# ● بحران هویت

## دو نمایش در یک نگاه

■ م. رایانی مخصوص

## ■ گفت اول: درآمدی مشترک

حال که به‌شکرانه‌ی قرن بیستم ـ و شاید هم بیست و یکم ـ رجعتی به «دین» و «خدا» در جهان پدید آمده و نیز در بحثِ خاصِ تئاتریمان هم رجعتی به‌سنت‌ها، آیین‌ها و مناسکِ آرکائیک صورت گرفته است، باید بدانیم که ما همچنان بر مخاطب متکی هستیم؛ یعنی باید همیشه بیندیشیم که چگونه مخاطب با صحنه ارتباط برقرار می‌کند و چگونه از اندوخته‌هایِ سمعی و بصری گروه حَظّ می‌برد و در نهایت چگونه به‌پرسمان می‌رسد و یا غرقه می‌شود و الخ. البته همینجا متذکر می‌شویم که این به‌معنای باج دادن به‌مخاطبِ ساده‌پسند و امثالهم نیست. ملاک حَد وسط است. خیرالامور اوسطها.

در تئاتر گاه ارتباطِ مخاطب و صحنه، یک سویه می‌شود؛ یعنی آفرینشگران که صحنه را جان می‌بخشند، تمام سعی خود را به‌کار می‌گیرند و اجرا را تا سر منزلِ نهایی (پایان) می‌رسانند؛ اما بازخورد یا بازفرستی از سویِ مخاطب دریافت نمی‌کنند. [این ری‌اکشن الزاماً رودررو نیست، ممکن است پس از اجرا رخ دهد.] دو حالت دارد:

۱ـ اصلاً نمایش را نفهمیده‌اند.

۲ـ نمایش را فهمیده‌اند؛ اما رابطه‌ی ظرف و مظروف را درک نکرده‌اند.

مقصر کیست: ۱ـ مخاطب ۲ـ کارگزاران و آفرینشگران

بحثِ بیشتر در این مجال، ما را از بحثِ اصلی دور می‌کند، قصدمان ایجاد سؤال بود؛ سؤالی که ما با دیدن شماری از تماشاگرانِ انگشت به‌سرِ دو نمایش مذکور به‌ذهنمان رسید!

در این درآمدِ مشترک که ذکرش رفت، عنصری به‌نام «پیشینه‌ی فرهنگی» خودنمایی می‌کند. دو نمایش «سرود بال سروش» و «مویه جم» بر چنین پیشینه‌ای تکیه داده‌اند. ما از این زاویه مدخل بحث را می‌گشاییم:

اگر نعل به‌نعل پیشینه‌ای را زنده کنیم، سخت به‌خطا رفته‌ایم؛ اما اگر نمایش و پیشینه: ۱ـ سنخیت کنونی داشته باشد ۲ـ حاوی تأثیر و تأثرات خاص بر مخاطب باشد ۳ـ حرفی فراتر از پیشینه‌ی مأخذ داشته باشد ۴ـ اینجایی باشد ۵ـ مخاطب را بلرزاند و شماری از این بایدها، آنگاه ما از این حیث به‌مخاطب اهمیت داده‌ایم وگرنه هرآنچه که آنها بخواهند و ما بتراشیم و به‌گلوی بی‌مثالشان راهی سازیم، امری محال است که اگر هم میسر شود فی‌المثل می‌شویم شعرای درباریِ بی‌درد، مرفه، بی‌دانش، بی‌مایه و... که به‌پشیزی هم نمی‌ارزد. ما باید این حق را به‌نویسنده بدهیم که حرفِ خویش را مطرح نماید و اساساً اگر حرفی نداشته باشد که نویسنده نمی‌شود و البته چه بسیارند نویسنده (!) و افرادی که از روی شکم می‌نویسند و حرفِ شکمی می‌زنند تا نمایشنامه یا ...

غرض از این گریز آن بود که درام‌نویسِ کنونی با رجعت به‌پیشینه‌ای خاص و سامان بخشیدن به‌وجوه دراماتیک آن، باید مخاطب را در نظر بگیرد و باید برایش انسانی قابل لمس و باورپذیر خلق نماید. کیخسرو از همه چیز می‌گذرد. جم بر همه چیز دست می‌یابد. یکی پیروز می‌شود، دیگر سقوط می‌کند (نقد اخلاقی) و ...

