"گزارش محرمانه اکتاویو والدز" (مادرانه)

- نویسنده: محمد رحمانیان
- کارگردان: فرهاد مجدآبادی با همکاری صادق هاتفی
- بازیگران: سیاوش تهمورث (دادستان) ـ گوهر خیراندیش (مادر) ـ مهدی میامی (اکتاویو)
- طراح صحنه: مرتضی یوسف‌دوست
- لباس: فرحبخش رازنهان
- گریم: مهین میهن
- محل اجرا: تاتر شهر ـ سالن قشقائی. دی و بهمن ۱۳۶۶

صعودی مقاومت ناپذیر ولی نه چندان محرمانه

قطب‌الدین صادقی

در میان تاترهائی که این روزها به قلم نویسندگان جوان ما در ارتباط با مسائل سرزمینها و فرهنگهای دیگر به رشته تحریر درمی‌آید و اغلب هم به مناسبت یا بی‌مناسبت به صحنه می‌برند، محمد رحمانیان با نمایشنامه "گزارش محرمانه اکتاویو والدز" نسبتا از همه جلوتر است. نوشتن درباره‌ٔ مسائل کشورهای دیگر البته در همه جا مرسوم است و حتی بسیاری آثار برتر بزرگان تاتر نیز جزو این دسته به شمار می‌روند. مثلا در تاتر فرانسه می‌توان از "ژان ژنه" نام برد که درباره (سیاهان) و الجزائر (پاراوانها) نوشته است. یا ژان پل سارتر که درباره‌ٔ یونان چند اثر دارد (زنان تروا ـ مگسها) و یا آلبر کامو که از مسائل روم باستان (کالیگولا) و روسیه اوائل این قرن (عادلها) سخن می‌گوید.

اما واقعیت امر آن است که انتخاب شخصیتها و مسائل خارجی از سوی نویسنده همواره بر اساس یک "زمینه‌ٔ مشترک" صورت گرفته است. این اشتراک یا به دلیل شباهتهای اقتصادی ـ اجتماعی است و یا یک اشتراک فرهنگی. یعنی آن وقایع و آدمها مناسبترین وسیله‌ٔ بیان برای تفکر ویژه‌ٔ نویسنده است و آن تفکر نیز در آن جامعه حضوری خلاق و فعال دارد. بنابراین نوشتن درباره‌ٔ دیگران همیشه دارای نوعی "ضرورت" است و نه "گریز". خودبهتربینی است و نه فراموشی.

اگر ژان ژنه در مورد سیاهان و یا الجزائر می‌نویسد، جامعه‌ٔ فرانسه با این دو پدیده در تاریخ استعماری خود سخت آشناست، هرچند که ژنه از آن برداشتی شخصی کرده باشد. و اگر ژان پل سارتر "تراژدی اورست" اشیل را دوباره تحت عنوان "مگسها" می‌نویسد از آن روست که به شیوه‌ای نمادین تم "آزادی" در فرانسه اشغال‌شده مورد نظر است و تازه اساطیر یونانی از رنسانس به این سو در فرهنگ عمومی و تاتری فرانسه حضور و معنائی بسیار تعیین‌کننده دارند. و در مورد "عادلها" هم همه می‌دانیم که رابطه متضاد اخلاق و انقلاب در همه‌ٔ جوامع وجود داشته است. بنابراین اینگونه نمایشنامه‌ها کلا بر اساس "شباهت"ها نوشته شده‌اند و نه "تفاوت"ها، و هرگز هیچیک از این نویسندگان در آثار خود موضع‌گیری احساساتی و سرسری نکرده‌اند و اثر به ناسزا و انتقادی سیاسی (و غالبا هم ارزان و یکطرفه) محدود نگشته است. هریک از این آثار را می‌توان عمیق، مسئولانه و با تفکر دانست.

و گزارش محرمانه خوشبختانه بر اساس شباهتها نوشته شده و در آن نوعی "ضرورت" می‌بینیم نه "گریز". و علیرغم شکل ظاهری تنها به فحش و شعاری یکطرفه تقلیل نیافته است.

در سالنی کوچک که به زحمت صد تماشاگر را در خود جا می‌دهد، و در صحنه‌ای بدون‌پرده و بی‌فاصله با تماشاگران که مساحتی بازهم اندک دارد، محصور در چند شیئی فرسوده و چرکین و بی‌نظم، سه بازیگر با لباسهائی واقعگرا صحنه‌های مهیبی را بازگو می‌کنند که سرنوشت آشنا و چشم‌انداز همیشگی بسیاری از کشورهای جهان سوم است.

