پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کدامیک؟
تاتر تجربی یا تجاری

دکتر قطب‌الدین صادقی

سیل نمایش‌های مردم پسند و عامیانه که غالبا" بزرگترین ویژگی آنها در ساده‌نگری وکمیک بودن آنهاست ما را در برابر یک پرسش اساسی قرار می‌دهد که زمان طرح آن کاملا" فرا رسیده است: "کدامیک، تاتر تجاری یا تجربی؟" چون دیگر بیم آن می‌رود که زبان و قالب این‌گونه نمایش‌های پرفروش و این نوع ذوق و سلیقه، کم‌کم بر همه شیوه‌ها و اشکال نمایشی دیگر سیطره پیدا کند و هر نوع تاتر جدی اما کمتر تجاری را به مخاطره افکند. خطر بیشتر از آنجاست که هرآینه امکان دارد این "ذوق کاذب" موجب تلف کردن یکی از بهترین فرصت‌های تاتری به‌دست آمده شود.

اکنون با همه سروصدا و جارو جنجال، سینمای ما خالی است. نه امکان دیدن فیلمهای خوب خارجی وجود دارد و نه دامنه سینمای فارسی چندان گسترده است. تلویزیون نیز برنامه‌های سرگرم کننده بسیار کمی دارد.

بنابراین با اندکی هوشیاری تاتر ما می‌تواند این دو دسته عظیم تماشاگر را از آن خود کند. اما کدام تاتر؟ آن تاتری که تا حد سینمای تجاری ملودرام خود را پایین می‌آورد؟ و گاه حتی کوشش می‌کند به زور خود را به حد سریال‌های شبه‌اخلاقی و ملودراماتیک تلویزیون برساند؟ یا تاتری که ضمن گشودن افق‌های فکری، می‌خواهد اشکال نمایشی ناب و جدید را هم به تماشاگران عرضه دارد و از

این طریق پیشتاز و راهبر دو شکل دیگر گردد؟ مرز تاتر تجاری و تاتر اصیل و هنری در کجا مشخص می‌شود؟ معیارها کدامند؟

بیشتر آثاری که بر صحنه‌ها می‌رود، فعالیت‌هایی سخت عجولانه، پراکنده و اکثرا" بدون هرگونه تجربه ممکن است، تلاش‌هایی فردی است ناشی از شور یکی دو نفر، و ادای وظیفه تنی چند که مجبورانند چرخ زندگی روزمره را به نحوی بگردانند. وکم نبوده‌اند نمایش‌هایی که به‌دلیل تمرینات کم و از سر بی‌مسئولیتی، کارگردان مجبور به کپی کردن طرح‌ها و بازی‌های نمایش‌های دیگر شده است! نتیجه مستقیم این فعالیت‌های بدون ابداع و تجربه اینست که از لابلای این تلاش‌های پراکنده و بدون نظم در سالیان اخیر هیچ درام‌نویس استخوان‌داری سر بر نیاورده و هیچ کارگردان صاحب سبکی قدعلم نکرده‌است. وبه‌همان نسبت بازیگران استثنایی بسیار کم بوده‌اند و از آن کمتر طراحان خلاق است.

با این توصیف به‌راحتی می‌توان تصور کرد که تاتر ما اگر چه یک سالی است دارد از نظر کمی می‌جنبد و به نسبت سالیان پیش فعالتر و پرتماشاگرتر شده است، اما از نظر کیفی همچنان هنری است که در جا می‌زند و از آنچه که سالیان پیش بوده گامی فراتر ننهاده است. اکنون لحظه آن فرارسیده که در چهارچوب ارزش‌های نمایشی و بالابردن کیفیت و وسعت زبان و پیشرفت ارزش‌های زیباشناسی آن تامل و دقتی دوباره بشود و در جهت ارتقاء کیفی آن دست به اقداماتی زد.

تقریبا" یک دهه است که هر نوع ارتباط و تبادل ما با تاتر جهانی و زبان جدید تاتر گسسته شده است. تا پیش از این، به انحاء مختلف و از طریق سفر گروههای ما به خارج یا آمدن گروههای اروپایی به ایران کمابیش نوعی ارتباط و آگاهی از کیفیات تاتر جهانی وجود داشت. اما با برچیده‌شدن جشنواره‌ها و امکان سفر کمتر خارجیان به ایران و از همه مهمتر ارتباط محدود ما با آنها، دامنهٔ این شناخت کمتر و کمتر شده است. تاتر هنری است که مبنای آن بر ارتباط و تبادل زنده است و برعکس سینما که به یاری ویدیو و یا در نمایش‌های خصوصی می‌توان هر نوع فیلمی دید، در مقوله تاتر بدون رویارویی مستقیم، هرگز امکان آموزش یا یک ارتباط صحیح فرهنگی میسر نیست.