خوشبختانه دو نمایش مذکور با دستاویز قرار دادنِ پیشینه‌ای گوهربار، به‌بار دراماتیک بالقوه، زمینه‌ی مناسبی را فراهم آورده‌اند. هر دو نمایش ضمنِ تأکید بر مقتضیاتِ زمانی و مکانی پیشینه، تطابقی کنونی را هم خلق کرده‌اند. [درستی یا نادرستی‌اش به‌ما بازنمی‌گردد؛ هر مخاطب با عقل خویش می‌سنجد. چنانچه هیأتِ ممیزی محترم ارشاد فهمید و ظاهراً خوشش آمد!]

۱ ● نمایش: سرود بال سروش
○ نویسنده: سعید شاپوری
○ کارگردان: شکرخدا گودرزی

۲ ● نمایش: مویه جم
○ نویسنده و کارگردان: قطب‌الدین صادقی

## ■ گفت دوم: فرّه ایزدی رخت بسته است

نمایش «سرود بال سروش» تجلّی‌دهنده‌ی سیمایِ نیک مردی است که از خویش می‌گذرد و دمیدنِ فرّه ایزدی را خواهان است. کیخسرو، نام نامی آن نیکومرد می‌باشد که با شماریِ دیالوگ و بعضاً اکشن‌های ذهنی و فیزیکی، خود را به‌ما شناسانده است. او خود را فدا می‌کند و فداکردنش موجب ظهور و توجه اهورامزدا می‌گردد. از سویی دیگر بهشتِ رنگین و جمیل به‌او ودیعه داده می‌شود. ما (مخاطب) تشنه‌ایم تا از سیمای پرتلاطم و پرپیچ و خم این مرد نیکو بیشتر بدانیم. کیخسرو رازی را با خود حمل می‌کند و تنها در واگویی با رستم خودافشایی می‌کند؛ اما همچنان اشتیاق در ما شعله می‌کشد:

۱ـ او پنج در هفت روز به‌چله نشسته است ۲ـ پادشاه است ۳ـ همه به‌فرمان او هستند ۴ـ شصت سال سلطنت کرده است و ...

تمامی این خصوصیات وجوه «عام» شخصیت هستند. ما همچنان منتظریم کیخسرو را بر اریکه‌ی تام‌آورانی چون هملت، ادیپ، اتللو و... ببینیم. منتظریم تا وجوهِ «خاص» این شخصیت را با تمام تمایلاتش ببینیم؛ اما هرچه پیشتر می‌رویم این انتظار برآورده نمی‌شود. رازها، انگیزه‌ها و علت‌العلل‌هایِ محرک، پوشیده می‌مانند. رمز و راز این‌گونه نوشتارها در چیست؟ چرا قلم به‌دستان ما ـ و شاید هم این حقیر ـ در افت و خیزهایِ درام، از شخصیت و پردازش آن وامی‌مانند؟ چه باید کرد؟

اینکه کیخسرو نظرِ لطفی بر پرستارِ فرنگیس نشان می‌دهد، یک گوشه‌ی کار است؛ اما این نظر چه کارکردی دارد؟ هرگوشه از زوایای پنهانِ شخصیت زمانی که درام گشوده می‌شود باید کارکردی دراماتیک را رقم بزند، در غیر این صورت بود و نبود آن یکی است و شخصیت‌پردازی بی‌جهت و علی‌السویه نمایان می‌شود. کیخسرو با تمامی اقتدار و سیر و سلوکش گاه می‌لغزد، گاه شک می‌کند و ... اگر یکسره «سفید» یا «سیاه» باشد که اساساً شخصیت نیست، نوعی ابرانسان و به‌تعبیری ابرشخصیت است و اگر این دو نوع نباشد پس انسان است با هزاران هزار دلمشغولی. او انسان است. ما هم انسان هستیم؛ اما چرا فقط کیخسرو به‌یادِ فرّه‌ایزدی می‌افتد؟ چرا مای نوعی این فکر به‌ذهنمان خطور نمی‌کند؟ شمایی که این نوشته را می‌خوانید چگونه عمل می‌کنید؟ از این قیاس باید به‌جهت و انگیزه‌ی کیخسرو دست یابیم. چه مقدار بر اقتدار اهورامزدایی و انگیزه‌یِ استحکام آن در کیخسرو کار شده است؟ چرا کیخسرو باید خود را تا سر منزل جهنم برساند؟ چرا او باید خود را فدای دیگران کند؟ مگر در نزدِ کیخسرو سعادت دنیوی و اخروی معنی شده است؟ اگر شده، چرا به‌ما انتقال داده نمی‌شود؟ از آن همه آدم که بر روی صحنه هستند، حتی لهراسب هم به‌این مقوله نمی‌اندیشد. چه بسیار مردم دیگر که در شهر به‌سر می‌برند و هرگز همانند کیخسرو عمل نمی‌کنند. کیخسرو چگونه به‌این «شناخت» می‌رسد؟ چه بُعدی از او تحریک می‌شود تا برخیزد و چلیپای دیگران را بر دوش بکشد؟ کیخسرو هزاران رویه‌ی پرپیچ و خم در پیش روی دارد؛ هزاران سویه‌یِ روحی. اینها کجایند؟ چرا کیخسرو لایه‌لایه نیست؟ چرا انسان نیست؟ چرا یک سفیدروی تمام عیار است؟ اینها و مجموعه‌ای از این سؤالات که انگیزه، علت، نیروی محرکه، جهت، حرکت و عملِ کیخسرو را شکل می‌دهند، بی‌جواب می‌مانند و از این رو کیخسرو باورپذیر نشان داده نمی‌شود.

