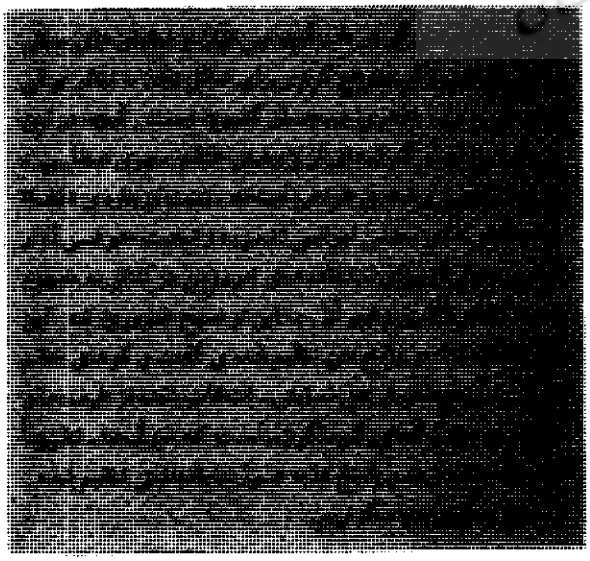
«فضا» در نمایش سنتی ایران

[یک پرونده]

می کنیم که می خواهیم با چیزی بستیزیم، از آن «آشنایی زدایی» کنیم، اما آن چیز وجود ندارد، یا آن قدر ضعیف است که به رستم صولتی ما نیاز ندارد! به علاوه، این ایرادی ست بر نقد و نقادی اگر «آشنایی زدایی» را نه همچون تمهید هنری بلکه به عنوان معیار ارزشی و ارزشگذار هنر به کار گیرد. اجازه دهید نکته ی دیگری را نیز اضافه کنم: در پس این همه تظاهر ما به «سنت»، «نگاه شرقی»، «آشنایی زدایی»، و چه و چه، نوعی «مکانیسم دفاعی» دست اندر کار است که ما به کمک آن ناتوانی خود را می پوشانیم. بازیگری که نمی تواند بارقه ای از نقش آفرینی زنده را عرضه کند در پس فرمالیسم کاذب پناه می گیرد، نمایشنامه نویسی که نمی تواند موقعیتی نمایشی خلق کند ما را با تفکر کاذب مرعوب می کند، و خلاصه کارگردانی که نمی تواند به اجرایی واقعی شکل دهد به بزرگنمایی های کاذب میل می کند. پس چه خوب! همه درحال بازیگری هستیم! همه به چیزی تظاهر می کنیم که نیستیم، و چه چیز تئاتری تر از این! اشتباه بزرگ ما همین است که تئاتر را با ریا همسنگ کرده ایم، تئاتر همواره برای ما نمایش نقاب، صورتک، و نقش بوده است، درحالی که بهترین آثار نمایشی همواره درحال نقاب زدایی، صورتک زدایی و نقش زدایی هستند. ویژگی منحصر به فرد اجرای تئاتری این نیست که می تواند ازنقاب، صورتک یا نقش استفاده کند، ویژگی منحصر به فرد و هنری آن این است که می تواند با تنش میان شخصیت و نقاب، و با «نقاب برداری»، خویشتن ما را چنان که هست به ما بنمایاند. لذا گام اول در هر نوع اجرایی «خودبیانگری»ست و نه نقش آفرینی. بازیگر وقتی بتواند خود را چنان که هست در خدمت نقش بگذارد می تواند اجرایی زنده و تأثیر گذار فراهم کند. حتی در اجرای نقش های به اصطلاح استیلیزه (شیوه مند- سبک پرداخته) شرط عقل آن است که بازیگر نخست چنان به نقش نزدیک شود که گویی او شخصیتی زنده و واقعی ست، و وقتی از این طریق بر نقش مسلط شد به سبک پردازی های مورد نیاز بپردازد. هر نقش آفرینی تأثیر گذار خواه ناخواه باری از «خویشتن» واقعی بازیگر را حمل می کند.

باری، وقت آن است که از همه ی گرایش های کاذب دست برداریم، و خود را وقف زنده بودن تئاتر کنیم، زنده بودنی که فی نفسه اجرایی ست، زیرا اجرا هیچ نیست جز همان تجربه ی زیسته و حیاتمند ما. اجرا مشارکت زنده ی ماست در «خلق مدام» جهان، سهیم شدن ماست در صورت بی صورت خالق. نظم بی نظیر عالم هستی البته حیرت افزاست، اما به همان نسبت تنوع، تلوّن، خودجوشی و پیش بینی ناپذیری آن حیرت انگیز است. حضور سیّال، سرزنده و پرتکاپوی خالق است که جهان را چنین دلپذیر می سازد، و اگر ما در این وجه آفرینش مشارکت نکنیم، تجربه ی زنده و زیسته ی خود را از دین گم خواهیم کرد. اجرا- هر نوع اجرایی- مشارکت ماست در این سیلان پرتکاپو، و اجرا مستلزم «خود- بیانگری» ست، و «خود- بیانگری» ریا نمی شناسد.



تئاتر از این نمایش ها جدا بود

سعدی افشار

در پنجاه شصت سال پیش تئاتری برای اجرای تخت حوضی نبود. لاله زار بود که اکثراً آقایان هنرمندان رده ی بالا بودند. مجید محسنی و *سارنگ* و خیلی های دیگر. پیشکسوت های دیگری هم بودند؛ مثل *سید ولی* و *سیروس* و چند تای دیگر. این ها ما را قبول نداشتند. حق هم داشتند. برای این که هنرستان رفته بودند و در رده ی دیگری بودند. در گذشته کسی را به این راحتی به این کار راه نمی دادند. دو یا سه سال باید کار می کرد تا قبولش می کردند. من کارم در جامعه ی باربد بود. البته نتوانستم آنجا بمانم، ۱۴ یا ۱۵ ساله بودم و شانسی دو سه کار کردم و آن ها خوش شان آمد و ما کار کردیم. ما شب تا صبح کار می کردیم. قبل از ما آکروبات و ساز و آواز بود که به آن «پیش پرده» می گفتند. از ساعت ۱۲ نمایش شروع می شد و تا ۵ یا ۶ صبح ادامه داشت که اگر صاحبخانه می خواست تا ساعت ۱۲ نیمه شب باشد دیگر نمایش تخت خوضی نبود؛ فقط آکروبات و ساز و آواز بود. سازها، تار، کمانچه، تنبک و گاهی سنتور بودند.