نکتهٔ مهمتر از ارتباط با گروههای تاتری دنیا، کنارکشیدن بسیاری آدمهای مجرب و اهل فن از طریق جذب شدن در سینما، خانه نشینی، یا به خارج رفتن است. ونیز علت دیگر برچیده‌شدن مراکزی است که زمانی در این کشور بار مسئولیت تجربیات تاتری را به دوش می‌کشیدند. به‌عنوان مثال "کارگاه نمایش" علیرغم همه کم و کسری‌هایش یک مکان تجربی بود که اجازهٔ عمل و تجربه به نوعی تاتر جدید و غیر تجاری می‌داد که در ارتباط مستقیم با زبان تاتر جهانی بود. و توانست یکی دوگروه جدی مانند "تاتر کوچه" و گروه "بازیگران شهر" را در خود پرورش دهد که از بهترین گروههای فعال تاتر ایران بودند. فعالیت این مراکز که زمانی زیر نظر سازمان رادیو تلویزیون سابق اداره می‌شد، اکنون به صفر رسیده‌است. و حتی تتمهٔ افراد آن نیز به ناروا به دیگر بخش‌های صدا و سیما منتقل شده‌اند. طرح سینما پلازای سابق نیز که قرار بود به یک سینما ــ تاتر تجربی تبدیل شود، در بوتهٔ فراموشی افتاد واکنون مدتهاست ازآن به‌عنوان انبار استفاده می‌کنند!

بنابراین در غیاب هر نوع تجربه بر اشکال نمایشی جدید و زبان و محتوای تاتر امروز دنیا، دور همچنان در دست آن دسته از گروهها و برنامه‌های نمایشی است که اساس کار آنها بر در و نمایه‌های کلیشه‌ای، و بر شیوه‌های بازیگری قراردادی استوار است: نوعی ناتورالیسم تخت و کم‌عمق که بهترین ادعایش تقلید واقعیت به‌ضرب کلیشه‌های جا افتاده است. هیچکس قدمی فراتر نمی‌رود و در هیچیک از اشکال نمایشی تجربه و ابداعی صورت نمی‌گیرد.

از طرف دیگر بر شیوه‌های سنتی ما چون تعزیه، روحوضی و عروسک‌بازی تجربیات علمی و عملی بسیار نادراند، و بر زمینه‌های متنوع موضوعی و زیبایی شناسی آن نه چیزی افزوده شده و نه آنها را به کار می‌گیرند. از سوی مرکز هنرهای نمایشی کوشش شده است تا با اختصاص دادن تالار محراب (هنرستان موسیقی سابق) به اجرای آثار نمایشی سنتی چون تعزیه و روحوضی، حداقل آن کورسوی باقی مانده را زنده نگه دارند. ویکی دوتن مانند داوود فتحعلی بیگی و عظیم موسوی در این راه تلاش‌های صادقانه‌ای ازخودنشان داده‌اند. اما کافی نیست. اولین شرط حیات اشکال سنتی ما تربیت دست اندرکاران این رشته در مرکزی خاص، ودروهلهٔ دوم ایجاد "ریرتواری" برای آن است: یعنی واداشتن یا تشویق نویسندگان به نوشتن نمایشنامه‌هایی براساس این شکل‌ها و ترغیب بازیگران و کارگردانان در تجربه‌کردن این شکل‌ها است و این جز با حمایت مادی و ایجاد مرکزی تجربی وویژه زیر نظر کارشناسان فن، که دارای سرپرستی و برنامه‌ریزی درست و آشنا به همه مقوله‌های فوق باشد، ممکن نیست.

بنابراین وجود یک "مرکز تجربی" مستقل که در آن بشود همه‌گونه تجربه و ممارست به‌عمل آورد، و روش‌ها و دستاوردهای جدید نمایشی را آزمود کاملا" محسوس و ضروری است. و اگر ایجاد شود بی‌گمان جایگاهی خواهد بود مشوق بازیگران، کارگردانان، نویسندگان و همه‌آنانی که مشتاق نوکردن زبان و فرهنگ تاتراند و یا در اندیشه ارتقاء و بررسی اصول کار خود و دلمشغول راه‌های عملی برای مسائل نمایش امروزاند.