همینجا دوباره تأکید می‌کنیم که ما با درام سروکار داریم و هرآنچه گفتیم زمانی قابل قبول است که اثر با پیشینه، مطابقتِ نعل به‌نعل نداشته باشد که اگر هم داشته باشد چنانچه پیشتر گفتیم، به‌خطا رفته است.

نمایش «سرود بال سروش» خوشبختانه نعل به‌نعلِ پیشینه‌ی مکتوب نیست و این نقطه قوتِ آن است؛ ولی همین خصیصه توقع ما را در حصول و تجلّی شخصیتِ باورپذیر، بالا می‌برد. ما مشتاقیم تا فردی را با تمامی

دلبستگی‌هایش ببینیم. البته نمی‌گوییم که فقط بر این دغدغه‌های فردی توجه نماییم و فی‌المثل کشاکش کیخسرو با خویشتن، مبتنی بر گذشت و ترجیح دادنِ دیگران بر خود یا ... را نشان دهیم که این اساساً درامی دیگر می‌آفریند و مجال دیگر و خامه‌ی دیگر؛ اما باید تا حدّ لزوم، آن‌سان که درام از ورطه‌ی اصل به‌فرع کشانده نشود به‌آن توجه داشت. از همین منظر تلاش برایِ بدیِ آدم‌ها (دوزخی‌ها) و دور شدنِ فرّه ایزدی از آدمیانی که گرداگردِ کیخسرو هستند، بی‌ثمر می‌ماند؛ همانند ظلمِ ناروای فرنگیس به‌سیاووش و ارتباطِ او با فریبرز، برادرِ سیاووش. اینجاست که چنین وقایعی حکمِ واقعه‌ی عرضی پیدا کرده و یا به‌تعبیری طرح پارالل را ایجاد می‌کنند.

کیخسرو میانِ انجام دادن و یا انجام ندادن، هفت در پنج روز چله می‌نشیند. از سویی دیگر یاران او برایِ یاوری و همراهی و هم‌اندیشی با او جمع می‌شوند. درام «سرود بال سروش» گاهی به‌نعل می‌زند و گاهی به‌میخ. گاه کیخسرو را به‌منقاش قلم می‌آراید و گاه وقایع پیرامون آن را.

کیخسرو می‌گوید: «غم سه جهان با من است.» شاید جهانِ سوم همان جهانی است که ما از آن نشانی نیافتیم و این چند سطر را برای توجیه آن نگاشتیم!

ارتباط لهراسب و سردار بارعام (امیرکاخ) و تردید و کشاکش‌های آن دو، ارتباطِ گیو و تندمزاجی بی‌دلیل او با آن دو، وَهم فرنگیس و پشیمانیِ او و فریبرز از کرده‌هایشان، عمل‌های لهراسب و سربازانش در باغ و قُرُق آن برای زال، باج و خراج تورانیان و ... وقایعی است که حدّ و حدودِ آن‌ها در حیطه‌ی درام نمی‌گنجد. ارسطو نیز پیشتر در بوطیقای خود نگاشته است که تمام حماسه در درام نمی‌گنجد. همو پس از این گفته دلایلی را مطرح می‌کند، که حدّ و حدود درام در یک عمل کامل است و الخ. اگر هدفِ اساسی درام، چالش کیخسرو و شیطانک‌ها باشد، وجود او و یک همراز (شاید هم تختِ پادشاهی و یا تاج؛ نه رستم) و چند پرسناژ ساده و نوعی به‌قدری که ساخت و پرداختِ فضا و محیط را طبیعی جلوه دهند، کافی به‌نظر می‌آید. این همان نعلی است که اشاره کردیم. دیگر جریان‌ها از بخشی که دو خراج‌گذارِ تورانی، باج آورده‌اند تا به‌سلطنت رسیدنِ لهراسب و وقایعی از این قبیل، در حدّ و حدودِ درام نیستند و هرگونه تلاشی از این دست، درام را لحظه به‌لحظه به‌مخاطره می‌اندازد. البته تلاشی در جهتِ فضاسازی و ایجادِ انگیزه‌ی دورشدنِ فرّه‌ایزدی از آدمیان، به‌عمل آمده است؛ مثلاً وجودِ فرنگیس و فریبرز به‌همین قضیه ربط دارد؛ اما بحث ما به‌پیش از خلقِ این شخصیت‌ها بازمی‌گردد و براساسِ حضورشان بحث داریم.

