگردان قدیمیِ سال‌های اواخر دههٔ ۴۰ و اوایل ۵۰ کارگاه نمایش، نویسنده و کارگردان مجموعه‌های تلویزیونیِ موفقِ اواسط دههٔ ۶۰، پس از مدت‌ها دوری از صحنه با دو نمایش قدیمیِ خود، تلخ‌ترین تجربهٔ سال را از آنِ خود کرد. او با شجاعتی کم‌نظیر، دو اثر زیبای خود را برای یک بازگشتِ مجدد به صحنه قربانی کرد؛ هرچند نسل تازهٔ بینندگان که

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اجراهای اولیهٔ او را در سال‌های قبل از پیروزی انقلاب و در کارگاه ندیده بودند، متوجه این شکست نمی‌شدند، اما دست کم شکست دو اسطوره و شمایل تئاتر ایران را می‌توانستند درک کنند.

۷

اولین رویارویی تئاتری توسط علاقه‌مندان و خود آقای میرباقری - یعنی اجراهای متعدد *معرکه*، *عشق‌آباد* و *دندون طلا* توسط گروه‌های وابسته به حوزهٔ هنری- تقریباً همزمان با اجرای کار جدید ایشان، پردهٔ عاشقی عملاً به یک مرور بر آثار ایشان بدل شد. هرچند سه اجرای اول توسط افراد و هنرمندانی دیگر فقط و فقط یادآور موفقیت‌های گذشتهٔ خود ایشان، طی ۱۰ سال گذشته بود، اما کار جدیدشان، (در مقایسه با کارهای قبل) موفقیت و جهشی محسوب نمی‌شد. این‌ها البته هیچ کدام مانع نشد که پردهٔ عاشقی با موفقیت، مدتی طولانی بر صحنه بماند و نه فقط با تغییر بازیگر حیاتی تازه بیابد، بلکه نوید بازگشت یک بازیگر فراموش‌شدهٔ سینما - تئاتر ایران، خانم فریبا کوثری نیز برصحنه باشد که مدت‌ها بود در مسافرت بودند و خاموش. اگر تغییر مدیریت‌ها در حوزهٔ هنر نبود، نمایش می‌توانست تا مدت‌ها بر صحنه بماند.

۸

آقای مهندس‌پور، دومین موفقیت خود را پس از موفقیت قبلی‌شان در فصل قبل را با اجرای نمایش دیر راهبان جشن گرفتند. شخصاً معتقدم که دیر راهبان انتخابی مناسب و خوب و به‌موقع نبود، اما برای ادامهٔ تجربه‌های این کارگردان مناسب بود و برای تجربه در میزانسن.

۹

بعد از سال‌های خاموشی و فراموشی و نادیده گرفتن و ممنوعیت ذکر نام، آقای رؤیا حسینی، هنرمند و کارگردان جوان تئاتر و ناشر یکی از نشریات تخصصی تئاتر، تابوی هنرهای نمایشی ایران را شکستند و نمایشی از زنده‌یاد بیژن مفید را بر صحنهٔ تئاتر ایران اجرا کردند. می‌دانم که ایشان علاقه‌مند و سخنکوش اجراهایی دیگر از کارهای این نویسندهٔ قدرنادیدهٔ تئاتر ایران و مترصد فرصت‌اند، هرچند به نظر نمی‌رسد که بتوانند موفق‌ترین و مشهورترین کارهای این نویسندهٔ فقید را به صحنه ببرند.

۱۰

حمید امجد، به دنبال هر سه موفقیت اخیر خود ثابت کرد که از یک نمایش مطارشی نیز می‌توان اثری قابل ملاحظه آفرید. مهر و آینه‌ها که پس از یک ماه اجرا در تالار مولوی، مجدداً در تالار مهر بر صحنه رفت، به یکی از اجراهای موفق و مثال‌زدنی این چند سال اخیر بدل شد.

۱۱

و سرانجام محمد یعقوبی با یک دقیقه سکوت نشان داد که یکی از استعدادهای درخشان آیندهٔ تئاتر ایران خواهد بود. پس از زمستان ۶۶ و رقص کاغذپاره‌ها و دو نمایش دل سگ و تا پس‌فردا، به رغم پاشیده شدن گروهش از یک نمایش موقعیتی با تاریخ مصرف، اثری ماندگار، باطراوت و بسیار مؤثر آفرید و نشان داد که تئاتر ایران می‌تواند مسیری دیگر هم داشته باشد.

۱۲

این بخش از بررسی فصل به دو بخش تقسیم می‌شود؛ نقدهایی بر چند نمایش برگزیده که هر کدام به دلیلی برای تئاتر ایران اهمیت‌های اجرایی و نوشتاری دارند و یک راهنمای تئاتر برای بررسی چند کاری که بر صحنه‌ها رفته است. فصل زمستان عملاً در گروی ادامهٔ بعضی از این آثار و نیز اجراهای جشنوارهٔ تئاتر فجر خواهد بود که عملاً و هنوز مهم‌ترین حادثهٔ تئاتری سال در ایران است.

۱۳

از شمارهٔ بعد این بخش با افزوده‌هایی از قبیل بررسی کتاب‌های تئاتری، نشریات تئاتری و... پربارتر خواهد شد. ■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● امید روحانی

هنر

بر اساس نوشته: یاسمینا رضا

به کارگردانی: داود رشیدی

بازیگران: داوود رشیدی، سعید پورصمیمی، فرهاد اییش

تئاتر شهر، شهریور و مهر ۱۳۸۰

هنگامی که برای اولین بار متن «هنر» را می‌خواندم پیش خود تصور کردم که اگر قرار باشد این نمایش به اجرا درآید، کارگردان چه باید بکند؟ چه می‌تواند بکند؟ آیا متن نمایش، روابط سه شخصیت، شخصیت‌پردازی‌ها، موضوع و پیام پشت اثر در یک ساختار اجرایی و در چه ساختار اجرایی می‌توانند به خوبی به یک بیننده منتقل شوند؟ کارگردان چه باید بکند؟

تئاتر معاصر و تمهیدات و شیوه‌های اجرایی مدرن، حاصل تئاتر مدرن قرن بیست و به ویژه ۴۰ سال اخیر، تماشاگر علاقه‌مند و تعقیب‌کنندهٔ تئاتر را عادت داده است که هر تمهید، هر تکنیک، هر شیوه و هر شیرین‌کاری را مجاز و حذاب بداند. اما «هنر» به گمانم فارغ از این مقوله‌هاست. نوعی چالش با اساسی‌ترین تعریف‌های شناخته شده تئاتر معاصر است. در واقع همهٔ نمایش وقتی مفهوم و معنا پیدا می‌کند که بتوان به این نتایج رسید: سه شخصیت معرفی و شناخته شوند، شخصیت‌پردازی شوند، رابطهٔ پیچیده سه انسان متفاوت دربیاید. چالش آنها شکل بگیرد و مخاطب این را دریابد و

در نهایت رودررویی این طرز تفکرها برای مخاطب روشن شود. این خود چالشی عظیم و بزرگ است. در واقع دشوارترین کار است.

متن نمایش بر اساس معرفی سه شخصیت، رابطهٔ آنها از طریق یک مسیر خطی دراماتیک به اضافه تعداد قابل ملاحظه‌ای از فکرهای جزئی فرامتنی شکل می‌گیرد. در واقع ما با یک خط مستقیم طرف هستیم و دو سوی نهایت این خط که اما وجود فرد سوم ایجاد شکم و گره‌ها یا نوانس‌هایی در این مسیر خطی می‌کند و از طریق این نوانس یا بندبازی‌های این شخصیت سوم که اصلاً بحث و جدل دو سوی Extreme این خط، معنا و مفهوم پیدا می‌کند. حذف شخصیت سوم از جهت دراماتیک امکان این برخورد را می‌گیرد یا درواقع آن را فاقد توجیه منطقی می‌کند اما این شخصیت سوم نمایش است که به این برخورد شکل منطقی و دراماتیک می‌دهد.

از سوی دیگر، رویه‌های سنت‌گرایی روشنفکرانه یک سمت در تضاد با رویهٔ مدرن و آنارشیستی طرف دیگر با یک شخصیت سوم که ذهنیتی از تضاد هر دو نوع تفکر و نگاه را حمل می‌کند (به اضافه مفاهیم نمادین او و دو نفر دیگر) به عینیت می‌رسد. در واقع شخصیت سوم نوعی تفکر دورگه را حمل می‌کند و این تفکر دورگه به بن‌بستی اشاره دارد که دو تفکر دیگر ایجاد کرده‌اند. خانم رضا در «هنر» (و در بحث اصلاً خود هنر) اشاره‌ای ضمنی به وضعیت تفکر در اخرین سال‌های قرن ۲۰ دارد.

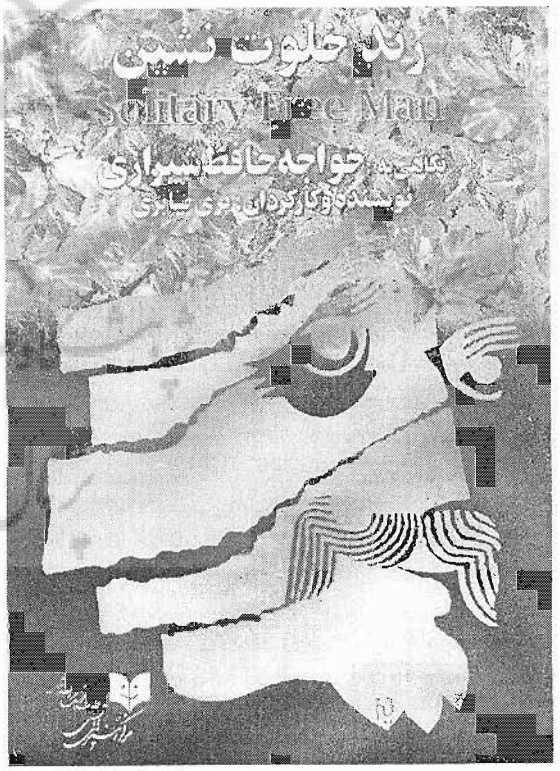
همهٔ فکرهای فرامتنی و خرده مایه‌های دیگر مثل قضیهٔ همسر مارک فقط و فقط برای درآوردن شخصیت‌ها تعبیه شده‌اند و مهارت و فکرشدگی نویسنده را می‌رسانند.

اما همهٔ کوشش آقای رشیدی معطوف نکتهٔ اصلی نمایش بوده است. او باید فضا را می‌ساخت که این کار را دقیقاً بر اساس توضیحات نویسنده و کمترین اکسسوار ساخته است. روابط را درمی‌آورد که باز در شکل طبیعی خودش به آن رسیده است، یعنی میزانسن‌های حداقل، استفاده از بازیگران

برجسته، تکیه بر روان‌شناسی شخصیت‌ها، درک شخصیت‌ها، اجرای عادی، ساده و طبیعی این اثر بهترین کاری بود که می‌شد کرد و آقای رشیدی هم همین اجرا، رویکرد، میزانسن و ادای صحیح مونولوگ‌ها را لحاظ کرده است. اجرای صحیح مونولوگ‌هاست که می‌تواند فضا و روابط موجود یا مستتر در پشت مونولوگ‌ها را برملا کند. در واقع با دیالوگ‌هایی روبه‌رو هستیم که شکل عادی و طبیعی دیالوگ را ندارند و اساساً باید بر روال یک مونولوگ ادا شوند.

«هنر» در واقع درس تئاتر است، که تئاتر هنوز هنری‌ست که بر اساس میزانسن، بازیگری و درآوردن فضا و شخصیت‌ها استوار است و اگر اینها باشد، همه مفاهیم ذهن و ضمنی از این رعایت‌ها خودبه‌خود شکل می‌گیرد و طرح می‌شود.

رند خلوت‌نشین
نویسنده و کارگردان: پری صابری
طراح صحنه: خسرو خورشیدی
بازیگران: محمد خاتمی، فرخ نعمتی، حسین محب اهری، نسیم ادبی
زمان: شهریور و پاییز ۱۳۸۰
محل اجرا: تالار وحدت



یک

نقد و خرده‌گیری (و گاه حتی متلک و تندزبانی) به خانم پری صابری، بر اساس یک منبر نامعلوم و نامشخص به نام «تئاتر» (و این بار هم مثل همیشه) مضمون اصلی همهٔ نوشته‌های این چند صباح بر صحنه‌بودنِ رند خلوت‌نشین بود.

از ایرادهای متنی و مضمونی و محتوایی - که این نمایش چیزی از شخصیت و زندگی حافظ، بیش از آن‌چه می‌دانستیم و می‌دانیم - یا نمی‌دانستیم و نمی‌دانیم - نمی‌گفت و «حافظ»ی را نمی‌شناساند (که البته درست بود، چون احتمالاً قصد خانم صابری هم، چنین نبود) و ایرادهای دراماتیک مثل این که نمایش کنش و سیر دراماتیک نداشت و غیره - تا ایرادهایی بر زبان نمایش و نادمخوانی متن فاخر با جملات سخیف و واژه‌های محاوره‌ای و از این قبیل، تا خرده‌گیری‌هایی بر شکل اجرایی و استفاده از عوامل همیشگی مثل موسیقی و رقص و دف و عرفان و... همه و همه مضمون و محتوای همهٔ خرده‌گیری‌ها و نقدها را شامل می‌شد.

این رویکرد انتقادی به خانم صابری، با اندک تأخیری بعد از موفقیت شگفت‌انگیز نمایش قبلی ایشان - شمس پرنده - آغاز شد؛ هرچند خود آن نمایش، کمتر از «رند خلوت‌نشین» دچار این حملات شد و تا وقتی - رند خلوت‌نشین - بر صحنه رفت و موفقیت نسبی یافت و سپس نمایش آن تا نیمهٔ دی‌ماه به طول انجامید (و سرانجام هم به رغم استقبال تماشاگران) و تا آغاز فصل زمستان هم که از صحنه برداشته شد، ادامه داشت.

دو

موفقیت خانم صابری مثال‌زدنی است. در طی سال‌های اخیر، یعنی از زمانی که فعالیت‌های تئاتری در شهر تهران به اعتبار اجرای منظم نمایش‌هایی در مرکز تئاتر ایران - تئاتر شهر و تالارهای متعددش - نظم و قوامی گرفت، تا شاهد موفقیت‌هایی در جذب مخاطب در تئاتر ایران بودیم. از میان همهٔ فعالیت‌های تئاتری سال‌های اخیر، چند نمایش اجرا شده در تالار وحدت و موفقیت نسبی اغلب آنها، هر اهل نمایش یا کارشناسی را متوجه این نکته می‌کند که نوع انتخاب، ویژگی‌های اجرایی، شخصیت کارگردان‌ها، نوع صحنه‌آرایی و طراحی لباس و نور و عوامل دیگر در یک مجموعه و کلیت، نمایش‌های اجرا شده در تالار وحدت به ایجاد فضایی (شاید اسنوب {SNOB} زدگی) منجر شده که اغلب نمایش‌های اجراشده در این تالار - حتی کارهای دکتر علی رفیعی و هادی مرزبان - با استقبالی بیشتر از معمول نمایش‌های تئاتر شهر روبه‌رو شده‌اند و در میان این اجراها، کارهای خانم صابری، با استقبال بسیار زیاد و اقبال فراوان روبه‌رو بوده است.