با این مقدمه افکندن نگاهی کلی بر چند نمایش که در ظرف یکی دو ماه اخیر بر صحنه بوده‌اند، خالی از لطف و فایده نیست. ببینیم در ارتباط باچشم‌اندازی که ترسیم کردیم، این آثار در کجای این تاتر جای می‌گیرند. و به نسبت دو محور "تجربی" یا "تجاری" کدام گرایش مقبولتر است و خلاقیت‌های آنها چگونه است.

تاتر تجاری

" ناهار لعنتی" با عنوان دوم "مون بِبه" MON BEBE نوشتهٔ "موریس هنکن" که در مرداد و شهریور گذشته در سالن اصلی تاتر شهر به کارگردانی امیر سلیمانی بر صحنه رفت یکی از بهترین نمونه‌های تاتر تجاری است و از میان چند نمایشی که در دوماه اخیر دیده‌ایم بی‌تردید عامه‌پسندترین نمایش تهران است. زیرا ساده‌نگری، چهارچوب کمیک و جذب تماشاگران زیاد ــ که خود حسنی است ــ ازویژگی‌های بارز آن محسوب می‌شود. به‌جای هرگونه نقد ساختاری یا تفسیری براین نمایش، درست‌تر آن دانستیم تا ابتدا این ژانر یا گونه نمایشی را معرفی کنیم. زیرا شناخت تاریخچه و ارزش‌های آن خود تعیین کننده هرگونه معیار و قضاوت برکار است.

آثار نمایشی کمیک و سبک در نوع "ناهار لعنتی" را در فرانسه "تاتر بلوار" می‌نامند که معادل دقیق "تاتر لالهزاری" سابق خود ماست. ریشهٔ تاترهای بلوار اساسا" درکمدی‌های بورژوای دورهٔ امپراطوری دوم فرانسه نهفته است. و در بهترین حالت موضوعات و آدمهای آن بازتاب طبقه بورژوایی است که به دیدن این‌گونه نمایش‌ها می‌رود، و تاتر هدف دیگری جز سرگرم کردن آنها ــ به هر قیمت ممکن ــ نمی‌شناسد. از اینرو بیشتر از هر نوع نمایش دیگر به ذوق طبقه بورژوای آن دوره وابسته است.

اساس این ژانر بر مثلث همیشگی زن ــ شوهر ــ معشوق (یا معشوقه) قرار دارد. رابطه‌ای نامشروع که باتی هر دسیسه تصنعی و خنده سطحی است و اساسا" فاقد هرگونه منطق است. ساختار قصه‌ای اینگونه نمایش‌ها بیشتر تخیلی و جوهر مرامی آن سازشکارانه است. به‌نحوی که هرگونه رسوایی ناشی از حوادث آن در

پایان بسیار خفیف شده و همه‌چیز سرانجام به نظم اولیه بازمی‌گردد و ماجرا به خوبی و خوشی خاتمه می‌پذیرد. در تاتر بلوار حتی اگر نمایشی به جنگ دو نسل بپردازد، در پایان نسل جوان معترض به روش پدران محافظه‌کار باز می‌گردد و به شیوهٔ آنها عمل می‌کند. و اگر احتمالاً" موضوعات روز را دستمایه قرار دهد، یقیناً" با محتوایی تهی سروکار خواهد داشت و یادر نهایت به تمسخر آن موضوعات می‌نشیند. مثلاً" در نمایش "جنس ضعیف" اثر "بورده" BOURDET، نویسنده هیچگاری‌نمی‌کند مگرمسخ‌کردن‌مسئله حقوق و آزادی‌زنان که به سبب کارکردن ایشان در طی جنگ جهانی اول اهمیت بسیار یافته بود.