شکل نهائی نمایش در اینجا قالبی "سینمائی" دارد. کل ماجرا یک "فلاش‌بک" است. دکور و لباس و اشیاء دیگر به ما می‌گویند که حوادث صحنه در اتاق یک خانواده‌ٔ فقیر و کوچک کارگر معدن می‌گذرد، اما سر و ته این صحنه را حضور افسری ارتشی مزین می‌کند که می‌خواهد سالن نمایش و تنها اتاق محقر این خانواده را تبدیل به یک دادگاه نظامی بکند، کاری که به گمان ما از هر نظر زائد است زیرا به محتوای نمایش هیچ چیز تازه‌ای نمی‌افزاید و از نظر شکل نیز نه تنها آن را از وجوه تاتریش دور می‌سازد بلکه مخالف آن فضای درونی و رابطه‌ٔ متضاد مهر و کین مادر و فرزند فقیر بولیویائی است.

شروع نمایش با رفتن والدز از نزد مادر و روی گرداندن از کار در معدن است تا چون پدر زود نمیرد و همچون مادر معیوب نگردد. مفری که والدز جستجو می‌کند "نظامیگری" است. راه‌حلی عملی برای طبقات فرودست جامعه که نه دارای دانش و تخصص‌اند و نه صاحب زور و ثروت. نظامیگری و "اونیفورم" تنها مفر و راه میان‌بر است تا خود را به طبقات بالا نزدیک سازند. اما این صعود آشنا چندان هم به سادگی صورت‌نمی‌گیرد، رحمانیان بدرستی بر نکته‌ای انگشت نهاده که چندان هم محرمانه نیست و آن این است که والدزها برای پیمودن پله‌های ترقی باید از ویژگیها و خصائص انسانی خود دست بشویند و به زودی می‌بینیم که به مرور مکانیسم بزرگ قدرت از هر والدز رئوف و ناآگاه، یک ماشین آدمکشی بی‌رحم می‌سازد. والدز که نظامیگری را پناهی برای گریز از فقر می‌پنداشت، در نیمه‌های راه از همان زمان که درجه "سرجوخگی" می‌گیرد، تبدیل به یک پیچ و یا چرخی از چرخهای ایدئولوژی "نظامیگری" می‌شود. و سرانجام والدز "سرگرد" دیگر والدز روستائی فقیر نیست بلکه والدز بی‌طبقه‌ای است که به سهولت به روستائیان و کارگران ـ طبقه خود ـ پشت می‌کند و به سادگی بر روی آنها آتش می‌گشاید.

فرضیه‌ای وجود دارد که می‌گوید انسان هر اندازه به کانون یک قدرت فاسد نزدیکتر باشد، بیشتر فاسد است. اما ضد این استدلال هم وجود دارد و بر طبق آن هر اندازه که از کانون این قدرت فاسد دورتر باشی، باز هم فاسدتری! چون فقر و تهیدستی آدمی را ناچار می‌کند تا برای شغلی کوچک، مشتی حبوبات و یا تخته‌ای پتو خود یا عقیده‌اش را بفروشد. در بین این دو فرضیه بی‌تردید رحمانیان با شفقتی درخور فهم جانب فرضیه اول را می‌گیرد. زیرا در برابر دیدگان ما در مدت یک ساعت و نیمی که فشرده ۱۶ ـ ۱۷

سال صعود والدز است، ما همواره لحظات ترقی او را در برخورد و رویاروئی با مادر خموش و بی‌حرف او می‌بینیم. مادر تجلی فرضیه دوم است اما پاک می‌ماند. او تن به فساد نمی‌دهد. چرا؟ چه چیز می‌تواند مانع فساد یک زن روستائی بیسواد و فقیر و لال باشد؟ بی‌گمان نوعی اصالت یا آگاهی. در بستر اجتماعی این نمایشنامه آن اصالت یا آگاهی که پا بر سر مهر و شفقت مادری می‌گذارد، بی‌هیچ تردید باید نوعی "ایدئولوژی" باشد. این ایدئولوژی به طریقی معنادار در این نمایش به "سکوت" و "خاموشی" مطلق گرائیده است چون هرگز امکان بروز و بیان و دیالوگ نمی‌یابد. در عوض در لحظاتی ما ناظر "عکس‌العمل"های مختصر و کوچک او در چهارچوب تنگ دنیای پیرزنی خاموش و تنهائیم. مانند تقدیم کیک سیب به فرزند، بافتن ژاکت پشمی برای او و سپس شکافتن آن، و یا خرد کردن قطعات خمیر خشک‌شده.

