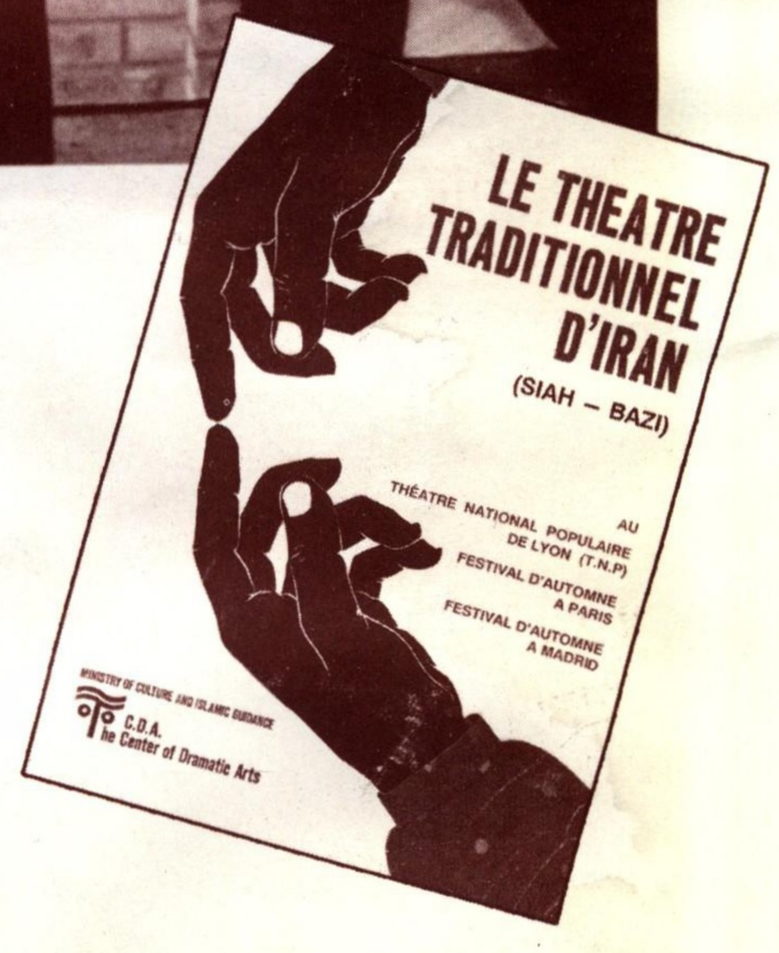
سعدی هملت می‌شود
اجرای سال ۱۹۹۱ در پاریس، لیون، مادرید



12th International Traditional Ritual Theatre Festival 2 13.oct

۲

دوازدهمین جشنواره بین‌المللی نمایش‌های عروسکی و آیینی

دوشنبه ۱۲ مهر

امیرارسلان

نویسنده: پرویز کاردان ؛ کارگردان: علی نصیریان

اولین جشنواره‌ی نمایشنامه‌های ایرانی - ۱۳۵۳

بزرگان تئاتر در نمایش‌های سنتی؛ آنها ارزش‌های واقعی این نمایش‌ها را می‌شناختند.

بسم الله الرحمن الرحیم

نشریه روزانه دوازدهمین جشنواره بین المللی
نمایش های سنتی آیینی

شماره دوم

۲۱ مهر ماه ۱۳۸۲

مدیر مسئول: **مجید شریف خدایی**

مدیر اجرایی: **مسعود پاکدل**

سردبیر: **افشین هاشمی**

دبیر تحریریه: **ساسان پیروز**

دبیر بخش خبر: **محمدرضا حسین زاده**

دبیر بخش گزارش : **عباس غفاری**

نقد: **عبدالحسین مرتضوی، افشین خورشیدباختری، محمد رضایی راد**

خبر: **فاطمه پزشکی، فروغ سجادی، آرتمیس نیازی**

گزارش: **آزاده کریمی، نیلوفر رستمی، آزاده سهرابی، بهاره برهانی**

عکس: **مسعود پاکدل، معصومه منصوری آریا**

ویراستار: **یحیی گیلک**

مدیر هنری: **مهدی پاکدل**

طراحی و صفحه‌آرائی : **مسعود نوروزی**

حروفچینی: **محبوبه السادات قاضی، ادنا هوشیار**

نظارت چاپ : **شرکت رث**

با تشکر از:

بهرام بیضایی، محمود استاد محمد، داود فتحعلی بیگی، سیروس کهوری نژاد، اصغر فریدی ماسوله، منوچهر یاری، حمید امجد، حسن عظیمی، کامران ملک مطیعی، حمید حمزه