بنابراین این‌گونه کمدیهای سبک‌کارشان تنها تکرار کردن کلیشه‌های حاضر و آماده‌ای است که از هر نظر مقبول طبقه پولدار شهری تنوع طلب است: نوعی کمدی با تکنیک محکم، ترفندهای به هم چفت شده، و با معماری دراماتیک خوب، برای خلق یک "تاتر بلوار" جامع البته تنها داشتن "ماجرا" کافی نیست بلکه نویسنده و کارگردان باید لمس بسیار خوبی نیز از "موقعیت" و به‌هم ریختن و سامان دادن "دسیسه" داشته باشند تا بتوانند در سالن وقت و بیوقت خنده بیافرینند. چون این کمیک هیچ ادعای دیگری جز برانگیختن خنده ندارد و از هر وسیله‌ای چون: تکرار، انجام کارهای بی‌منطق، کسی را به‌جای کسی دیگر گرفتن، لوده‌گری، لباس مبدل پوشیدن، استفاده از بار کمیک کلمات، کمیک شخصیت، کمدی موقعیت، تعویض محیط، و واریاسیون‌هایی بی‌پایان بر "عشق" و بدبختی‌های ناشی از آن استفاده می‌کند.

برای اطلاعات بیشتر خوانندگان می‌افزاید که "تاتر بلوار" تنها در نزد تماشاگران خاص خود می‌گیرد و در واقع نوعی کمدی تمسخر است و از تحول تدریجی اشکال متنوعی به وجود آمده است که از مولیر الهام گرفته‌اند و در آن کمدی دسیسه، کمدی اخلاقیات، کمدی شخصیت با هم ترکیب شده و با زندگی روزمره درآمیخته‌اند. دورهٔ طلایی این تاتر در فاصله سالهای ۱۸۶۰ تا ۱۹۱۴ قرار دارد و از نویسندگان کلاسیک آن می‌توان "لابیش" LABICHE (۱۸۸۸ – ۱۸۱۵) و فیدو-FEY DEAU (۱۹۲۱ – ۱۸۶۲) را نام برد. با آنها نمایش کمیک هر چه بیشتر سبک می‌شود و باعث می‌گردد تا تاتر بلوار آنها تمام تاتر پاریس را در انحصار خود درآورد.

از ویژگی‌های این ژانر یکی دکور و لباس آنست که منظری از سالن‌های پذیرایی طبقهٔ بورژواست، و دیگر از آدمهای آن می‌توان گفت که "مثلث" همیشگی است، از خصوصیات درخور توجه بعدی اشتباه گرفتن آدمها و عوضی شنیدن برخی حرفها است. البته محض خنده در این گونه نمایشی، در سرتاسر واقعه اخلاق طبقهٔ بورژوا در معرض خطر قرار می‌گیرد، اما در پایان همه چیز نجات می‌یابد و از آنجا که اخلاق این طبقه تنها بر ظاهر تکیه دارد، در پایان این نمایشها نیز حفظ ظاهر می‌شود. ژان پل سارتر تاتر بلوار را تاتری تعریف می‌کند که "در آن هیچ اتفاقی نمی‌افتد" و می‌افزاید "تماشاگران بورژوا در پی آنند تا بر خود به عنوان انسان بخندند اما هرگز نمی‌پذیرند که پایگاه طبقاتی‌شان مورد شک و تردید قرار گیرد".

٠/ وجود یک مرکز تجربی مستقل که در آن بتوان همه گونه تجربه و ممارست کرد و روشها و دستاوردهای جدید نمایشی را آزمود، کاملاً" محسوس و ضروری است.

٠/ نمایش "بلیت تاتر" را می‌توان با قید احتیاط کوششی دانست از جانب هایدهٔ حائری برای دستیابی به شکل کمدیهای سبک کاباره‌ای توام با بداهه سازی.

خوشبختانه در اوج قدرت تاتر بلوار، "آلفرد ژاری" A-JARRY (۱۹۰۷ – ۱۸۷۳) نمایشنامه "اوبوشاه" را نوشت (۱۸۹۶) و از این طریق هزل و طنز را وارد تاتر کمیک مدرن کرد و تا حدی چیرگی تاتر بلوار را شکست. پس از "پستان‌های تیرزیاس" اثر "گیوم آپولینر" (۱۹۱۸ – ۱۸۸۰) و نمایشنامهٔ "ویکتور یا کودکان بر مسند قدرت" اثر "روژه ویتراک" R-VITRAC (۱۹۵۲ – ۱۸۹۹)، سرانجام درحوالی ۱۹۵۰ نمایشنامه‌های پیشتاز پدیدار شدند و به‌زودی با پاگرفتن تاتر آبسورد، بکت، یونسکو و دیگران دلقکبازیهای ابتدایی و "فارس"هایی متافیزیک نوشتند که در آن شرایط بشری در برهنگی مضحک خود نشان داده می‌شد. و به این ترتیب نمایش کمیک مکانیکی و سرشار از "اخلاقیات" بورژوایی "تاتر بلوار" جای خود را اندک‌اندک به تاتر گروتسک و دارای طنز سیاهی داد که در آن کمدی در مرز تراژدی قرار دارد.