یک نکته در سراسر نمایش و پس از آن ذهن انسان را درگیر می‌کند و گذشتن از آن دور از انصاف است: نفسِ عملِ کیخسرو بسیار گیراست و شاید به‌همین دلیل می‌باشد که مدام آن را درام می‌خوانیم. کیخسرو می‌گوید: «چرا مردمانِ من همه دوزخی‌اند؟»؛ جواب می‌آید: «مردمان اهورامزدا را به‌جان نمی‌خرند.»؛ کیخسرو می‌گوید: «خود به‌نیایش بودم و فکر کردم مردم هم هستند.» این چند سطر چکیده‌ای است که محرکِ کیخسرو می‌شود و او را مصمّم می‌کند تا مردم را نجات بخشد و جُرثومه‌ی شیاطین و سلطه‌ی آن‌ها بر آدمیان را از میان بردارد و به‌جایِ آن روحِ اهورامزدایی را بر آن‌ها بدمد و ...

این‌ها عصاره‌ی درام «سرود بال سروش» است که سخت زیباست و تکان‌دهنده؛ اما چگونگی این شدن‌ها چیزی است که متأسفانه زیبایی ذکر شده را چندان پایدار و مانا در اذهان باقی نمی‌گذارد. زاویه دید و انتخاب و برجسته کردنِ این مفاهیم است که سنخیتِ کنونی درام را برمی‌انگیزاند و از سویی دیگر نقبی به‌پیشینه‌ی بالقوه‌ی این دیار می‌زند.

اجرایِ گودرزی نیز با نُشیب و فرازهایِ گوناگون همراه می‌باشد. در دو اجرایی که از این اثر دیده‌ایم تغییراتی رخ داده است. یکی از تغییرات که از اجرای جشنواره‌ی تئاتر فجر تا اجرای اردیبهشت‌ماه لحاظ شده، خواندن شیطانک‌ها است. درام‌نویسان و مجریانِ صحنه، برای آنکه ارتباط و سخنیتِ کنونی درام را تجلّی دهند، گاه فضا، زمان و مکان را درهم می‌شکنند و از رویِ عمد از واژه‌ها و یا تصاویر و المان‌هایی بهره می‌گیرند تا این مقصود حاصل شود. در نمایش «سرود بال سروش» این لحظات دیده نشده و تنها به‌مفهوم و سنخیت آن بسنده می‌شود. در اجرای اول همین گروه، همسرایی شیطانک‌ها چنین نقبی را بر دوش می‌کشید که در اجرای دوم از تأثیر و تأثر آن کاسته شده بود. مسلماً این تغییر به‌دلیلِ انتقادهایِ

دیگران بوده است!

اجرا می‌بایست بیش از متن، سعی و تلاشی در جهتِ اینجایی کردن پیشینه می‌نمود. گاه یک ژست و یا یک فیگور و گاه یک شیء این رسالت را بر دوش می‌کشد و کارگردانِ زیرک، گروه را به‌چنین لوازمی مسلح می‌کند و یقیناً مخاطب هم به‌همان زیرکی به‌رموز آن پی می‌برد.

افراط گرایی‌هایی که در متن برشمردیم، گروه را به‌خود مشغول کرده است و چون ما اساساً نخست با حضورشان در متن مشکل داریم، دیگر وجودشان در اجرا و بحث بر چگونگی آن‌ها علی‌السویه می‌باشد؛ فقط چند مورد را فهرست‌وار ذکر می‌کنیم:

۱ـ موسیقی نباید جایِ عظمت و اقتدار را پر نماید. بهترین درام‌ها و نمایش‌ها، برای برانگیختنِ حسّ و حال هوایی خاص، به‌عملِ صحنه‌ای متوسل می‌شوند و موسیقی و صحنه‌آرایی را در مرتبه‌ی بعد قرار می‌دهند. گاه در نمایش مذکور پیش از هرچیز موسیقی این رسالت را بر دوش می‌کشید. توضیحاتِ ارسطو در این باب، یقیناً راه‌گشایِ ما خواهد بود.