این استقبال، Snob زدگی، تفاوت مخاطبان و مراجعان به تالار وحدت در مقایسه با تئاتر شهر - همه و همه - منتقد را بر آن داشته که به این نوع تئاتر نگاهی ساده‌انگارانه‌تر کند و اغلب آنها را با تیغ حمله و نگاه منفی یکسره نفی کند. در اغلب این نقدها و نگاه‌ها، به ویژه در مورد خانم صابری (و نیز مرزبان)

اغلب از واژهٔ «تئاتر» و مفاهیم فرضی پشت این واژه، در تعاریفی پیچیده استفاده شده است. اما کمتر کسی واقعاً نمایش‌های خانم صابری را از دیدگاهی درست دیده و طرح و نقد کرده است. همه، آنها را با همان مفاهیم کلیِ «تئاتر» دیده‌اند و چون آن را مغایر تعریف‌ها و مناسبات تئاتری تشخیص داده‌اند، بر آن تاخته و خرده گرفته‌اند. اما خوشبختانه نه مردم اشتباه می‌کنند و نه خانم صابری که نزدیک به ۴۰ سال است که در صحنهٔ تئاتر ایران حاضر است و از متن‌های نمایش‌ها و تئاتری‌های بر اعتبار غربی و اجراهای استانده شروع کرده، تجربه‌های پیشرو را آزموده و سال‌ها تدریس کرده و بیش از ۴۰ سال نوشته‌ها و نقدها را خوانده و با صبوری و شکیبایی به کارش ادامه می‌دهد و در این مسیر تازه گشوده، به ایجاد چیزی رفته و می‌رود که حتی امیدوار نیست شناخته و کشف شود. این صبوری و بردباری محترم است و امتیاز دارد؛ دست کم برای من.

سه

اولین نکته دربارهٔ «رند خلوت‌نشین» (و نیز کارهای اخیر خانم صابری، به‌جز آنتیگونه) مسألهٔ نوع رویکرد ایشان به کارهای صحنه‌ای و انتخاب سبک اجرایی و اصرار در رعایت آن است. این‌بار هم ایشان به جای پذیرفتن یک قصه، یک روایت، یک خط دراماتیک و پای‌بندی به پذیرش اصول تئاتر ارسطویی، اساس کارشان را بر طرح یک «فکر»؛ تصویری کردن یک «پایهٔ فکری» گذشته‌اند. می‌بینیم که زندگی حافظ شیرازی - یا در واقع آن‌چه از حافظ می‌دانیم (و مبتنی است بر چند تحقیق از مرحوم زرین‌کوب در کتابش تا تحقیق تحسین‌برانگیز دکتر غنی) به شکل یک تک‌گویی نقالانه از سوی یک راوی - به‌طور منقطع در میانهٔ تابلوهای متعدد نمایش خوانده می‌شود. در این متن هیچ چیز چیز «فرزند نوغ خویش، اعجوبهٔ جهان» از واردات غیب، از مشرب فقر، کمال او بی‌نهایت و... گفته نمی‌شود. در ادامه همین عبارات را می‌شنویم و جملاتی چون «اوج شگفتی... ژرفنای ملال... ماجراهای پنهان یا دوست...» و این همهٔ کلیتی است که به شکل «حقایق» (!؟) از زندگی حافظ می‌دانیم. این عبارات، یا همهٔ کلیتی که قرار است از واقعیت زندگی حافظ بدانیم، تنها به شکل یک «نقل» توسط یک راوی و شرکت و حضور یک یاقوت (یگویید یک مرشد و یک بچه‌مرشد در نمایش سنتی) روایت می‌شود، اما متن اصلی نمایش - در واقع - مجموعه‌ای ناپیوسته از نظر سیر و کنش دراماتیک از تابلوهایی به‌هم پیوسته به لحاظ خط مضمونی و محتوایی «فکر» اصلی است؛ یعنی تصویر «جهان یک رند خلوت‌نشین در حضور خدا» و «سفر روحانی او که آغاز آن ازل است و فرجام آن ابد» (برگرفته از بروشور نمایش).

تابلوها به قصد تصویر این سلوک ربانی و تصویر این «سفرنامهٔ روحانی» سازمان یافته‌اند و نه مسیر زندگی حافظ شاعر. پس «فکر» خانم صابری نه در تصویر کردن زندگی حافظ، بلکه در توصیف یک سفر عرفانی و روحانی و معنوی است. بنابراین در نمایش بیشتر با «رند خلوت‌نشین» سر و کار داریم و نه با حافظ، بلکه با «حافظ»ی که نمونه‌ای از این «رند در جست‌وجوی عشق» در ذهنیت یا قرارداد نمایشی خانم صابری است.

چهار

بنابراین شخصیت‌های این تابلوهای نمایشی «رند» است و «شاخ نبات» و «خراباتی» و «راوی» و «یاقوت»، و البته در کنار تصویرهایی فرضی، تخیلی و نمایشی از شاه شجاع و شاه شیخ و امیر تیمور که آنها در واقع «انتی‌تز»های نمایش‌اند، در قبال «تز»ها یا پروتاگونیست‌ها و آنتاگونیست‌ها. روشن است که ما نه با شخصیت (به مفهوم ارسطویی یا تئاتریِ قضیه) و نه حتی با تیپ، بلکه اصلاً با «مفاهیم عرفانی» و اصلاً با «معانی» سر و کار داریم، اما خانم صابری حتی برای وجه تاریخی و قصه‌ای خود (هرچند محو) به قصد درآوردن همان صفات عامی که برای این «معانی» در کتاب‌ها موجود است، تابلوهایی را اختصاص می‌دهد تا قساوت «امیر مبارز» و «شاه شیخ» و خلوت‌نشینی «رند» را در حد نمایش خود درآورد.

این‌جا نه با شخصیت حافظ، بلکه با شخصیت «رند» سر و کار داریم (دگذریم از این‌که این هم در نمایش در نمی‌آید) و نه با شکل سنتی و معمول شخصیت‌پردازی در شکل متعارف تئاتری. بنابراین جادارد به تابلوهایی برمی‌خوریم تا در یک شکل متعارف‌تر، مواجههٔ رند را با سلطان و شاه شقی توضیح داده شود تا مسیر و سیر روشن گردد؛ بیش از این مورد نیاز خانم صابری، در حد و اندازه و هدف این نمایش نبوده.

پنج

اما وجه مهم «رند خلوت‌نشین» در شیوهٔ اجراییِ آن است. شکل اجرای «رند خلوت‌نشین» بعد از یک پیش‌درآمد و نقالی یک راوی بر توالیِ تابلوهایی موزیکال بنا شده است. هر تابلو، جدا از ذکر یک بخش از محتوا، در رسیدن به یک نتیجه، بر اساس ساختار موسیقایی بنا شده است. هر تابلو، با یک صحنه‌آراییِ رنگارنگ، حرکات موزون و رقص و سیس موسیقی و آواز بنا شده است. مجموعهٔ تابلوها، یک قطعه بزرگ موزیکال را می‌سازند.

این مهم‌ترین وجه کار خانم صابری است؛ یعنی ایشان در پی پیشنهادی برای یک قالب اجرایی هستند؛ ایجاد نوعی اپرت ایرانی. این باید یک اپرت باشد، به همین دلیل است که مثل هر اپرا یا اپرتی (در مفهوم غربی‌اش) شکل اجرای قطعات آوازی بر اساس «آریا» و «رسیتاتیو» بنا شده است. بعضی از قطعات، شکل «آریا» دارند، یعنی مفهوم تصویری بر یک آواز ایرانی استوار است و قطعات دیگر بر اساس «رسیتاتیو» یعنی همخوانی‌ها، همسرایی‌ها و در میانهٔ این‌ها، راوی روایتش را پی می‌گیرد. قطعات موسیقی بر اساس تقسیم سازهای زهی و بخش آوازی و جدایی آن، از بخش سازهای ضربی و کوبه‌ای بنا شده است. شکل اجرایی بر اساس ایجاد اپرت ایرانی است. به همین دلیل است که آوازها بر اساس ردیف و موسیقی غیر ردیفی تقسیم‌بندی و به توالی ردیف شده‌اند.

بخش‌های روایت، یعنی نقالی‌ها، شکل معمولیِ نقالی - یعنی مرشد و بچه‌مرشد - را دارند و در میانهٔ همهٔ این‌ها، بخش‌های حرکات موزون و رقص را دارند. ترکیب موسیقی، رقص و روایت یک اپرت ایرانی را شکل می‌دهند که مضمون و محتوایش تعریف مفاهیم عرفانی است.

شش

در «رند خلوت‌نشین» - چون «شمس پرنده» و نه کارهای شاهنامه‌ای پیشین - خانم صابری می‌خواهند اپرت‌های با ترکیب موسیقی ایرانی. آواز، رقص و جوهر نمایشی بنا کنند. بعد از اپرت‌های اولیه اوایل قرن خورشیدی چون اپرت‌های میرزاده عشقی، تندر کبا و... کمتر به چنین کوششی در نمایش ایران برمی‌خوریم. اکثر کوشش‌های اهل نمایش در ایران به سمت استفاده و کاربرد شیوه‌های نمایشی برآمده که از تعزیه و روحوضی بنا شده است. خانم صابری یک بار تعزیه را در آتنیگونه ازموده است. اما ایشان در این کارهای اخیر خود، به سمت کاربرد دیگر شیوه‌های نمایشی - از شرق و غرب - رفته و می‌کوشد در جهت نوع کار خود، همه را بکار گیرد.

ترکیب ایشان از شعر، ترانه، موسیقی، رقص، گرته‌برداری از این‌جا و آن‌جا، برای رسیدن به مقصود نمایشی‌اش شاید یک ذهن تئاتری را خوش نیاید (که من هم آن را دوست ندارم و نوعی درهم برهمی در آن می‌بینیم که مطلوبم نیست)، اما قابل توجیه است. آن‌چه را هم که می‌خواهد عرضه کند و به آن برسد، شاید مطلوب کسی نباشد (که مطلوب من نیست)، اما باز قابل توجیه است؛ چرا که ایشان می‌توانند مردمی را که بویی از تئاتر نبرده‌اند و برایشان مقوله نمایش و تئاتر اصلا جایی ندارد به تئاتر بکشانند، به نظرم می‌شود در نقدها تجدید نظر کرد.

هفت

باقی می‌ماند عناصر دیگر کار ایشان در این کار که، به کاربرد صحنه‌آرایی تابلوها و در این مورد به کار آقای خورشیدی توجه کنید که تا چه میزان در راستای هدف خانم صابری است. استوارترین نوع صحنه‌آرایی، استفاده از یک تندیس، یک صحنه‌گردان، کاربرد یک پالت رنگین در کاربرد پارچه در طراحی لباس‌ها و پرده‌ها و نیز طراحی موسیقی و شکل کاربرد مثلاً دف‌ها و دمام که باز کاربرد ایشان از سازهای محلی است، که همه و همه در راستا، ترکیب مجموعه‌ای ایشان از همهٔ عوامل موجود است.

اما هدف خانم صابری پس از این همه سال چیست؟ که از همهٔ عناصر و لوازم تئاتر و نمایش، صحنه‌آرایی، موسیقی، طراحی می‌توان استفاده کرد تا دقیقترین عرفانی پیچیده را برای تماشاگر عام تئاتر - و در این مورد یعنی همهٔ آدم‌های اتوکشیده - تصویر کرد. به جرأت می‌توان ادعا کرد که شاید بیش از بیمی از تماشاگران نمایش خانم صابری دقیقاً مفهوم نمایش، مسائل مطروحه در آن و محتوا را به‌درستی درک نمی‌کنند، اما می‌آیند و از این ضیافت چشم لذت می‌برند. در آن صورت خانم صابری موفق‌اند. نشاندن هر شب ۱۵۰۰ نفر آدم به مدت ۱۵۰ دقیقه در یک تالار و برای چهار ماه، کار ساده‌ای نیست.

خانم صابری در طی این مدت توانسته‌اند سبکی از نمایش را بنا نهند که در آن بر اساس بودن یک رشته قرارداد غرضی و خاص بین کارگردان و محاطبان، مفاهیمی پیچیده و بسیار دشوار و خاص طرح شوند و تماشاگر به حساسی کلی از معنای عرفان، رابطه با خالق، معنای ایمان الهی و... برسد، و در عین حال چشم و ذهن‌اش از زیبایی و رنگ و موسیقی و ریتم لذت ببرد.

هشت

تئاتری که یک نوع نمایش عامه‌پسند موزیکال در آن وجود نداشته باشد، در ایجاد رابطه با تماشاگر خاص هم درمی‌ماند. تئاتر ایران باید بداند و بیاموزد که به نمایش‌های عام‌پسند، موزیکال‌های متنوع، واریته‌های جذاب، نمایش‌های مورد‌پسند سبک هم نیازمند است و نیز به نمایش‌هایی که خانم صابری می‌کوشند به آن برسند، یعنی نمایش‌های «اصیل» یا شبه‌اصیل از عرفان و ادب و سنت‌های نمایشی و ادبی ایرانی در قالب‌های قابل درک و فهم برای مخاطب ایرانی که اتفاقاً از نظر محتوا و مضمون و پیام به نظر، خاص و وزین و «معتبر» هم بیایند.

حالا با فرض درک هدف، ساختار، سبک و شیوهٔ خانم صابری می‌توان نشست و تماشا کرد و نقد کرد، که آیا این ترکیب عناصر سنتی و فرهنگی و بومی و ملی و آمیختن آن با موسیقی و دف و عرفان در این قالب پیشنهادی «رند خلوت‌نشین» یک ساختار منسجم قابل قبول و قابل ارزش را بار داده است، یا در این شکل فعلی چه نقائصی دارد و تازه، ابزار و مؤلفه‌های نقدش را از خود اثر و ارائه بیرون کشید. با ابزار و مؤلفه‌های تئاتر به سراغ نمایش خانم صابری نمی‌توان رفت که یا بای تئاتر می‌لنگد یا بای منتقد؛ این بار که هر دو پا شکسته‌اند، تنها خانم صابری سرپا مانده‌اند.

شام اول، شام آخر

نویسنده و کارگردان: فرهاد آیش

بازیگران: فرهاد آیش، مائده طهماسبی، پرستو گلستانی، رامین ناصر نصیر و...

زمان: آذر و دی ۱۳۸۰

محل اجرا: تالار اصلی مجموعه تئاتر شهر

یک

آیین آقای آیش موجودی دلپذیر، جدی، سختکوش و بسیار منضبط است که همهٔ این‌ها، همهٔ آن چیزهایی است که نه فقط محترم و باارزش و نمونه‌ای‌اند، بلکه همهٔ آن چیزهایی هم هست که تئاتر ایران همیشه کم داشته و دارد. دلپذیر است، چون حتی در آوانگاردترین نوع کارهایش هم به فکر یک نکته هست که تئاتر، مخاطب می‌خواهد و تا مخاطب نباشد و بلیت نخرد و پول ندهد و تئاتر نیست. «تفاق»ی صورت نمی‌پذیرد که واجد ارزش و اعتبار باشد. جدی است چون کارش را جدی می‌گیرد. تجربیاتش را در کمدی با توجه به نوع کارش با شکل‌های کمدی، موسختانه پی می‌گیرد و می‌کوشد همه نوع کمدی و شوخی و محایبه را در حد همین تئاتر ایران جدی بینگارد و به محک بزند. سختکوش است چون یک فکر را نیمه‌کاره رها نمی‌کند؛ چرا که این بار هم نمایش «شام آخر» را که مدت‌ها قبل اجرا کرده بود و موفق هم بود، با نمایش «شام اول» (که ظاهراً جدیدتر از شام اخر است با ترکیب آن جدید است) می‌آمیزد تا به تجربه، مفهوم، حرف و اجرایی کامل‌تر برسد که می‌رسد. و همهٔ این‌ها بسیار جذاب و شایستهٔ تحسین‌اند.