کار ما، کار مشکلی بود بازیگرها روی تخت حوض می رفتند و نمایش را اجرا می کردند. مردها در حیاط می نشستند و زن ها در اتاق یا در جایی بالاتر مثل پشت بام می نشستند و کار را می دیدند. حیاط با چراغ زنبوری روشن می شد اما بعد از این که برق آمد ریسه هایی کشیدند و حیاط را چراغانی کردند. روی حوض را معمولاً چهار پنج تا الوار می زدند و بعد روی آن فرش می انداختند. اگر در جایی حوض نبود تخت هایی می زدند یا این که فرش می انداختند و مردم دور می نشستند و نمایش را می دیدند. یک اتاق را هم آماده می کردند برای صورتخانه یا همان اتاق گریم که برای تعویض لباس هم بود، من صورتم را با چوب پنبه ی سوخته سیاه می کردم؛ آن را با آب قاطی می کردم و به صورتم می مالیدم. در آن زمان هر کس گروهی داشت. البته چهار یا پنج گروه بیشتر نبودند و هر گروه لباس خاص خود را داشتند. مثلاً لباس حاکم زرق و برق زیادی داشت و لباس سیاه هم قرمز بود چون سیاهی در قرمز معلوم می شود.

مرحوم *ببرازخان* [*سلطانی*] همه ی لباس های نمایش را داشت و من نمی دانم بعد از مرگش این لباس ها چطور شدند. لباس ها در صندوقی بودند که یک مسئول داشت و در موقع نمایش به بازیگرها داده می شد. این نمایش به مناسبت مراسم عروسی، ختنه سوران و جشن تولد برگزار می شد و بیشتر در خانه ی آدم های معمولی بود. اصلاً این کار از جنوب شهر شروع شد. بعد راه پیدا کرد به میان اعیان و اشراف و اصلاً کسانی این کار را شگون می دانند و فکر می کنند برای شان خوب است.

در هر نمایش بسته به برنامه، تعداد بازیگرها مشخص می شد. صاحبخانه می گفت که من چند نمایش می خواهم و کدام نمایش ها را؛ و بعد تعداد بازیگر و وسایل معلوم می شد. البته صاحبخانه خودش همه چیز را می دانست و همه ی کارها را روبه راه می کرد. در جاهایی که بازیگر زن لازم بود مردها به جای زن بازی می کردند، ولی بعدها زن هم روی صحنه آمد.

تماشاگر مرد و زن از هم جدا می نشستند و این طور نبود که برای هر کدام شان جداگانه نمایشی اجرا شود. برای همه یک نمایش بود اما بعدها در اولین تالار تهران در خیابان ری زن ها و مردها با هم می نشستند و نمایش را می دیدند. در صحنه زنگ کوچکی بود که مدیر برنامه آن را به صدا درمی آورد و برنامه را اعلام می کرد. در آن زمان سیاه ها انگشت شمار بودند و من نبودم، سیاه ها، *مهدی مصری*، *ذبیح الله خان* [*ماهری*] و *سیدحسین* و چند تای دیگر بودند. بعد از آن ها ما شروع کردیم.

بعدها نمایش کشیده شد به لاله زار. در آن زمان مرحوم *مهدی مصری* را *محسن فرید* به تئاتر فردوسی آورد. آنجا نمایش های «هزار و یک شب» می گذاشتند که عجیب شلوغ می شد و به صورت تخت حوضی بود ولی دکور خاصی نداشت و در سه پرده اجرا می شد.

در نمایش هایی مانند «یوسف و زلیخا» نیروی بیشتری لازم بود و بازیگرها هم بیشتر بودند. باید یک چاه ساخته می شد که البته آن را نمی ساختند و بلکه تخته ها را طوری کنار هم می گذاشتند که حالت چاه را داشته باشد. ما در فضای باز کار می کردیم و تنها با حرف می گفتیم که اینجا مثلاً بارگاه است یا بیابان یا اتاق. در آن زمان کسی که کار صحنه را انجام بدهد نداشتیم. کسی به نام شالکش بود که کارها را ردیف می کرد و لباس ها را می چید. در صحنه دو صندلی می گذاشتیم و نمایش را اجرا می کردیم که صندلی نشان دهنده ی تخت حاکم بود. در نمایش «فرعون» چیزهایی مثل پله هم لازم بود که فرعون از آن بالا می رفت و روی تخت می نشست. در آن زمان مردم می دانستند که این نمایش چیزی لازم ندارد و آن را همان طور قبول داشتند. تئاتر از این نمایش جدا بود. مردم در آن زمان کمتر تئاتر می رفتند فقط یک تئاتر در مولوی بود به نام تئاتر شاهین.

ما در فضای بسته هم کار کرده ایم و همین طور در خانه های سقف دار. همین اواخر در قم در گوشه ی زیرزمین یک خانه برای ما چند تخت درست کردند و ما نمایش دادیم. من در مسجد هم کار کرده ام، به مناسبت جشن های مذهبی. یک فرش انداخته اند و مردم دور نشسته اند و ما نمایش اجرا کرده ایم.

حدود سی و پنج سال پیش در یک ده به یک عروسی دعوت شدیم. موقع عروسی باران عجیبی گرفت و کدخدا گفت که نمایش را در مسجد انجام دهیم و گفت اشکالی ندارد؛ خودش ضمانت می کند و تازه کار خیر است و ما رفتیم در وسط مسجد روی فرش نمایش را اجرا کردیم.

اما حالا مردم انتظارشان از تئاتر بیشتر است. و اگر همان

کارها را انجام دهیم امکان دارد اعتراض کنند و مثلاً بگویند چرا دکور ندارد، یا چرا این قدر زمانش طولانی ست. (زمان کار ما طولانی بود. حالا مردم تحمل نمی کنند، نفس براست.) ولی ما تا حالا به همان صورت قدیم کار کرده ایم و چون در صحنه حوض و تخت حوض نیست، بدون این ها نمایش می دهیم و تنها با اعمال نمایشی تخت حوضی بازی می کنیم. در فرانسه هم این نمایش را اجرا کردیم. صحنه همان بود، دو صندلی داشتیم و همان لباس هایی که لازم بود. دیگر چیزی اضافه نکردیم؛ با این تفاوت که صحنه ی آن ها نور بسیار قوی تری داشت.

ما در آخرین جشن هنر شیراز هم نمایش داشتیم. در آن زمان *پیتربروک* هم بود، بعد از نمایش پرسیده بود که این ها چند ماه تمرین کرده اند و به او گفته بودند که این ها تمرین ندارند؛ و او باورش نشده بود و برای امتحان به ما یک خط نمایشی داد تا ما بازی کنیم ـ مربوط به اربابی که دله بود ـ او همین را به ما گفت و ما بازی کردیم و او بسیار تعجب کرد. این کارها همه بداهه بود. جملات اصلی مشخص بود و بقیه ی کارها و میزانسن ها همه بداهه اجرا می شد. اما خب، چون مثل تئاتر حالا هیچ کس تحصیل کرده نبود، پس پیشرفت هم نکرد.

