نقدی بر ششمین جشنواره سراسری تآتر فجر

بازبانی دیگر در جستجوی تآتر با هویت

قطب‌الدین صادقی

پیشاپیش یادآوری کنیم که برگزاری ششمین جشنواره‌ٔ سراسری تآتر فجر، امسال هم از نظر سازماندهی و ترتیب برنامه‌ها و هم از نقطه نظر کیفیت نمایشها، به مراتب از سالیان پیش بهتر بود.

فشردگی بیش‌ازحد اجراها (۴۱ نمایش) در مدت زمانی محدود (۹ روز) باعث‌شد که نگارنده‌ٔ این سطور همه‌ٔ کوشش خود را به‌کار برد تا دست‌کم توفیق یابد بخش مسابقه را ببیند، و به علت کمبود وقت و در نهایت تاسف از دیدن بخش کودکان، میهمان و بخش آئینی و سنتی آن چشم پوشد. با این حال گمان ما بر این است که بخش مسابقه را می‌توان آئینه‌ٔ تمام‌عیار این جشنواره‌ٔ سراسری پنداشت چون بی‌تردید بهترینها را برای این بخش برگزیده بودند. درآغاز بگوئیم که این جشنواره‌را می‌توان جشنواره‌ٔ تآتر شهرستانها دانست. چون علیرغم حضور یکی دو گروه غیر حرفه‌ای ــ دانشجوئی از تهران، اکثریت مطلق با تآترهائی بود که از چهار گوشه‌ٔ این سرزمین آمده بودند، و این خود فرصتی مغتنم بود تا چهره‌ٔ کنونی تآتر خارج از پایتخت ایران را با همه‌ٔ تنوع و غرابت و ضعف و قوتهای آن ببینیم.

دقیقا نمی‌دانم شرکت‌کنندگان با چه برداشتی تهران را ترک گفته‌اند، اما قدر مسلم آن است که لطف هر جشنواره به دو چیز است: ابتدا فضای جشن‌مانند و پر از تفاهم و دوستی آن، و دوم تبادل تجربیاتی که مابین گروهها اتفاق می‌افتد. که این خود به نوعی اطلاع و معرفت بر چند و چون کار تآتر در دیگر مناطق و ایجاد دوستی و مودت مابین دوستداران تآتر است. تا در پرتو این "کثرت"، نوعی "وحدت" حاصل آید. و در نهایت منجر به "بیان" مشترکی شود که بی‌گمان بسیار بالاتر از یک وسیله‌ٔ ساده‌ٔ ارتباطی است. و به نظر ما اگر حتی در یک وجه نیز جشنواره به هدف خود رسیده باشد، توفیق لازم را به دست آورده است. این جشنواره همچنین این مزیت را داشت تا چهره‌ٔ پرشور و تلاش و عشق و ایثار جوانان چهار گوشه‌ٔ ایران را به تآتر بنمایاند، و رنجها و مرارتهای ایشان را برای دست‌یابی به تآتری که خواهان آنند، نشان دهد. بی‌تردید این گروههای غالبا محروم، شایستگی آن را دارند که کارشان با مهر و صمیمیت دیده شود و در وقت خود خلاقیتهایشان نقد و بررسی شود تا آنان نیز با دیدن تصویری انتقادی از خود در تکامل کار خود بکوشند.

درونمایه

به گمان ما بزرگترین مشکل تآتر شهرستانها در نداشتن لباس و پروژکتور و وسائل و غیره نیست، اگرچه در این زمینه مشکلات آنها به راستی بسیار است. مشکل اصلی عمدتا نداشتن نمایشنامه‌ٔ مناسب و شایسته، کم‌اطلاعی از فن و تکنیک و به خصوص کمبود تفکر تحلیلی و مستقل و نداشتن تعریف جدید از تآتر است.