عمده کارهای آقای آیش، ظرف همین مدت کوتاه حضورشان در صحنهٔ تئاتر ایران (جدا از بازی‌ای که برای این و آن و برای سینما)، به تجربیاتی در زمینهٔ کمدی - آن‌طور که خود در یک گفت‌وگوی تلویزیونی گفته‌اند - محدود نیست؛

اما به تجربیات‌شان در زمینهٔ کمدی بهای بسیار داده‌اند و می‌دهند. اساساً به رغم موفقیت ایشان در یک بازی جدی ـ مثلاً «هنر» در تئاتر و «شب‌های تهران» در سینما (که در این یکی اصلاً در نقش یک روان‌پریش ظاهر می‌شوند) به نظر می‌رسد که در کمدی بسیار موفق‌اند. در تمام نمایش «شام اول، شام آخر» اغلب تأثیرات کمدی روی بازی درخشان ایشان استوار است. حتی در انتهای تالار اصلی تئاتر شهر هم می‌شد میمیک درخشان ایشان را با همهٔ ظرافت اجرایی دید، یعنی بخش‌هایی مهم از تأثیرات کمدی نمایش، اصلاً روی میمیک ایشان استوار بود که این ریسک نمایش در تالاری وسیع و بزرگ، درخشان و شایستهٔ تحسین است.

دو

دو نمایش پیوندان ایشان ـ که دومی قبل‌تر اجرا شده بود و اولی بازخوانی ایشان از آوازه‌خوان طاس یونسکو است ـ به رغم چند اما و اگر اساسی ـ تجربه‌ای یگانه و بسیار جذاب است. دو نمایش بیشتر دو گروتسک‌اند، بسیار مفرح، بسیار جذاب و در نهایت تعجب (و این تعجب را باید توضیح داد) بسیار خنده‌دار و طبعاً موفق!

برای همین‌هاست که تماشاگر را به تئاتر می‌کشاند و طی ۲ ساعت، جذب‌شده نگاه می‌دارد و تا به آخر می‌نشاند و راضی از تالار بیرون می‌فرستد، در حالی‌که در اولی با تجربه‌ای در محتوا، سبک و قالب سر و کار داریم ـ که حتی سنگین هم هست ـ و در دومی با مضمون و پیامی که به مذاق تماشاگر مضمون‌گرا و محتواپذیر خوش می‌آید و پیام آیینش را دربارهٔ «مرگ آگاهی» می‌پذیرد و درک می‌کند. همهٔ این‌ها در شرایط کنونی تئاتر ایران و قهر تماشاگر بسیار بااهمیت است و شایستهٔ تحسین.

و نکتهٔ مهم‌تر که آقای آیینش بی‌آن‌که این را ذکر کند و از این، اعتباری را طلب کند، به طور خودکار می‌کوشد این هر دو را در قالب و پیام، ظرف و مظروف رعایت کند که نمایش پیامش را برای تماشاگر عام و در قالبی آشنا برای همه که این‌جا در شام آخر از این جهت موفق است و در شام اول تا یکی دو دقیقهٔ آخر موفق.

شام اول

نمایش شکل یک کمدی بلوار سبک و شیرین را دارد. او در ابتدا تیپ‌هایی را در قالب کلیشه‌ای ـ و حتی به عمد باسمه‌ای ـ یک خانوادهٔ بورژوای آشنا برای تماشاگر معرفی می‌کند. این تیپ‌سازی با همهٔ شوخی‌های معمول و آشنا و گاه حتی نازل کمدی بلوارها آغاز می‌شود؛ روزنامه خواندن، همسر کم‌فرهنگ و نازل و پر از شوخی با موقعیت‌ها و روابط کلیشه‌شدهٔ بورژوایی (چیزی شبیه خود آوازه‌خوان طاس یونسکو که نمایش برگرفته و ملهم از آن است) و شوخی با نوع گویش‌ها، کمدی از طریق شوخی‌های گویشی و زبانی، تا رسیدن به ساختار و قالب و پرداخت کارتونی.

بر اساس این طرح کلیشه‌ای از یک فضای کلیشه‌ای، از این شاخه به آن شاخه پریدن (ورود مستخدم مثلاً و وقفه‌ای که از لحاظ فضا در نمایش به‌وجود می‌آید) و از دست رفتن یکدستی (فاصلهٔ ایجادشده و پرنشدهٔ بین فضای باسمه‌ای اول نمایش و تغییر شکل آن به فضایی کمی Absurd) نمایش اما از یک کمدی بلوار به یک Absurd تغییر شکل می‌یابد. آقای آیینش مهم‌ترین مشکل را حل کرده‌اند. این تغییر فضا باید نرم و تدریجی و مداوم صورت پذیرد که یک دست‌انداز دراماتیک یا ساختاری ایجاد نشود، اما در متن شام اول شاید به دلیل فقدان پاساژ، این اتفاق به شکل مقطع رخ می‌دهد. این تقطیع البته در معرفی شخصیت مستخدم شاید عمدی یا حتی لازم به‌نظر برسد، اما در لحظهٔ ورود آتش‌نشان چنین اصلی رعایت شده و ورود او با مقدمه‌چینی لازم نمایش بسیار باظرافت صورت گرفته است. بنابراین با همه دست‌انداز و عدم یکدستی بخش ورود زن و شوهر مهمان (به رغم شوخی آقای آیینش با مفهوم بیگانگی)، سرانجام قالب Absurd جا می‌افتد و نمایش در عین اتکاء به واقعیت نمایشی، شکل Absurd خود را پیدا می‌کند.

با همهٔ این‌ها تماشاگر ناگزیر می‌شود که قصد و عمد آقای آیینش را در این پرداخت جدی بینگارد، که این اتفاق بزرگ است، چرا که حتی شوخی آخر نمایش، شوخی لفظی آتش‌نشان آذری‌زبان با نام نمایش یونسکو ـ قرابت خود را حفظ می‌کند، در حالی‌که پیش‌تر از این، حوادث عجیب رخ داده است. تمهیدات سادهٔ آقای آیینش (لباس و قد بلند آتش‌نشان، کارکرد او با زبان و لهجه، لباس‌های زن و مرد) با بقیهٔ تمهیدات ایشان (تغییر جای مبل‌ها که باعث شود زن و شوهر و مهمان، پشت به‌هم و غریبه باشند، قضیهٔ توپ) ناهمخوانی دارد. اگر تمهیدات اول عام، قابل درک و جذاب است، رشته تمهیدات نوع دوم به‌شدت ضد زبان عام و دورافتاده‌اند. این به فاصله‌ای می‌انجامد که از عدم یکدستی پرداخت حکایت دارد و اگر بازی خود او و خانم طهماسبی نبود، نمایش نمی‌توانست شیرازه‌بندی و قالب و چارچوب پیدا کند و از نظر ساختمانی فرو می‌ریخت.

با همهٔ این‌ها به نظرم می‌رسد که این، نوعی بازخوانی یا اقتباس از «آوازه‌خوان طاس» است که همهٔ مقصودهای یونسکو را به‌خوبی منتقل می‌کند. باقی می‌ماند تغییر اسم‌ها به زبان فارسی که این‌جا، نه فقط معنی ایرانی‌کردن نمی‌دهد، بلکه حتی از تأثیر نمایش می‌کاهد و به ایجاد فضای نمایش لطمه می‌زند.

شام آخر

شام آخر با همان فضای عمومی از یک خانوادهٔ بورژوای تازه به‌دوران رسیده می‌آغازد و خیلی زود بقیهٔ پرسوناژها را معرفی می‌کند. در این‌جا هم مثل شام اول، فضاسازی اولیه و معرفی شخصیت‌ها زود و فوری و ساده شکل می‌گیرد. تمهیدات یکسانند و فضا راحت و سریع شکل گرفته و ساخته می‌شود.

مشکل اصلی انسجام وقتی شکل می‌گیرد که هیبت مرگ بر صحنه حاضر می‌شود. این حضور که هر بار با ضربات و صدای مرگ اعلام می‌شود، به واکنش‌های غیرمنطبق با منطق کنش می‌انجامد. این واکنش‌های غیرمنطبق و غیرواقعی، نه فقط در مسیر روایی نمایش وقفه ایجاد می‌کند، بلکه به لحاظ تعدد، موجب شکست‌ها و سکنه‌هایی در مسیر دراماتیک کار می‌شود.

از لحاظ اجرایی نیز در ساختار به‌ظاهر واقع‌گرای نمایش، ضربه‌هایی غیرواقعی می‌بینیم. اگر ضربهٔ حضور مرگ فقط یک بار رخ می‌داد و فقط یک بار واکنش می‌طلبید، قاطعیت ضربه آن‌چنان نمود می‌یافت (همان‌طور که در دقیقهٔ اول ورود می‌گذارد) که تماشاگر میخکوب می‌شد. اما تکرار آن و تعدد ضربه‌های غیرواقع‌گرا در متن واقع‌گرا، همه چیز را پاره‌پاره و بی‌تأثیر می‌کند، هرچند روشن است که هربار، واکنش‌ها به نسبت بار کمدی می‌انجامد. یعنی آقای آییش تداوم کمدی را انتخاب کرده است، مثل شوخی نویسی که با یک شوخی تا آخرین حد بار دادن و تأثیرش در گرفتن خنده و کمدی ادامه می‌دهد و روی مایهٔ کمدی واریاسیون می‌دهد. ما در واقع شاهد واریاسیون ربط و کنترش و کارکرد کامل یک مایهٔ کمدی هستیم.

اشکال دیگر این است که نمایش تا لحظهٔ ورود مرگ، در حال معرفی موقعیت، آدم‌ها، روان‌شناسی‌ها و تیپ‌پردازی‌هاست. ایستایی این بخش مرتباً با ورود آدم‌های جدید می‌شکند و به‌نظر می‌آید که نمایش ساکن نیست و حرکت دارد. اما از لحظهٔ ورود مرگ، دیگر شاهد ایستایی کامل هستیم تا لحظهٔ پایان که سرانجام مرگ حضورش را مقتدرانه اعمال می‌کند.

با همهٔ این نق‌نق‌های منتقدانه، آقای آییش از یک اصل پیروی کرده‌اند: کمدی، خنده، بسط مایه‌های کمدی تا حد ممکن. استفاده از یک مایهٔ برای شوخی‌سازی و این اصل بر کلیت ساختاری حاکم بوده است. این حسن بزرگ نمایش است که ساختار پاره‌پاره نمایش، شکست در ضرباهنگ، شکست در ریتم و کنش دراماتیک را پوشانده است.

جدا از این‌ها، عمق دادن به اکسسوار و صحنه‌آرایی، اما استفاده از دو سطح (و خالی و بی‌استفاده گذاشتن سطح سوم ـ پلان سوم) و بردن اتفاقات به پس‌زمینه و پلان اول نمایش را تخت‌تر از آن چه واقعاً هست جلوه می‌دهد. اگر در نمایش شام اول، این تخت بودن جزئی از تفکر، فلسفه، متن و ساختار اجرایی یک کار یونسکویی است، اما در دومی یعنی شام آخر کمک‌کننده نیست، بلکه میزانسن ایستا در بخش عمدهٔ نمایش به عنوان نقصی در کار به چشم می‌آید.

چهار

باقی می‌ماند نکتهٔ آخر، که نقد و خرده گرفتن به ساختار و اجرای نمایش به کنار، دو نمایش همراه آقای آییش، حتی اگر از مفاهیم ضمنی و عیان آن بگذریم، اگر حتی اقتباس ایرانی‌شدهٔ نمایش یونسکو ـ اوژه‌خوان طلاس ـ را نادیده بگیریم و مفاهیم ضمنی نمایش دوم شام آخر به اشارت نه شام آخر مسیح و میز دراز روبه‌روی تماشاگران و شکل نشستن مهمانان و تعارف کردن خوراکی‌ها توسط آقای خانه (که البته آقای آییش در دو سه گفت‌وگو اعلام کرده‌اند که مقصودشان اصلاً اشاره به شام آخر مسیح نیست و فقط دیده‌شدن آدم‌ها توسط تماشاگران بوده است) و خیلی دیگر از اشارت‌های اجرایی و نشانه‌ای کار ایشان را، باز هم دو نمایش همراه بسیار کمدی، مفرح، جذاب و تماشایی‌اند.

کار آقای آییش، درک ایشان از ساختمان و چارچوب کمدی، نحوهٔ کارش در بسط و گسترش یک شوخی تصویری یا نمایشی، راحتی و سهولت کارش با تیپ‌ها و تیپ‌پردازی (آوازخواندن یکی، جملات پرطمطراق دیگری، فیس و افاده برای معرفی زن، معرفی زن و مرد مسن با فقط چند نشانهٔ کلمه‌ای)، مشکل پردازش صحنهٔ مرگ... اکثراً تمهیداتی بسیار ساده و کلیشه‌ای‌اند، اما در نحوهٔ کار آقای آییش جا افتاده‌اند.

مهر و آینه‌ها
نویسنده و کارگردان: حمید امجد
بازیگران: اکبر زنجانپور، اصغر همت، میکائیل شهرستانی، رضا بابک
زمان: مهر ماه
محل اجرا: تالار مولوی
زمان: آبان و آذر
محل اجرا: تماشاخانهٔ مهر

در چالشی سنگین و پرمخاطره، حمید امجد، داوطلبانه به همان مبارزه دلیرانه می‌رود که هر اهل تئاتر و نمایشی در ایران، دستکم یک‌بار به آن وسوسه شده است: مبارزه‌ای که پیشاپیش، هر کس که در این حیطه گام می‌زند، به دشواری‌های آن آگاه است و به‌خاطر همین دشواری و جذابیت خود مبارزه است که اساساً این چالش شکل می‌گیرد و وسوسه‌انگیز می‌شود!

ده سال از زمان پیشنهاد، طرح و نوشتن متن جهان‌پهلوان تختی تا پذیرش و قبول مبارزه برای ساخت آن طول کشید تا زنده‌یاد علی حاتمی سرانجام با درک و شناخت دشواری‌های بسیار ـ تا حد غیرممکن ـ بپذیرد که به مبارزه‌ای تن در دهد که از پیش امکان برد آن بسیار ضعیف و اندک می‌نمود. علی حاتمی این دشواری را می‌دانست و در واقع، در آستانهٔ بدل‌شدن به یک شمایل فرهنگی و درک حقیقت مرگ زودهنگامش، همهٔ ۳۰ سال زندگی هنری‌اش را به قماری گذاشت که می‌توانست شمایلش را از اذهان محاطبانش

یکسره نابود کند. او بهتر از هر کس می‌دانست که تجسم بخشیدن و عینیت دادن به یک فراسطورهٔ ملی، تا چه حد می‌تواند مخاطره‌آمیز باشد.