نمایش تخت حوضی می تواند بدون وسایلی که حالا در صحنه ها دیده می شود هم اجرا شود. یعنی ما می توانیم اجرا کنیم. درصورتی که همان برنامه های خودمان باشد نه نمایشنامه های جدید؛ برای این که این نمایشنامه ها با فضای کار ما تفاوت دارند.

ضرورت تجربه ی عملی

مجید میرفخرایی

من مخالف این هستم که تعزیه یا روحوضی در چهارچوب تئاتر اروپایی یعنی در معماری تئاتر اروپایی اجرا شود. به خاطر این که ارتباط تماشاچی با بازیگران در این نوع فضاها، به صورت آنچه در نمایش های سنتی لازم است نخواهد بود. در تئاتر اروپایی «تئاتر الیزابتن» داریم که شکل تالار و ساخت آن به خاطر نداشتن «پیش صحنه» خیلی نزدیک است به حالت «دورنشینی» خودمان. در «تئاتر الیزابتن» و در دورنشینی سنتی ما، صمیمیتی وجود دارد که در تئاتری به صورت معماری قرن ۱۷ و ۱۸ میلادی نیست. این تئاترها دارای «پیش صحنه» و شکل سکویی هستند، اگر ما بخواهیم از آن معماری تئاتر، یعنی تئاتر جعبه ای استفاده کنیم به نظر من باید تغییراتی در صحنه ی آن تئاتر بدهیم؛ باید صحنه را بشکنیم و ارتباطی بین تماشاگر و صحنه برقرار کنیم.

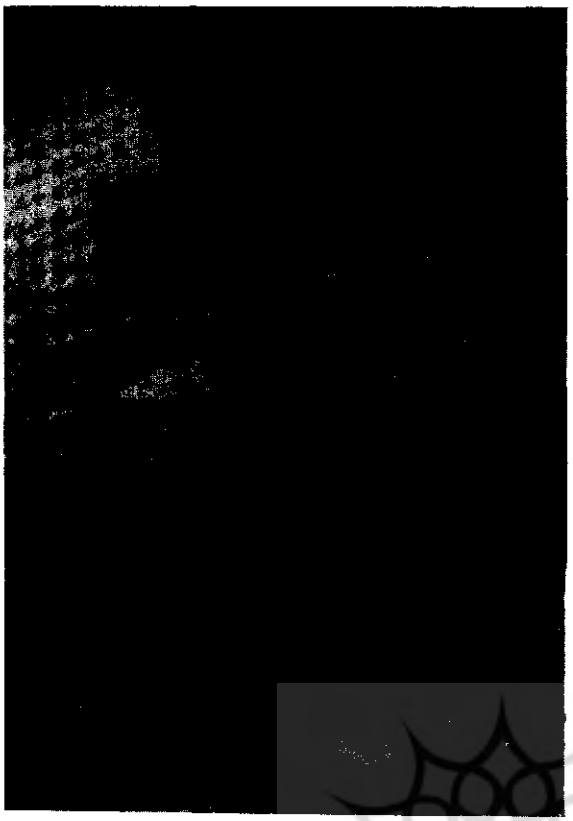
نمایش تعزیه را باید در خط خودش انجام بدهیم. یعنی مدرن کردن کار صرفاً این نیست که ما بیاییم آن را اروپایی بکنیم. قضیه باید از درون خودش بیرون بیاید، یعنی قالب تعزیه را داشته باشیم و بعد اتفاقات جدیدتری بر مبنای آن به وجود بیاوریم. این اعمال باید با ظرافت انجام شود تا به بافت داستانی و بافت تئاتر فوق صدمه وارد نشود. پیشرفت و ترقی این نمایش ها در خط خودشان است.

البته مسئله به این سادگی ها نیست. اشکال کلی این است که جامعه ی ما سنتی ست و اگر بخواهیم چیزی را تغییر بدهیم تا در آن اتفاق جدیدی بیفتد، چون این جامعه سنتی ست خیلی اتفاق های دیگر باید بیفتد تا تغییر مورد نظر ما صورت بگیرد؛ و قطعاً هر تغییری در تعزیه باعث بسیاری اعتراض ها خواهد شد. پس باید دقت شود که تغییر آن قدر درست انجام گیرد تا به چیزی صدمه نزند. در نتیجه ما احتیاج به سواد و آگاهی فراوانی داریم و این کار هرکسی نیست که بیاید و فقط ظاهر کار را انجام بدهد؛ این کار به چیزی بالاتر از تحقیق نیاز دارد. باید این کار انجام شود. اتفاقی که در این مملکت می افتد این است که یکی چند صفحه تحقیق می کند و بعد همه می روند دنبال کارشان. باید تحقیقی بشود که مبنای کاری باشد و تازه از این نقطه جلو برود. در واقع تحقیق، تازه شروع کار است. مردم در گذشته ـ در نمایش های سنتی ـ با یک عنصر (element) ساده می توانستند نیازشان را برطرف کنند چون دنبال مفهوم بودند.

تئاتر چین با تصویر کردن مخالف است، چینی ها معتقدند «اگر یک نمایشنامه را تصویر کنید یک تصویر دارید، و اگر تعریف کنید به اندازه ی تمام آدم ها تصویر دارید.» این بحث سینما و تلویزیون هم هست. وقتی شما یک داستان را می خوانید، برای خود تصویری از داستان دارید. اما اگر یک فیلمساز آن را بسازد دیگر همه، همان تصویری را که فیلمساز ارایه داده می بینند، و همان طور فکر می کنند که فیلمساز فکر کرده. این که می گویند دنیا به سمت قالبی شدن پیش می رود برای همین است. گاهی اوقات خیلی چیزهای ساده مطلب را می رساند و گاهی درست برعکس چیزهای ساده توانایی رساندن هدف و مقصود اصلی را ندارند به همین دلیل عنصرهایی ساده که کل مطلب را می رسانند بسیار پیچیده و مشکل هستند.