ما اکنون در لحظه‌ای از تاریخ تآتر ایستاده‌ایم که پشتوانه‌ٔ ادبی ــ تآتری بزرگی از گذشته یا به عبارت دیگر تآتر ملی ــ کلاسیک نداریم. از این رو هر گروهی که شوق خلق نمایشی در خود می‌بیند، با اولین مشکلی که مواجه است تهیه‌ٔ متنی است که بتواند بر آن کار کند. در اغلب گروههای جشنواره‌ٔ امسال نویسنده و کارگردان یکی است، و این‌خود نشان‌دهنده همین کمبود متن اجرائی است. علاوه بر آن غالب کارگردانان برای اینکه با مشکلات ریز و درشت اداری روبه‌رو نشوند، اساس و ساختمان نمایشرا انباشته از شعار و یا اندیشه‌های ازپیش‌ساخته می‌کنند. به همین علت به کار بستن تصاویر و شعارهای روزمره امری کاملا جاری است. و همین باعث رکود تفکر تحلیلی نمایشها می‌شود.

در "نار آغز" مثلا که نمایشی از گرگان بود، جدا از افشای فساد رژیم گذشته، شعار اتحاد، تاختن به ظلم و دفاع از مظلوم که غالبا در حد "کلام" و شعار بیان می‌شد، بزرگترین دستمایه فکری نویسنده تاختن به نماینده‌ٔ انگلیس در ایران به عنوان عامل اصلی درگیریهای داخلی بود. علیرضا درویش‌نژاد نویسنده و کارگردان این اثر بدین وسیله می‌خواست بحران را تنها در حد "داخله" بررسی نکند، او پای استعمار را هم به میان می‌کشد. همان کاری که "هواس پلوک" نویسنده و کارگردان "داخداران" می‌کند. او نیز دشمن را مطلقا خارجی می‌پندارد و در نمایشنامه‌ای که در نیمه راه طرح "چوب‌به‌دستهای ورزیل" و "داش‌آکل" ایستاده است، در بررسی مسائل مربوط به یک روستای گم و پرت در مقابله با انگلیس استعمارگر، می‌خواهد با صراحت تمام بگوید که اگر اینجا خطا و اشتباهی وجود دارد، و اگر کل جامعه منهای اقلیتی کوچک "معتاد" می‌شوند، عامل اول و آخر انگلیس است. البته می‌توان با نصف حرف ایشان موافق بود. اما اگر پافشاری کنیم که عامل و مسبب مشکلات ما مطلقا دیگری است، کم‌کم این ایده قوت می‌گیرد که ما مسئول اعمال خود نیستیم. در حالی که حضور انگلیس تا حدود بسیار زیادی به دلیل وجود یک "زمینه" مناسب داخلی بود. بنابراین به سادگی نمی‌توان از خود سلب مسئولیت کرد. و به عقیده‌ٔ صاحب این قلم انگیزه‌ٔ همگامی بخش سازشکار جامعه‌ٔ ما با انگلیس نیز تنها "فقر" و "فرصت‌طلبی" نمی‌تواند باشد، بلکه اصولا ارزشها و مناسباتی بسیار پیچیده‌تر از اینهاست.

در "عود بر آتش" نیز که الهامی از قصه‌های سعدی بود و از شیراز می‌آمد، نویسنده و کارگردان نمایش، مجید افشاریان، کوشش کرده بود تا در فضائی نمادین از گذشته‌ٔ ایران (که یادآور بیشتر نمایشنامه‌های بهرام بیضائی است)، سرنوشت جوانی مغرور و بی‌تجربه را بررسی کند که همه‌ٔ هم و غمش در "گریز" از خانه و سرزمین پدری است. این طرح زیبا که می‌توانست یک منظومه‌ٔ پداگوژیکی جالب شود، در نهایت تبدیل شده است به نوعی حس نفرت نسبت به "تجربه" و ندامت از "سفر". نویسنده با نتیجه‌گیریهای لحظه‌ای و گاه احساساتی بی‌آنکه خود بخواهد منکر هر نوع تجربه و خطر کردن می‌شود. و بدین ترتیب تم اصلی نمایش از پویائی افتاده و عملا سازشکارانه می‌گردد. در حالی که می‌توانست جهان بیرون را اصلا عالمی ناشناخته بینگارد که این جوان به مرور کشف می‌کند و خود را در پرتو وقایع آن می‌سازد.

