حیف از کوه قاف!

○نقد و نگاهی بر نمایش «هفت شهر عشق» به روایت و کارگردانی «پری صابری»

اجرا: مرداد و شهریور ماه ۷۴ ـ موزهٔ سعد آباد (تهران)

م. رایانی‌مخصوص

اگر چه علم «ساختارگرایی» ـ متن و اجرا ـ در اندیشه‌ها و تفکرات کنونی ادبی جهان هضم شده و تنها اثرات اولیهٔ آن به جا مانده است؛ اما از نظرگاه این علم، می‌توان به بسیاری از حقایق و مسایل نمایش «هفت شهر عشق» پرداخت.

رویکرد هنرمندان به آثار کلاسیک و آرکائیک دو دلیل عمده دارد: ۱ ـ توجه به میراث گذشتگان و زنده کردن طریقت، مسلک، روش و سنت آنها ۲ ـ مطابقت قالب و اندیشهٔ حاکم اثر ذکر شده با مفاهیمی که نویسنده و گروه نمایشگر سعی در ارایه آن دارند؛ مضاف بر آنکه دیدگاهی نوین نیز بایسته و ستودنی است.

با این دیدگاه است که ما شاهد **ادیپ، الکترا، رستم و سهراب** و ... بی شمار هستیم. راز موفقیت نویسندگانی چون **سوفوکل، آنوی، کرنی و ژان ژیروردو**، در خلق آثاری چون **آنتیگون و الکترا**، به سبب بصیرت و آگاهی آنها از دو جنبهٔ ذکر شده می‌باشد. خصوصاً لحاظ کردن دیدگاهی «زیست / محیطی» متناسب با مناسبات زمان خود در این موفقیت، بسیار مهم است. از این روست که نوع درام، نوع شکل اجرایی و سایر اجزای وابسته به آنها، بر حسب ضرورت «زیست / محیطی» رنگ عوض می‌کنند و یا مفهوم و لعابی خاص به خود می‌گیرند.

به همین جهت «رساله الطیر» ابن سینا با ۸ منزلگاه، «عقل سرخ» سهروردی با ۱۱ کوه، «منطق الطیر» عطار با ۷ وادی، «کنفرانس پرندگان» بروک و «سی مرغ سیمرغ» صادقی هر یک سیاقی خاص دارند و علاوه بر انتقال سلوک عرفانی، مهر و امضایی خاص را در شیوه و نوشتار خود حک کرده‌اند. اجرای «بروک» اجرایی تماماً حسی است و اجرای صادقی کوبنده و پر صلابت؛ نگرش «عقل سرخ» فردگرایانه است و نگرش «رسالة الطیر» جمع گرایانه و ... الخ.

اما «هفت شهر عشق» با این توضیحات نتوانسته وظایف درام را خوب متجلی سازد. خانم **«صابری»** خود را «راوی» خطاب می‌کند و به حق که «فقط» روایت کرده است؛ اما آنجا که از «قفس» و «زندان» سخن می‌گوید و با آه و ناله همه جا را قفس می‌داند، آنجا که انگیزهٔ حرکت پرندگان و سیر و سلوک آنها را شکستن، آباد کردن، برچیدن دامها، آباد کردن و ... می‌خواند، دیگر از روایت فراتر رفته است. در این بخش وی خواسته تا حقانیت حقی خود و امثالهم را برای چنین حرکتی انتخاب کند و می‌کند؛ مغول و تاتار دستاویز و رویهٔ کار است و ... الخ. اینجاست که تا حدودی به وظایف اشاره شده و آرکائیکها، پرداخته و به نوعی سخن و حرف کنونی خویش را در پرده انتقال داده است؛ اما این انتقال شروطی دارد، که عدول از آنها حیطهٔ درام را سخت بغرنج می‌کند.