ما همه آدم هایی سنتی هستیم. به طور خودکار با چیزهایی مقابله می کنیم و خود را پس می زنیم و خودمان هم می ترسیم نوگرایی کنیم و این مشکل همه ی ماست. مثلاً اگر کسی موسیقی الکترونیک را در تعزیه بیاورد در ابتدا خودش هم می ترسد؛ که البته این اتفاق ها باید بیفتد. چند تا از این اتفاق ها می افتد و منتقدها ـ که اگر منتقد درست داشته باشیم ـ لااقل یکی را قبول می کنند، و درست می شود و خود، پایه گذار قدم بعدی می شود؛ وگرنه در مرحله ی تحقیق و تحلیل خیلی حرف ها می شود زد و همه کلی گویی ست. باید به اجرا درآید تا آرام آرام موارد مثبت آن ها پیدا شود. باید حرکت های جدیدتری فکر کرد. البته در این میان باید عده ای فدا شوند. یعنی عناصر

جدیدی که ارایه می کنند یا با توافق و استقبال مردم روبه رو می شود و یا این که مردم آن ها را رد می کنند و پس می زنند. در هرحال باید به عوامل صحنه در نمایش سنتی توجه بیشتری بشود تا بتوانیم موارد جدیدی تری را از آن ها استنباط کنیم. مثلاً اگر ما بیاییم عین تئاتر *بیضایی* را به صورت تعزیه درآوریم- کاری که خودش هم نمی کند- عین واپس گرایی ست ولی ما می توانیم از نمایش سنتی استفاده کنیم و به حرکات جدیدی برسیم. مثلاً در مورد لباس بازیگران نمایش های سنتی می توان کارهایی به صورت منظم و طراحی شده بر مبنای شخصیت بازیگر ارایه داد. من سال قبل در یک روستا تعزیه ای دیدم که به نظرم یک کار نو بود، و حتی شاید خودشان هم متوجه این مسئله نشده بودند. آن ها آمده بودند سپاه *امام حسین* (ع) را با لباس پاسداران نشان داده بودند و سپاه *یزید* را با لباس ارتشی زمان *شاه* و بدون آن که بدانند، اتفاق جدیدی در کار افتاده بود که بازمان خودش هماهنگ بود. در تعزیه با تغییر عناصری بصری، پرسوناژها عوض می شوند و این کار، کار بسیار مهمی ست. من همیشه درگیر چگونگی مدرن اجرا کردن این گونه تئاترها هستم. در اغلب اجراها همیشه یک عده می ایستند و شروع به داد و فریاد می کنند و مانند سرود با مردم حرف می زنند! این صمیمیت و سادگی خاص نمایش های سنتی را از بین می برد. آوردن نمایش هایی مانند شمایل گردانی یا پرده خوانی و ترکیب این ها با تعزیه یا نمایش های عروسکی داستانی ست که باید بسیار با دقت انجام شود؛ چرا که اصل قضیه نباید فراموش شود. و دیگر این که این گونه صحنه های ترکیبی باید برای مردم قابل قبول باشند.



تعزیه خوان امروز

اجرای تعزیه ی سنتی، در امامزاده داود
از مجموعه ی خصوصی *هاشم فیاض*

اجرای تخت حوضی سنتی

خو دادن تماشاگر

آتیلا پسیانی

نمایش های ما سنت هایی هستند که مفهوم مردمی دارند؛ مثل بعضی تئاترها که از آیین های مردمی و بدوی و فرودست گرفته شده اند و بعداً در طول زمان تکامل پیدا کرده اند، مثل تعزیه، خیمه شب بازی و نقالی و غیره. به نظر من طراحی صحنه ی این گونه نمایش ها اصلاً جایگاهی غیرنمایشی می طلبد؛ در جایی که مردم می توانند جمع شوند- مانند میدانگاه ده یا چمنزار که کم کم تبدیل به جاهای مسقف شده تا تماشاگر و بازیگر را از باران و آفتاب و غیره حفظ کند. در زمان ما این نمایش ها به تالارها کشیده شده اند که طبعاً ظرف و مظروف با هم تناسب ندارند. به نظر من ظرف مناسبی که این ها می توانند در آن اجرا شوند جایی ست که قبلاً در آن اجرا می شده اند. ولی درمورد تئاتر امروزی اقتباس شده از آن ها فرق می کند. کار آخری که من انجام دادم یک تعزیه و نقالی مدرن بود، و طبعاً

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خاصیت اجرای نمایش سنتی یا ترکیب آن با تئاتر یعنی آنچه که ما انجام می دهیم فرق می کند. در نتیجه نحوه ی برخورد تماشاگر هم فرق می کند. یکی از عمده ترین فرق ها، در صحنه است. ما در صحنه ی گرد اجرا نمی کنیم، برای صحنه ی یک سویه یا سه سویه اجرا می کنیم و دیگر، موضوع نورپردازی ست. نور طبیعی وجود ندارد؛ پس موضوع انتخاب رنگ هم پیش می آید. رنگ ها را باید درست انتخاب کرد. من در نمایش آخرم به نام «آبی که گاو می خورد شیر می شود، آبی که مار می خورد زهر می شود» یک تعزیه و یک نقالی داشتم. در اولی که یک تعزیه بود دو بازیگر بودند، یک زن که ساز می زد و مرد که نقش سرداری را داشت و برعلیه *امام حسین* می جنگید. او سپاهش را گم کرده بود، تنش پر از تیر بود و در واقع مرده بود، آرام آرام لباس های جنگی را می کند و به نوعی رستگاری می رسید. می فهمید کاری که می کرده درست نبوده، و رفته رفته متوجه می شد که اصلاً امروز عاشورا نبوده. طوماری از زیر خاك پیدا می کرد و می دید که امروز تاسوعا و فردا عاشورا ست. و او هنوز فرصتی برای پشیمانی دارد. چون این یک کاری مدرن در تعزیه بود و لباس، همان لباس رزم در تعزیه، فکر جدا شدن او از سپاه را به صورت یک پرده ی شمایل خوانی گرفتم، و وسط آن را که سواری با شمشیر بود، خالی کردم و بازیگر را در آن قرار دادم. زمانی که نور می آمد او از پرده خارج می شد. برای نشان دادن خاك از گونی استفاده کردیم و در واقع این نمایش ترکیبی از سنت، آیین و قرارداد صحنه ای بود. نمایش دوم یک نقالی بود که توسط زن انجام می شد. ابزار صحنه چیزهای سبکی بود مانند نی و حصیر، چراکه داشتن ابزار سبک باعث تبدیل سریع در صحنه می شود. مثلاً بادبزن زن به صورتی بود که تبدیل به یال اسب هم می شد. بالای صحنه در پرده ی دوم حصیری قرار دادیم و بازیگر اول و دوم در شروع پرده ی دوم حصیر را پایین می کشیدند و فضا تبدیل به فضای نمایش دیگری می شد. طراحی ساده بود؛ و در واقع، فکری سنتی بود با اجرای جدید.