داوود میرباقری به مبارزه‌ای سنگین‌تر تن داد، چرا که پرداختن به فراسطوره‌های ایمانی و مذهبی، بالاتر از همهٔ این تعاریف معمول و متعارف، به آن‌چنان جسارت و شجاعتی در این سرزمین نیاز دارد که کمتر اهل نمایشی قادر به حضور در این حیطهٔ از پیش‌باخته است. اما او تن در داد و همین شجاعت، خود به امتیازی بدل شد و همین امتیاز، خود به یک پیروزی: چنین است شجاعت و اعتماد به نفس مهدی فخیم‌زاده و بسیاری دیگر از اهل نمایش.

حیطهٔ سینما و مجموعهٔ تلویزیونی، امکان مانور بسیاری به این بلندپروازی‌ها می‌دهد. اما مقوله و دنیای تئاتر و نمایش صحنه‌ای، مقوله‌ای است خطرناک‌تر و دشوارتر و البته محدودتر. در دنیای سینما و با توجه به فیلم‌های ساخته‌شده، استفاده از دوربین و نگاه سوبژکتیو از راه‌حل‌های قدیمی و امتحان‌شده است؛ کاربردی که در فیلم محمد رسول‌الله(ص) از این نگاه سوبژکتیو شده است، یکی از راه‌حل‌های ارائه تصویر اولیاء و انبیاء است. اما داوود میرباقری شجاع‌تر بود و با استفاده از دوربین و نگاهی اوبژکتیو به سراغ تجسد بخشیدن به شخصیت فراسطوره‌ای‌اش رفت. دعوی‌ها و جدل‌ها و بحث‌های متعدد فقهی و معنوی و همهٔ تفاهم‌ها و سوءتفاهم‌های زمان نمایش مجموعهٔ تلویزیونی امام علی(ع) در زمان نمایش آن، تنها بر حساسیت موضوع و دشواری‌های کاربرد نوعی قالب برای نزدیکی به این مضمون حکایت می‌کرد. اما در هر حال این نوع نزدیکی به موضوع، تنها در سینما و به‌خاطر کاربرد دوربین میسر است، وگرنه کاربرد محدود آن ـ خود ـ یادآوری نوعی محدودیت است؛ چرا که در هر حالی هر نوع به تصویرکشیدن چنین شخصیت‌های اسطوره‌ای و فراسطوره‌ای، یعنی تجسم و مجسد بخشیدن به چنین شمایل‌هایی، کاستن از تقدس این چهره‌ها، خاکی‌کردن آنها و یا کوشش در طرح و چارچوب بخشیدن به آنها و نوعی تقدس‌زدایی است و بالطبع مقاومت‌پذیر و از ابتدا پذیرش خدشه بر کلیت و تمامیت هدف اصلی، حتی از سوی بخشی کوچک از مخاطبان.

اما نوع کاربرد سوم یا راه‌حل سوم، اغلب موفقیت‌آمیز و با پذیرش کمترین خطر همراه بوده است، هرچند خود موانع و خطرات خاص خود را دارد. این نوع نزدیکی به موضوع، حفظ تقدس، تاکید بر تقدس، نزدیک نشدن به خود شمایل و ترسیم شمایلی از نگاه و تصویر دیگران ـ یعنی در حقیقت از کنار آن گذشتن ـ راه‌حلی مناسب و گریزی قابل دفاع است. در این نوع برخورد، می‌توان با ایجاد موقعیت‌های نمایشی متعدد، به شکل خط زنجیر در واقع تصویرهایی محزا و متنوع، مثل یک بازل ساخت و آرام آرام تکمیلش کرد و در نهایت به آن شمایل فراسطوره‌ای ذهنی رسید یا نرسید.

این رویکرد در سینما شکل‌های جذاب‌تر می‌یابد. نوعی رویکرد در روز واقعهٔ استاد بهرام بیضایی می‌بینیم. این نزدیکی و رویکرد به هنرمند اجازه می‌دهد که حتی برای آدم ناآشنا به آن فرهنگ و آن شمایل، تصویری از آن شمایل مورد نظر را بسازد، برافرازد و سپس از طریق کدوکاو در لایه‌های مختلف حقیقت با واقعیت، به شمایل نزدیک یا از آن دور شود. این نوع رویکرد نه تنها بسیار جذاب (همیشه جذاب) است، بلکه نوع تقابل یا گونه‌گونی قصه‌ها و روایت‌ها می‌تواند رویکرد را واجد ابعاد مختلف دیگر کند. مثلاً در برخورد آقای بیضایی و نوع استفادهٔ ایشان، فاصلهٔ موجود بین حرکت شخصیت اصلی تا رسیدن به تصویر شمایل، به او این فرصت را داده است تا قهرمان را از چند مرحله و خوان بگذراند و از این قالب و ساختار، استفاده‌هایی بزرگ‌تر و برجسته‌تر کند.

اما مشکل حمید امجد قالب تئاتر است. او ناگزیر است که این کاربرد را در صحنه ـ آن هم صحنه‌ای محدود و با همهٔ محدودیت‌های تئاتر ایران ـ پیاده کند. همین اقتضائات، خودبه‌خود محدودیت‌هایی بیشتر را تحمیل می‌کند. جدا از انتظارات، مشکل ایدئولوژیک، فضا و زمان و موقعیت‌های فرامتنی و وابسته به سفارش‌دهنده و همهٔ محدودیت‌هایی که این سفارش تحمیل می‌کند، نویسنده ناگزیر است تا پایه‌ای از شناخت و آشنایی مخاطب با شمایل فراسطوره‌ای‌اش را به عنوان اساس پذیرفته‌شده و قراردادی بین خود و مخاطب پیشنهاد کند. و مخاطب نیز با این فرض و قرارداد وارد تالار شود که قرار است این آینه‌ها، بازتاب‌هایی از یک «مهر» از یک مهر مشخص و شناخته‌شده، با همهٔ ابعاد و وجوه و نشانه‌هایی که برای مخاطب ایرانی اشناست، ارائه کند. اگر این قرارداد را نپذیریم، نویسنده را دچار یک دشواری عظیم کرده‌ایم، چرا که برای آشنا ساختن ما با شمایل و اسطوره و معرفی او، یعنی رعایت اساسی‌ترین اصل نمایش، او باید متن را با آن چنان گستردگی و مقدمات طولانی بنویسد که دیگر در اندازهٔ یک نمایش صحنه‌ای نمی‌گنجد و به ساعت‌ها وقت نیاز دارد یا ساختاری خطی‌تر و دست کم «دیگر»ی را برگزیند. در عین حال، شمایل مورد نظر نویسنده در چنین متنی، دیگر جزو شمایل‌های اسطوره‌ای آشنا برای یک مخاطب امروزی، عادی است. نویسنده می‌تواند روی این شناخت حساب کند.

بنابراین مخاطب در اصل می‌داند که طی یک قرارداد و پیش‌فرض برای دیدن شکلی از ارائهٔ یک شمایل شناخته‌شده آن‌جا نشسته است. یا در همان ابتدای نمایش ـ اگر هم از نام و اطلاعات اولیه، این را نداند ـ درمی‌یابد که قرار است چه مضمونی را شاهد باشد. این رویکرد «تصویری از یک شمایل از پیش‌روشن» بنابراین به بستری مناسب برای ایجاد چند گرهٔ دراماتیک از روابط آدم‌هایی بدل می‌شود که همه قرار است وجوهی از ویژگی‌های آن شمایل را توضیح و تبیین کنند، و این طرحی است که امجد در یک انتخاب (ناگزیر) برگزیده است.

امجد در یک ساختار «راشومون»ی از میان همهٔ احادیث و قصه‌های مربوط، چند تا را برمی‌گزیند. این‌جا با ۵ یا ۶ قصه در قالب ۹ آدم روبه‌رو هستیم. هر کدام بخشی از این تصویر را باز می‌آفرینند؛ در واقع تصویری عظیم که از کار هم گذاشتن این تصویرهای پاره‌پاره باید ساخته شود، و در نهایت اندر وصف شمایلی فراسطوره‌ای باشد که مخاطب از پیش می‌شناسد و اغلب حتی بزرگ‌تر، عظیم‌تر و کامل‌تر از تصویری که نمایش می‌خواهد ارائه کند یا موفق به ارائه‌اش می‌شود یا نمی‌شود.

اما در عین حال باید به یاد داشته باشیم که در شکل طبیعی، ارائه یک نمایش دربارهٔ مناسبت ویژگی‌های شخصیتی چنین بزرگ با همهٔ ابعاد انسانی و فراانسانی‌اش، قرار است چه ببینیم. مگر تماشاگران و مخاطبان دائمی تعزیه‌ها

چه ارائه یا تصویر تازه‌ای از مثلاً تعزیهٔ دو طفلان مسلم می‌بینند؟ چه حرف تازه‌ای قرار است دربارهٔ مناقب و سجایا و سیرهٔ حضرت گفته شود؟ در چنین حیطه‌ای، در بهترین شکل، تنها می‌شود به بحثی کوچک از آن مناقب و سجایا رسید. اگر رویکرد به زندگی سیاسی حضرت نباشد، یا به زندگی معنوی او یا به رابطه‌اش با عاورا، یا...؟ پس تنها یک انتخاب دید یا نگاه باقی می‌ماند و امجد از میان همهٔ انتخاب‌ها، وجه شخصیتی، ویژگی‌های انسان‌دوستانه و عاطفی و سلوک شخصی حضرت را انتخاب کرده است و از میان همهٔ قصه‌ها، تنها همین چند قصه را. این‌ها قراردادهای نمایش‌اند: بین مجری و مخاطب.

اما امجد دست به کار دیگری می‌زند. او ۹ آدم را برمی‌گزیند، یا در واقع خلق می‌کند: ۹ آدم از گونه‌های مختلف. انتخاب اما، وجوه مختلف جامعهٔ زمان حضرت را پوشش می‌دهد: سه نظامی، یک زن ناکام محروم و سیه‌دیده، یک عالم روحانی، یک عجم یا ایرانی در جست‌وجوی حقیقت، یک... و این آدم‌ها یا با یکدیگر صاحب رابطه می‌کند و از خلال رابطه‌ها و گره‌های دراماتیک فرعی بین این آدم‌ها، نه فقط آنها را ساخته و روابطشان را برملا می‌کند، بلکه هر کدام از خلال یک حسرت، یک بادآوری و نسخه‌ای از حقیقتِ خود، در واقع بخشی از یک شمایل را باز می‌سازد. در واقع نمایش نه دربارهٔ خود حضرت و مناقب او، بلکه دربارهٔ نسخهٔ هر یک از آنها و تصویر آنها از یک واقعیت مسلم و مشخص است. که ممکن است تصویری درست (اما نه کامل) باشد یا تصویرهای این ۹ نفر؛ به‌سان قصهٔ مولوی و دریافت پاره‌هایی از یک حقیقت مسلم.

پس آدم‌های نمایش امجد، ۹ نفرند؛ هر چند نهایهٔ تصویر آنها و بهانه حضور آنها، اصلاً لحظهٔ ضربت‌خوردن حضرت است و لحظهٔ عروج، اما این انگیزهٔ جمع‌شدن، معرفی و رابطه و قصهٔ این آدم‌هاست. این آدم‌ها کمابیش معرفی می‌شوند و در رابطه با یکدیگر و در دیالوگ با یکدیگر و از طریق کنش دراماتیک، شخصیت‌پردازی می‌شوند. هر یک قصهٔ خود را دارند؛ بعضی قصه‌هایی برای پنهان کردن و برخی برای برملا کردن شخصیت‌ها، بعضی کمرنگ و بعضی پررنگ. مثلاً «ناتم» شخصیتی پررنگ‌تر است. اما «زاید» یا «سیاف» کم‌رنگ‌تر، و زن جمیله عالم‌تر و «دادیه» خاص‌تر. از طرح این روابط چیزهایی اضافه هم شکل می‌گیرند، مثل تداوم تاریخی و فرهنگی ایران پیش از اسلام و بعد از آن و بعد از خود حضرت، و یا اساساً پیدایش نهضت علویان و...

اما مهر و آینه‌ها در واقع یک تعزیهٔ مدرن است؛ تعزیهٔ مدرن، در تعریفی خاص؛ در تعریفی که خود نویسنده و کارگردان، کمرنگ و با اندکی تمجمج طرح می‌کند و نمی‌کند. نوعی پیشنهاد است.

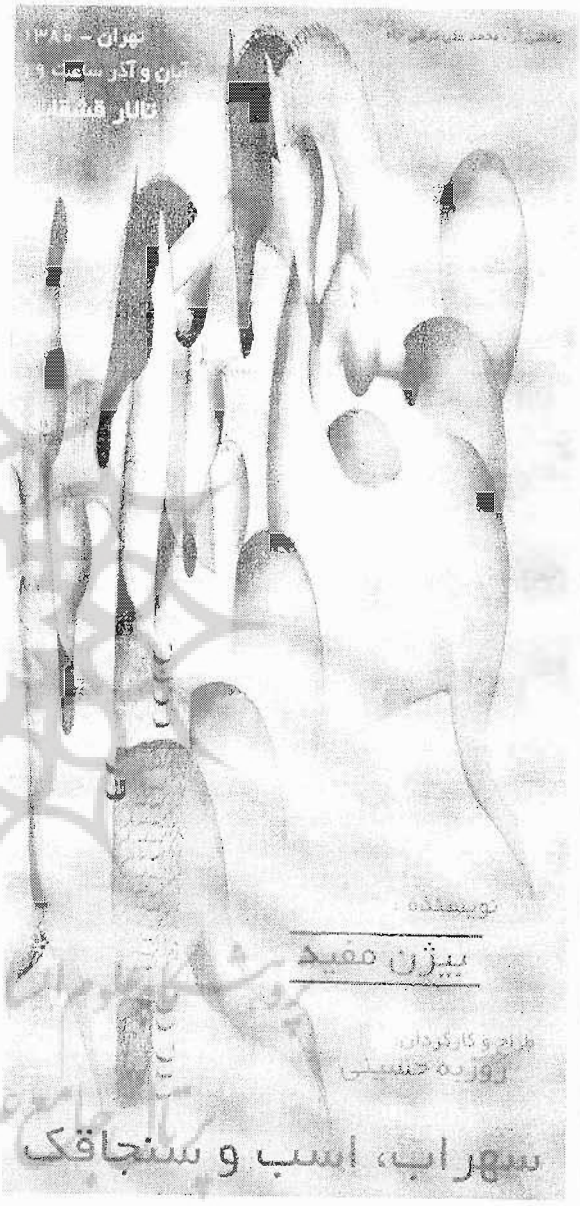
صحنه گرد است؛ با کمترین اکسسوار و وسایل، پس‌زمینه هم تنها طرحی است از جغرافیا. متن اغلب نه دیالوگ به شکل نمایش غربی، بلکه تک‌گویی‌هایی در جواب تک‌گویی‌های دیگر است. البته مفصل است و گاه سنگین و قصه‌ها به فراخورِ هر یک از آدم‌ها، گاه شنیدنی و گاه غیرجذاب. قصه «جمیله» اصلاً جذاب است و در اتمهای نمایش، ضرب کند و اندکی یکنواخت. وقایع پیش از خود را تند می‌کند. قصهٔ حکیم روشنفکرانه است و با همهٔ گوشه‌چشمی به حال و همیشه، و قصهٔ «دادیه» به‌سان بیانیه‌ای دربارهٔ یک رابطهٔ فرهنگی. می‌شود بحث کرد که متن شاید در یک بازنگری مجدد می‌توانست کوتاه‌تر، موجزتر و جذاب‌تر باشد یا نباشد، یا بازی‌ها استیلیزه‌تر و به ذات تعزیهٔ مدرن نزدیک‌تر، و یا متن‌ها می‌توانستند ـ و نه حالا که در متن فعلی، گهگاه چنین هستند ـ دیالوگی‌تر باشند، اما نمایش در هر حال پیشنهادی است برای چیزی مثل ترکیب ساختار کلی تعزیه و دراماتیک‌کردن روابط دریک تئاتر آکادمیک غربی. در چنین ترکیبی، شکل‌های مختلف ممکن است به دست آید که بستگی به بازی دارد که نویسنده و کارگردان به هر کدام از ابعاد می‌دهد. مثلاً در ترکیب فعلی، همهٔ مخاطبان می‌دانند که این آدم‌ها از چه کسی می‌گویند و چه می‌گویند و قرار است چه بشود. نکته‌ای وجود ندارد که دربارهٔ حقیقت «اولیاء» گفته شود، اما می‌نشینند تا قصهٔ تک‌تک این «شبه‌اشقیاء» را بشنوند. چندتایی از قصه‌ها، خود نکته‌ای دارند مثل قصهٔ «حکیم» یا قصهٔ «دادیه»؛ اما از قصهٔ پیرمرد جاه‌باز یا قصهٔ زن، که از ابتدا روشن است و نکته‌ای تازه ندارد.