جمع شدن این لحظات عکس‌العملی کوچک در برابر روایت صعود فاسد فرزند، به انفجار می‌انجامد. به شکلی ایده‌آلیستی نویسنده تصمیم می‌گیرد که در پایان نمایشنامه "ایدئولوژی" پا بر سر "عاطفه" مادری بگذارد و مادر پاک و آگاه در پایان فرزند آلوده و تبهکار را بکشد. آیا این کشتن درست است؟ کلید نمایش در همین‌جاست. کوشش کنیم به این سئوال جوابی ساده و روشن بدهیم.

رویاروئی دو کاراکتر، یکی خاموش و دیگری حراف شکلی است که از تاتر اکسپرسیونیست به این سو باب شده است. اما ریشه‌اش را بی‌گمان باید در تاتر ناتورالیست جست. نمونهٔ درخشان و فوق‌العاده‌ای که می‌شناسیم نمایشنامه "قوی‌تر" اثر "استریندبرگ" است که دو سال پیش در دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای زیبا به صحنه رفت و آقای رحمانیان نیز از آن بی‌خبر نیست. و باید متذکر شد که دیگران نمونه‌های دیگری از همین سبک را به فارسی ترجمه کرده یا نوشته‌اند، "زیبای بی‌اعتنا" اثر ژان کوکتو، و "صغری دلاک" نوشتهٔ اسماعیل خلج نمونه‌های دیگری از همین نوع است (اپیزود دوم فیلم مرگ دستفروش را هم نباید نادیده انگاشت).

در این شکل دراماتیک با تبعیت از یک قانون فیزیکی، نیروی "پویا" همواره در پایان جذب نیروی "ایستا" می‌شود. به عبارت دیگر حرف آخر را شخصیت "خموش" می‌زند و ضربه کاری پایان ماجرا را اوست که فرود می‌آورد. بنابراین از نقطه نظر درام شناسی، کشته شدن فرزند به دست مادر اشتباه نیست.

مهم اما روند عواطف و افکار مادر است که باید از مهر به کین برسد، که این به موازات صعود فساد این نظامی کوچک لحظه به لحظه در حال تحول است.

ویژگیهای دیگر سبک اکسپرسیونیسم که اینجا بعدی از هر نظر سیاسی به خود گرفته است (مانند سه نمایشنامه نخست برشت) در "گزارش‌محرمانه" کمابیش رعایت شده‌اند. مانند ایزوله شدن شخصیت مرکزی (چون والدز در واقع با هیچکس در ارتباط نیست، به نوعی او در برابر جهان قرار دارد). و فضای نمایش، علیرغم عناصری واقعگرا، فضای بی‌زمان است، فضای انسان محروم از آزادی است. آکسیون یا عمل نمایش هم بیشتر بر افشای مسائل روانی ــ درونی و امیال سرکوفته او استوار است. اگرچه همواره جهان بیرون به عنوان چهره‌ای درشت و زشت در پس همهٔ اینها هویداست. و این خود عامل مهمی است تا نگذارد اثر تماما در دام "ذهنیت‌گرائی" بیمارگونه اکسپرسیونیسم افتد و بدین ترتیب نمایش رحمانیان در نیمه راه این سبک قرار می‌گیرد و تبدیل به اثری ذهنی ــ عینی می‌شود. اما مهمترین ویژگی اکسپرسیونیست این نمایش در جنبهٔ "تقاص پس دادن" قهرمان است. شخصیت اصلی در این شیوه اغلب

● در سالنی کوچک و در صحنه‌ای بدون پرده و محصور در چند شیئی فرسوده و چرکین و بی‌نظم، سه بازیگر صحنه‌های مهیبی را بازگو می‌کنند که سرنوشت آشنا و چشم‌انداز همیشگی بسیاری از کشورهای جهان سوم است.