پس ما می توانیم طراحی سنتی را در تئاتر امروز استفاده کنیم؛ به شرط آن که جایش را پیدا کنیم و ظرف و مظروفش با هم جور باشند. مورد مهمی که در این نمایش ها وجود دارد سادگی انجام آن هاست؛ و همین طور وجود آدم های غیر بازیگر. مثلاً یکی نجار است و نذر دارد که هر سال شمربازی کند و نفس این کار، که این ها بازیگر حرفه ای نیستند و ابزار را خودشان می سازند و مکان شان ثابت است و از میان مردم بیرون می آیند، بسیار جالب است؛ همانند سیرك در فرنگ، اما مثلاً کاتاکالی، معبد خاص آن الهه را می خواهد تا مراسم در آن اجرا شود. در ایران هم چیزهایی هستند که تغییر نمی کند؛ مثلاً در دستگاه خواندن آوازها، امّا می شود محل را تغییر داد. به هر حال سبک بودن این ها باعث می شود که وسایل شان را سریع جمع کنند و جابه جا شوند و این حالت دوره گرد بودن و غیرمستقر بودن و میرابودن شان، و این که نمایش ها تمام می شوند و کسی آن ها را ضبط نمی کند و اگر جای دیگر اجرا شوند تولدی دیگر دارند و دیگر همان نمایش قبلی نیستند، برای من خیلی جذاب بوده و هست. بیان یک گروه دوره گرد نمایشی به این صورت است که در حضور تماشاگر دروغ نمایش را به خود وصل می کنند و نمایش را اجرا می کنند. تماشاگر شاد است که از قبل نمایش را می داند و داستان را فهمیده است و دچار هیجان می شود. مثلاً واقعه ی کربلا را همه می دانند، امّا باز هم می نشینند و آن را تماشا می کنند.

همیشه در نمایش ها عناصری وجود دارد که با این عناصر باید سه گونه برخورد وجود داشته باشد: ۱ـ یا عنصری آنقدر باستانی ست که بُرد خود را از دست داده و تماشاگر آن را درك نمی کند؛ و باید قبلاً به تماشاگر آشنایی لازم را، مثلاً به وسیله ی بروشور داد. ۲ـ تمام عناصر و نشانه هایی که در تمام این سال ها در صحنه استفاده شده، مثل زنجیر، عَلَم، کُتَل، چوب نقالی، عروسک خیمه شب بازی و غیره را همه می شناسند و استفاده کردن از آن ها راحت است؛ ولی می توان بدعت ها را در چگونگی استفاده از این ها قرار داد، نه در خود حضور این ها. برای مثال پنجه ای که به اندازه ی کف دست بوده حالا تبدیل شود به قاب صحنه، اما تماشاگر می داند که این همان پنجه و همان دست حضرت *ابوالفضل* است، و یا مثلاً سه چوب در صحنه کنار هم، برای تماشاگر نشانگر خیمه هستند. ۳ـ زمانی می رسد که شما نشانه ای را از خودتان می آورید، یا بدعتی می گذارید و این مستلزم آن است که شما تماشاگر دایم خود را داشته باشید و آن ها را آرام آرام با این عناصر آشنا کنید. این اعمال، اعمال بسیار ظریفی ست و در جامعه ی ما که معمولاً تماشاگر حرفه ای تئاتر وجود ندارد، این مورد بسیار مشکل است. ولی تماشاگر دایم، شروع خوبی ست برای ایجاد فضاها و زبانی جدید. این کار در ایران به نظر من توسط *سیروس کهوری نژاد* در حال انجام شدن است. با دیدن نمایش هایش با زبان رنگ و زبان اشیا آرام آرام آشنا می شویم و پیش می رویم.

هوشیاری کارگردان باید سبب تلفیقی از سنت و مدرنیسم بر مبنای معماری تالار و بر مبنای روانشناسی تماشاگر باشد. و در صورت فقدان این هوشیاری، این تجربه کاملاً شکست خورده است.

تکیه بر خیال تماشاگر

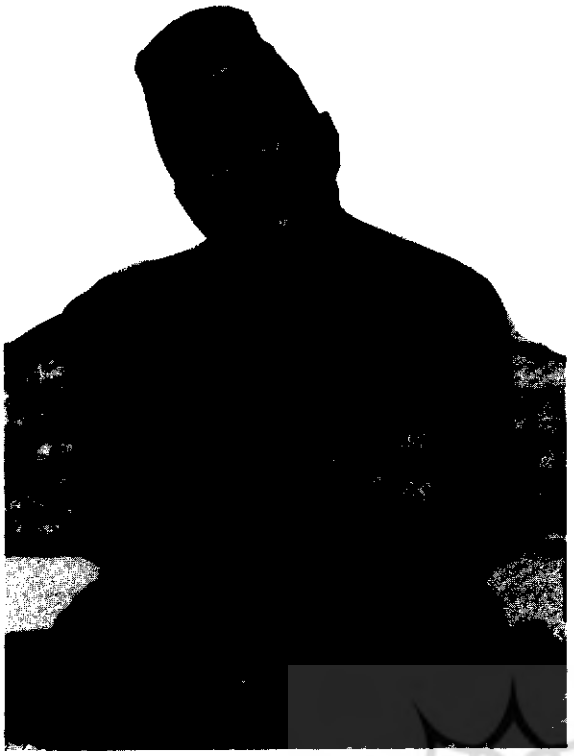
عباس جوانمرد

اگر بخواهیم «تئاتر» درستی کار کنیم به این نتیجه می رسیم که باید با شیوه ها و تکنیک های تئاتر غرب آشنا شویم و بعد وقتی به آن رسیدیم ـ آن هم به بهترین نوع تکنیک تئاتر غرب، که

امکان ندارد- تازه می بینیم کاری که کرده ایم یک تئاتر غربی ست که مطمئناً این تئاتر، «تئاتر ما» نیست چرا که مضامینش با ما آشنا نیست.

نمی توان تئاتر را یک آفرینش طبیعی دانست. یعنی آن را برگرداند و خیلی رئالیستی انجام داد. بلکه برعکس باید آفرینش دیگری صورت بگیرد. در یک کلیت بسیار وسیع تر و جهان شمول تر که مخلوق ذهن و اندیشه ی هنرمند است. در تئاتر شرق، به جای این که طرحی از واقعیت یا طبیعت به شما بدهند و شما را در آن محصور بکنند، به شما با یک جمله محل وقوع نمایش را می گویند و باقی را به ذهنیت تماشاگر واگذار می کنند تا آن محل را تصور کند. حقیقت این است که تئاتر سنتی ما به جای آن که شما را در یک نقطه ثابت نگه دارد و به اصطلاح فضا را غیرقابل انعطاف بکند، آن را به ذهنیت تماشاگر با تمام وسعت تصور او برمی گرداند. به این ترتیب شما در تئاتر سنتی، طراحی نمی خواهید؛ چرا که در تئاتر سنتی در لحظه ده ها بار تعویض صحنه صورت می گیرد، و در زمینه ی تکنیک اجرایی هزار برابر بیشتر. به این صورت که مثلاً در نمایشنامه ای بازیگر می گوید «الان می روی خانه ی فلانی، سلام مرا می رسانی و پیغام مرا هم می گویی»، و بازیگر دیگر یک چرخ دور پاهایش می زند و می گوید «رفتم، نبود.» و درواقع او رفته، پیغام را برده، و برگشته؛ و تماشاچی هم باور می کند. «تئاتر سنتی» با «تئاتر ایرانی» از نوع اروپایی فرق دارد. مثلاً من تئاتر سنتی کار نمی کنم. من براساس تکنیک تئاتر سنتی دوست دارم «تئاتر ایرانی» کار کنم و معتقدم نجات تئاتر این مملکت از این طریق است.