مهر و آینه‌ها: ساختاش بر اساس پیش‌فرض‌های تعیین‌شده و قراردادهای روشن نوشته نشده، اما بین مخاطب و متن و آدم‌ها، و بین اصل نتیجه و جزئیات معلوم است. ولی در عین حال نمایشی دربارهٔ ۹ آدم فرضی است در موقعیتی روشن؛ درست مثل «راشومون». تعریف هر کدام از این آدم‌ها از حضرت، به‌خاطر تعریف آنها و آن‌چه از این تعریف حاصل می‌شود و شناختی که از هر کدام از آنها پیدا می‌کنیم، جذاب است یا نیست، و نه آن‌چه از حضرت درمی‌یابیم که نه چیزی دربارهٔ وجود عظیم و فراسطوره‌ای او، بیش از آن‌چه می‌دانیم گفته می‌شود و نه اصلاً قرار است گفته شود. حضرت در ۲۱ رمضان شهید شده‌اند و به دست ابن‌ملجم، اما رابطهٔ بین این آدم‌ها. آنها را به یکدیگر می‌شناسانند و روابط آنها را پس از آن شکل می‌دهد و نیل به حقیقت و مقصود نهایی و تحول؛ این موضوع نمایش است. پس در واقع این نمایشی دراماتیک دربارهٔ روابط بین این ۹ نفر است و در عین حال تعزیه‌ای مدرن دربارهٔ اسطورهٔ حضرت علی (ع).

این کامل‌ترین متنی است که حمید امجد، پس از تجربه‌هایش در «پستوخانه» و «شب سیزدهم» نگاشته است و این بحثی است که خود جایی دیگر و مقامی دیگر و فرصتی دیگر می‌طلبد. اگر در آن دو نمایش، پیشنهادها برای استفاده از ساختار نمایش تخت حوضی بود و نبود و کامل نبود و بود، اما پیشنهاد اخیر او دربارهٔ استفاده از ساختار تعزیه قابل تأمل است.

سهراب، اسب و سنجاقک
نویسنده: بیژن مفید
کارگردان: رویا حسینی
بازیگران: زهیر یاری، سیامک احمدی، آتوسا گودرزی، داری نوازانی
زمان: آبان و آذر ۱۳۸۰
محل اجرا: تالار قشقایی، تئاتر شهر

راستش می‌فهمم که چرا زنده‌یاد بیژن مفید برای نسل جدید اهل تئاتر و اهل تحقیق و پژوهش دربارهٔ تئاتر ایران یک جادوی کشف‌ناشده است. فکر می‌کنم که این جادو، بیش از آن که به کارهای تئاتری، دغدغه‌ها و نقش او در تئاتر ایران مربوط باشد، باید به یافتن این حلقهٔ گمشدهٔ تئاتر ایران مربوط باشد



که به دلیل سوءتفاهم‌ها و خط‌کشی‌های سال‌های اول و میانهٔ بعد از انقلاب به گمشدن جایگاه و تبیین‌نشدن نقش او در تحول و تکوین تئاتر معاصر ایران ازجامانده است. این تعیین جایگاه و نقش و اهمیت مفید را باید هم‌نسلان و منتقدان قدیمی تئاتر انجام می‌دادند و ندادند و نخواستند یا نشد. به دلایلی که روشن نشد. مفید به محاق رفت و جادو شد و ماترک کم‌بار، اما پرتوش و پرجذبه‌اش به شکل فتوکپی دست به دست گشت و از او خرده شمایلی خاموش ساخت. اما بیش از هر چیز، دچار سوءتعبیر شد و محتاج بررسی‌های این نسل جدید، که حالا فکر می‌کنم دست کم کوشش‌هایی از سوی این نسل جدید، اکنون راه به جایی می‌برد که نسل گذشتهٔ مستقدان و اهل تئاتر و هم‌نسل‌های خود مفید، بخواهند و بکوشند که سهم او را در رسیدن به این بن‌بست کنونی - یعنی تئاتر معاصر ایران - تشریح و تفسیر کنند.

همین تأخیر باعث شده است که این نسل بکوشد خود به این تفسیر برسد و به درک و شناخت یا آن‌چه آن را «درک و شناخت» می‌نامد و می‌داند. این روشن و حتی مغتنم است؛ حتی اگر نسل قبل و هم‌نسلان مفید و همهٔ اهل تئاتر وابسته به گذشتهٔ نزدیک هم بخواهند و بکوشند و بنویسند و بگویند، باز جا برای تأویل و تفسیرهای جدید باقی می‌ماند، که چه بگویند و بگوییم؟ تا چه حد می‌شود راجع به آن‌چه در ماهیت و جوهره‌اش «دیدنی»ست - و باید دیده می‌شد - نوشت و گفت، و چه سود از این نوشتن‌ها وقتی ضرورت تقویم و زمانهٔ دیدن این «دیدنی»ها را ناممکن می‌کند. تجربهٔ «جان نثار» و «ماه و پلنگ» را نمی‌شود تعریف کرد و گفت، یا سال‌های کارگاه نمایش را و دغدغه‌های آن سال‌ها را. که بی‌گمان دغدغه‌های این سال‌ها هم هست - که منظر متفاوت آن سال‌ها، آن را به تجربه‌ای یگانه بدل کرده است.

ولعی که این روزها در مطبوعات تخصصی برای کشف و درک آن تجربه‌ها دیده می‌شود - از پرداختن به تجربهٔ کارگاه نمایش تا اصرار بر کاربرد نام بیژن مفید و بحث دربارهٔ عباس نعلبندیان و آوبی آوانسیان - نشان می‌دهد که قطع آن تجربه، کشیدن خط بطلان به آن تجربه‌ها و انقطاع فرهنگی بیست‌ساله بر همهٔ آن دوران، چگونه تئاتر ایران را به همان گرد و همان پرسش رسانده است که کمی بیش از ۳۰ سال پیش به ایجاد کارگاه منجر شد و چگونه پیشنهادهایش می‌توانست این گره‌ها را بگشاید؛ که این بحث دیگری است و زمانی دیگر را می‌طلبد. از نسل جدید هم نمی‌شود خواست آن‌چه را که باید سال‌ها پیش می‌دیدند، در ذهن مجسم کنند و تازه تجسم آن، همین می‌شود که اکنون هست: بازخوانی و اجرای امروزین متن بیژن مفید بر اساس اطلاعات جسته و گریختهٔ این و آن - چون من و ما - و پاردادن و تأیید و تأکید بر آن‌چه آنها مهم می‌پندارند و ممکن است آن نباشد - که آن سال‌ها مهم بود یا منظور نظر بود و اگر رویکرد امروزین، کوچک‌ترین تفاوتی با رویکرد خود مؤلف و کارگردان داشته باشد - که اجتناب‌ناپذیر است و بد هم نیست، یا اساساً رویکردی تازه نباشد، بی‌آن‌که این نسل کوچک‌ترین گناهی داشته باشد، متهم می‌شود به بدبینی و عدم درک درست از متن و شیوه‌های اجرایی و باقی می‌ماند تنها همان یک وجه شکستن تابوی کاربرد نام مثلاً بیژن مفید که سال‌هاست ناشن را - به دلایلی که همهٔ اهل تئاتر می‌دانند، یعنی «شهر قصه» - نمی‌شد برد.

این مشکلی است که همهٔ اجراهای این نسل جدید اهل تئاتر در مواجهه با متونی پیدا می‌کنند که عمری در حد سن و سال آنها دارد. نه آن‌قدر مسن که عصری از آن و بر آن سپری شده باشد (که سپری شده است، اما گردها و پرسش‌هایش همچنان پیش روی ماست) و اثر نیازمند یک بازنگری جدید و

بازخوانی تازه باشد (وقتی نیاز به اجرای سنتی و اصل‌اش بیشتر حس می‌شود با خوانش جدید) و نه آن‌قدر جوان که اساساً تجربه‌ای پشت سر نباشد و خوانش جدید نگاه بیرون پیش‌زمینه باشد و یادها و خاطره‌هایی را در ذهن چند تماشاگر گنجکاو و خوش‌حافظه ایجاد نکند.

«شهر قصه» هنوز به عنوان مهم‌ترین و اصلی‌ترین تجربهٔ زنده‌یاد بیژن مفید، جدا از شکل اجرایی صحنه‌ای‌اش، از طریق یک نسخهٔ ویدئویی مخدوش و رنگ و رو رفته و نیز از خلال یک نوار صوتی تا حد زیادی قابل درک است. اما کارهای بعدی او، به ویژه «جان نثار» تنها در یاد کسانی مانده است که آن را دیده‌اند و بقیهٔ کارها، اما جدا از این چند اثر و مثلاً «عقاب و روباه» و «کوتی و مونی» و همین «سهراب، اسب و سنجاقک»، مفید خرواری کار منتشر نشده دارد که دست کسانی است که خود را وارثان آثار او می‌دانند و آنها را چاپ نمی‌کنند و مایلند مالک و صاحب این «ترک ادبی و هنری بمانند». که این امر پیشینه‌ای کهن در ایران دارد و به روحیهٔ فرهنگی ایرانی برمی‌گردد و اشاست. اما به دلیل همین فقدان منبع که به‌ویژه حاصل سال‌ها کار او در فاصلهٔ ۱۳۵۷ تا زمان درگذشت او در سال ۱۳۶۳ است. نمی‌توان نقش و جایگاه او را به درستی تعیین کرد. در هر حال «سهراب، اسب و سنجاقک» هم ـ که اکنون نسخه‌هایش در کنار پیاده‌روهای دانشگاه به شکل فتوکپی به فروش می‌رسد ـ همچون اغلب کارهای او، جست‌وجویی در شکل‌های اجرایی، کار با شیوه‌های نمایشی و از لحاظ مضمون و محتوا، کوشش در شالوده‌شکنی‌ها، شکستن ارزش‌ها و تابوها و به‌هم ریختن اسطوره‌ها و قصه‌ها و بازخوانی همهٔ این اصل‌ها و پایه‌هاست.

مهم‌ترین مشکل اجرای آقای حسینی، سرد بودن و فقدان طراوت اجرایی است. چند اتفاق ساده باعث این فقدان گرمی و دوربودن از زندگی و طراوت است. اگر محل اجرایی، یک قهوه‌خانه است و یک قهوه‌چی حضور دارد، صحنه به جای استیلیزه شدن باید در یک قهوه‌خانهٔ کامل با همهٔ روابط قهوه‌خانه‌ای اجرا می‌شد. سعی به جای این‌که معطوف برجسته‌کردن بار مفهومی قهوه‌خانه باشد، باید بر اساس برجسته کردن فضای قهوه‌خانه و حتی واقعی‌تر شدن آن می‌شد. در این صورت لال بودن قهوه‌چی، بی‌آن‌که سعی در برجسته کردن آن بشود، خودبه‌خود مفاهیمش را می‌ساخت و معنا می‌داد.

استیلیزه کردن و معنای اجرایی چنین نمایشی یا مینی‌مال کردن آن، نه فقط گرمای اثر را می‌گیرد، بلکه اساساً به یک نقض غرض منجر می‌شود. این‌جا دست کم، ما تماشاگران قدیمی‌تر عادت کرده‌ایم که اجرای نمایش به سبک قهوه‌خانه‌ای، اجرایی در متن ناتورالیستی یا شبه‌واقعی را طلب می‌کند تا روابط امروزی و غیرعادی پرسوناژها ـ رستم و سهراب ـ در بیابد و بار معنایی و محتوایی‌اش را بسازد.

در شکل اجرایی آقای حسینی، نمایش به جای این‌که تداوم داشته باشد، پاره‌پاره و بخش بخش شده است. عنصری که می‌تواند ـ و اصلاً باید ـ به منظور ایجاد تداوم برای این مشکل اپیزودیک به نمایش افزوده شود، سنجاقک است (جدا از مفاهیمی که بار تماتیک دارد و البته آقای حسینی با دو تن از دوستان‌شان آقای راضی و خانم ملکوتی در یک مناظرهٔ سه‌نفره کوشیده‌اند تا مفاهیم فلسفی آن را در یک شمارهٔ روزنامهٔ «حیات نو» معنا کنند) اما این‌جا سنجاقک جدا از این مفاهیم استعاری (و نه به‌قول دوستان نمادین) می‌تواند به عنوان عنصری متصل‌کننده باشد. شکل صحنه‌آرایی غیرواقع‌گرای صحنه، به این سردی و عدم ارتباط کمک می‌کند که در واقع فکر می‌کنم ما با یک شکل اصلی‌تر طرف هستیم که اتفاقاً تقصیر آن به گردن آقای حسینی نیست، و آن تفاوت نقطه دید است. اگر خود مرحوم مفید می‌خواست نمایش را اجرا کند (و اصلاً نقطه دید او) و نیز ضرورت اجرای این نمایش، داشتن یک نقطه دید معکوس این اجرا است، یعنی به جای این که همه چیز از دید تئاتر به مفهوم علمی و غربی آن دید و مفاهیم و متن در داخلش ریخته شود، نمایش باید از دید یک نمایش سنتی، مثلاً با اجرای قهوه‌خانه‌ای و متعارف‌تر از این نگاه اجرا می‌شد، همه چیز واقعی‌تر، ملموس‌تر و ساده‌تر دیده می‌شد تا مفاهیم در آن برجسته‌تر شوند، نه این که به سوی استیلیزه کردن، انتزاعی کردن و مینی‌مال کردن برویم. این‌جا با نمایش مینی‌مال سروکار نداریم ـ بلکه برعکس ـ حفظ همهٔ جزئیات و تزئینات، حرف اول را می‌زند و شروع کار است. در آن صورت بود که نمایش به نوعی اجرای مدرن می‌رسد و نه حالا که ترکیبی ناموفق از تلفیق و تخلیط دو نگرش هستیم و در نهایت این‌که همهٔ شوخ‌طبعی‌ها، هزل‌ها و هجوها از بین رفته است و ترکیب کمدی سیاه با کمدی تراژیک قصه و قضیه از دست رفته است و لحن نامهوار شده است. این‌جاست که گیتارزدن‌ها از شکل و معنای واقعی و مفاهیم ضمنی‌اش دور شده است، یا جایی که راوی ما از خواندن یک سرود محلی به اجرای دکتر استرنج لاوه می‌رسد که نه فقط دیگر خنده‌دار نیست، بلکه حتی دیگر معنا و مفهوم هم ندارد، اساساً همهٔ مخلوط هزل و هجو و طنز و کمدی اثر از بین رفته است. کارگردان و بازیگران، مفاهیم را برجسته کرده‌اند و از قالب آن بیرون زده‌اند. این‌جا کار اصلی مفید با قالب‌های از دست رفته است و نفسی را که نمایش می‌توانست در تجربه با قالب‌ها بازی کند، از دست داده است. و پاسخی که می‌توانست در گشودن گرهٔ نمایش فعلی ایران باشد، همچنان به پرسشی بزرگ بدل شده است.