۲ـ بازی بازیگرِ نقش کیخسرو با تمامی نمودهایِ ریز و درشتِ جوانی ۲۵ ساله، زیبا و ستودنی است.

۳ـ طراحی صحنه چندمنظوره به‌نظر می‌آید؛ اما جوابگوی سَرسراها، باغ، تالار و ... نمی‌باشد؛ یعنی قابلیتِ چندمنظوره‌ای بودن را در بطن خود ندارد و در رخدادگاه‌های گوناگون باورپذیر و متناسب جلوه نمی‌یابد؛ شاید این ترکیب تنها برای جلوسِ شاه بر تخت مناسب می‌بود؛ اما صریحاً و سریعاً باید درنظر داشت که با بضاعت و امکاناتِ تئاتر ما، همین هم غنیمت است!

## ■ سوم گفت: زمانِ مویه دیر است

صدای طبل ـ نور قرمز ـ جمیل و جم

...

جم: ای زن، ای نگون‌بخت... فردایمان را پیشتر کشته‌اند...

این آغاز نمایش «مویه‌ی جم» است. دادار با جم پسر «یونگهان» (ویونگهونت) سخن آغاز می‌کند (اولین بازی در بازی). او را به‌جنگ با بدکُنشان فرامی‌خواند. جم، به‌فرموده، همانند نوح، دژی مستحکم می‌سازد و سلطنتی درخور شکل می‌دهد. نجواکنندگان می‌آیند و او را می‌ستایند. جم آبادانی را به‌ارمغان می‌آورد. چاپلوسان نجوا می‌کنند. کم‌کم جم ـ همانند دغل‌بازان ـ دوچهره نمایان می‌شود. «پس هم زبان آمد، پس از آن حسد آمد و غرور.» پس جم می‌غرد: «بزرگ است جم، ایزد جم، ابرجم.» او همه را به‌پرستش خویش می‌خواند. فرّه‌ایزدی از او ستانده می‌شود و نشانه‌های عینیِ (مادی) عظمت از او سلب می‌گردد. پس او تنهاترین آدم می‌شود. جمیل او را در تنهایی یاری می‌دهد و خیانتِ یارانش را بر او بازمی‌گشاید. آژدهاک، شش چشم سه‌سر می‌آید. جم می‌غرد؛ تو گویی جنون در او افتاده است.

جم: بدترین هماورد خود، خود بودم.

جم به‌درگاه ایزد، توبه می‌کند؛ اما دیگر زمان نیست؛ تعقیب‌کنندگان رسیده‌اند. پس مرگ، آخرین راه جم است.

جم در این روایت از گذشته‌ها، خُرد بودنش، دمیدنِ فرّه‌ایزدی بر او و سپس کلان شدنش می‌گوید. جم از خیلِ مردم برمی‌خیزد و عظمتی عظیم و عظما می‌سازد و به‌ناگاه غرّه می‌شود و فرّه ایزدی از او دور می‌گردد و تنها جمیک می‌ماند و او. هردو می‌گریزند. جمیک می‌میرد و جم، مویه‌کنان این همه را برای او روایت می‌کند و به‌ندامت و پشیمانی می‌رسد؛ اما زمان دیر شده است!

درامِ «مویه‌ی جم» اثری Diction است. این گونه آثار که به‌وفور در سطح جهان رُخ می‌دهند؛ اساساً به‌متن، خصوصاً دیالوگ متکی هستند. تئاتر Diction بر وجوه ملی و خاص توجه دارد؛ از این رو ترجمه‌ی این قبیل آثار به‌زبان‌های دیگر، فهم و لذتِ خاص درام را از بین می‌برد. یک بخش از درام مذکور به‌آثار closhet یا خواندنی اختصاص دارد. این گونه درام‌ها نیز خود در دو بخش تعریف می‌شوند:

۱ـ درام‌هایی که اساساً نمی‌توانند بر رویِ صحنه اجرا شوند؛ چون نگارنده‌ی آنها سخت به‌وجوه نوشتاری توجه داشته تا وجوه دیداری و از آنجا که درام اساساً برای اجرا نوشته می‌شود، این قبیل آثار فقط ثبت می‌شوند و لاغیر.