در تئاتر شرق تمام اعمال دارای کد و قراردادی هستند. ما در تعزیه قراردادهایی را شناخته ایم که تماشاگر با آن ها آشناست؛ مثلاً موقعی که بازیگری تور روی صورت خود می اندازد، تماشاگر می فهمد که یا خواب است و یا رویا می بیند. و یا مثلاً موقعی که روی صورت شبیه حضرت *قاسم* تور می اندازند و یا او را به گوشه ای می برند معلوم می شود که به حجله می رود؛ و این مثلاً هرگز این معنا را نمی دهد که روی صورت زن پوش های تعزیه را تور بیندازند. شما می توانید در طراحی لباس شخصیت «سیاه» سنتی ما کارهایی انجام بدهید لباس «سیاه»های نمایش سنتی معمولاً چیزهایی الصاقی دارد که به هم نمی خورد. در طراحی این لباس با درنظر گرفتن حفظ اصالتش می تواند تغییراتی زیبا به وجود آورد ولی دکور خاصی نداریم تا تغییر جدیدی در آن صورت بگیرد. می دانید که تئاترهای سنتی مثل تخت حوضی یا نوع نمایش های تعزیه، بیشتر در کاروانسراها و تکیه ها که سکوهایی در میان شان بوده انجام می شده. برای طراحی این صحنه ها همین ها مهم است، اما باز هم، همه ی این ها را واگذار می کنند به خیال تماشاگر. باید از تکنیک و فرآورده های تجربی یک عمل نمایشی سنتی، به آفرینش جدیدی برسید. چیزی نوین؛ و این است که باعث پیشرفت تئاتر ما می شود.



سیاه سنتی: *مجید افشار*

تخت حوضی سنتی

«نسخه خوان» در تعزیه ی سنتی

بیشترین معنا
با ساده ترین شکل

محمد رحمانیان

اصولاً نمایش های ایرانی اعم از سیاه بازی، نقالی، پیش پرده خوانی، مضحکه و تعزیه بستگی تام و تمام دارند به آیین های پیش از اسلام و آیین های باروری زمین که از دل این ها تعزیه و مضحکه بیرون می آید و چون خاستگاه مشترکی دارند طبیعی ست که قابل تلفیق هم باشند. بسیاری از این هماهنگی ها را در خیمه شب بازی و تخت حوضی و مضحکه های قدیمی می توان یافت، مثل مضحکه ی شست بستن دیو.

مهم ترین چیزهایی که می توانند این شیوه ها را به هم متصل کنند شخصیت ها هستند، خیلی از شخصیت ها در سیاه بازی و خیمه شب بازی مشابه هستند نظیر سیاه، کچل، دیو، و زن پوش ها از یک نمایش و به یک نمایش دیگر قابل انتقال هستند.

صحنه در نمایش ایرانی نمادی از جهان است. وقتی صحنه نماد جهان باشد اتفاقاتی که روی صحنه می افتد کاربردهای هستی شناسانه پیدا می کنند و فارغ از معناهای اولیه معناهای ثانوی درخشانی را با خود حمل می کنند. رنگ ها نمادی از این معناهای هستی شناسانه اند. اشیای صحنه که استفاده می شود، کاربرد این اشیا، جهان را به صورت مختصر و خلاصه تعریف کردن و تشت را نماد فرات تصور کردن و کبوتر را نماد معصومیت و آتش را شاید نماد دوزخی که روی زمین برای اهل بیت برپا می شود و اتفاقاتی از اینست در واقع ما را از چهارچوب های اولیه ی اجراهای به ظاهر ساده، می کشاند به این سو که این معناها و این اجراها ساده نیستند و در هر حرکت و در هر چرخش «منتشا» (چوبی که معین البکاء در دست دارد) بخشی از جهان به نوعی برای ما تفسیر می شود. به گونه ای که در نمایش های اپرای پکن یا نمایش های ژاپن اشیا و استفاده ی آن ها در صحنه، معناهای گاه دور از همی را برای ما رقم می زنند: یک حرکت بادبزن می تواند معناهای بسیاری داشته باشد و یک حرکت پارو می تواند ما را از این سوی جهان به سویی دیگر ببرد؛ و اصلاً جذابیت نمایش شرقی به خصوص نمایش ایرانی در این است که برخلاف نمایش غربی (که هرچیز ابتدا در قالب استیلیزه ی خودش تعریف می شود و بعد وارد معناهای ثانویه می شود مثلاً یک کلاه اول یک کلاه است، و بعد نشانگر اشرافیت) در نمایش های ایرانی اصلاً چنین نیست. یک شی از همان آغاز می تواند نمایانگر معنایی دیگر باشد، بدون آن که معنای خود را یدك بکشد؛ نظیر همان تشت در تعزیه.

هرگز از یاد نبریم که نمایش ایرانی همواره بر سادگی تکیه دارد. معنای این حرف این نیست که نمایشی که بر اساس تکنیک های سیاه بازی یا مضحکه نوشته شده حتماً باید سادگی را در خود مستتر داشته باشد، بلکه می توان از سادگی در جهت تکنیک های جدید استفاده کرد. فکر می کنم «چهار صندوق» مثال خیلی خوبی باشد که خوب از نمایش چهار صندوق سنتی گرفته شده و تبدیل شده به اینکه چهار صندوق است و هر صندوق نماینده ی قشری از جامعه: روشنفکر و مذهبی و بازاری و مردم عادی؛ و هر کدام را نویسنده با یک رنگ توضیح می دهد. اصل این نمایش همان نمایش چهار صندوق است که همه می دانیم یک نمایش شادی آور بوده و *بیضایی* در آن تکنیک هایی را منتقل می کند و حدیث نفس و تعبیر خودش را می سازد، از تنهایی بشر و این که همه در دوران خفقان و دیکتاتوری تحت سیطره ی آن مترسک هستند. در واقع از این صندوق ها به عنوان پناهگاه استفاده می کنند. نظیر همین موضوع «چهار صندوق» را نویسنده به شیوه ی دیگری در «دیوان بلخ» می آورد. اصل همان است اما عملکردی که پیدا می شود یک عملکرد به شدت نمایشی ست که قابل انتقال در حوزه های دیگر است. به شکلی که *بیضایی* در یک فیلم امروزی مانند «شاید وقتی دیگر» هم بی نهایت از تکنیک های تعزیه استفاده می کند و به شکلی پیچیده آن تکنیک ها را به خدمت نمایش فیلم درمی آورد.