اجرای "ناهار لعنتی" در تاتر شهر دارای همه ویژگی‌هایی بود که برشمردیم. مگر با این تفاوت که در تنظیم دوباره آن امیر لیمانی خواسته بود تا نمایش را "اخلاقی" کند و به‌نحوی "مثلث" رابطه‌آدمها را بشکند. و همین البته موجبات ضعف نسبی نمایش را فراهم کرده بود. چون کارگردان بر انگیزه‌های مضحک افراد لباسی از عافیت و حسن نیت پوشانده بود و نگفته پیداست این تا چه حد برخلاف اصول تاتر بلوار است. هر چند که دسیسه‌ها ولطایف آن با اندکی تغییر همچنان پابرجا باشد و یا لباس و دکور و تجمل قرن نوزدهمی آن دست نخورده باقی بماند.

تاتر تجربی

تاتر تجربی بزرگترین ویژگی خود را در بدعت شکل، نحوهٔ بیان تازه و ارتباط جدید با تماشاگران نشان می‌دهد. و اگر چه به نسبت آثار تجاری از توفیق مادی کمتری برخوردار است، اما از نظر اندیشه و ارزش‌های هنری بی‌شک تاثیری قاطع و سازنده بر جریان نمایشی جامعه خود می‌گذارد.

می‌توان در زیر این عنوان چند نمونه ذکر کرد. مثلاً" ــ با حفظ احتیاط ــ از "بلیط تاتر" گفت که کوششی بود از جانب "هایدهٔ حائری" برای دست‌یابی به شکل کمدی‌های سبک، کاباره‌ای و توام با بداهه‌سازی "کارل والنتین" به یاری مونتاژی از چند صحنهٔ کوتاه و انتقادی. این صحنه‌های کوتاه لطیفه گونه مُهر والنتین مهاجم را دارد که به همه قراردادها، عادات، نظم و ذهنیت طبقه بورژوای "مونیخ" مابین دو جنگ می‌تازد، هرچند که اجرا فاقد آن تهاجم باشد و یا خنده‌ها کمرنگ برلبان بنشینند.

نمونه‌های دیگری نیز وجود دارد، همچون "برخورد نزدیک" اثر "پیمان ظلی" که جلوه تاتری فلسفی داشت و به یاری اساطیر یونان، از عرفان ایرانی سخن می‌گفت. و یا "تبعیدی" به کارگردانی دکتر محمود عزیزی که قصدش مطرح کردن اعراض از دنیا به یاری تجربیات صحنه‌ای و شکل‌گرایانه کارگردانان دهه ۲۰ روس بود که هدف خود را بر تاتر قراردادی و ضد ناتورالیست گذاشته بودند. اما از آنجا که "بازی نامه بابور" ویژگی‌های ایرانی بیشتری دارد، و تجربه‌ای است بر بستر یکی از آیین‌های بومی که نه نمایش بلکه عناصر نمایشی دارد، احتمالاً" نتیجه بحث جالبتر خواهد بود.

"بازی نامه بابور" پیش از هرچیز محصول یک دوره آموزش تابستانی مربیان امرامی مرکز هنرهای نمایشی به شهرستانهای مختلف کشور است که قرار بود به عنوان نتیجه کار در پایان آن دوره، نمایشی را نیز با هنرآموزان کار کنند. حسین احمدی نسب که به بندرعباس رفته بود براساس نوشته‌ای از جمشید خانیان

و با بازیگران انجمن تاتر بندرعباس نمایشی تدارک می‌بیند و با خود به‌تهران، تاتر شهر می‌آورد.

نمایشی که کوشش داشت سه عنصر کار، آیین و رقص را در بافت یک قصه سیاسی ـ اجتماعی به‌هم پیوند زند و در قسمت پایانی آن چکیدهٔ مراسم "زار" را هم در نمایش بگنجاند.