در "دستها و قلبها" نوشته و کار امیر دژاکام، نیز همین خطر وجود دارد. دژاکام ناخودآگاه به تکرار همان فرمول همیشگی و سنتی شرق در تربیت قدیمه می‌پردازد که در آن "جوان" همیشه خام و خطاکار است و حق با وی نیست. از میان سه تن شخصیت اصلی او که در یک فضای استعاری بی‌زمان و مکان غوطه‌ورند (و به گونه‌ای یادآور "بر روی اقیانوس" مروژک است) عنصر منفی و همیشه خطاکاری که طرحها و برنامه‌های "درست" دو تن دیگر، مخصوصا شخصیت "پیر" را به هم می‌ریزد و با "وسطی" دائما گلاویز می‌شود، همواره شخصیت "جوان" است. چرا؟ چه تحلیل جدیدی در پشت این طرح نهفته است؟ چه کسی مدعی است تنها جوانان خاطی‌اند؟

در "راز کبری"، نمایشی از اصفهان

به نوشته و کارگردانی ابراهیم کریمی نیز، واقعیت وارگون شده است. مغولان که به راستی در تاریخ گذشته بر ما چیره شده‌اند، اینک در صحنه، مائیم که بر آنها چیره می‌شویم. چرا؟ می‌دانیم شیخ بزرگ، نجم‌الدین کبری، به تنهائی بر دروازه‌ٔ شهر برابر مغولان ایستاد و جنگید و شهید شد. اما مغول فاتح شد چون شیخ تنها بود. بزرگی شیخ نجم‌الدین نباید سبب برداشت احساساتی ما از تاریخ شود. این را دیگر همه می‌دانند که اوج‌گیری عرفان ایرانی نوعی حماسه‌ٔ منفی و عکس‌العمل فردی در برابر حل مشکلات اجتماعی بود. بزرگان چون مشکل مغول را نتوانستند حل کنند، به درون خود بازگشتند. روح نمایش در اصل می‌توانست عرفانی باشد، ولی با "وصله"های دیگر و "گریز"های فراوانی که در نمایش به امروز و فردا و دیروز تاریخ می‌انداخت. بی هیچ تحلیل و شناخت جدید یا نگاه تازه‌ای از موضوع.

"بلسان" نوشته و کار اسد صادقی از تبریز، شاید تنها نمایشنامه‌ای بود که بر اساس مکتب واقعگرائی (و گوشه چشمی به آثار اکبر رادی) حرکت می‌کرد. اما این نمایش پر بود از برخوردهای فکری نویسنده و جملات قصاری که معمولا استعاری بودند. و "آدم ـ فکرها" به همدیگر جملات تراش خورده درباره‌ٔ حقیقت و فرصت‌طلبی و هنر و اراده رد و بدل می‌کردند.

در "آب، باد، خاک" که نویسنده و کارگردان آن "سلمان فارسی صالح‌زهی" بود (و به گونه‌ای عنوان آن یادآور فیلم بی‌سرانجام امیر نادری است)، مراسم "زار" و "جنگ" به هم تلفیق شده بود و مبارزه با آتش‌افروزان فئودال یا عواملشان خود مقدمه‌ای می‌شد برای پیوستن قهرمان زده می‌شود، کار از بیان عرفان مبارزی که مورد نظر نویسنده و کارگردان است، به‌کلی دور می‌شود.

در "خود نامی بر آن بگذارید" که نویسنده و کارگردان آن "ابراهیم فرخ‌منش است علاوه بر آنکه پیوستگی سه اپیزود (سیاهان، صحنه‌ای از آمریکای لاتین ـ و کربلا) به راستی دشوار است، بخش تبعیض سیاهان باز هم در حکم یک کلیشه و بیانیه مستقیم سیاسی است و شخصیتها بیشتر تجلی افکار یا وجوه مقاله‌ای سیاسی. آن‌هم به شکلی رو و کاملا یک‌طرفه‌اند.

در "زار، باد، بلوچ" نوشته‌ٔ حمید کریمی (از نیشابور) که خود نیز در نمایش ایفاگر نقش مهمی بود، تمهای ظلم و استثمار و مبارزه در فضائی عمیقا روستائی و فقیر بررسی می‌شد و گونه رودررویی قهرمان روستائی فقیر با "خان" و "فئودال" آن ما را به یاد نمایشهای ۲۰ ـ ۱۵ سال پیش

نمایش به جبهه‌های نبرد با عراق، بی‌آنکه هرگز نویسنده کوشش کند انگیزه یا تصویری از این آتش‌افروزان فئودال را به ما نشان دهد و یا سیر این تحول را در بافت دراماتیک بنمایاند.