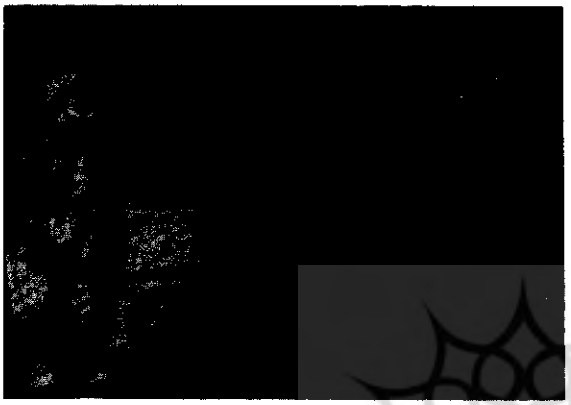
قدری که جلو برویم، در مضحکه های *بیضایی* به «جنگنامه ی غلامان» و تا حدودی «پرده خانه» می رسیم. در «جنگنامه ی غلامان» اصل بر پوشش است و چند نفر آدم هستند که هیچکدام خودشان نیستند: سه نفر غلام داریم که هرکدام خودشان را به شکلی درآورده اند (غیر از الماس). در این نمایش از تکنیک «صورتک» استفاده می شود که در نمایش های قدیمی هم داشته ایم، و بدون این که صورتکی در کار باشد، در واقع از این نقاب استفاده می شود تا بخشی از داستان افشا نشود. وقتی ما نقاب می زنیم می خواهیم چیزی را پنهان کنیم؛ اما در نمایش های ایرانی برعکس است: وقتی نقاب می زنیم در واقع داریم طرف را افشا می کنیم. مثلاً وقتی ما نقاب مردی خشمگین را می زنیم در واقع داریم خشم او را افشا می کنیم یا وقتی نقاب آدم خوبی را می زنیم آن آدم خوب را افشا می کنیم به جای آن که استتارش کرده باشیم؛ و این معنا که استتار- خود- نوعی افشاگری ست در نمایش های ایرانی وجود دارد. تعزیه یک نمایش کامل ایرانی ست. شما تمام ارزش ها و عناصر را به شکل خیلی فشرده و موجز و درخشان در «تعزیه» شاهد هستید. بازیگری، کارگردانی و طراحی صحنه ی فوق العاده استیلیزه و رنگ شناسی خاص و مجموعه ی قراردادهایی که ما را با اثر نمایشی هماهنگ می کند. این قراردادها که در نمایش یونانی- یا میراث بر از آن- می تواند با میزانسن، نور، لباس و قراردادهای رئالیستی اتفاق بیفتد، در تعزیه و دیگر نمایش های ایرانی، در واقع با دور شدن از مفاهیم رئالیستی و واقع گرایی به معناهای عمیق تر و بزرگ تری می رسد. در اینجا توجه داشته باشیم که «تعزیه» به تنهایی به عنوان یک نمایش کامل قابل بررسی ست.

البته تلاش هایی جهت بررسی این نمایش ها شده از جمله مفید، *نصیریان* و دیگران که تلاش های شان چشمگیر بوده، اما کامل نبوده. به طور مثال *نصیریان* در «بنگاه تئاترال» قدمی فراتر از چهارچوب های نمایشی برنداشته و از همه ی امکانات و همه شخصیت ها استفاده کرده، و اگر قرار بوده صحنه تغییر کند باز از همان امکانات ساده استفاده کرده، اما بعدها با حضور *بیضایی* شکل اندیشمندانه تری از نمایش ایرانی به وجود می آید. من مجبورم اسم ببرم و بگویم که *بیضایی* چکار کرده؛ مثلاً در «هشتمین سفر سندباد» که صحنه همان صحنه ی «تعزیه» است، با افزودن دو مصطبه در این سو و آن سوی صحنه، اولین نگرش خاص خود را به نمایش «تعزیه» اعلام می کند. دو زنگ در دو طرف صحنه وجود دارد و اصلاً با این زنگ ها و بیدارباش ها صحنه آغاز می شود، ورود گروه شعبده باز و مردم، باز از تعزیه گرفته شده و نحوه ی ورود و اعلام کردن شان درست مثل صحنه ای ست که ابتدا اولیا و اشقیای تعزیه را وارد صحنه می کنیم، و نخستین اطلاعات از طریق آن ها به ما داده می شود و ما از طریق مکالماتی که برقرار می شود مانند تعزیه متوجه می شویم که اینجا میدان شهر، و این آدم یک شعبده باز است، و متوجه می شویم که این ها در انتظار عده ای رقصنده و بازیگر و مطرب هستند، و این بازی تکنیکی ست که از تعزیه گرفته شده. هیچ چیز در صحنه وجود ندارد و تنها از طریق زبان و صحنه ای خالی ست. استفاده ی دیگری که از «تعزیه» به عمل آمده، مسئله ی «زمان» است که ما به سرعت از یک زمان به زمان دیگر می رویم و همراه با این جابه جایی زمانی، به مکان دیگر هم می رویم و باز از همان سکو و صحنه استفاده می شود.

□ *آیا باور سنتی مردم در تماشای یک صحنه ی سنتی در تئاتر هم، به وجود می آید؟ چقدر می شود از این باورها استفاده کرد؟*

■ اینجا بحث قراردادها به وجود می آید که بحث مهمی ست. هر هنری برای خودش قراردادهایی دارد؛ مثلاً در سبک های مختلف نقاشی قراردادهایی هست که ما نمی توانیم با قراردادی که باعث لذت ما از «لبخند ژوکوند» می شود، به نقاشی *ونگوگ* نگاه کنیم. همین طور در موسیقی، شما با قراردادهایی که در موسیقی کلاسیک غرب می شناسید نمی توانید از موسیقی بداهه و ردیف نوازی سنتی ایرانی لذت ببرید درست مانند زمانی که ما موسیقی سنتی ژاپنی را می شنویم و به نظرمان عجیب می آید، چراکه قراردادهای آن را نمی شناسیم. به همین ترتیب مهم ترین چیزی که در درک و لذت یک نمایش وجود دارد شناختن قراردادهای آن نمایش است. این طبیعی ست که مردم تمام جهان نتوانند از بعضی قراردادهای نمایش های خاص تر سر در بیاورند، ولی وظیفه ی نمایشگر آن است که چگونه این قراردادها را به روح دراماتیک جهان نزدیک کند. نباید دست و پای خودش را ببندد، و تنها به خاطر این که عده ای متوجه نمی شوند، آن آیین ها و مراسم را از یاد ببرد و یا از آن ها بگذرد، در «جنگنامه ی غلامان» در جایی از تکنیک تعزیه