سنت و آیین، میراث معنوی بشری

تئاتر به مفهوم عام هنر ویژه‌ای است. همه حد و مرزها، همه مرتبه‌ها و همه انحصارها را در وجود خود دارد. هنری است سازگار با تمام مفاهیم، گستره‌ی این هنر دامنه‌ای وسیع دارد. افق‌های اندیشه‌ی تئاتر مفاهیم محوری بسیاری را در خود جای می‌دهد. از سنت‌ها و آیین‌های بدوی گرفته، تا جدیدترین و روز آمدترین رفتارها و پیام‌های بشری، قابلیت ضابطه‌مندی در این هنر دارند، زبان تئاتر هم زبانی فراگیر است. با زبان نمایش می‌توان با عالم انسانی هم کلام شد. حتی اگر خاستگاه و جغرافیای آن، یا طرف مخاطب آن، محدوده‌ای دور افتاده باشد. جدای از ذات تئاتر و مخاطب‌شناسی، هنرمند این حوزه نیز خاص است و گذر ایام او را متحول می‌سازد. اینک، در کشور ما، حضور پرنشاط نسل پویا و پرتوان جوان، زمینه بروز بسیاری از خلاقیت‌ها را در این هنر فراهم ساخته است، نسل گذشته خود در بستر سنت‌ها بالید و رشد کرد و کم و بیش روایتگر صادق سنت‌ها بود. ولی نسل جوان با واسطه این مفاهیم و رفتارها و گفتارها را کسب کرده است. بالطبع برای توفیق نیازمند آشنایی عمیق با سنت‌های کهن سرزمین خویش است این مهم در متن خلاصه نمی‌شود. در طراحی و کارگردانی نیز این شناخت لازم است به مثل است هرگز نمی‌توان پذیرفت اثری نمایشی را، بخصوص در نوع سنت و آئین، توسط کارگردانی که زبان بیهقی، زبان گلستان یا زبان منشآت را ادراک نمی‌کند. توقع اثر بدیع نمایشی، لازمه‌اش آگاهی دقیق به ظرایف کلامی و دقت در به کارگیری تازه است، در این حالت است که می‌توان مدعی بود از تمام یا بخش اعظم ظرفیت هنر نمایش استفاده شده است.

مجید شریف خدایی
دبیر دوازدهمین جشنواره‌ی بین المللی
نمایش های سنتی و آیینی

درونیات

افعال و اقوال	۲
پروگرام امروز	۵
فرمایشات	۹
حواشی	۱۲
نوشته جات	۱۴
روحوضی	۲۱
دفع الوقت	۲۲
یاد سنوات ماضی	۲۴

غیبت یک کارشناس در جلسه نقد و بررسی

گویا در جلسه پرسش و پاسخ نمایش «حکایت الکتریک عاشق» به کارگردانی روزبه حسینی قرار بوده فرامرز طالبی (از انجمن نمایشنامه‌نویسان) و پیام فروتن (از انجمن طراحان صحنه) حضور یابند و نمایش را بررسی کنند، ولی فرامرز طالبی در این جلسه حضور پیدا نکرد در نتیجه این نمایش از منظر نمایشنامه‌نویسی بررسی نشد.

ظاهراً دلیل این غیبت، این بوده که آقای طالبی زمان این جلسه را در هفته آینده می‌پنداشته است.