ندانسته اشتباهاتی مرتکب می‌شود که سرانجام یا به مکافات می‌رسد و از درون پاک و منزه می‌شود، و یا برعکس حس تجاوز در او فزونی می‌گیرد. و اینجا ما هر دو وجه را تواما می‌بینیم. آخرین نکته آنکه اکسپرسیونیسم را "درام ایستگاهی" می‌دانند و در کار رحمانیان این ایستگاهها به صورت مونتاژ و به کمک کلام و نور و لباس عمل می‌کنند و برگشتهای مکرر "والدز" به خانه و گذشت زمان را نشان می‌دهند.

کار بر چنین متنی، اندکی دشوار است و شاید دشوارتر از آن بازیگری آن است. بازیگری که بتواند یک ساعت و نیم یک نفس و با تمام وسعت صدا و در ابعاد گوناگون بدن بازی کند، بی‌شک کاری درخور توجه انجام داده است و برای مهدی میامی این فرصتی مغتنم است تا قابلیت خود را به عنوان یک بازیگر ماهر و مدرن نشان دهد. خصوصا هنگامی که رقص و آواز هم بخشی از نقش او باشد. او نشان می‌دهد که می‌تواند پیچیده و ترکیبی و دراماتیک بازی کند. برای نمونه یادآوری می‌کنیم لحظه‌ای از نمایش را که او به گونه‌ای متضاد اما درست، کلامی توصیفی را با تمرینات و تنبیهات بدنی پادگان یکجا نشان می‌دهد. این کار اندکی نیست، علیرغم جزئیاتی که گاهگاه به تسامح از آن می‌گذرد، درآوردن این بعد پویا و متحرک بازی دشوارترین چیزها است.

گوهر خیراندیش هم بازی سنجیده‌ای دارد، با سکوتی سرشار از نگفتنی‌ها و نگاهی که الهام‌بخش یا بازدارنده فرزند است. و اگر در پایان تیری که به سوی والدز می‌اندازد طنین بزرگتر و یا حتی فوق واقع می‌داشت، بی‌شک سکوت طولانی‌اش معنای درست‌تر و بزرگتری می‌یافت. سیاوش تهمورث نیز با بازی دقیق و مینیاتوروار خود، در سه دقیقه نخست نمایش کاری می‌کند که در یک سال "آئینه" بازی کردن انجام نداده است!

فرهاد مجدآبادی به شیوه‌ای کارگاهی این نمایشنامه را کارگردانی کرده است. اطلاع داریم که در مراحل آخر تمرینات، او ناظرانی را دعوت می‌کرد و به گونه‌ای کار را به نقد پیشاپیش و حضوری می‌گذاشت تا وجوه مختلف نمایشنامه را در ارتباط با تماشاگران بسنجد، رای این تماشاگران خصوصی را البته نمی‌دانیم او در کار دخالت داده است یا نه. اینجا مهم شیوهٔ کار و "باز" بودن عقیده و روش کارگردان است که در شرایط تنگ‌نظرانهٔ کنونی، خود ابداع و نیز مهر تائیدی است بر تمرینات "متحول" یک نمایشنامه: پدیده‌ای مهم در تاتر معاصر که مبتکرش برشت بود و بسیاری از کارگردانان و بازیگران کنونی ما با آن عمیقا بیگانه‌اند. از سوی دیگر بسیار بالاتر از اجرای "خسیس" مولیر (که در سال گذشته توسط مجدآبادی به صحنه رفت) اینک او را کارگردانی می‌بینیم که بر کار بازیگر دقت و توجه تمام می‌کند. کارگردان سایه به سایه در کار بازیگران حضور دارد، و خصوصا در راهنمائی میامی حضور او از هر نظر پیداست.

اگر اندکی استفادهٔ بیش از حد از موسیقی نمی‌شد و یا بازی با نور کمتر متلون بود، انتظار می‌رفت اجرای یکدست‌تری را بتوان دید و عناصر دیگر را در ارتباط و انسجام بیشتر با بازی بازیگران یافت، و بدین ترتیب نمایش از حال و هوای سینما (که بیماری بزرگ تاتر امروز ماست) دور شده و به ابعاد و ارزشهای تاتری خود بیشتر نزدیک می‌شد.

جا دارد از سهم زحمات و راهنمائیهای صادق هاتفی نیز که مردی صادق و صاحب‌نظر است، و در غیاب مجدآبادی بار مسئولیت آخرین مراحل تمرین و اجرا را به دوش می‌کشد، به نیکی یاد شود، چون به هر حال اجرای نهائی این اثر دستپخت اوست، اثری گرچه اندکی جانیفتاده، اما ساده، درست و دراماتیک. ●