مراسم آیینی "زار" گونه‌ای مراسم بدوی و آفریقایی است که سیاهپوستان کناره‌های خلیج‌فارس با خود از آفریقا آورده‌اند. مراسمی که با رهبری "بابازار" یا "مامازار"، جادوگر یا "شمن" قبیله، اشخاص گرفتار یا "مرکب" تسخیر شده توسط "باد"ها را به کمک مراسمی خاص خلاصی می‌بخشند و به جرگهٔ "اهل هوا" در می‌آورند. تعریف درست "باد"ها گر چه هنوز روشن نیست اما گمان می‌رود که ارواح خبیثه این جهان و چیزی در حدود جن باشد. و مراسم زار نیز نوعی روان درمانی بدوی و به مانند بیرون راندن جن از بدن، به کمک ریتم و رقص و خلسه است، که با مشارکت دسته‌جمعی افراد قبیله یا ساکنان دهکده در مراسم صورت می‌گیرد. بد نیست این‌را هم بیفزاییم که "زار" خطرناکترین و شایع‌ترین بادها است و طبق عقیدهٔ عوام زارها همه کافرند و از جاهای دور و مختلف می‌آیند و مبتلایان آن بیشتر فقرا و مخصوصا" سیاه‌پوستان اند.

در مورد متن این نمایش می‌توان چنین داوری کرد که نویسنده سر آن داشته تا بر اساس این مراسم و دیگر ویژگی‌های اقتصادی وفرهنگی سواحل نمایشنامه‌ای سیاسی بنویسد. و به کمک یک نقال و خردکردن مراسم در چهارچوب قصه‌ای می‌خواهد یک مکان: خلیج فارس، یک کار: صید مروارید، و یک دشمن را نشان دهد: که خارجی استثمارگر ریشو پیپ دار و پاپیون زده‌ای است که می‌خواهد کناره‌نشینان رااستثمار کند. از اینرو نمایش او یک برداشت سیاسی از یک آیین بدوی است که در دوقسمت تنظیم یافته است. قسمت اول نمایش به‌کار و رنج و استثمار بابور جاشوی فقیر سیاهپوست می‌پردازد، و قسمت دوم به رهاشدن بابور از زیر یوغ زار = باد کافر = دشمن خارجی اختصاص‌دارد. از طریق طغیان بابور بر علیه همه "باد"ها، اینجا ظالم و مظلوم آیینی، جای خود را به ظالم و مظلوم سیاسی می‌دهد، و به جای "شفا"، "طغیان" می‌نشیند و به عوض بادهای کافر، دشمنان تاریخی یک کشور نشان داده می‌شوند.

آن آیین قدیمی را به لباس این قصه جدید درآوردن، البته جالب است و نشان دهندهٔ پویایی ذهن نویسنده. اما آنرا در حد یکی دو کلیشه سیاسی خلاصه کردن نوعی ساده نگری است. و اتفاقا" مانع‌ترین عنصر بازی هم همان کار اکتر یک بعدی خارجی بود که با خنده‌های خنک و مزاحم خود مخل ارتباط صحنه و سالن و اصولا" تاثیر جوهر نمایش بود.

نمایش و یا هرگونه آیین و مراسم نمایشی آفریقایی دارای سه عنصر جدایی ناپذیر رقص، نماد و موسیقی است که کارکردن بر هر یک از آنها در تجربیات نمایشی امروز می‌تواند منبع الهام یا آموزش و شناخت جدیدی باشد. بزرگترین انسجام نمایشی "بازی نامه بابور" نیز بسیار بیشتر از کلیت داستان خوشبختانه و تبلیغی آن، همین عناصر سه‌گانه بود که کارگردان با دقت تمام در سرتاسر نمایش حفظ کرده بود. بخصوص عملکرد آنها در قسمت دوم نمایش که تماما" در برگیرنده مراسم زار بود. چون در پاره اول که به‌روایت قصه تلاش و کار بابور اختصاص داشت، نوعی تعمد در صوتاژ مراسم و مراحل کار، و تصنع در لحظات آن به‌چشم می‌خورد. مراسم زاری که در "بازی نامه بابور" دیدیم نه خود زار واقعی، بلکه چکیده آن و خلاصه شده‌ای نمایشی با حفظ مراحل و به‌کمک اعجاب‌آور هفت ـ هشت پیکر رقصان و پیچان بود که استیلیزه و تقطیع شده آیین را تا حد نمایشی ناب و صیقل‌خورده حفظ کرده بودند. از این‌رو عنصر مسلط بر همه این عوامل و آیین، داستان نمایش نبود، بلکه بدن و کار بازیگران بود و اگر اینجا سخن از تاتر تجربی می‌گوییم نه به‌دلیل ظرفیتهای قدرتمند نمایشی مراسم زار ـ که خود جای تامل بسیار دارد ـ بلکه کاربازیگر به‌عنوان مهمترین عنصر اجرایی این مراسم است که در ورای کارهای معمولی بدنهای روزمره قرار داشت.