خصوصیات مشترک دیگری که کمابیش همهٔ این آثار داشتند معمولا روح مذهبی، اخلاقگرائی و نثر کمابیش شاعرانه متون بود از سوی دیگر جانمایه و افکار نمایشها اغلب وجه بیرونی شعارهای روز بودند که در مجالس و رادیو و تلویزیون می‌شنویم و یا در مطبوعات می‌خوانیم. غافل از آنکه هر شعار بزرگ خود جوهر و نتیجهٔ یک تحلیل بزرگ است. و برای فهم درست‌تر باید نخست تحلیل را شناخت و سپس به شعار آن رسید. وگرنه در جهت عکس حرکت کردن کاری بس ساده‌لوحانه است. و ما در تآتر به تفکر و تحلیل و برخورد نیاز داریم نه شعارهائی که در جاهای دیگر نیز به سهولت می‌توان شنید و یا خواند. زبان تآتر، زبان دیگری است و باید در آن نکته را به نحوی گفت که مثلا مقالهٔ یک روزنامه از بیان آن عاجز است وگرنه در این میان چه تفاوتی باقی می‌ماند؟

برخی از گروهها نیز در روی صحنه دست به "انقلاب" می‌زدند. حتی "شیره‌ایها" هم فورا دگرگونی پذیرفته و از این رو به آن رو شده، قیام می‌کردند. این ساده‌نگری است. نتیجه‌گیری شتابزده است. یک نمایشنامهٔ انقلابی خوب، نمایشی است که در دل ما تخم طغیان و در فکر ما جوهر و انگیزهٔ انقلاب را به وجود آورد و نه اینکه بازیگران خود در روی صحنه انقلاب کنند.

در پاره‌ای موارد نیز دیده می‌شد که اکثریت مطلق شخصیتهای نمایش منفعل‌اند و عنصر "روشن" یکی دو تن بیشتر نیست. کاری به صحت و سقم این نظریه نداریم. اما چرا در هیچ نمایشی بررسی نمی‌شود که چرا وضع چنین است؟ نمایشی که نتواند این را بیان کند، دیگر نباید مدعی محتوای انقلابی باشد.

مطلب دیگر این است که در تمامی این نمایشها ــ که وقایع آنها غالبا مربوط به گذشته بود ــ جمله شخصیتها "با تفکر"، به نوعی جلوتر از زمان خود و با "بینش امروز" سخن می‌گفتند. و به‌حق و ناحق، آدمها به شکلی دارای وجدان یا آگاهی اجتماعی بودند. اگر آدمهای این نمایشها، تفکر تحلیلی امروزین و وجدان اجتماعی کنونی را داشتند، پس چرا و چگونه پای استعمار در اینجا باز شد و یا استبداد دوام آورد؟ و چرا انقلاب اینقدر عقب افتاد؟ اینها اشتباهاتی است از نظر تاریخی بزرگ، متناقض با سیر تحولی جامعه، و متضاد با اصول درام‌نویسی. خاصه از آن رو که آدمها و وقایع این نمایشها اکثرا متعلق به زمینه‌ای "روستائی" و "نیمه روستائی" بودند و همه می‌دانیم که آدم روستائی در عمل و تفکر تا چه حد غریزی است.

نکتهٔ درخور توجه دیگر این است که همچنان نقش و عملکرد "زن" در این نمایشها اندک و ناچیز است. چرا باید زن تا حد موجودی ضعیف و رنجور و دست‌سوم تقلیل پیدا کند که کاری جز گریستن ندارد. حداقل در سالیان اخیر دریافته‌ایم که زن ایرانی جسارت و دانشش اگر بیشتر از مرد نباشد، دست‌کم همپای اوست. و بسیار خوشحالیم که از این نظر، گروه زاهدان با ارائهٔ دو نقش نسبتا کامل از زن، جسارتی بیشتر از همهٔ گروههای دیگر از خود نشان داد!