اجرای تخت حوضی



اجرای تخت حوضی

گروه اجرا کننده ی تعزیه

اجرای تخت حوضی

استفاده می شود؛ جایی که در تعزیه از میان دو انگشت *امام* حسین بهشت و دوزخ را و آنچه که در آینده برای اشقیا رخ خواهد داد، به عینه می بینیم؛ و این کار در نمایش، آن دورها را نشان می دهد که به نظر می رسد اگر بخواهد این کار انجام شود از همین تکنیک باید استفاده کرد. نه صحنه ی جنگی وجود دارد و نه آدم هایی دیده می شوند؛ و نه حتی چکاچاك شمشیر را می شنویم، و خیلی چیزها مثل این. اما با همان خیره شدن سیاهان به دور، تجسم صحنه ی جنگ برای ما مشخص می شود که واقعاً چنین چیزی وجود دارد. این عمل ممکن است در یک نمایش غربی صورت نگیرد اما برای ما که با قراردادهای تعزیه آشنا هستیم، موردی باورپذیر و قابل تطبیق است.

باقی بحث بحثی شخصی ست، مثلاً این که رنگ ها را چطور می توانیم وارد نمایش ایرانی کنیم. مثلاً رنگ سرخ، دقیقاً همان معنایی را که در نمایش سنتی دارد منتقل می کند. این ها به تمامی بحثی اجرایی ست. مثلاً در «پهلوان اکبر می میرد» شما سیاهپوشی دارید که برخلاف تعزیه (که رنگ سیاه نشانگر عزاست) اینجا سیاه نشانه ی هراس های پهلوان است؛ و همین طور نشانه ی ناشناخته هایی ست که اورا در انتها از پای درمی آورد. رنگ را از تعزیه گرفته اما قالب را عوض کرده، که این بحث سلیقه ای ست، که ما چقدر مجاز هستیم آن ها را به همان شکل بیاوریم یا قالب های شان را نگه داریم و معناهای شان را بشکنیم. مثلاً در «آرش» *بیضایی* این کار را کرده. قالب نقالی، شاهنامه خوانی و پیش پرده خوانی را حفظ کرده اما داستان را کاملاً زیر و رو کرده. در «شاهنامه» آرش یک تیرانداز بزرگ و پهلوان است، اما در «آرش» *بیضایی* یک ستوربان، یک مهتر که ناخواسته وارد جنگ شده. به نظر من تلفیق این دو خیلی جذاب است؛ یعنی گوشه ی چشمی به آیین ها، باورها، سنت ها و نشانه های ایرانی، ملیت و قومیت ما در نمایش است، و حفظ کردن آن ها، به علاوه ی شکستن دوباره ی آن ها، مانند عبور از یک منشور و دست پیدا کردن به معناهای جدیدتر.

پس نمایشنامه می تواند روی باورهای صحنه ای اثر بگذارد و آن را تغییر بدهد ولی تماشاگر آن را قبول می کند چون می شناسد. معناهای جدید و عمیق تر باید به وجود بیایند و این که چرا باید در مقابل خود سدی بگذاریم و جلوی خودمان را بگیریم که مبادا از چهارچوب های نمایش سنتی تخطی کنیم؟ ما باید سنت ها را نگه داریم (به عنوان ارکان نمایش ایرانی) ولی به وجود آمدن فضاهای جدید لازم است. مثلاً «آب» یکی از نمادهای بسیار درخشان تعزیه است و معناهای چندگانه ی فلسفی و عمیقی با خود می آورد که نمی شود تغییرش داد؛ اما در صحنه ای از نمایش «تعزیه» آقای *فیاض* در سوختن خیمه از سطل گل برای خاموش کردن آتش استفاده کردند، که نه تنها بدعت و نوآوری نیست بلکه دست بردن به نمادی ست که خودش برای خودش آن قدر معناهای پیچیده دارد که یا باید رعایتش کرد و یا اگر نمی خواهیم آن را رعایت کنیم باید دست به دامن نماد قوی تری شویم. وقتی به جای آب از گل استفاده می کنیم، داریم کاری توریستی انجام می دهیم که هیچ ربطی به نمایش ندارد و به سرعت، مخاطبی را که با قراردادهای «تعزیه» آشناست پس می زند.

نگاه کنیم به بازی «مجسمانه» که از تخت حوضی گرفته شده. سیاهان در یک لحظه همه در یک حرکت خنده دار می شدند و به حرکت می ایستادند. از این کار *بیضایی* در «سلطان مار» استفاده می کند، دیوها در لحظه ای ثابت و بدون حرکت می شوند و به حالت درخت درمی آیند واین هوشمندی نمایشگر ایرانی را اثبات می کند که از یک تکنیک قدیمی کاربرد جدیدی کشف می کند و فکر جدیدی در آن می گذارد و کاربردهای دراماتیکی از آن به وجود می آورد که مطمئناً در صحنه هم خیلی زیبا خواهد بود. البته طراحی صحنه ی نمایش های سنتی بسیار مشکل تر از نمایش های رئالیستی ست، چون با ذهنی تمثیل گرا باید مواجه باشد و هرگز به معناهای اولیه ی اشیا اکتفا نکند و معناهای جدیدتری به وجود بیاورد. به هر حال این ملت، ملت شعر و شاعری ست، و این تمثیل ها همه برخاسته از همین ملت است. این خود به خود وارد صحنه هم می شود. تقریباً نمایش های ایرانی پر از عناصر و نشانه های خاص هستند و این کار طراح صحنه را بسیار مشکل می کند. آشنایی با یک فرهنگ غنی چند هزارساله و آشنایی با فرهنگ های التقاطی (نظیر فرهنگ یونانی هلنی ـ عربی ـ ترك و تاتار و مغول) و خرده فرهنگ هایی که بر فرهنگ ما تأثیر گذاشته اند در دوره های مختلف در ایران باعث شناخت بیشتر یک طراح صحنه از جهت معماری و لباس و غیره می شود.

در زمانی که تعزیه اجرا می شده، همه چیز قراردادی بوده. در آن زمان منع موسیقی و نقاشی از صورت و مجسمه سازی باعث شده که هنرمند بکوشد با کمترین چیزی به تصویر مطلوب برسد. در نمایش ایرانی دست طراح صحنه جهت استفاده از خیلی عناصر بسته است؛ و در عین حال بسیار مشکل، چراکه باید با ساده ترین اشیا بیشترین تأثیر را بگذارد. در تئاتر «نو» و اپرای پکن هم ما با این فضاها برخورد می کنیم. آن ها هم با ساده ترین شکل، مشکل ترین معانی را بیان می کنند.

گروه تعزیه ی سنتی ـ از مجموعه ی خصوصی *هاشم فیاض*