«گشتالتیسم» که مفهومی زیستی و روانشناختی است، کلیتی مرکب از عناصر همبسته را مد نظر دارد و هر یک از عناصر مؤلفهٔ ساختار که از مجموع آنها ساختار فراهم می‌آید، منحصراً (بستگی) به کارکرد آن عنصر در کل دارد و در ساختار هیچ کارکردی قائم به ذات نیست و به‌طور منفرد یا فی نفسه وجود و معنی ندارد، بلکه هر جز چون در کلی ادغام شد، معنای آن تابع کلیتی می‌شود(که) خود جز آن گردیده است.»[۱]

با این دیدگاه باید نظرگاه ارسطو نسبت به انواع ادبی شعر ـ که شعر دراماتیک نیز جزو آنهاست ـ مد نظر قرارگیرد. وی تمایز اشکال ادبی را در وسیله، موضوع و طریقه تقلید (= محاکات) معرفی می‌کند و صریحاً از این گفته‌ها که مشروح آن در بوطیقا آمده است [۲]، به «کنش» (کنشهای رفتاری، کنشهای زبانی و اندیشه[۳]) می‌پردازد.

«از نظر ارسطو تقلید در گام نخست، شکل نمایشی و از این رهگذر «منش تصویری» دارد. افلاطون نیز اینچنین نظر داده است و سپس هر دو فیلسوف تقلید کنش زا را در گام بعد، به تقلید «موقعیت» تبدیل می‌کنند و از گسترهٔ کنش به گسترهٔ «تصویر» وارد می‌شوند.»

نتیجه آنکه: در تئاتر قبل از آنکه ما تصویر و منش نمایشی / بصری (نه دراما) داشته باشیم، باید به کنش کامل مسلح گردیم. این مفهوم فراتر از کنشهای رفتاری و زبانی است؛ حتی شکل دهندهٔ آنها نیز می‌باشد. نمایش «هفت شهر عشق» در قیاس با مفاهیم ذکر شده، نخست روایت است نه شعر دراماتیک، دوم روایتی است روایت شده، که جنبهٔ بصری و تصویری آن فقط در سطح مانده است و به هیچ «کلیتی» نمی‌انجامد؛ یعنی چون منظر نگاه پیوند دهنده ندارد، هر یک از حرکات و تصاویر، ضمن سنخیت نداشتن با یکدیگر، مفهوم اصلی (= کلیت) را کامل نمی‌کنند:

۱ ـ بیست دقیقهٔ آغاز نمایش صرفاً نقل تاریخ [۵] و زندگی «شیخ فریدالدین عطارنیشابوری» است و اصلاً در «کلیتی» که از آن سخن گفتیم، نمی‌گنجد و جز سخن و جا پای خانم صابری چیز دیگری دیده نمی‌شود. از آن نیز به دلیل دخیل نکردن «انگیزش»[۶]، در درام اصلی و کلیت، سخن گفتیم.

۲ ـ مشکل بزرگی که از کار استنباط می‌شود، درک بظاهر نادرست از دراماست: «هر چیزی که عمل بصری در آن نهفته باشد؛ درام نامیده می‌شود.»

در این استنتاج نادرست دو نوع دیگر از ACTION نمایشی فراموش گردیده است [۷]؛ از این روست که نمایش «هفت شهر عشق» فقط در تداعی این معنا عمل کرده و در تحقق دیگر جنبه‌های «انگیزش» وامانده است. به همین جهت نمایش مدام به تصویرهای نامتجانس روی می‌آورد:

الف) در تئاتر، تصویر کردن آنچه که بازیگران می‌گویند، اشتباه محض است. وقتی از شکستن بال، پرواز، سماع و ... سخنی

گفته می‌شود، نشان دادن دقیق همان مفاهیم (- تصویرگرایی) جز تکرار همان حرفها برای مرتبهٔ دوم، چه چیز دیگری را می‌تواند در برداشته باشد؟ واختانگف در جایی می‌گوید:

« بازیگری که بگوید، «امواج دریا بسیار زیباست» و همزمان گفتن، امواج را بادست نشان دهد، بدترین کار را کرده است؛ زیرا تصویر سازی او هیچ کمکی به گویش او نکرده و در حقیقت صرفاً جنبهٔ زیبایی یا ... دارد. در ثانی تکراری بی‌مورد رخ داده است.»

ب) نوع ایستها و تشکیل شکل‌ها، نوع نشستن‌ها و حرکات دست و چهره از تأکیدات زیاد کارگردان خبر می‌دهد. در آغاز بحث به ساختارگرایان اشاره کردیم و لاجرم از «نهان شدن معنا»[8] در این گونه کارها که «صابری» شبه توجهی به آنها داشته وام می‌گیریم:

زمانی که «متافیزیک حضور» در برابر «متافیزیک غربی» قد علم کرد، ناباوری به حضور معنا، تا حدودی کار اندیشه را در نزد «شکل گرایان» متوقف کرد، تا آنکه اشخاصی چون «ژاک دریدا» به آن معنا بخشیدند و «دلالتهای معنایی متن» را شهره کردند. متافیزیکهای غربی و حضور، رابطه دال و مدلول را به ترتیب وابسته («همراه») یا تأویلی («بدون میانجی») معرفی می‌کنند. به‌طور مختصر می‌توان به سه پروسه ارتباطی در این خصوص برای کشف معنا دست یافت: ۱ - وقتی می‌گوییم: «درخت»، مدلولی چون «درخت» تعبیر می‌شود. ۲ - وقتی می‌گوییم: درخت «سَرو سبز»، مدلولی معنایی هم به‌وجود می‌آید. ۳ - وقتی می‌گوییم: درختان سبز ...، بی‌نهایت مدلول «معنایی» به‌وجود می‌آید.

با درک چنین مضامینی، نشانه‌ها و رمزهای بافت شدهٔ نمایش «هفت شهر عشق» را باز می‌نماییم: اینجاست که نوع نشستن‌ها، ژست‌ها، حرکات دست، - مضاف بر تقلیدی بودن سکنات «سوسن تسلیمی» در باشو غریبه کوچک، چریکه تارا و مرگ یزدگرد، که «تداعی معنا» داشتند، - متأسفانه در «هفت شهر عشق» تأویل نمی‌گردند و این به متافیزیک حضور و یا نوع غربی آن مربوط نمی‌گردد؛ چرا که فاکت مشخصی برای دلالتهای آنها ارایه نمی‌گردد. نوع نگرش ما به اثر، «نقد تفسیری»[9] است و الّا برای تکوین معنا می‌توان به روح و روان آفرینندهٔ اثر و موجبات پدیدار شدن چنین سکناتی پرداخت[10] و ...الخ.

از گفته‌های مذکور که اُس و اساس دیدگاه ما را شکل می‌دهند، بگذریم به ضعفهای بی‌شمار دیگری برمی‌خوریم که فهرست‌وار به آنها اشاره می‌کنیم:

۱ - «قرینه سازی» یکی از ارکان کارگردانی می‌باشد که از زمان «ماینینگن» و یاران بعدی وی به تئاتر تزریق شد؛ اما باید توجه داشت که اساس تئاتر بر بی‌نظمی استوار می‌گردد. وقتی فردی علیه شرایط موجود برمی‌خیزد و نظم و شرایط موجود را بر هم می‌ریزد، در حقیقت «سکون»[11] نمایشی را بر هم زده است (= پروتاگونیست) و این جز «عدم تعادل» چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟[12] قرینه سازی اساسش بر تعادل است و حسب این تعادل، میزانسن‌بصری کارگردان و گروه اجرایی است. متأسفانه این روند کلیشه‌ای، - که خوشبختانه عده‌ای از نامأنوس بودن آن مطلع شده و کمتر سراغ آن می‌روند، یا در بکارگیری آن، با تأکید خاص و نوینی مُصِر هستند - در سراسر نمایش «هفت شهر عشق» رسوخ پیدا کرده است: رفت و آمدهای همسان در چپ و راست، جلو و انتهای صحنه، لباسهای همسان و قرینهٔ بازیگران، گویش دیالوگها از چپ و راست صحنه، دکور با سمه‌ای و نصب چلچراغ و عَلَم، طریقه قرار گرفتن گروه موسیقی در جایگاه خود، سیاهپوشها، قرمز پوشها و ... یکسان و قرینه‌اند. البته ما در کنار «قرینه سازی» مفهومی به نام «توازن» داریم که سهل‌الوصل‌ترین طریقه برای ایجاد آن، قرینه سازی مشابه است و... تمامی تأکیدات ذکر شده که بظاهر و به غلط در جهت قوانین آرکائیک و کلاسیک اثر شکل گرفته‌اند، زیبایی، معنا، ایجاز و ... را از بین می‌برند.

۲ - پیشتر به روایت بودن اثر اشاره کردیم و دانستیم چه فاصله‌ای ما بین درام و روایت وجود دارد. در اینجا مجبوریم فاصلهٔ بین درام و اپرا را هم ذکر کنیم؛ اما مجال کوتاه و طولانی بودن بحث، ما را از توضیح بر حذر می‌کند؛ فقط می‌گوییم که «هفت شهر عشق» به زعم ما، «کنسرت موسیقی و آوازه است که موازی و مطابق گفته‌ها - تأکید می‌کنیم مطابق گفته‌ها، نه بیشتر و نه کمتر - از چند شکل و حرکت (ادا) بهره برده است، که اگر از این شکل گرایان، «عیدی زاده» را کم کنیم، فقط حرف می‌ماند و عده‌ای آواز خوان! تمام مسایل ذکر شده به مطالب اشاره شده در بند ۲ (بخش اول) باز می‌گردد: گفتیم پیش از عمل، باید چیز دیگری در اثر نمایشی («دراما») موج بزند.

۳ - سیستم اجرایی در کل یکنواخت است: بازیگران قرینه می‌آیند، روایت می‌کنند، چند پاساژ را جان می‌بخشند، آنچه که جان بخشیده‌اند دوباره می‌خوانند و می‌نوازند و سپس قرینه خارج می‌شوند. حدوداً این روند در طول اجرا، ۲۰ بار تکرار می‌شود و این امر جز یکنواختی و نشنیدن و ندیدن تماشاگر، چیزی را در بر ندارد؛ تماشاگر به صحنه زُل زده؛ اما چیزی نمی‌بیند و نمی‌شنود، چون ... در این خصوص می‌توان ضمن مسایل ذکر شده، به نمایش صحنهٔ مرگ (دوبار - همانند یکدیگر)، جمع شدنهای جلوی صحنه (حداقل ۶ مرتبه)، صحنه‌های ایستا و مجسمه وار (حداقل ۵ مرتبه) و... اشاره کرد.

۴ - فرمالیسم اجرایی آنقدر پر رنگ است که تفکر و حس بازیگران را می‌کشد. اغلب بازیگران بدون تعمق، در حال انجام مکانیک صحنه هستند. مکانیسم اپراگونهٔ بازیگران (خصوصاً عیدی‌زاده و گاه حاتمی) در تأیید این گفته و مطالب مندرج در بند ۲ گواه این مدعاست.

۵ - از میان مرغان، جز کبک مغرور و طاووس نتوانستیم بقیه را بشناسیم. از این رو شخصیت - با تمام تعاریفش حضور فعالی در درام مذکور ندارد!

۶ - رجوع کنید به «ریلیف»[13] نمایشنامهٔ هملت (صحنه گورکن‌ها) و تأثیر و تأثر آن در افت و خیزهای تراژیک اثر، و قیاس کنید نقش آن را در کلیت و جزئیت اثر با صحنه‌های گدایان، سپهسالار و مرد شنل قرمز نمایش «هفت شهر عشق». این کجا و آن کجا؟!

۷ ـ حدود ۳۰ دقیقهٔ انتهای نمایش به گزارش و سماع می‌گذرد. پس از قرعه زدن، حتی از سکنات مندرج در بند ۲ و ۳ خبری نیست؛ نقل پشت نقل! جایی که باید رسیدن به سیمرغ عملاً نشان داده شود و بز نگاه اثر، تأثیر شعف همه جانبه را بر مخاطب باقی بگذارد، به روایت بسنده می‌شود. دقیقاً جایی که نمایش فقط حرکت و عمل صحنه‌ای را می‌طلبد، سکوت جاری می‌شود و پشت سر هم دیالوگها تنیده می‌شوند و در نهایت سماع (!) تحرک و عمل سماع گونه، پس از گذشت از او جگاه، دیگر چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ ما باید در جریان سیر و سلوک غوطه‌ور شویم و حضیض و لذید بودن راه را بسنجیم و ببینیم، و در این دیدن سمپات یا تخطئه‌گر شویم؛ اما این همه، به سبب روایت کردن اثر و عدم حرکات منتج از معناهای زیر ساختی به هدر می‌رود و ما از بارقه‌های فرانمایشی بی‌بهره می‌مانیم. جایی که باید پرندگانی در طریقت از یکدیگر پیشی بگیرند، توطئه بسازند، جا بزنند (فقط یک مورد نشان داده شد)، فخر بفروشند (طاووس) و ... الایاایها الساقی می‌خوانند! قرعه می‌زنند؛ اما هیچ میل و رغبتی در حرکت دیده نمی‌شود. صعود تا فنافی‌الله، از خود گذشتگی بسیار می‌خواهد؛ رها کردن مادیات و دنیا را می‌طلبد. کدام از خودگذشتگی «نشان» داده شد؟ کدام نیستی «نشان» داده شد؟ کدام عرق جبین و خون در این راه سخت «ریخته» شد؟ تلاش و سعی و درماندگی کدام مرغ برای صعود «نشان» داده شد؟ کدام سرگشتگی «نشان» داده شد، که خیل بازیگران می‌سرایند: ما همه سرگشتگان درگه حقیم؟ و...

فقط از دریا، آتش، ریگزار، سراب، گرگهای وحشی (تبر) به سادگی نگذشتند و ملغمه‌ای از تصویر و حرکت را با هم مخلوط کردند. ای کاش ارایه آنها، لااقل سببیتی داشت![۱۴]

۸ ـ راوی از جمله اغتشاشهای دیگر نمایش است: اول یکی، بعد دوتا، بعد دو جناح (اشقیا و اولیا)، بعد همه و دست آخر نظاره کردن دیگر بازیگران، صحنه «کبک» و... را.

۹ ـ چقدر عذاب آور است تلفیقی نابجا از دو شکل اجرایی نامتجانس تعزیه و فرمالیسم دست و پا شکستهٔ تکراری.

۱۰ ـ بعد از روایت تلاش مرغان در صعود (تنها یک مورد در دو ساعت اجرا) که بصری هم نیست، درس اخلاق آغاز می‌شود: «نگهبان واتیکان»(!) وارد می‌شود و پشت سر آن طاووس، سپهسالار، کبک، مرد شنل قرمز و...

همبستگی این قطعات را نمی‌توان با مفاهیم واقعه ضمنی ارسطو[۱۵] یا کنشهای فرعی داوسن[۱۶] سنخیت داد.

۱۱ ـ چقدر زیبا بود، قفس می‌شکست و سرزمینی که دانهٔ بسیار، چشمه سارهای سیمین، آب فراوان، گلستانهای رنگین، میوه‌های گوناگون و شادی دارد، را می‌دیدیم، اما حیف از این همه تعریف و تمجید، حیف از روایت عطار، حیف از کوه قاف!

۱۲ ـ در تجلی سیمرغ، گفته می‌شود که نشانی از هر پرنده در خود دارد. چقدر در تجلی دیگر صفات و حالات او کوشش شده است؟

۱۳ ـ انگیزه‌ها برای حرکت و سیر و سلوک تماماً مادی و رفاه طلبانه است. فوتوریسم صابری این گونه است و ما هم از این دیدگاه به اثر او نگاه می‌کنیم: اگر انگیزه مادی است، دیگر عرفان عطار چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ اصلاً این سؤال اساسی مطرح می‌شود که طریقت و سیر آفاق و انفس، حرکتی سوبژکتیواست یا ابژکتیو؟ عده‌ای می‌گویند زمانی که انسان از عصیان و نابخردی اطرافیان و یا جبر و ... به تنگ آید، به فنافی‌الله می‌اندیشد، تا خود را «رها» کند؛ نیز عده‌ای می‌گویند باید زندگی ایده‌آل را شکل داد، از این رو باید زبان به طریقت گشود، و عده‌ای دیگر فارغ از همهٔ این موارد، در عالم خود و در تنهایی (فردگرایی) به الوهیت می‌اندیشند و ... در این اشکال است که خواستن پادشاه برای «رفاه»، معنایی خاص می‌گیرد!!!

نمایش «هفت شهر عشق» با مشخص کردن انگیزه‌ها، که حق مسلم و تألیفی هر هنرمندی است، نتوانسته خود را به طریقت راستین وصل کند.

۱۴ ـ گذشت هفت مرحله، بدون تأکید خاصی صورت می‌گیرد. نمی‌توان هر مرتبت را در اجرای «هفت شهر عشق» تقطیع و برشمرد. فقط در میانهٔ اجراست که ناگهان گفته می‌شود:

گفت ما را هفت وادی در ره است:

طلب / عشق / معرفت / استغنا / توحید / حیرت / فقر وفنا

این هم از معجزات گره گشایی قرن بیستم!

۱۵ ـ اینان که هستند که راوی نقل شده‌اند؟ در کدام رخدادگاه همیاری ما را می‌طلبند؟ چرا می‌طلبند؟ و...

■ پی نویس:

۱ ـ جهت اطلاع بیشتر: ر.ک.به: دانش اساطیر ـ روژباستید ـ جلال ستاری ـ چ اول ۱۳۷۰ ـ نرس ـ ص ۶۷

۲ ـ هنر شاعری (فن شعر) ارسطو ـ دکتر فتح‌الله مجتبایی ـ نشر اندیشه ۱۳۳۷ ـ ص ۴۶ تا ۴۲

۳ ـ از نشانه‌های تصویر تا متن ـ بابک احمدی ـ چ اول ۱۳۷۱ ـ ص ۲۴۰

۴ ـ رجوع شود به ۳، با اندکی تغییر و تلخیص

۵ ـ فرق بین تاریخ و درام: رجوع شود به ۲ ـ ص ۸۸ تا ۸۳

۶ ـ رجوع شود به ۳ ـ ص ۲۴۶ تا ۲۴۳

۷ ـ جهت اطلاع بیشتر رجوع شود به : تئاتر آینه طبیعت ـ اورلی هولتن ـ ترجمه: محبوبه مهاجر ـ سروش ـ چ اول ۱۳۶۴ ـ ص ۶۲ و ۶۳

۸ ـ جهت اطلاع بیشتر: ر.ک. به: ۳

۹ ـ جهت اطلاع بیشتر: ر.ک.به: نقد تفسیری ـ رولان بارت ـ ترجمه: محمدتقی غیاثی ـ چاپ اول ۱۳۶۸ ـ انتشارات بزرگمهر

۱۰ ـ جهت اطلاع بیشتر: ر.ک. به: از پایان تا آغاز و از آغاز تا پایان ـ پرفسور دیوید بال ـ ترجمه: دکتر محمود کریمی حکاک ـ چاپ اول ۱۳۷۳ ـ نشر گل ـ ص ۴۰ تا ۳۹

۱۱ ـ جهت اطلاع بیشتر: ر.ک. به: مجله سوره شماره ۸، آبان ۷۰ ـ شخصیت در نمایشنامه (۵) ـ نصرالله قادری ـ ص ۶۹

و شناخت عوامل نمایش ـ ابراهیم مکی ـ چاپ اول ۱۳۶۶ ـ سروش ـ ص ۵۸ تا ۵۶

۱۲ ـ استراحتگاه و لحظهٔ آنتراکت در میانهٔ تراژدی

۱۳ ـ منظور PLOT است.

۱۴ ـ رجوع شود به ۲

۱۵ ـ نمایشنامه و ویژگیهای آن ـ اس. دبلیو. داوسن ـ ترجمه: گروه تئاتر آیین ـ چاپ اول ۱۳۷۰ انتشارات نمایش