زبانی دیگر

شاید برترین ویژگی نمایشهای خوب این جشنواره در آن بود که برخی از گروهها نخواسته بودند تا "ادای" تآتر تهران را دربیاورند. و در عوض ــ لااقل در پوسته‌ای بیرونی ــ به جستجوی "زبان" و "شکلی" از تآتر رفته بودند که خاص اقلیم و ویژگیهای فرهنگی دیار آنهاست.

استفاده از جنبه‌های آئینی و ویژگیهای فرهنگی دیگر مثل رقص و موسیقی و لباس، زمینه‌ای بکر و جذاب را می‌مانست که می‌توانست بدون تردید از حد یک "پس‌زمینه" فراتر رود. زمینه‌ای بکر و لایزال که می‌تواند تآتر ایرانی را از بند تآتر تهران و یا سریالهای تلویزیونی ــ که منشاء بسیاری از نمایشها بود ــ برهاند. نکته اما در اینجاست که آئین، رقص یا موسیقی در اغلب موارد از حد یک "فضای عاطفی" صرف فراتر نرفتند. به عبارت دیگر نمایش و آئین "چفت" نشده بودند بلکه مراسم و آئینها در بهترین موارد در حکم محمل یا چهارچوبی ساده عمل می‌کردند.

مراسم "زار" که در دل نمایش "آب، باد، خاک" قرار داشت، از این نظر شاید از دیگران موفق‌تر به نظر می‌آمد چون با پیوستن به ساختمان دراماتیک موضوع، دیگر به صورتی خطی مستقیم عمل نمی‌کرد. حتی رنگهای فریبنده و زیبائی که در لباسها به کار گرفته بودند، کاربرد نمایشی داشت.

در "نارآغز" هم رقص و قطعات موسیقی ترکمنی به صورت زنده اجرا می‌شد. و در "داخداران" رقص و موسیقی کردی در سراسر نمایش جریان داشت. و در "عود بر آتش" نوازنده‌ای در فواصل صحنه‌ها تار می‌زد و آواز می‌خواند. آیا باید حضور فعال دو عنصر رقص و موسیقی در این نمایشها را بیان یک "تابو" دانست که در نمایش راه باز کرده است؟ حتی در نمایشهای دیگری هم که موسیقی سنتی و ملی جائی نداشتند، موسیقی کلاسیک و حتی الکترونیک شولتز" و "انجلیس" و "زار" سراسر صحنه‌ها را بی‌مورد یا بامورد انباشته بودند.

اینجا جا دارد از "قلندرخونه" ایرج صغیری یاد کنیم که سالیان پیش برای نخستین بار غرابت فرهنگی آئین و مراسم بوشهر را به عنوان بعدی نمایشی به کار گرفت. و راهی را گشود که بسیاری از دست‌اندرکاران تآتر شهرستانها را به "بازگشت به خویشتن" فراخواند.

مهم اینک نحوهٔ استفاده از این گنجینه خام است. و مطلب در پیوند این فرهنگ موسیقیائی با نمایش است که دانشی جداگانه می‌طلبد. در سالهای پیش ــ هنوزهم در "راز کبری" کریمی ــ ما می‌دیدیم که کارگردانان اشتیاق بیش از حدی به "همسرایان"، "همسرائی" و آوردن بازیگران بسیار بر صحنه داشتند. این ناخودآگاه بیان یا تصویر

حرکت مردم و به نوعی استعاره "انقلاب" است. گونه‌ای حضور تاریخ و آگاهی تاریخی امروزی است.

هماهنگ کردن این بازیگران زیاد، حرکات ترکیبی گروهی می‌طلبد و در اغلب موارد کارگردانان با حرکات همسرائی ارتباط مستقیم را جایگزین ارتباط هنری ـ تاتری می‌کردند که می‌دانیم ارتباطی غیرمستقیم است. تکنیک تاتر اپیک برشت که از ممسنی تا گرمسار را زیر پوشش خود گرفته بود، در بسیاری اوقات برای پوشاندن ضعف بازیگری و جوهر ارتباط بازیگران با همدیگر، و درآوردن لحظات و موقعیتهای نمایشی بود (که بازیگر عامل اصلی آن است). اغلب "فاصله‌گذاری" و همسرائی" درکار گروههای شهرستانی نه تنها برای پوشاندن ضعف بازیگری بود، بلکه عدم توانائی" مالی و امکانات تاتری آنها را هم القا می‌کرد. ما می‌دانیم که تاتر اپیک برشت، عکس‌العمل یا به نوعی ساده کردن تاتر ناتورالیستی اغراق‌آمیز غرب بود. بنابراین این شیوه یک بلوغ هنری در پشت سر دارد، نه یک ضعف فرهنگی. جسارت است، استتار نیست.