برژی گروتفسکی در نظریه معروفش بر تاتر ضمن تشریح بدن بازیگر به‌عنوان‌یگانه عنصر الزامی نمایش، معتقد است که: بر خلاف تاتر غرب که بار مهم و بزرگ آن بر کلام قرار دارد، درتاتر شرق، نیروی‌بیانگر و تعیین‌کننده نمایش بدن و حرکت اوست. اکنون به‌دلیل بی‌اعتباری مطلق کلام، باید یکبار دیگر به بدن بازگشت و به آنچه که مستقیما" از بنیان بدنی می‌آید. برای بازگشت به‌بدن به‌عنوان مرجع اصلی خلاقیت نمایشی او همچنین می‌افزاید انسان دارای دو نوع حقیقت فردی و اجتماعی و دو نوع شخصیت اجتماعی و اسطوره‌ای است. شخصیت اسطوره‌ای او متکی به ارزشهای اولیه بشر است. اما حالا دیگر حقیقت‌جمعی یا آسمان مشترک اعتقادات ـ حداقل در جوامع غربی ـ متلاشی‌شده است، اسطوره دیگر وجود ندارد و ارزشهای جمعی اولیه از بین رفته‌اند. او پس از تشریح‌اینکه اسطوره سه سطح: مذهبی، ملی، و بیولوژی (= بدن: تولد، کار، عشق، مرگ) را دارد، می‌پرسد پس از چه زاویه‌ای باید این ارزشها را پیگیری کرد اگراسطوره‌های ملی هم دیگر کارگرنباشند؟ و سرانجام آنچه که او پیشنهاد می‌کند بدن بازیگراست که در زمان ما به‌عنوان یگانه مرجع ارزشها و اصلهای اولیه انسان هنوز معتبر و موردنظر است.

این توضیح را از آن جهت آوردیم تا اهمیت کار بدن و نقش آن در خلق‌نمایشهای تجربی را نشان داده باشیم که اصولا" دیدگاه ادبی نمایش را به‌نفع دیدگاه ناب‌تری از حرکت، رد می‌کند.

در "بازی‌نامه بابور" نیز از آنجا که بازیگران تربیتی قومی و فرهنگی خاص خود داشتند، بدن آنها قوی و مقاوم و دا ای ریتم وشکل و قدرت بیانی بود. تکیه اصلی بازیگران بر امکانات خود و در هماهنگی با موسیقی بود، و نمایش‌پیش‌از آنکه با استدلال و داستان ما را مجاب کند با حس ناب‌ناشی از ریتم و رقص و نماد بود که ارتباط برقرار می‌کرد.

من بازی نامه بابور را تلاشی درست و به‌جابرای‌گسترش ابعاد بازیگری، و به‌منظور یافتن شکلهای تازه تاتری می‌دانم که‌کوشش می‌کند در تماشاگر انگیزه‌هایی عمیق همچون شرکت عرفانی انسان در مراسم و مناسک به وجود آورد. نمایشی که به‌روح تماشاگر حمله می‌برد و موجب انگیختگی یا تحریک‌روانی او می‌شود نمایشی که از طریق اشارات و تداعی معانی بر تماشاگر شوک و ضربه می‌زند و در او تخیلات جمعی و گروهی بوجود می‌آورد.

نمایشی ناب که می‌تواند نه‌تنها پدید آورنده‌حسهای عمیق بلکه تفکرات ژرف‌گردد، زیرا تماشاگر در نمایش شرکتی همه‌جانبه، فعال، حسی و روحی دارد. و در نهایت به یاری بیان پرقدرت بدن بازیگران (به‌ویژه بازی سیروس کهوری‌نژاد ـ بابور، و ابراهیم زارعی ـ بابا عبود) در موقعیتی قرار می‌گیرد که به یکباره احساس می‌کند سنخهای اولیه یا آن مدلهای جمعی که در او گم شده بودند، به یکباره بازیافته است.

برای گسترش زبان و فرهنگ تاتر ملی ما تجربیاتی از این دست کاملا" ضروری و بازی‌نامه بابور ـ در شرایط کنونی ـ یک الگو است.