در واقع آقای حسینی بر یک چیز مهم انگشت گذاشته‌اند که نمایش «سهراب، اسب و سنجاقک» در این شکل اجرایی نمایش، اندکی از رسم افتاده و کهنه است، در حالی که نمایش و متن همچنان تازه و با طراوت به نظر می‌آید و پرسش‌هایی همچنان جاری و مهم است.

شبی که من نمایش را می‌دیدم، به علت وجود آقای رضا رویگری، بازیگر قدیمی و از اصحاب اصلی کارگاه نمایش در تالار، نمایش به ایشان تقدیم شد. یکی از بازیگران هم در انتهای نمایش در واقع او را به سئوال برانگیخت که اما اجرای آنان ادای دینی به شیوه‌های اجرایی و نگاه کارگاه نمایش شبیه بوده است یا نه؟ از قیافهٔ آقای رویگری می‌شد دریافت که پس از ۲۵ سال اکنون کارگاه نمایش را در این تجربهٔ جدید جوان‌های جدید تا چه حد دور و شکست‌خورده می‌دید و این گناه هیچ کدام از گروه و کارگردانش نبود. آنها کار طبیعی خود را کرده‌اند. آنها همان نگاهی را داشتند که باید می‌داشتند، اما نگاهی که دستکم برای این متن، نگاهی با زاویهٔ درست نبود.

اما چیز مهم‌تری که در پایان نمایش برای هر اهل تئاتری ـ قدیم یا من

. که تجربه‌های کارگاه را دیده باشند به دست می‌آمد، دورشدن و کهنه‌شدن یا دست کم از دست رفتن طراوت اولیهٔ آثاری چون این کار زنده‌یاد مفید ـ یا شاید نوع نگاه او ـ است. سهراب، اسب و سنجاقک دیگر جذابیت اولیه را نداشت و این به اجرای آقای حسینی و دوستان‌شان مربوط نبود. نمی‌دانم؛ شاید اگر کارها توسط خود او یا کسی از هم‌نسلان او اجرا می‌شد، چنین نتیجه‌ای حاصل نمی‌آمد. تلخ است که آدم بر گذر زمان و پیری شهادت دهد و بر بی‌نفسی و کم‌خونی کارهایی که زمانی پرخون و پرنفس بودند و بسیار تازه... آدم‌ها فقط پیر نمی‌شوند، نمایش‌ها هم این‌چنین‌اند.

کرگدن
بر اساس نمایشنامهٔ اوژن یونسکو
کارگردان: وحید رهبانی
محل اجرا: تئاتر نقشینه
بازیگران: محمدرضا جوزی، مهدی حسینی بجستانی، مریم داوری، پیام دهکردی
مرداد و شهریور و آبان ۱۳۸۰ ـ تئاتر شهر

یک

اجرای «کرگدن» نمونه‌ای از یک بازخوانی جدید و از منظری نو و جدید و توسط نسل جدید است؛ وفاداری به کلیت و جوهر اثر، اما دست بردن در جزئیات، پاره‌ها و تغییر متن و گزینش و بها دادن به بعضی از وجوه و کاستن از وجوه دیگر و نیز برجسته‌تر کردن معانی و مفاهیمی از کل کار، در عین وفاداری به مفهوم و معنای اصلی و جوهرهٔ آن، و نیز تغییر در بعضی از وجوه اجرایی و تغییر معانی و مفاهیم در گذر زمان در این بازخوانی جدید.

مشکل از هیچ کدام از این‌ها نیست. آقای رهبانی هم می‌توانند در هر متنی دست ببرند، آن را از نو معنی کنند، تفسیر کنند، تأویل کنند و اجرایی یگانه، منحصر به خودشان، از دیدگاه خودشان و... بسازند یا نسازند. مشکل حتماً در جزئیات هم نیست. جزئیات متن دیگر منحصراً وابسته به سلیقه و برداشت و تفسیر و تأویل اجراکنندهٔ جدید است که این‌جا توسط یک کارگردان جوان جسور از نسل نوی تئاتری‌های ما انجام شده است. کارگردان می‌تواند در مفهوم کرگدن و کرگدن‌شدن دست ببرد و معنایی از آن را برجسته کند و معنایی دیگر را کمرنگ، می‌تواند متن را به سوی نمایشی‌تر شدن پیش ببرد، جانبداری نکند (برعکس متن اصلی). کرگدن شدن را ـ به معنای همرنگ شدن، بی‌چهره شدن، از بین رفتن فردیت و یا هر چیز و معنای دیگر معنا کند یا نکند. این‌ها همه مطلوب است یا اگر نباشد پذیرفته است.

دو

اما این تغییرات قرار است به چه چیز تازه‌ای برسد؟ تغییرات متن را در نهایت می‌توان تحت یک نمایش جدید دید، اما اجرا چه می‌گوید و چه می‌کند؟

تمهید زمینه‌ای (اگر نه اصلی و اولین) اجرای کرگدن، نه برعکس اصل دیگر حالا پذیرفته شده در تئاتر معاصر، برداشتن فاصلهٔ میان تماشاگر ـ بازیگر، نمایش و مخاطب بلکه برعکس، بر جابه‌جایی مداوم تماشاگر / مخاطب بنا شده بود. تماشاگران (که حدود ۵۰ نفر می‌شدند) در سکوهایی دور از هم و متحرک می‌نشستند و در فاصله‌ای هر پرده توسط افراد بازی ـ بازیگرها ـ از این سو به آن سوی تالار جابه‌جا می‌شدند. پس در هر پرده نقطهٔ دید تماشاگر نسبت به بازی و میزانسن عوض می‌شد و این تمهید قرار بود در جهت «ثبات» در نقطهٔ دید، در معانی و در مفهوم و در کلیت معنای نمایش و مفهوم «کرگدن‌شدن» باشد. اما راستش، جدا از عصبانی‌کردن تماشاگر، ساختگی‌بودن (که کارگردان می‌تواند ادعا کند به عمد بوده... و چرا؟) یک نتیجهٔ فرعی یا اصلیِ دیگر هم داشت که من تماشاگر احساس می‌کردم به بازی گرفته شده‌ام. این اصل هم از سوی من پذیرفته شده که کارگردان اصلاً و اساساً می‌خواهد مرا به بازی بگیرد و از این کار در جهت معنای نمایش، معنای خود را پیدا می‌کند، اما پردهٔ آخر و انتهای نمایش همه را بر باد داد؛ ان‌جا که از ما خواسته شد در باب کرگدن‌شدن و کرگدن‌نشدن ـ همهٔ معانی ضمنیِ اصلِ نمایش و معنای جدید فرضیِ کارگردان ـ از دست رفتن فردیت، از دست دادن انسانیت، شجاعت کرگدن‌شدن یا نشدن و... موضع بگیریم. این‌جا وقتی موضع‌گیرندگان در داخل دکور، محوطهٔ محدود سه‌پاره از این جایگاه‌های متحرک، به دام افتادند، به نظر رسید که این اجرای کرگدن می‌تواند به ترکیب تازه‌ای برسد، اما اجرا و بازی و میزانسن ناگهان متعارف‌شدهٔ این بخش به ساختگی بودن این تمهید آن‌چنان دامن زد که دیگر تماشاگر دربند یافتن معنای این تمهید و اجرا نبود. در واقع اجرای نمایش اگر از ابتدا به سوی زدودن زوائد، حذف حواشی، استیلیزه شدن حرف و متن و معنا توسط میزانسن‌های مناسب با این معناها رفت، استیلیزه شد، محدود و مستقیم و فشرده شد، از میانهٔ نمایش، به‌تدریج اجرا تغییر شکل یافت. میزانسن‌ها مفصل و متعارف شد. تک‌گویی به دکلماسیون رسید و بازی‌ها تغییر یافت. این ناهمخوانی در انتهای نمایش به اوج رسید و تناقض، عدم یکپارچگی و ناهمخوانی کار را به جایی رساند که فریادها و متن‌خوانی بازیگر با صدای بلند، گریه و زاری و ندبه، کار را به آن چنان فضایی از غلو و اغراق و ساختگی‌بودن رساند که در انتها ساختگی‌بودن تمهیدات، آزارنده و خستگی‌آور شد.

تمهیدات دیگر چون به بند گرفتار آمدن «دیزی» بی‌معنا، زائد، و توانفرسا شد و نه فقط برای بازیگرش که انرژی بیهوده‌ای را صرف می‌کرد، بلکه برای هر یک از ما که در جایی ـ و نه جای اول نشستن‌مان ـ می‌کوشیدیم این حرکات را تعقیب و آن را معنا کنیم.

راستی چرا این قدر فریاد؟ این نمایش بر پایهٔ طرح میزانسن‌هایی بر اساس فریادهای بی‌جهت و بی‌معنای بازیگران بود. همه فریاد می‌زدند. همه بی‌جهت داد می‌زدند و از این سو به آن سو می‌دویدند؛ چه آنان که کرگدن می‌شدند و چه آنان که کرگدن نمی‌شدند! همه و همه بدون تغییر در جهت نقش، شخصیت و سهم خود در انتقال معانی متن و معانیِ جدیدی که کارگردان در این بازخوانیِ جدید ـ خود ـ به آنها محول کرده بود فریاد می‌زدند.

و اساساً چرا ما باید در نمایشی که می‌کوشد قطعیت را حذف و نسبیت را جایگزین آن کند و تماشاگران نیز در جهت این تغییر موضع، مرتباً توسط بازیگران جابه‌جا می‌شوند تا حتی موضع دید ثابتی هم نیابند باید اعلام موضع کنیم؟

اساساً کرگدن در اجرای آثار رهبانی، چه چیز جدیدی به متن یونسکو افزوده است؟ متن یونسکو از همین موضع‌گیری فرار می‌کند.

ابتدا از این‌ها ساختار اجرایی کرگدن نیز دوپاره است. نمایش با لحنی از نوعی کمدی سبک آغاز می‌شود و در میانه حتی تا مرز یک کمدی بزن‌بکوب هم می‌رود. کمدی موقعیت، کمدی رفتار و حتی در لحظاتی با حرکات و تغییر لباس به یک کمدی جلف می‌رسد. اگر در متن اصلی نیز چنین روحیه‌ای وجود دارد، در اجرای آقای رهبانی بر آن تأکید می‌شود. اما از میانهٔ کار، کم‌کم لحن به یک دوام سنگین بدل می‌شود و در انتها به یک تراژدی می‌رسیم. این تغییر لحن این بار هم برجسته‌تر از خود متن اصلی نمایش است، چرا که آقای رهبانی بر همهٔ این‌ها غلو و اغراق را هم می‌افزاید. اما ساختگی‌ترین تمهید کارگردان در آن، پرسوناژ کاسه به‌دست است که تماشاگران را به کرگدن‌شدن دعوت می‌کند، در حالی که ما هنوز نمی‌دانیم اساساً این کرگدن‌شدن چه مزایا و چه مضراتی دارد و در نهایت اساساً چرا ما باید یا نباید کرگدن بشویم یا نشویم؟!

کرگدن یادآوری یک نکتهٔ اساسی است؛ نکته‌ای که به گمانم در اکثر اجراهای اهل تئاتر جوان ما سایه انداخته است؛ که مدرنیسم، که اجراهای مدرن از آثار شناخته‌شده فقط در افزودن یا کاربرد تمهیدات تازهٔ نور و صدا و حرکات و از میان برداشتن فاصلهٔ بین تماشاگر و بازیگر نیست... که بسیاری از این تمهیدات اکنون جزو کلیشه‌های تئاتر شده‌اند. اکثر این تمهیدات، فاصله‌گذاری‌ها، خوانش‌ها و میزانسن‌ها در سال‌های دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی بارها و بارها به کار برده شده‌اند و دیگر اکنون نه تازه‌اند و نه مدرن، و نه گاهی حتی لازم.

دیر راهبان
بر اساس نوشته فرانیز دوکاستر
بازخوانی و بازنویسی: محمد چرمشیر، فرهاد مهندس‌پور
کارگردان: فرهاد مهندس‌پور
بازیگران: حسن معجونی، سیامک صفری
تالار سایه - تئاتر شهر - آبان و آذر ۱۳۸۰

جدا از همهٔ مفاهیم و معانی پنهان یا آشکار انتخاب یک متن دربارهٔ نقش کلیسا در جنگ دوم جهانی و نقش راهبان دیرهای مسیحی در زمان استیلای رژیم نازی و برابری‌ها و معانی ضمنی آن در هر دوره‌ای دیگر و هموزگار، و همهٔ این تفسیرها و تأویل‌ها، در تماشای این اثر در قبال پرسش اصلی فراروی تماشاگر امروزی تئاتر ایران بی‌پاسخ می‌مانیم که موجبیت و علت انتخاب چنین متنی در زمینهٔ اجرا و متن چیست؟ و چه می‌تواند باشد؟

این البته می‌تواند مهم نباشد و نیست، اما متنی که توسط چرمشیر و مهندس‌پور نوشته شده - بی‌آن‌که مقایسه‌ای با اصل صورت گرفته باشد - متنی مستقیم و سرراست و معارف است. اجرا نیز از همین سویه نگارش پیروی می‌کند؛ فاقد بسیار روشن، مشخص و متعارف و بدون پیچش‌های غیر لازم. یک‌تک پرسوناژها در قطعاتی مجزا و کوچک می‌آیند و قطعهٔ خود را بازی می‌کنند و بیرون می‌روند. زیرگی‌های نویسنده(گان) در اشارت تلویحی - و گاه روشن - به وجود و روابط اروتیک پرسوناژها - در فصل شست و شوی پاها - و

اشارات بسیار روشن به رابطهٔ پرسوناژها با همسر مرد معلول در شکل اجرایی فعلی، متن و اجرا را اپیزودیک و پاره پاره کرده‌اند. اجرا در شکل کنونی مثل صحنه‌های مجزای یک فیلم - سکانس‌بندی شده - به‌نظر می‌رسد ضرباهنگ هم از همین ساختار پاره پاره، جزء به جزء و بخش به بخش پیروی می‌کند و کنش درونی و روابط آدم‌ها، مثل فیلمی از درایر می‌ماند با همان اکسسوار تقطیع (این می‌تواند حسن باشد و نه نفی و ذم).