امسال در این جشنواره، ریتم و رقص و موسیقی جای همان همسرائی و همسرایان سالیان پیش را گرفته بود. زیرا اغلب جدا از ساختمان و محتوای نمایش قرار داشت و معمولا در لحظه‌ای می‌آمد که ضعف بازیگر قادر به افاده معنی نبود. جالب اینجاست که تماشاگران لحظات رقص و موسیقی نمایش را بسیار می‌پسندیدند چون پشت این مراسم یک ارتباط قومی و فرهنگی کهن‌سال خفته بود. اما به محض اتمام ریتم و رقص و به هنگامی که نمایش به روال جاری و "کار بازیگری" بازمی‌گشت، فصاحت، روانی، و سرعت و تاثیر نمایش هم کم می‌شد و اجرا دچار سکته می‌گشت. دیگر بیانها فریادی و بدون زیر و بم بود، و بدنها حرکات اغراق آمیز داشت، و در تضاد با بیان منظم و منسجم رقص و آئین قرار می‌گرفت.

خطر اینجاست که این رقص و موسیقیهای گوناگون می‌توانند به سادگی پوشش یا استتاری شود برای پشت‌گوش‌انداختن تکنیک بازیگری، سهل‌انگاری در فن کارگردانی، و دست‌کم گرفتن اسلوب نمایشنامه‌نویسی. این مواد اولیه‌ٔ غنی هرگز نباید مانع فن کارگردانی، تکنیک نمایشنامه‌نویسی و بالاتر از همه هنر بازیگری شود.

شیوهٔ اجرا

کلا می‌توان بافت نمایشنامه را دو پاره دانست. پاره‌ای که به "خردگرائی" و داستان و بحث و استدلال و شعار و قیام می‌پردازد. و پارهٔ دیگر که به ریتم و رقص و موسیقی اختصاص دارد. و در جمع کیفیت اجرائی پارهٔ اول را بسیار ضعیف‌تر از پارهٔ دوم دیدیم. زیرا پارهٔ اول، اساسش بر بازیگری بود. و بسیاری از نمایشها، نمایش "بازیگر" نبودند. زیرا نقش بازیگر و بازیگری فردی به حداقل تقلیل یافته بود. ریتم بازیها اغلب کشدار، کند، توام با گریه و زاری و فریاد و پرخاش بود. با همهٔ اینها چند نمایش را می‌توان نام برد که بر کار بازیگری آن فکر شده بود. از جملهٔ اینها "دستها و قلبها" است، که حرکات بدنی پالوده و یک پویائی مداوم و استیلیزه اساس نمایش را تشکیل می‌داد. ولی بدبختانه نمایش اندکی شلوغ و گاه بیش از حد استعاری و شکل‌گرا شده بود.

"راز کبری" نیز کوشش داشت تا به شکل بیان تراژدیهای یونانی نزدیک شود (با گوشه چشمی به یکی از اجراهای اخیر). بازی معولان و برخی مریدان شیخ نیز همچون "دستها و قلبها" یک بازی پویا و دینامیک و پر از چرکت بود. کریمی کارگردان را رکبری دارای یک مشکل اساسی است: تصوری که او از تاتر دارد، تصور نمایشی با ابعاد بزرگ، مهیج، اما شلوغ و درهم و برهم است. اکنون کریمی پیش‌ازهرچیز دیگر اندکی به "صداقت" و "نظم‌فکری" نیاز دارد، وگرنه تاترش بیراهه نمی‌رود. او باید به‌جای آن شلوغی، لحظات دراماتیک را بپروراند و به عمق روابط و آدمها برود. اما نمی‌رود. او ترجیح می‌دهد بیشتر در سطح و جدارهٔ بیرونی نمایش بایستد.