۲ـ درام‌هایی که اساساً برایِ صحنه نوشته می‌شوند؛ اما غنایِ ادبی بسیار بالایی دارند و درک و لذّت بردن از متن، تنها ازطریق مطالعه‌ی نمایشنامه توسط مخاطب، به‌شکل اکمل حاصل می‌آید؛ همانند نمایشنامه‌ی «تی.اس.تیز» اثر سه‌نه‌کا. این قبیل آثار، وجوه ادبیِ غنی و پیچیده‌ای دارند که مخاطب با شنیدن آن‌ها نمی‌تواند به‌لایه‌هایِ زیرین آن دست پیدا کند، مگر آنکه فرم اجرایی اثر تماماً متوجه این لحظات باشد و عوامل اجرایی کار، شگرد آپیا را در پیرایش و آرایش صحنه به‌کار گیرند و لحظات را جز به‌جز و تعطیع‌شده شکل دهند؛ که مسلماً کاری است بسیار دشوار و تاحدّی نشدنی.

تئاتر Diction تمام تأکید خود را بر حفظِ اصالت‌های ادبی استوار می‌کند و اساساً چه در ژرفِ ساخت و چه در روساخت اثر، کمتر به‌دنبالِ تطبیقِ شرایط کنونی با درام و نیز اضافات و کاستی‌ها و از این گونه مقولات می‌رود. درام «مویه‌ی جم» سخت متأثر از این شکل و شمایل است و دیالوگ در آن نقشِ اعظم دارد.

۱ـ منظر نگاه نویسنده متوجه شیوه‌ی «روایت بر روایت» است. پیشتر از این درام، می‌توان به «آرش» و «آژدهاک» نوشته‌ی بهرام بیضایی اشاره کرد. اساس شیوه بر نقل، روایت و بازی استوار است. نمایش «مویه‌ی جم» در حدّ اکمل از این شیوه بهره می‌برد.

۲ـ به‌کارگیری کلمات و ساخت و پرداختِ زبان نمایش، با آنچه که ما در حدِّ دو اجرا شنیدیم، اُس و اساس‌دار، شکیل و غنی به‌نظر می‌رسد. واژگان فاخر و کلان می‌باشند و به‌لحاظِ غنایِ ادبی در حدّ معقول و متناسبی ظاهر می‌شوند. این همان وجهی است که در تقسیم‌بندی‌های پیشین به‌آن گوشه چشمی داشتیم و یقین داریم با خواندنِ اثر، به‌شور و شعف بیشتری نایل می‌آییم. چه بسیار کلمات و جملاتی که در ذهن ما ثبت شده است و عمق پنهان خود را هویدا نکرده‌اند.

۳ـ دمیدن فرّه‌ایزدی، رسیدن به‌سلطنت، کفر و خودستایی، رهیدن فرّه ایزدی، تعقیبِ دشمنان، توبه و مرگ مراحلِ اصلی درام به‌شمار می‌آیند. به‌این اجزا باید لحظاتِ بسیاری را هم افزود؛ به‌عنوانِ مثال اگر دغل‌بازانِ چاپلوس، چرب‌زبانی نمی‌کردند، شاید جم، حکم به‌اَبَرجم بودن و سوزاندن مردمان، فرمان نمی‌داد و درنتیجه حوادثِ دیگر رقم نمی‌خورد. جز موارد ذکرشده که پیوندی مستحکم و ارگانیک دارند و در شبکه‌ی استدلالی نمایش منطقی ظاهر می‌شوند، بعضی لحظاتِ درام طولانی است. به‌عنوان مثال برای ارایه‌ی چاپلوسی عده‌ای از اطرافیان شاه، سیزده تابلوی کوچک تصویر می‌شود و یا در کوره‌راه، جم و جمیل با نه نفر روبه‌رو می‌شوند و ... این‌ها و شماری از قطعاتِ درام، تأکید بیش از حدّی را دربردارند. شاید به‌لحاظ بازی و کارگردانی تبحّر خاصی داشته باشند؛ اما پیش از این‌ها باید به‌وجود و ساخت و پرداختِ دراماتیک آن‌ها اندیشید.

۴ـ آیا نمایش می‌توانست از زمان حال؛ یعنی زمانی که اهورامزدا با جم سخن می‌گوید، شروع شود و درام بدون پیشینه و بازشناخت ارایه شود؟ یقیناً جوابمان براساسِ بینش و استغاثه‌ی جم در انتها و آغاز نمایش، تنها با همین شیوه ممکن است. این است که درام در اصل واگویی است. سولی‌لوگ یا مونولوگ بودن «مویه‌ی جم» به‌حضور زن و جسمیت‌پذیری و ... او مربوط می‌شود. پس اصل نمایش بر جم و مویه‌ی او بر زن و خویش استوار است و پیونددهنده‌ی لحظات، جسدِ زن است. زن اساساً در نمایش هیچ جنبشی ندارد؛ ولی ما مدام در ذهن خود او را تجسم می‌کنیم. او مرده است؛ اما در لحظاتِ گوناگون وجود او را حس می‌کنیم.