بگذارید دقیق‌تر بنویسم. نمایش دیر راهبان با همهٔ مهارت و پختگی در اجرا و بازی‌ها، چیدن فصل‌ها در کنار هم، قطعه‌های مجزای دو پرسوناژ در کنار صحنه‌های گروهی، توالی و قرار این فصل‌ها از مهم‌ترین مشکل اجرایی رنج می‌برد؛ فقدان انسجام و یکپارچگی.

قطعه‌ها اپیزودوار، بدون ارتباط منطقی با هم می‌آیند و می‌روند. همهٔ این پاره‌ها قرار است: ۱. فضای دیر را بسازند. ۲. روابط راهبان و شخصیت‌های متزلزل یا محکم آنان را روشن کنند و در نهایت ۳. توضیح دهد که همراهی کلیسا و مذهب با قدرت و سلطه به چه دلیل و بر اساس چه روابطی شکل گرفته است - که این حرف اصلی، اموزی و احتمالاً دلیل و موجبیت این اجراست . . این البته به هر شکلی هست توضیح داده می‌شود، اما این پاره‌های مجزا (شاید یا دست کم) به یک عامل وحدت‌دهنده، یک نخ تسبیح نیاز داشتند تا وحدت یا انسجامی در کلیت نمایش ایجاد می‌کند.

بعضی روابط بسیار راحت درمی‌آیند، مثل رابطهٔ آن کشیش با همسر مرد معلول و بعضی اندکی پیچیده‌تر و ضمنی‌ترند. آقای مهندس‌پور تمهیدات خود را به رخ نمی‌کشند، مثل وجود یا کتل میخواره با مرد ناشناس یا افسر آلمانی، که تا آخر نمایش در جایی فرادست صحنه نشسته است و ناگهان فرود می‌آید.

آقای مهندس‌پور متون بازخوانی خود را بسیار راحت و مرتب و با انگیزه و با احترام به تئاتر، انتخاب و اجرا می‌کنند. این‌جا نیز موقعیت نسبی خود را مدیون رعایت استانداردهایی هستند که در تمامیت نوشتن و اجرا رعایت کرده‌اند و جزء به جزء به آنها وفادار مانده‌اند؛ آن‌هم نمایشی که اثری چندان مشهور و شناخته‌شده نیست، اما در اجرای ایشان به یک پالودگی و ویرایش رسیده است. اما پرسشی همچنان باقی می‌ماند، همان نکتهٔ اصلی است؛ موجبیت. امیدوارم مقصودم فقط

بقارن همروزگاران کار نباشد. مشکوکم که باشد!

پردهٔ عاشقی، مجلس زن‌کشی
نوشته و کارگردان: داوود میرباقری
بازیگران: حسن پورشیرازی، عنایت بخشی و سیاوش تهمورث
تالار اندیشه ـ آبان و آذر و دی ۱۳۸۰

شیوه‌های اجرایی و تولیدی، تلقی آقای میرباقری از تئاتر و تمایل ایشان به ارائه کارهایی برای درک و فهم و خوشامد تماشاگر عامه و پرمخاطب و تمایل ایشان به حرفه‌ای کردن و پولساز کردن تئاتر، همه و همه نه فقط برای من بسیار محترم است، بلکه آنها را برای تئاتر ایران همیشه و در همه حال مغتنم و لازم می‌دانم. بر این باورم که تا تئاتری این‌چنین و با این هدف نباشد و پول نسازد، نمی‌شود به آیندهٔ تئاتر این مملکت چندان خوش‌بین بود و باید به آن در حد هنری پیشرو و تجربه‌آموزی گروهی علاقه‌مند دید و نگریست. اما می‌دانم که همهٔ این عبارات و جملات محتاج توضیحات اضافه است وگرنه سوءتفاهم برمی‌انگیزد.

مقصودم از شیوهٔ اجرایی و تولیدی در کارهای تئاتری آقای میرباقری نگاه ایشان نه به بودجه‌های مرسوم دولتی بلکه به شکل این عادت پسندیده ایشان است که بعد از «سرکه در معرکه» در واقع وجه مادی کار را بر بلیت و گیشه بنا نهاده‌اند. این ممکن است در نظر اول از سوی تئاتر دوستان به عنوان ضابطه در رابطه‌ای مذموم تلقی شود اما در واقع این نکته که میرباقری خود را ملزم به این می‌داند که تئاتر هم باید مثل سینما دارای مخاطب باشد ـ و مخاطب عام و نه خاص ـ و این مخاطب، مخاطبان بالقوه، امکان تأمین هزینه‌های اجرایی را دارند خود نکته‌ای بسیار مهم در تئاتر دولتی و حمایت شدهٔ ایران است.

بنابر یک سنت مرسوم، تئاتر در ایران فعالیتی است که باید از سوی سردمداران فرهنگی دولتی حمایت شود و بازگشت مالی از آن متصور نباشد. هر چند این تعریف‌ها طی چند سال اخیر به‌تدریج جای خود را به نوعی نگاه دیگر داده است و مراکز تئاتری ایران، فعالیت‌های تئاتری را به سمت و سویی برده‌اند که هزینه‌ها از بهای فروش بلیت تأمین شود و نیز پرداخت‌ها و غیره ـ و این باعث اعتراض گروهی از اهل تئاتر پیشرو و تجربی شده است ـ اما داوود میرباقری از «عشق آباد» به بعد، با گزینش نوعی شیوه و اتخاذ نوعی نگاه به سمت این تفکر حرکت کرد که تئاتر هم می‌تواند مخاطبان وسیع داشته باشد و هزینه‌های اجرایی، پرداخت به بازیگران از این اقبال عمومی تأمین شود.

این تفکر به نوعی نگاه، تصمیم و اتخاذ روشی برای تولید برنامه‌های تئاتری توسط داوود میرباقری منجر شد. نمایش‌های اخیر ایشان تهیه‌کننده‌ای پیدا کرد. این تهیه‌کننده به اجراهای تئاتری آقای میرباقری، روشی تولیدی بخشید که باعث شد اجراهای نمایشی ایشان پربیننده، سودرسان یا دست کم فعالیت‌هایی با بازگشت سرمایهٔ اولیه باشد و بشود.

این تصمیم تا این مرحله مغتنم و بسیار مؤثر بود که به اجرا، مفاهیم و ارزش‌های هنری کار لطمه وارد نکند. نمونه‌های درخشانش را در «عشق آباد» و «دندون طلا» شاهد بودیم، اما در این نمایش اخیر ـ «پردهٔ عاشقی» ـ این شیوهٔ اجرایی به تمامیت کار لطمه وارد کرده است. توضیح می‌دهم:

«پردهٔ عاشقی» طرفه چیزی است. طرفه است و راستش برای من که آقای میرباقری را هم بسیار دوست دارم و آثار نمایشی‌اش را بسیار می‌پسندم و او را حتی وارث بر حق همهٔ آن تلاش‌های اواخر دههٔ ۴۰ و اوائل ۵۰ تئاتر این‌جا می‌دانم و میراث‌دار سنت‌های برآمده از کارگاه، بیشتر ناراحت‌کننده است تا ادامه‌دهندهٔ تلاش‌های او برای گذشتن از حد و گذشتهٔ خود و وسعت بخشیدن به ساختارهای پیشنهادی‌اش در دو سه کار قبلی. به کوشش‌های او را در درآمیختن دو سه نوع نگاه تئاتری، همیشه ارج گذاشته‌ام و فکر می‌کردم که «دندون طلا» پیشنهادی جدی برای آمیختن بود و برای رسیدن به یک ترکیب صحیح در اجرا و قالبی قابل قبول برای طرح محتوا و حتی خوانش سنت‌ها و مفاهیم ادبی و فلسفی و منظرهای نو. بر همین اساس است که «پردهٔ عاشقی» مأیوسم می‌کند و اندکی حتی شگفت‌زده.

در پردهٔ اول، بیش از نیمی از وقت نمایش را نقل راوی می‌گیرد. جدا از نوآوری‌های میرباقری در تبدیل نقل راوی ـ پرده‌دار و تبدیل او به یک عروسک‌گردان خیمه‌شب‌بازی (با توجه به صحنه که دو تابلوی تودرتوست) اما ذکر این نکته ناراحتم می‌کند که داوود میرباقری درام را می‌شناسد و اهمیت کار او فقط بر صحنه بردن یک سنت نباید نباشد. و او می‌داند که این نقل که بسیار هم طولانی است، و با همهٔ افزوده شدن ترکیب چالش‌های لفظی راوی با عروسک‌ها، در واقع تمهیدی خارج از متن اصلی نمایش و در اصل فاقد موجبیت است و زائد. این نقالی طولانی، هیچ نقشی در قصهٔ رابطهٔ جاهل با زن ندارد، صحنه را گرم‌تر نمی‌کند، چالش در برخورد و رابطهٔ زن و مرد را گسترش نمی‌دهد و درست در آن نیمهٔ دوم که باید باشد تا میزانسن ایستای نمایش را در صحنهٔ دعوای زن و مرد پرتحرک کند، غایب است.

در پردهٔ دوم هم راوی با نقال که حالا در نقش یک کشف‌کنندهٔ حادثهٔ پلیسی قبل یک زن حضور پیدا می‌کند، باز جز طرح سادهٔ ایجاد یک گرهٔ پلیسی نقشی ندارد و تازه گرهٔ پلیسی از همان خروج راوی با نقال رنگ می‌بازد و به عنوان زمینه‌ای ساختاری حذف می‌شود. برعکس میزانسن‌های پردهٔ اول، این‌جا میزانسن‌ها بسیار پویا و پرتحرک‌اند.

پردهٔ اول در قالب یک نمایش سنتی و پردهٔ دوم که به نظر می‌رسد قرار است در قالبی چون یک مجموعهٔ پلیسی تلویزیونی (مثلاً) شکل بگیرد با تغییر قالب به شکلی متعارف‌تر اجرا می‌شود. هر دو پرده پر از صحنه‌های آواز و موسیقی است که هیچ کدام موجبیت دراماتیک ندارند. آوازها هیچ چیزی نمی‌گویند و فقط انبساط ایجاد می‌کنند، اما در عین حال پاساژهای تغییر صحنه‌ها هستند و البته وقفه‌دهنده‌های ریتم.

و می‌رسم به حرف اصلی؛ جدا از تماتیک نمایش‌نامه، حرف‌ها و نظرات داوود میرباقری راجع به وضعیت زنان در جامعهٔ مردسالار، زن عامی در طبقهٔ متوسط و زن روشنفکر در رابطه با مرد روشنفکر در قشر فرهنگی و منتخب جامعه، شکل اجرایی، کار میرباقری دچار چند لطمه اساسی شده است. لطمهٔ اول به قالب غیر یکدست، بار نیامده و گاه حتی شکست‌خوردهٔ او برمی‌گردد: تبدیل کل اجرا به نقل نقال یا صحنه‌گردان و تغییر این نقال، راوی یا صحنه

گردان به یک پرسوناژ موتر و فعال. در پردهٔ اول بخش اعظم نقل منقال زائد است. فاقد تحرک دراماتیک است. نقال بیش از نیمی از اندای نمایش حرف می‌زند و در واقع سانح شروع و شتاب طبیعی نمایش می‌شود. تنها با خروج او از صحنه است که نمایش شتاب می‌گیرد و اساساً شکل طبیعی خود را پیدا می‌کند. در نکتهٔ دوم هم همین‌طور است. حضور فعال او و گفت‌وگو. جانش او بامرد قصه قرار است نظرگاه مرد را تبیین کند. اما چیزی جز آن‌چه در ادامهٔ پرده می‌بینیم گفته نمی‌شود.

اما نقطهٔ دوم که اساسی‌تر است، تبدیل نمایش به پاره‌های گفت‌وگو و بازی و قطعات موسیقی گروهی است. قطعات موسیقی با همهٔ اشعار زیبا، موسیقی دلنشین، تغییر لباس‌ها و جذابیت واریته‌مانندش، فقط ملال نمایش را می‌زداید و همین. اینها هیچ نقشی در کلیت نمایش ندارند و تنها یادآور این نکته هستند که آن شیوهٔ اجرایی و توقیفی که به آن اشاره کردم، حالا به یک مرور، یک اصرار و اجبار. و نترسم بگویم که به یک کلیشه ـ بدل شده است. قطعات موسیقی به تنهایی فضا را نمی‌سازند که حتی می‌شکنند. فاصله‌گذاری هم نیست، چرا که در واقع نمایش را پاره پاره و به اجزاء خود تجزیه می‌کند. فضای شکل‌گرفته در گفت‌وگوی جاهل با زن، تمامیت نمایش است که حتی بردن همهٔ آن نقل و روایت، فارغ از همهٔ ترانه‌ها شکل می‌گیرد و تمامیت نمایش را می‌سازد. این در واقع یک واریته است که واریته هم چیز بدی نیست. تماتیک نمایش برای این قبیل نقش اصلی را دارد و می‌شود اطمینان داشت که شاید فعال تماشاگر، ارتباطی به آوازها و موسیقی و لباس‌ها و ترکب دختران و پسران هم ندارد.

نمایش «پرده عاشقی» جدا از این‌ها، دربرگیرندهٔ نظرات داوود میرباقری دربارهٔ جامعهٔ مردسالار در دو نمونه از نمونه‌های بسیار آن است و اضافه بر این در پردهٔ دوم، حاوی نظرات او دربارهٔ زندگی روشنفکران است که به عنوان تقابل با قشر سنت‌گرای پردهٔ اول طرح می‌شود. اما از آن‌جا که در واقع برعکس آن‌چه تصور می‌شود، اساساً یک موضوع از دو منظر نیست، بلکه دو موضوع متفاوت است که در پردهٔ اول، این سنت‌ها هستند که توجیه می‌شوند و در دومی، منظر و دیدگاه و روشنفکرانه است که محکوم می‌شود. پس هر کدام در واقع یک نمایش جداگانه است که باید باز و گسترده شود و به عنوان نمایش مستقل کار شود.

«پرده عاشقی» را نه یک پیروزی برای داوود میرباقری که نوعی گام‌شدن او در کارش با شیوه‌های نمایش می‌بینیم. نمایش چیزی به قالب «شون هلاو» می‌افزاید، بلکه گم شدن او در مسیری است که باید در ادامهٔ نمایش قبلی طی می‌شد، نکته دیگر این‌که، ظاهراً نمایش ـ با دست کم پردهٔ اول آن ـ برای اجرای رضا زین نوشته شده بود و سئوال همچنان باقی است که چرا خود سرپرستی آن را اجرا کرده است؟

دیوان تئاتر ایران

نویسنده و کارگردان: محمود استاد محمد
بازیگران: اکبر عبدی، افسانه چهره‌آزاد و فرزین محبوبی
دی ماه ۱۳۸۰ ـ تالار شهر

آقای محمود استاد محمد، از آن آدم‌های قدرندیده، لطمه‌دیده و ـ زیاده‌روی نیست اگر بگوییم ـ از دست‌رفتهٔ نسل خود، تئاتری‌های ایران و صحنهٔ نمایش در ایران است که البته این در ایران تنها شامل او نیست و ایران پر است از این دلسوختگان و پاسوختگان و پرسوختگان و تلخی‌اش به اهل هر رشته برمی‌گردد و به ساحت فرهنگ و هنر، و فقط از خود فرهنگ و ذات و هویت و منش فرهنگی این سرزمین و اهل و مخاطبانش نمی‌آید که به دل و مسئولیت‌پذیری و خودباوری هنرمند ـ یا هنرمند بالقوه‌ای چون محمود استاد محمد ـ هم برمی‌گردد که همیشه چنین بوده و تا آن‌جا که به یاد می‌آورم، اغلب اصلاً از منش و زندگی خود هنرمند بوده است. اما محمود استاد محمد، یگانه است و پرسوختنش دل هر کس ـ اگر نه حالا هر کس که دست کم مرا ـ به‌شدت به درد می‌آورد. او حتی بیش از سی سال قبل آغاز کرد و سپس در کنار راه و همراه او بود و ماند و از زمان شهر قصه در سال‌های میانهٔ دههٔ ۱۳۴۰، نامش همه‌جا در کنار او و دوست مشترکشان نصرت رحمانی شاعر برده شد.