بازی اپیزود دوم و سوم "خود نامی بر آن بگذارید" هم پالوده و ساده است. اما روابط فضائی بازیگران درست نیست. جابه‌جائی آنها اغلب برای جابه‌جا شدن صرف است و بدبختانه روابط آدمها، بازتابی دراماتیک در تصویر صحنه‌ای ندارد و بیانگر سیر تحول درونی نمایش نیست.

"عود بر آتش" به دلیل بازی کردن قصه‌های زیاد، بازی در بازی، و فقدان دکور، با منطق تعزیه عمل می‌کرد (البته تا نیمه). اما هیجانی به وجود نمی‌آورد. کارگردان علیرغم لحظات تصویری خوبی که بر سکو و در خلاء می‌ساخت، شوری به پا نمی‌کرد. شاید دلیلش ریتم کند نمایش، ترکیب صحنه گرد با تاتر یک‌طرفه ایتالیائی، و ساختمان ناقص نمایشنامه بود. هرچه بود بازیگری این نمایش همه جدی تلقی شده و بر آن فکر کرده بودند.

لازم به یادآوری است که استفاده از بیان سینمائی: تک‌فلاش، فلاش‌بک، نورهای الوان، نور موضعی و غیره رواج کامل داشت. در "نار آغر" درست همچون سینما علاوه بر فلاش‌بک، سکانسهای چندثانیه‌ای دیدیم.

چرا باید بیان سینمائی اینگونه بر بیان تاتری غلبه کند؟ نتیجهٔ معلوم چنین روشی بی‌هیچ تردید قربانی کردن بازیگر، و حادوی بازیگری است. و کار بازیگر کلید اصلی تاثیر عاطفی و فکری بر تماشاچی تاتر است. اما از آن سوی بام هم نباید افتاد. تاتر را در حد یک سلسله "حرافی" نباید نگه داشت. تاتر شیفته حرکت و عمل است و تماشاگر تشنهٔ دیدن، و تاتری موفق است که تعادل را نگه دارد.

راه آینده

ایران کشوری است با ملیتهای مختلف و فرهنگهای گوناگون. باروری تاتر آن دقیقا می‌تواند در به‌کارگیری ارزشهای متعدد فرهنگی آن باشد. و به گمان ما یکی از راههای تاتر ملی و مستقل ما همین نمایشهای

با رنگ و بوی اطراف و اکناف کشور است. می‌توان شکلهای گروهی و آئینها و مراسم را در پرتو یک سلسله تحقیقات و تجربه و آموزش مداوم به زیباشناسی نمایش وارد کرد و هم از نظر شکل و هم از نظر اندیشه از آن الهام گرفت. و سپس با انتخابی دقیق، کارآمدترین عناصر آن را برگزید و با پرورش امکانات دراماتیک آنها و جمع‌آوری وجوه خام و پراکنده به زبانی نزدیک کرد که ویژه فرهنگ کنونی بعد از انقلاب و منطبق بر هویت ملی ما باشد. این را می‌توان حتی ضمانتی دانست برای پرهیز از این خطر تا مبادا تماما گرفتار نوعی زبان یکرنگ تاتر جهانی شویم. بلکه خود نیز صاحب شیوه‌ها و اسلوبی بیانی باشیم که ظرفیتها و حساسیتهای فکری ــ فرهنگی ما را بتواند به سهولت بیان کند. و برای این‌کار تنها برپائی یکی دو جشنواره در سال کافی نیست. سرپرستی درست، مداومت کارها و در اختیار نهادن

● این جشنواره را می‌توان جشنواره‌ٔ تآتر شهرستانها دانست، چون علیرغم حضور یکی دو گروه غیر حرفه‌ای، اکثریت مطلق با تآترهائی بود که از چهارگوشه این سرزمین آمده بودند.

● مشکل اصلی عمدتا نداشتن نمایشنامه مناسب، کم‌اطلاعی از فن و تکنیک و بخصوص کمبود تفکر تحلیلی و مستقل و نداشتن تعریف جدید از تآتر است.

امکانات شرط اصلی کار است.

این را هم بیفزائیم که در فقر هیچگونه فضیلتی نیست. ستایش فقر گروههای شهرستانی کار اشتباهی است. این تلاشهای پراکنده اگر همچنان در نبود امکانات باقی بمانند به زودی پژمرده خواهند شد و یا به بیراهه می‌روند. ستایش شور و صداقت و تلاش آنها درست است اما به تنهائی هیچ دردی را دوا نمی‌کند. باید با نقد و نظر و راهنمائی و آموزش، و نیز ارسال کمکهای مادی و معنوی به یاری آنها شتافت. زیرا این تاتر گرچه بالقوه نیرومند است اما بالفعل هنوز خام و شکل‌نگرفته است.

چهار مساله اصلی

علاوه بر مسائل فوق، از نقطه نظر زیباشناسی، چهار نکته‌ٔ اصلی در تاتر امروز وجود دارد که به علت تسامح و کم‌توجهی به آنها در جشنواره تاتر امسال، ناگزیر از ذکر آنهائیم. و از آنجائی که نویسنده‌ٔ این سطور دوست دارد نظرش به نحوی عملی مفید به حال نمایشهای آینده گروههای شهرستانی باشد، به اختصار این چهار مساله عمده را که گروههای تجربی و غیرحرفه‌ای در همه جای جهان بر آنها کار می‌کنند و از این رهگذر افقهای‌جدیدی را در تاتر کشف کرده‌اند برمی‌شمرد، بدان امید که آنان نیز درتجربیات و خلاقیتهای آینده‌ٔ خود آنها را نادیده نینگارند:

۱ ــ نخستین آنها "تم یا متن دوباره اندیشیده‌شده" هر نمایشنامه است. البته اگر فرض بر این باشد که کارگردان بر نمایشی پیشتر نوشته‌شده کار بکند او باید برداشتی جدید و منطبق با شرایط و موقعیت اجتماعی خود از آن ارائه کند.

۲ ــ فضای نمایش. کار اصلی کارگردان خلق جو یا ایجاد موقعیت و فضائی است که بدیع و خاص نمایش وی باشد. و برای این کار از عملکردهای "صوتی" و "تصویری" امروز که حامل و بیان‌کننده‌ٔ مسائل خاص عصر ما هستند ناآگاه نباشد. و در ضمن باید از تقلید دوری گزیند.

۳ ــ معماری تاتر. باید برای هر نمایشنامه، تاتری خاص را به کار گرفت، و در هر ساختمان تاتری هر نمایشنامه‌ای را به صحنه نبرد. و حتی اگر ممکن شد، معماریهای تازه‌ای را به کار گرفت و یا از بناها یا مکانهای دیگر استفاده کرد.

۴ ــ ارتباط با تماشاگر. باید تلاش کرد در هر نمایش ارتباطی تازه، صریح و درست جستجو شود. تاتر بدون تماشاگر وجود ندارد و اصولا ارتباط با وی اساس و پایه تاتر است. بنابراین جستجوی درست‌ترین شکل ارتباطی با تماشاگر یکی از اساسی‌ترین کارهای هر گروه تاتری و بخش عمده‌ٔ کار هر کارگردان است.

من تردید ندارم که در سایه‌ٔ یک کار مداوم، گروههای خوب شهرستانی بر فن مسلط تر خواهند شد و به زودی کاستیهای تکنیکی را جبران خواهند کرد اگر آن روز فرا رسد، در پرتو این دانش هرکس سخنش را به درستی بیان خواهد کرد. زیرا تاتر نیز مانند هر "زبان" هنری دیگر دارای یک سری قواعد و گرامر است. تنها با یک دستور زبان درست است که می‌شود سخنی را به درستی بیان کرد. وگرنه همیشه بیم آن هست که در اثر اشتباهات زبانی حتی درست‌ترین مطالب را هم، ضد یا واژگونه بیان کنیم!

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

پاپیروس
مرکز خرید و فروش کتابها
و
مجلات تاریخی، ادبی و هنری
کتاب و کتابخانه شخصی
شمارا خریداریم
تلفن: ۸۳۳۱۵۶
۹ صبح الی ۸ شب