۵ـ درام به‌لحاظ منحنی صعود و سقوط، شکیل طی می‌شود؛ اما اجرا نمی‌تواند همگون و همسان با آن پیش بیاید. البته دور از انصاف است بازی خوبِ بازیگر نمایش را ازنظر دور داریم و انعطاف بدنی، بیانی و حسّی او را نستاییم.

همیشه این دلمشغولی اساسی در دیدنِ یک اثر، برایمان وجود دارد که کارگردانی را چگونه لمس کنیم و تمایز آن را با دیگر وجوه دریابیم. یک تعبیر، کارگردان را هماهنگ‌کننده و متورانسن معرفی می‌کند؛ یعنی کسی که ضمنِ هماهنگ کردنِ عوامل و عناصر یک تئاتر، خطّ و جهتِ اصلی را هم تعیین می‌کند. این عوامل و چگونگی و چند و چون آن‌ها، چه آن‌هاکه سمعی‌اند و چه آن‌ها که بصری‌اند، در حیطه‌ی «متورانسن» تعریف می‌شوند؛ یعنی هرآنچه (سمعی و بصری و گاه سایر وجوه؛ همانند چشایی و لامسه در نمایش آیینی و ...) که بر روی صحنه خلق می‌شود، متورانسن آن‌ها را در قالبِ «میزانسن» ارایه داده است؛ حتی نور و امثالهم.

در نمایش مویه‌ی جم چه چیز بهتر و برتر از اینکه:

الف) چیزی حدود ۲۶ نقش را از بازیگری بخواهیم و شکل دهیم ـ و بازیگر هم سربلند بیرون آید...

ب) از تکه چوبی چیزی حدود ۱۰ ماهیت؛ همانند نیزه، چوبدستی، عصا، زن، رقصنده، هماغوش و ... بسازیم.

ج) از موسیقی متناسب و بجا استفاده کنیم.

د) به‌تئاتر ملی و هویت ملی توجه نماییم.

ه) بازیگرمان موفق ظاهر شود.

و) اثری کهن را با جامعه‌ی کنونی سنخیت دهیم (درست یا غلط به‌ما بازنمی‌گردد. نویسنده حق دارد حرفش را بزند، هیأت نظارت هم حق دارد شمشیر بکشد یا سر تعظیم فروآورد یا اصلاً نفهمد!!!)

ج) مفهوم نمایش را نیز بصری نشان دهیم.

و ...

می‌گویند آپیا هنگام آرایشِ صحنه به‌این فکر می‌بود که چگونه جرثومه‌ی اثر را به‌شکلِ دیداری و بصری در معرضِ دیدِ تماشاگر خود قرار دهد؛ از این رو فی‌المثل برای نمایش «فدر»، هرمی را شکل داد که پرستارِ محوری درام در هنگام ایفای نقش، از بالاترین نقطه‌ی هرم حرکت می‌کرد و دَوار مسیرِ صعودی را طی می‌کرد تا به‌انتهای مسیر خود که پایین‌ترین نقطه‌ی هرم بود، می‌رسید. رسیدن او به‌پایین‌ترین نقطه‌ی هرم، پایانِ نمایش بود. آپیا با این عملِ دیداری، ازطریقِ منظر نمایش، «صعود و سقوط» را تصویر می‌کرد. نمایشِ «مویه‌ی جم» نیز با پرده‌ی بکرانِ صحنه، تا حدودی بر همین سیاق استوار می‌باشد؛ البته در اینجا کاربرد دراماتیک آن با بازیگر لحاظ نشده است. باز تأکید می‌کنیم ارتباط روساختی مدّنظرمان است، وگرنه می‌توان تعابیر مختلفی بر روی آن سوار کرد. با این منظر، پرده در نمایش، پارالِل جم عمل می‌کند؛ اما یک سؤال باقی می‌ماند: چرا نقشِ پرده ناپدید نمی‌شود؟ اثر ابداً به‌این مقوله جواب نمی‌دهد. شاید بعضی از بینندگانِ تکوین‌گر بگویند: «چه بسیار جم‌های دیگر که خورشیدشان افول نکرده است!» این تعابیر را به‌قولِ منتقدِ شریفی با صد مَن سیرشُم هم نمی‌توان به‌کار وَصله کرد (شاید هم پرده به‌واسطه‌ی خرابی دستگاه جمع نشده است!).