این‌همه سال زندگی هنرمندانه، نوشتن برای تئاتر و به‌خاطر تئاتر، این‌همه سال نوشتن برای تلویزیون و اجرا شدن و نشدن، در میانهٔ راه ماندن و از صدر اعزازیش؛ سال‌های نصرت رحمانی، سال‌های بیژن مفید، سال‌های پنهان‌شدن و تلخ زیستن و زخم به خود زدن، سال‌های آن دلمردگی بلخ مأمور اعدام خود بودن، سال‌های زیستن در اروپا و سوئد و ونکوور و لس‌آنجلس و دل به بیانیه‌ها خوش کردن و آخرین بازی و دوستی با سعید راد و بریدن و کندن از ریشه‌های موقت و پیوستن به اصل و ریشه و ساقه‌ای بریده در جایی از این خاک شیرین پذیرنده، و مادر، و اکنون سرپا و مقاوم و استوار.

این‌ها اصلاً کم نیستند. آن شکوه «شب و بیست و یکم» و «آخرین بازی» و دوردست‌تر، «شهر قصه» و «قصهٔ ماه و پلنگ» و سال‌های موفقیت و شکوه. اگر باد کسی نیست، باد من و ما که هست.

او وارث برجی سنت بیژن مفید و نگرش و سبک او، از بنیانگذاران شیوهٔ اجرایی قهوه‌خانه و زبان محاوره‌ای و کاربرد شعر آهنگین در تئاتر ایران است؛ در عین حال به سنت‌های پیش از خود و مفید آگاه و آشنا بود، که در عین حال دراماتورژی را می‌شناخت و می‌شناسد و دراماهای دو نفره‌اش هنوز هم در تئاتر ایران یگانه و منحصر به فردند.

دیوان تئاتر او ـ که کوپا بازمانده از یک برنامهٔ شکست‌خوردهٔ تلویزیونی‌اند ـ برای من تنها به قیمت بازگشت او به صحنه قابل اعتنا بود. مرا می‌بخشید و از نوشتن چیزی دربارهٔ اجرایش معاف می‌کند. همان‌گونه که من خود را از نوشتن چیزی دربارهٔ اجرای تازهٔ «گلدونه» و «مش‌رحیم» اسماعیل خلج محروم کردم. فکر می‌کنم محمود استاد محمد، در نگاه به زندگی پر فراز و نشیب خود، آن‌قدر مایه و مضمون و محتوا و قصه و حرف برای زدن داشته باشد که لازم نباشد مانرک گذشتهٔ پوسانژیک و درخشانش با زنده‌باد بیژن مفید را برای نسل ما بیرنگ‌تر از آن‌چه هست بکند. آن گذشته روزی سرانجام به محک

شد گذاشته خواهد شد. هرچند کم‌کم می‌اندیشم که حاصلش جز حسرت بر گذشته‌ها نیست. می‌کوشم نوستالژیک نباشم هرچند خیلی سخت است! می‌کوشم دیوان تئاتر او را فراموش کنم.

سعادت لوزان مردمان امروز
نویسنده: علیرضا نادری محمدآبادی
کارگردان: محمدمحسن علی‌خانی
طراحان: مهندس امیر یزدان پرنده، عبدالکریم‌زاده، فرزین صابونی و ستاره اسکندری
آذر و دی ماه ۱۳۸۰ ـ تئاتر شهر

جدا از مرثیه‌خوانی بر ادبار و فلاکت و فقر و جهالت و این میزان شرارت و بدی و خیانت و عدم درک و نامردمی و بلخی... اما در واقع نمایش، متنی پاکیزه و منقح و درامی بسیار جذاب با اجرایی یکدست و منسجم است که با شرباهنگی مناسب، میزانسن‌های فعال و پرتحرک ارائه می‌شود.

علیرضا نادری، از نوآمدگان تئاتر ایران در بعد از انقلاب، با دو سه متنی که از جنگ و درباره جنگ نوشته، در میان اصحاب تئاتر و اهل فن شناخته شده‌اند و خیلی زود در کسوت یک درام‌نویس از نسل‌های آینده تئاتر ایران محسوب می‌شوند.

جدایت متن، جدا از آندکی از رسم‌افتادگی و کهنگی به لحاظ روابط آدم‌های خانواده، روان‌شناسی تک‌تک آدم‌ها، روان‌شناسی اجتماعی و پایگاه طبقاتی خانواده ـ که آدم را یاد نمایش‌نامه‌های سال‌های دهۀ ۴۰ پر از تعهد اجتماعی و سیاسی می‌اندازد ـ کار آقای نادری نه روی مسیر و گره‌های درام، بلکه بر بسط و توسعۀ نقطۀ اتهایی یک مسیر دراماتیک استوار است. یعنی نمایش "سعادت لوزان مردمان امروز" روی تصویر کردن و نمایش کردن نقطۀ نهایی یک مسیر دراماتیک استوار است که ما تنها از طریق دیالوگ‌ها، نقبه مسیر و پیش‌زمینه رابطه‌ها را درمی‌یابیم و اکنون تنها نتیجۀ تلخ همۀ روابط و حوادث را در بسط و گسترش یک لحظۀ نهایی شاهدیم.

در واقع متن چیزی جز طرح یک موقعیت، آشنایی با روابط و آدم‌های ایجادکنندۀ این موقعیت نیست، اما نکتۀ جالب در درام آقای نادری این است که حتی اگر پیش‌زمینه‌ها را ندانیم و روابط را درست درنیابیم، باز هم نمایش، جذاب، قابل طرح و دیدنی است و ویژگی‌های قوی دراماتیک خود را داراست. این از توانایی درام‌نویس حکایت می‌کند که هر چند آدم‌ها به شخصیت نزدیک نمی‌شوند، کلیشه‌ای و واضح و منتظره می‌مانند و طرحِ نمایش از سیاهۀ آن روشن می‌شود.

آن‌چه این جدایت را پدید آورده و این نمایش روشن و حوادث و وقایع آن را همچنان برای تماشاگر جذاب نگاه می‌دارد ـ و این به‌رغم روان‌شناسی کهنه و تجمع همۀ کلیشه‌ها و باسمه‌ها فراهم آمده ـ، میزانسن محکم و استوار و بسیار متعارف کارگردان است. هرچند میزانسن‌ها بر سبکی واقع‌گرا بنا شده و بر میزانسن‌های دوره‌ای اجدادِ از دو فصل دسته‌جمعی بسیار شلوغ اما گرم و پرتحرک و جاندار بین پرسوناژها و عکسی به بازی بازیگران، اما ایجاد نقاط متمرکز در یک دکور بسیار واقع‌گرا، از آن نمایشی جاندار و گرم ساخته است. نمایش مرا به یاد فیلم‌های اواخر نئورئالیسم ایتالیایی یا وریسم می‌انداخت: مثلاً شباهتش به "بوکو و برادران" و کارهای رئالیستی دورۀ تئاتر Men young Angry انگلیس اواخر دهۀ ۱۹۵۰ و اوایل ۱۹۶۰.

درنهایت این تمرین بسیار جذاب و شیرین برای یک درام‌نویس و یک کارگردان بود که دور از تعلقات مدرنیستی و استفاده از واژه‌های مرسوم در این اواخر، و به جای گریز از یک درام متعارف به قلب آن می‌زند و می‌کوشد متنی سالم و ـ حتی قراردادی ـ یکدست بنویسند و مستحکم و بالوده و متمرکز اجرا کنند.

این خود موفقیتی در این دوران ساز و ضرب و دف و تار، دوران خواندن متون پر طمطراق، پیش‌کشیدن اسطوره و تاریخ و آیین یا پناه بردن به قالب‌های فریب‌دهندۀ نمایش‌های ایرانی و شرقی است که مدت‌هاست نه اصلی تئاتر ما را شکل داده است. فکر می‌کنم تا یک اهل تئاتر از این حداقل بگذرد [یا حداقل‌ها] نمی‌تواند به متون مدرن و ساختارهای پرتکنیک و پر از استعاره و تمثیل و نماد برسد.

یک دقیقه سکوت
از نوشته و به کارگردانی: محمد یعقوبی
بازیگران: ایدا آیخانی، بهروز بقایی، مهتاب نصیرپور و...
آذر و دی‌ماه ۱۳۸۰ ـ تئاتر شهر

چیزیی ویژه و یگانه و منحصر به فرد کارهای آقای محمد یعقوبی را میان همه درام‌نویسان نسل جدید متمایز و مشخص می‌کند. این "آن" یا "چیز ویژه"، نگاه منحصر اوست و توجه و تمرکز او بر چند اصل. او از معدود درام‌نویسان معاصر ایران است که راجع به زندگی معاصر و روزمره در میان طبقهٔ متوسط و روشنفکران ایران امروز می‌نویسد و از سویی دیگر، کارهایش او به ویژه این کار اخیرش) واکنشی است بر حوادث و وقایع سیاسی / اجتماعی معاصر و روز ایران و نکتهٔ دیگر که در واقع از تبع آن ویژگی قبلی معنا و مفهوم پیدا می‌کند این است که به زبان امروزی، زبان طبیعی و روزمرهٔ مردم و با آن زبان می‌نویسد. در میان خیل کسانی که نثر مطنطن و باستانی و ادبی را دوست

دارند و انتخاب می‌کند. یعقوبی سنون محکم و صلابت نثری کار می‌کند. زبانی راحت را برمی‌گزیند و کلمه‌ای ساده، روابط امروزی و قابل فهم و در استیلزاسیون این زبان، آن را از ویژگی و شخصیت و هویت روز و محاوره‌ای‌اش تهی نمی‌کند و همین‌طور روابط آدم‌ها، که در "تئاتری" شدن و استیلیزه شدن غریبه و بیگانه نمی‌شود. در واقع "تئاتری" نمی‌شود بلکه سادگی و سهولت و در عین حال پیچیدگی طبیعی‌اش را دارست.

نکتهٔ سوم این که از زندگی همروزگارش می‌نویسد و به شرایط روز جواب خود گفتن بروز می‌دهد. به جای نوشتن از معضلات فکری و فلسفی، از شرایط اجتماعی می‌گوید و با زبانی که آدم این روزگار می‌فهمد و تا آن همه استیلزه می‌کند که به هویت و شخصیت حرف‌ها و به تمامیت باگزیر آن لطمه وارد نشود.

سی در این میانهٔ حرف‌های محکم، نثرهای اصیل و برجسته نما، حرکات پیچیده اسیلیزه شده تئاتری، میزانسن‌های ریاضی‌وار با زیبایی‌شناسنهٔ گرفته شده از سینما و هنرهای دیگر، شاهنامه خوانی و اسطوره‌سازی و تمثیل‌پردازی و امیختن سبوه‌های اجرایی تئاترهای سنتی ایران با اصول تئاتر اپسطویی و دیگر گرایشات اجراهای قهوه‌خانه‌ای و Absurd‌های وطنی و کمدی‌های پر از حرف‌های فرانسی. اساساً برای روزه، دنی شعارگونه می‌نویسد و اجرا می‌کند. با ساده‌ترین تمهیدات و نشانه‌ها. میزانسن‌ها ساده‌اند. بنابراین برعکس هر تئاتر دیگر، میزانسن‌های به ظاهر ایستای او، کم‌تحرکی ظاهری اثارش، طبیعی و عادی جلوه می‌کنند. لحن اندکی شعارگونهٔ اثار را دهنده نمی‌شود.

اما یک دقیقه سکوت. چکیدهٔ حرف‌ها، مضمون، محتوا، پیام و اجراهای گذشته او و کامل کننده حرف‌ها و سبک اجرایی اوست. "گر در رقص کاغذپاره‌ها، و زمستان ۶۶ و مه پس‌فردا. [که نوشتهٔ خانم رابیس‌فر و ترجمهٔ او بود] با راویانی سر و کار داریم که تنها صدای آنها را می‌شنویم. این‌جا هر دو راوی یا سخنگوی OH را به سوی دو پرسوناژ بر صحنه می‌بینیم. همهٔ پرسوناژهای دو نمایش این تبدیل به ۵ پرسوناژ اصلی نمایش شده‌اند و کار او با شکستن زمان این‌جا به ساده‌ترین شکل ممکن و با یک تمهید تئاتری خلاصه و فشرده شده است.

درون‌مایهٔ اصلی کارهایش و همهٔ موتف‌های فرعی این‌جا در یک اثر جمع شده‌اند. او بیانیه فرهنگی‌اش را این‌جا، در ساده‌ترین شکلش توضیح می‌دهد و وقتی در انتها از تماشاگرانش می‌خواهد یک دقیقه سکوت کنند در واقع به ساده‌ترین شکلش به یک تمهید یا موتیف تئاتر معاصر شکل اجرایی می‌دهد. تماشاگر با متن اثر و با سایت ترکیب و محین می‌شود. در نمایش فیلم ویدئویی که بر پردهٔ عقب صحنه می‌اندازد به یکی دیگر از تمهیدات نمایشی معاصر شکل قابل قبول اجرایی داده است. او دو نوع دکوپاژ برای کارش انتخاب کرده است: صوتی و تصویری و از کنار هم نهادن و گاهی حتی تضاد این دو برای ایجاد فضاهایی بهره برده است. علاوه بر فضاسازی معمول، شکل اخیر استفاده از اصوات کابل شده سبک کارهای قبلی اوست. این بار صداها در واقع به عنوان عاملی سوم به کار رفته‌اند.

جدا از همهٔ این‌ها، شکل کار با اکسسوار نیز کامل شده کارهای قبلی اوست: جلو آمدن پس‌زمینه و مینی‌مالیسم در کاربرد اکسسوار و وسائل مینی‌مالیسم در شکل روایت، تعداد پرسوناژها و مینی‌مالیسم در میزانسن... همه و همه نیش و ضرب معاصر را در خود دارد.

در واقع کارش بیش از آن که "تئاتری" باشد، نوعی چیدمان صحنه‌ای است. اگر در کارهای قبل‌تر این چیدمان از عناصری ناهمگون تشکیل می‌شد که موتیف اصلی و موتف‌های فرعی را به طور ناهماهنگ و مخلوط درهم داشت، این بار نوعی پیوستگی و انسجام در آن است که نشان می‌دهد به نوعی پختگی زبانی و بیانی رسیده است. ■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی