دو نمایش در یک نگاه

رقص پاهای من - نوشته و کار: عبدالخالق مصدق - سالن چهارسوی مجموعه تئاتر شهر
نگار - نوشتهٔ: علی نصیریان، کار: امیر آتشانی - سالن شماره ۲ مجموعه تئاتر شهر

■ **اول گفت**

نمایشهایِ «رقص‌پاهایِ من» و «نگار» از جمله آثاری بودند که در بخش مسابقهٔ سیزدهمین جشنوارهٔ سراسریِ تئاتر فجر به روی صحنه رفتند.

اقدام مرکز هنرهای نمایشی در خصوصِ حمایت از گروه‌هایِ نمایشی شرکت کننده در جشنواره و اختصاص دادنِ سالنهایِ مطرح و بالنسبه مطلوبِ تهران به آنها، جای تقدیر و تشکر دارد؛ متأسفانه این حمایتها و اقدامات همه‌گیر و مداوم نیستند: چنانچه سالنهایِ تهران از جمله محراب، سنگلج، هنر و گاه مجموعهٔ تئاتر شهر بلااستفاده رها می‌شوند؛ حال آنکه سیلِ مشتاقان، دلسوختگان و علاقه‌مندان پشتِ درهایِ بستهٔ این سالنها به انتظار نشسته‌اند و ... الخ.

«حرفه‌ایها» یا بهتر بگوییم پیشکسوتان فعلاً در فکرِ بحران تئاتر به‌سر می‌برند و قصد ندارند تا حلّ شدنِ این معضل(!) اقدامی، حتی تکانی یا گرته‌برداری‌ای از خود نشان بدهند؛ پس شایسته است دستِ جوانانِ مشتاق را فشرده و زمینهٔ فعالیتِ مستمر آنها را فراهم آوریم.

■ **دوم گفت**

«انگیزه» مهمترین عاملِ حرکتی در درام به‌شمار می‌آید. نویسنده با طرحِ موضوعیِ خاص، قصد و غرضی را تدنظر دارد؛ از این روست که دست به قلم می‌برد. او واژگان، شخصیتها و ... را به کار می‌گیرد تا از طریق «درام»، اعادهٔ معنا کند. قدمِ نخستِ درام‌نویس، بکارگیری و جایگزین کردنِ عناصر نمایشی می‌باشد؛ اما جایگزینی نیز دارایِ هدف و مقصودی خاص است و اگر تابعِ فرآیند ذکر شده (انگیزه) نباشد، درام شکل نمی‌گیرد. از طرفی دیگر، صِرف بکارگیری این عناصر، موجبات خلقِ درام را فراهم نمی‌آورد. نویسنده بیشتر از هرچیز باید «تفکر دراماتیک» را در دیدگاهِ خود جاری و ساری نماید. اینجاست که تفاوت یک مجلسِ شادمانی، محکمه و ... با درام رُخ می‌نماید و هر ملغمه‌ای نمی‌تواند خود را درام و تئاتر معرفی کند! حال «تفکر دراماتیک» به‌چه وجوهی از عالمِ تئاتر اشاره دارد و چگونه همه چیز را تحتِ تأثیر خود قرار می‌دهد و سره ناسرهٔ اثرِ تئاتری و غیرتئاتری را موجب می‌شود، بحثِ طویل‌العرضی است که مثنوی هفتاد من کاغذ می‌طلبد و شکیبایی و صبرِ حضراتِ سردبیر و مسؤول تئاتر این مجله!

هنگامی که پا به تماشاخانه می‌گذاریم، توقع داریم که نخست تئاتر ببینیم؛ درامی که وجوه گوناگونِ ذکر شده را در ابعادِ متناسب با نمایش و اثر، بکارگرفته باشند. متأسفانه هستند اشخاصی که تئاتر را با بذله‌گویی، لیچارگویی، هجوبافی، بحث، مجادلهٔ فلسفی، سخنرانی، تریبون، ادارهٔ تبلیغات و... اشتباه می‌گیرند. البته یکی از وجوه بارز و اولیهٔ درام، «جذابیت» است؛ یعنی اثر باید همانند آهن‌ربا، مخاطبانِ خود را جذب نماید: [به‌اصطلاح] فرصت نفس کشیدن و سرخاراندن را از تماشاگر خود بگیرد!

عده‌ای برای ایجادِ چنین جوّ و اتمسفری، به موارد ذکر شده

تمسک می‌جویند، تا از این طریق ضعفِ «جذابیت» اثر خود را خنثی نمایند؛ یعنی «انگیزه» شکل دادنِ چنین لحظاتی را به «جذابیت» اثر ربط می‌دهند و...

ما برانگیزه تأکید بسیار داریم؛ حتّی در غیر متداول‌ترین آثار نمایشی - مشروط بردرام بودن (!) و یا ترجمه‌هایِ صحیح - وجودِ آن را در لحظهٔ لحظهٔ اثر ثابت می‌کنیم؛ اما از سویی دیگر برانگیزه‌ای که «بافت دراماتیک» داشته باشد، صحّه می‌گذاریم. [بحثِ مفصلِ مطرح و شخصیت، دو رکنِ اساسی درامهایِ عصرِ حجر تاکنون، نیز از همین زاویه قابل تأمل است.]

باید توجه داشت که هر انگیزه‌ای نمی‌تواند، جوابگویِ درام باشد. جذابیت نیز تابعی از توابع درام است و چنانچه در آثارِ درام‌نویسان، این خصیصه را بارز و حقیقی می‌یابیم به دلیلِ ارتباطِ دراماتیکِ جذابیتها با «تفکر دراماتیک» حاکم بر اثر است. گاه در اثری، برای رفع خستگی تماشاگر، صحنه‌ای که حکم واقعه‌ای مجزا را دارد، گنجانده می‌شود و عجبا که چنین آثاری با تأکید و اصرار آفرینندگان، گیشه، مسؤولانِ سالن و... تئاتر خوانده می‌شوند! اگر حکم‌را فقط بر «جذابیت» اثر بگذاریم، در نتیجه هر بازی‌ای، حتی سیرک، فوتبال، شعبده‌بازی و... نیز در حیطهٔ درام و تئاتر تعریف می‌شوند؛ اما باید عنایت داشت که: «جذابیت شرطِ درام است؛ اما هر جذابیتی نمی‌تواند رنگِ تئاتر و درام به خود بگیرد.»

حتی فیلسوفانِ درام‌نویسی که برایِ انتقالِ اندیشه‌هایشان به تئاتر روی می‌آورند، پیش از فلسفه و...، درام داشته، سپس «جذابیت» را چاشنی کارشان قرار داده‌اند. از طرفی دیگر «جنس» جذابیتهای این زعمایِ فرهیخته، هم به لحاظ ساختاری [= ریختی] و هم به لحاظ درونی، بارکن رکین درام (تفکر دراماتیک) سنخیت و پیوند دارد.

دو شخصیت را در نظر بگیرید؛ کنار هم می‌نشینند، چای می‌خورند، همدیگر را هویدا می‌کنند (به‌اصطلاح: شخصیت‌پردازی)؛ از گذشته و آینده می‌گویند؛ سیگار می‌کشند؛ لایهٔ اوزن را سوراخ می‌کنند؛ دغدغه‌ها و امیالشان را مطرح می‌کنند؛ بر سرِ محتوایِ کتابِ خاصی دعوا می‌کنند؛ از مشکلاتِ زندگی می‌گویند؛ آبمیوه می‌نوشند و سپس شب هنگام با هم دست می‌دهند و می‌روند! البته برای «جذابیتِ» کارشان نیز، ترفندِ رقص و بحثِ جنسی را پیش می‌کشند!!!

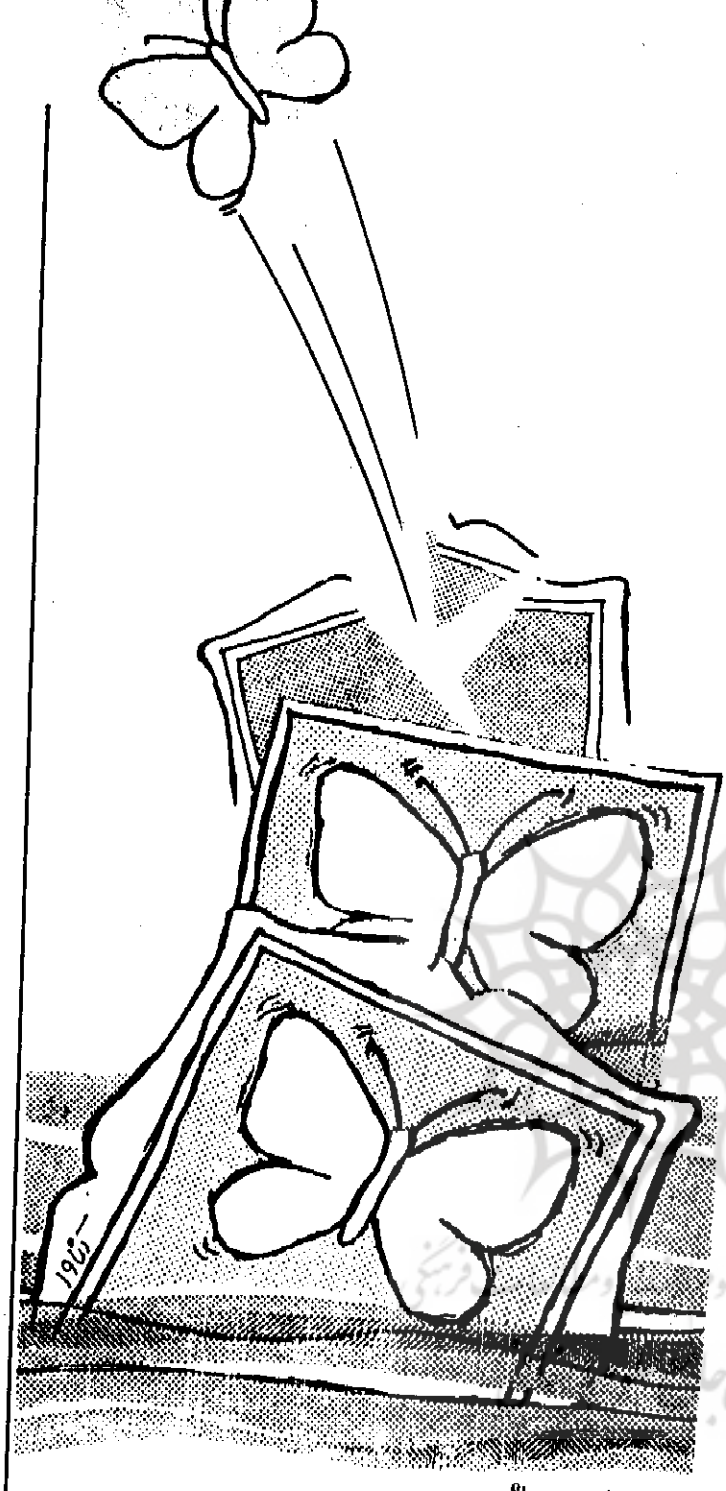
اگر این را چکیدهٔ یک درام بنامیم، پس سوفوکل، ایبسن، استریندبرگ، بکت و... چه جایگاهی دارند؟ چه وجه تمایزی مابین آثار این دو گروه وجود دارد؟

دلا بسوز که سوز تو کارها بکند
نیاز نیم شبی دفع صد بلا بکند

■ سوم گفت

الف) «زنی» قصد کشتنِ خویش را دارد. «سوزنبان» ایستگاه، از تریبن وقوعِ واقعهٔ خاصی درصدد دورکردنِ زن از ایستگاه برمی‌آید. «علی» دوستِ سوزنبان، جانبازِ ورزشکاری که هفته‌ای دوبار با قطار مسابقه می‌دهد، بادیدن پریشانی زن، درصدد کمک به او بر می‌آید.

زنی که شویِ خود را از دست داده، در کابوس و ناامیدی به هذیان افتاده است. سرنوشتِ دو انسانِ دیگر به‌ناگاه با این زن گره



می‌خورد. چرا؟

هدف کیست؟ زن یا علی؟ اگر هدف زن است و فاعلیت اثر بر عهدهٔ او قرار دارد، پس چرا علی نمودِ عینی‌تری پیدا می‌کند؟ زن فاعل است؛ پس اوست که قدم برداشته و تصمیم می‌گیرد؛ اما در «رقص پاهای من» علی است که مدام خود را هویدا می‌کند و جلا می‌یابد.

اگر علی هدف باشد، دیگر وجود زن، ضروری به‌نظر نمی‌رسد و اساساً کار با مشکل مواجه می‌شود. بازگردیم به حالتِ اول. زن فاعل است. چرا علی او راکمک می‌کند؟ حسِ همدردی علی به چه جهت و به چه انگیزه‌ای است؟ انسان دوستی؛ کمرنگ است. یادمان

باشد «انگیزه» مهمترین عاملِ حرکتی اثر است.

علی دلیلی برای تکاپوهای زیادش ندارد. علی گاه، خود فاعلی تنهاست که ده‌ها همدرد می‌طلبد. تفاوتِ انگیزهٔ سوزنبان و علی، کاملاً مفهوم گفته‌های ما را به اثبات می‌رساند: سوزنبان به سبب ترس و پیش‌بینیِ عواقبِ نامطلوب، ستیزِ فرعی وسپس همیاری با زن را برمی‌گزیند؛ اما علی فاقد چنین انگیزه‌ای می‌باشد و متأسفانه اساسِ درام بر زن و علی استوار است و از این حیث، درام مخدوش می‌شود.

در چنین درامی که نویسنده بیشتر سعی دارد «بن اندیشه» [به‌زعم ارسطو] را نسبت به ارکانِ دیگر درام مطرح نماید، رو ساخت حرف اول را می‌زند. قطار، ایستگاه، پیرمرد، جوان، زن و... اینها در چنین دیدگاهی، باید عمیق‌تر ارایه شوند. ارتباط، تجانس و تناسبِ این آدمها و رخدادگاهِ اثر به چه میزان ما را به «اندیشه» اصلی هدایت می‌کند؟ خصوصاً بُعد ماورایی یکی از پرسناژها، ما را بیشتر به ماهیت مسایل ذکر شده، هدایت می‌کند.

هویت بخشیدن به شخصیتها این روزها بسیار ساده و ابتدایی است. می‌گویند در درام، پرسناژ یا از طریقِ خود یا از طریقِ شخصیتِ رو به‌رو و یا از طریقِ موقعیت، معرفی و هویدا می‌شود. سهل‌الوصول‌ترین نوع، در همین نمایش به وقوع می‌پیوندد. علی بی‌دلیل خود را تصویر می‌کند. برای کی؟ برای چی؟ (انگیزه وجود ندارد.) تمامی هویدا شدنها صرفاً حدیث نفسِ علی است و به هیچ می‌انجامد؛ چون اساسِ درام بر این شخصیت استوار نشده است؛ از طرفی این بازگوییها هیچ سبب یا معلولی ندارد.

چنین است روایتِ زن با چرخ و فلاشبکِ نیم‌بند و بازی با کرکره‌ها.

از به اصطلاح ابتکاراتِ کار، استفاده از پرده کرکره‌های تعبیه شده در بکراند صحنه است، که متأسفانه اصلاً با کار جور نمی‌باشند، فواصل تغییر می‌کنند: ۶۰۰ متر، ۴۰۰ متر و... اما دکور همچنان ایستاست (کرکره‌ها، لاستیک و...). نمی‌دانیم نقش چند تابلوی راهنمایی و رانندگی و نقوشِ کوکاکولا چه کمکی به اثر و فضا می‌کند؟ اما یقین داریم نبود آنها کار را یکدست‌تر می‌کرد؛ خصوصاً تعویضِ تابلوهای ذکر شده و تغییر علامتها، واقعاً مبهم و عجیب و غریب به‌نظر می‌رسید و هزاران فکرِ لاینحل و سرگیجه را برایمان به ارمغان می‌آورد!

این کاربردها + سَیلانِ آبی رنگِ جلوی صحنه + ... از جمله «جذابیتهای» مطرح شده پیشترمان می‌باشد. [رجوع شود به دوم گفت].

از جمله دلمشغولیهای دیگر نهفته در «رقص پاهای من» برخاستن یکی از بازیگران گروه، از میان تماشاگران است. ناگهان دیوارِ چهارم فرو می‌ریزد و به سبب گسترشِ معنایِ اثر، کارگردان دلمشغولی خود را بر اثر تحمیل می‌کند.

استواری زن و راسخ بودن او در نیاتش، در متن و اجرا، مشاهده نمی‌شود. زن قصد خودکشی دارد. جنون، بر او مستولی می‌شود؛ اما ناگهان تلاش بی‌انگیزهٔ علی جواب می‌دهد: زن، استواری فرمایشی خود را از داده، به سوی فرزند خویش و علی می‌رود. مگر نه آنکه او پیشتر هم می‌دانست که کودکی هفت ساله دارد؟ مگر نمی‌دانست کسی چشم انتظار اوست؟ مگر خود، این هویتهای شخصیتی را برملا نکرده‌است؟ پس چگونه در التهاب بازگوییهایش دچار تردید و سستی نشده؛ اما با اصرار علی و فرمایشهای نویسنده تغییر رویه می‌دهد و... الخ.

■ چهارم گفت

نمایش «نگار» سخت پذیرفتنی است. «علی نصیریان» با آنکه اوج قلمفرسایی‌اش را در «بلبل سرگشته»، «بنگاه تئاترال» و بعضاً «هالو» به منصه ظهور رسانده‌است؛ در «نگار» دیدی بسیار شخصی و بسته را ارایه می‌دهد؛ از این رو نمایشنامهٔ «نگار»، نسبت به آثار ذکر شده، حتی نسبت به افعی طلایی، سیاه و... مراتب، جایگاه و منزلت پایین‌تری را به خود اختصاص می‌دهد.

این که گفتیم «شخصی»، اصلاً دید جامعه شناختانه‌ای، نسبت به نگارندهٔ اثر مدّنظر ندارم و اساساً معتقدیم برای تعبیر و تفسیر یک ناثر دراماتیک، نخست باید به اثر پرداخت و چنانچه در موقعیت دراماتورژ قرار گرفتیم، دیدگاه‌های دیگر را هم ذکر کنیم و...

گفتیم حدیث و آیه و فلسفه بافی و امثالهم در درام راه ندارد [رجوع شود به سوم گفت] این گفتار ردکنندهٔ MASSEGE نمی‌باشد و ما همواره بر وجود آن صحّه می‌گذاریم. چنانچه بی‌معناترین آثار در نزد عوام بدون منش و ... [چون ابزوریستها] دارای ژرفاهای درخشان و تأمل برانگیزی هستند؛ حتی معلوم الحال‌ترین آدمها؛ چون «ژان‌ژنه» نیز در آثارشان بر طریقت MASSEGE وار تأکید دارند و....الخ .[البته و چه مثبت یا منفی، هر دو مدّنظر است سقیاسها با بی‌نهایت وجه + یا - روبه رو می‌باشند.]

از این زاویه، فغان آمدن یک جوان و چپ و راست سولوگ و مونولوگ ردیف کردنش، سخت بفرنج به نظر می‌رسد. [بحث شخصی‌نویسی مذکور از همین زاویه قابل فهم‌تر است.]

مقولهٔ جسم (تن) و روح و آزادی نهان، از وادیهایی است که طبع آزمایی در حیطهٔ آنها بسیار دشوار و اغلب شعاری نمایان می‌شود. پر فروغ‌ترین این نمایشنامه‌ها، «دکتر فاستوس» اثر «کریستوفرمارلو» است که با معیارهای کنونی، چندان همخوانی ندارد و اثر قابلی نمی‌باشد؛ اگر چه در جایگاه زمانی و مکانی خود، قابل تعمق و تمجید بوده و هست.اینجاست که فرمایشات حضرت «لاجوس اگری» در صفحات ۲۳۶ به بعد [چ سوم - سال ۶۷] در خصوص نقطه شروع ما را با بحران خطرساز و روبه رشد این گونه نمایشنامه‌ها رو به رو می‌سازد و سریعاً ما را به گونه دیگری از شروعهای مرسوم در فن درام‌نویسی سوق می‌دهد (جهت اطلاع بیشتر نیز، ر.ک: ماهنامهٔ سوره ش ۹- آذر ۶۹ - ص ۳۴ - نقطه شروع خصراله قادری)

نمایشنامه «نگار» از همان بدو امر، ما را با دنیای مکرر حدیث نفس مواجه می‌کند. از این روست که تضاد جوان و دایه جز پیروی فرمایشی از حضرت ارسطو چیز دیگری را به اثبات نمی‌رساند؛ چرا که جوان، ساز خود را می‌زند و ستیز، ساز دیگرش را. از سویی دیگر جوان در تلاطم یافتن مجاز و حقیقت، دچار توهمات سوبژکتیو می‌شود.

از این زاویه است که مابین موجود «خیالی رقص پاهای من» و

«نگار» می‌توان نتایج بعضاً مشترکی را اتخاذ کرد. شاید این صور نامأنوس، حقیقت است و آنچه افلاطون، مُثُل می‌خواند، در نمایشها متجلی گردیده است و شاید....

این شخصیتها به لحاظ رو ساخت، کاملاً با طرح و پیکره اصلی آثار ذکر شده، تجانس دارند؛ اما زمانی که ژرف‌نگری آثار ذکر شده را بررسی می‌کنیم، دوگانگی آفرینش این شخصیتها را در می‌یابیم.

نمایشنامه «شاه می‌میرد» اثر «اوژن یونسکو» نیز از همین زاویه، بارها بررسی شده‌است و زعمایی فن، موفقیت این اثر را به دلیل تعبیرهای گوناگون فلسفی و سیاسی (ژرف ساخت و روساخت) و سنخیت داشتن و معنا دادن و عدم جهش و دوگانگی و تزلزل شخصیتها، می‌دانند! بگذریم.

وقتی بروشور نمایش «نگار» را نگاه کنیم، تمام نمایش در بروشور خلاصه شده است و انصافاً که بیشتر از مطلبِ مندرج، چیز اضافه‌تری عایدمان نمی‌شود؛ چرا که ظرفیتِ هر اثر دراماتیک، محدود است. اگر نویسنده‌ای، اثری پرحجم و بسیار وقت‌گیر را ارایه می‌دهد، این دلیلی بر اضافه‌گویی نیست [که گاه چنین است؛ اما منظور ما «نویسنده» و «نمایشنامه» است، نه هر معجونی!] دلیل بر ظرفیتِ حجیم مطالب یا مطلبِ نهفته در اثر است. نمایش «نگار» اگرچه حجیم و وقت‌گیر نمی‌باشد؛ اما با همان ۲۵ یا ۳۰ دقیقه هم مشکل می‌آفریند. نمی‌دانیم که این چه بابی است که گاه نویسندگان را به پرگویی می‌کشاند و خرمن خرمن می‌نگارند و اصل و فرع را در هم می‌ریزند تا درامکی افاده‌ای و طناز را خلق کنند! مقصودمان «نگار» نیست، اگرچه گاه سستی‌هایی در آن به چشم می‌آید؛ اما منظورمان فاتحانِ درام‌نویسی ایران است که غوره نشده...

دکور باسمه‌ای و یک شبهٔ کار، بازیهای نه چندان پخته، عدم ارایهٔ ایجازِ گفتاری/تصویری و نورپردازی نامطلوب و یا بهتر بگوییم بی‌نور، از دیگر نقاطِ ضعفِ این نمایش به شمار می‌آید.

■ آخر گفت

تقریباً عناوین بحثها را ذکر کردیم، الاّ «عشق» نهفته در این کارها را. «امیر آتشانی» از مستعدان تئاترِ دانشجویی است و در آشفته بازارِ تئاتر، دل در دل خویش و دوستانِ تئاتریش داده و چند سالی است که صمیمانه و مصّر در این راه قدم برمی‌دارد. سالن نور ندارد [به من تماشاگر مربوط نمی‌شود؛ اما به منِ تئاتری مربوط می‌شود] اما نمایش با لامپ اجرا می‌رود! گروه پول ندارد؛ [همانها که ذکر شد] اما با پودس و پانل، دکور ساخته می‌شود و... الخ. به‌عنوان یک تئاتری فقط می‌توان گفت: دست مریزاد.

«عبدالخالق مصدقی» نیز از دانشجویان تئاتر است. اگرچه به لحاظِ مادیات از گروه نمایشی «نگار» وضعیتِ بهتری داشت؛ اما دل او نیز به فغان آمده است:

امروز که در دستِ توأم، مرحمتی کن
فردا که شدم خاک، چه سود اشکِ ندامت