این همه برخی از وجوهِ کارگردانی است. کارگردانِ اثری که یک مونودرامایِ ۱/۵ ساعته را در عصرِ سرعت و شتاب، آن هم در ایران با مردمی غیرمتعارف ـ شاید هم متعارف (!) [من برای مردم ایران که خودم هم جزو آن‌ها هستم، اصطلاحی نمی‌یابم] ـ که مدام در تکاپو می‌باشند، شکل داده است، باید با دستِ پُر حاضر شود. کارگردانِ نمایشِ «مویه‌ی جم» از انواع و اقسامِ ترفندهایِ متناسب، کارا و جذاب استفاده می‌کند تا: ۱ـ مفهوم خود را انتقال دهد ۲ـ حرکتِ فیزیکی و بطنی ایجاد کند ۳ـ زیبایی و جلایِ خاصی به‌کار ببخشد. ۴ـ فراتر از شاهنامه برود ۵ـ ... با این همه نمایشِ «مویه‌ی جم» از تصویرگرایی مطلوبی برخوردار نیست. البته در لحظاتی که نمایش به‌وَجد و سرور می‌رسد، فضایِ ایماژگونه‌ی اثر غنی می‌شود؛ ولی این لحظات دیری نمی‌پاید و جایِ خود را به «سرگذشت‌نامه» می‌دهد. برای این ضعف دو دلیلِ عمده وجود دارد:

۱ـ درام بسیار سَرتر از اجراست؛ هم به‌لحاظ تکنیک و هم به‌لحاظ درونمایه ۲ـ دکتر صادقی «آس» کم دارد. گریختن با اسب، رقصِ جم، بازی در بازی و ... ازجمله ترفندهایی است که تصاویر بکری همراه دارد و در وَهله‌ی نخست، حَظِّ نمایشی همگان را برمی‌انگیزانند؛ اما زمانی که این لحظات چندین بار تکرار می‌شوند و تنوعی در به‌کارگیری و ارایه‌ی آن‌ها لحاظ نمی‌شود، نمایش دچار نقصان می‌شود. به‌عنوان مثال تکرارِ بازیِ در بازی در شکلِ کلی، به‌عنوان یک ترفند و عدمِ تنوع در نحوه‌ی ساختِ این لحظات از جمله مواردی است که آن حَظّ‌هایِ لحظه‌ای را بر باد می‌دهد. یک بار دیگر فی‌المثل انواع بازی در بازی نمایش را مرور کنیم؛ فقط آن‌هایی در ذهن ما (مخاطب) مانا مانده‌اند که تنوعی در آن‌ها پدید آمده است؛ از آن جمله است نخستین رودررویی جم و جمیک و «حایلِ» بین آن‌ها.

جم می‌میرد، درحالی که می‌غرد: نه ایزدم، نه دیو.

جم به‌لغزش اعتقاد دارد؛ چون خود را ایرانسان (ایزد) نمی‌داند و چون توبه را در پیش رو دارد، دیو بودن را نیز طرد می‌کند (نقد اخلاقی).

## ■ چهارم گفت: رجعت

شکلوفسکی، شالوده‌شکنی را مطرح می‌کند. در برهه‌ای از زمان که پیروان مارکسیسم نیز بر آن مسند بودند، اسطوره‌زدایی، رونق پیدا می‌کند. سوفوکل، اشیل و ... براساسِ مکتوباتِ پیش از خود می‌نگارند. تاریخ تئاتر ورق می‌خورد. ایبسن، استریندبرگ و ... موج نوگرایان را شکل می‌دهند و می‌نگارند. تاریخ تئاتر ورق می‌خورد. نوگرایی متوجه ابزوردیسم می‌شود. تاریخ تئاتر ورق می‌خورد. بحرانی به‌نام «بحرانِ هویت» براساسِ اندیشه‌ی نیچه به‌وجود می‌آید. ابزوردیسم و نوگرایی رخت برمی‌بندد. جستجو برای دستیابی به‌مفاهیم اصیل و مانا آغاز می‌شود. عده‌ای به‌پیشینه‌ها رجوع می‌کنند. گرته‌برداری آغاز می‌شود. عده‌ای نعل به‌نعل پیش می‌روند و اسطوره‌ها را زنده می‌کنند. درام اساطیری دوباره جلا می‌یابد. عده‌ای دیگر از اسطوره‌ها، فرمی جدید خلق می‌کنند؛ یعنی هم گرته‌برداری می‌کنند و هم شالوده‌شکنی. شاید دو نمایش ذکر شده ـ با اندکی اغماض ـ در همین جهت شکل گرفته باشند.