افعال و اقوال

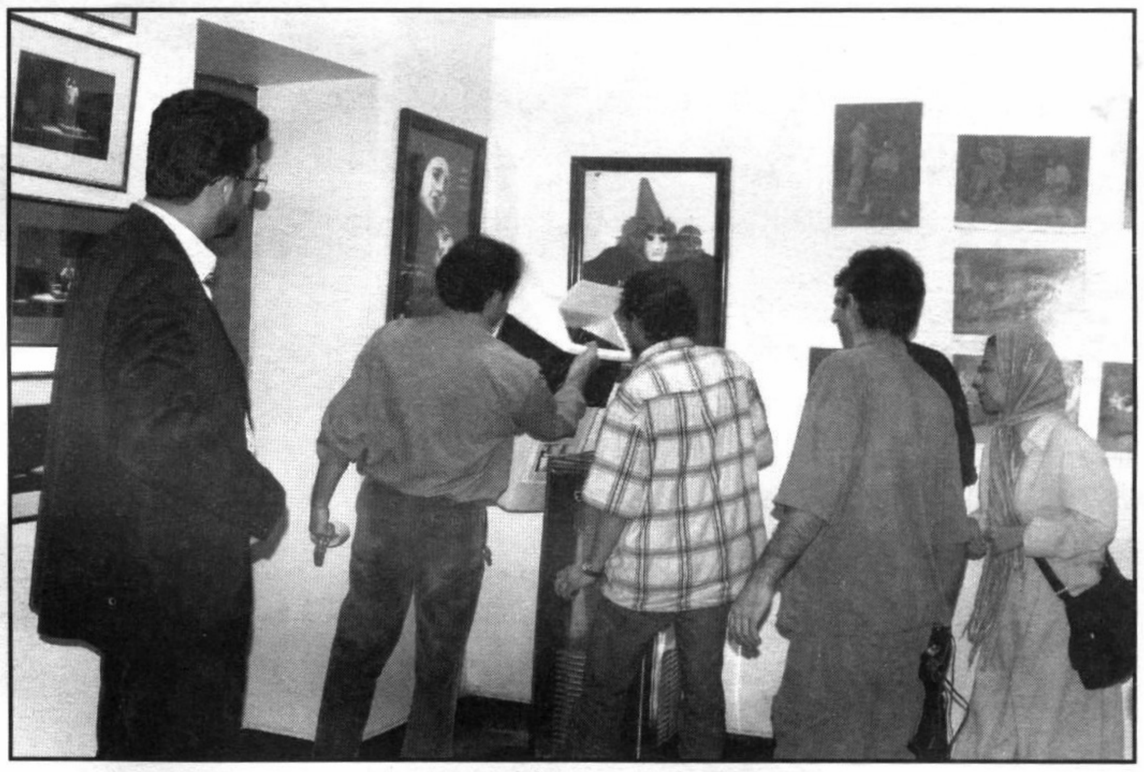
گروه‌های تعزیه رخت کن ندارند

دیروز متأسفانه شاهد بودیم که گروه‌های تعزیه برای تعویض لباس، مکان مناسب که چه عرض کنیم، اصلاً جایی نداشتند. این دوستان هنرمند برای این امر مجبور شدند که از سالن انتظار تالار اصلی استفاده کنند که باعث بروز مشکلات فراوان هم برای آن‌ها و هم برای

کسانی که در سالن تردد داشتند شد. امیدواریم مسئولین جشنواره هرچه سریعتر فکری برای این نقیصه کنند زیرا روزهای بعد با اضافه شدن گروه‌های میدانی، کار از این هم سخت‌تر خواهد شد.

آتش سوزی در تئاتر شهر

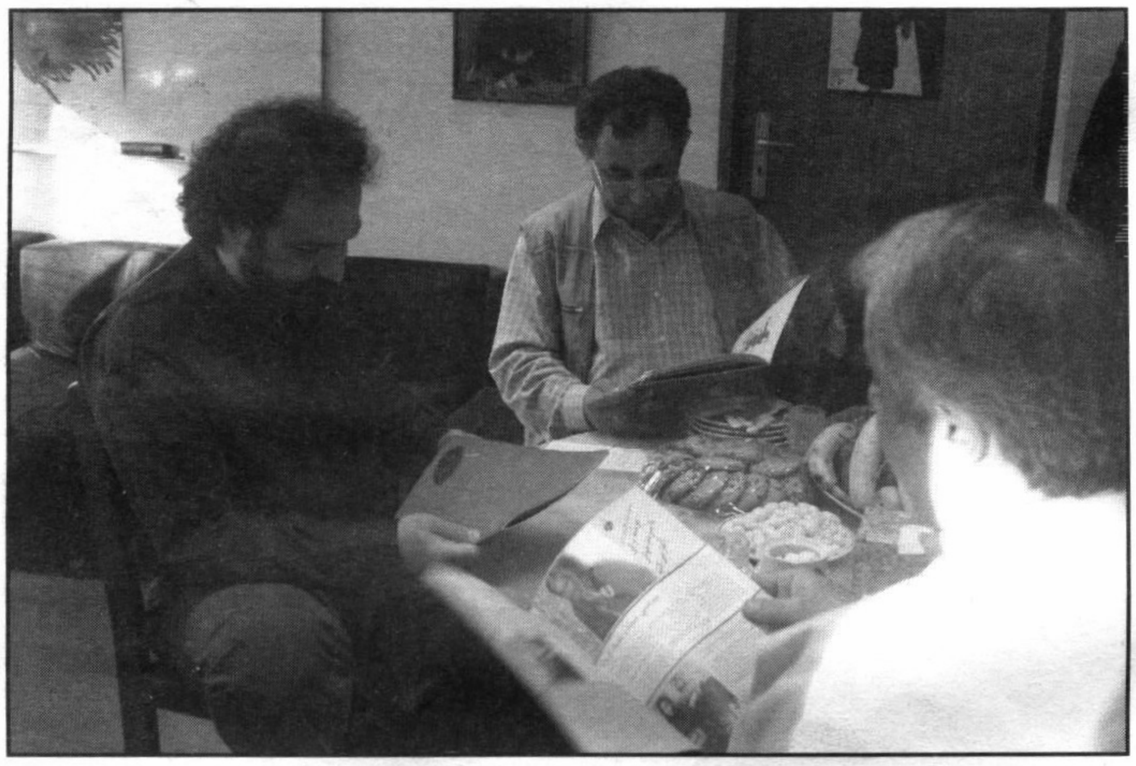
روز گذشته آژیرهای هشدار دهنده‌ی تئاتر شهر به صدا درآمد، علت آن هم وقوع آتش سوزی خفیف در کنار سالن شماره ۲ بود. گویا یکی از تماشاگران بی‌مبالات آتش سیگار خود را به درون سطل آشغال کنار سالن می‌اندازد و باعث این آتش سوزی می‌شود. با اینکه بارها تذکر داده شده سیگار کشیدن در مکان‌های سر بسته به خصوص مکان‌های عمومی و



فرهنگی، ممنوع و غیر اخلاقی است ولی متأسفانه هنوز عده‌ای این مسئله را رعایت نمی‌کنند. دوستان باور کنید با همین اشتباه ظاهراً کوچک شما، می‌توان یک مکان فرهنگی را به آتش کشید. پس خواهشمندیم سیگار نکشید.

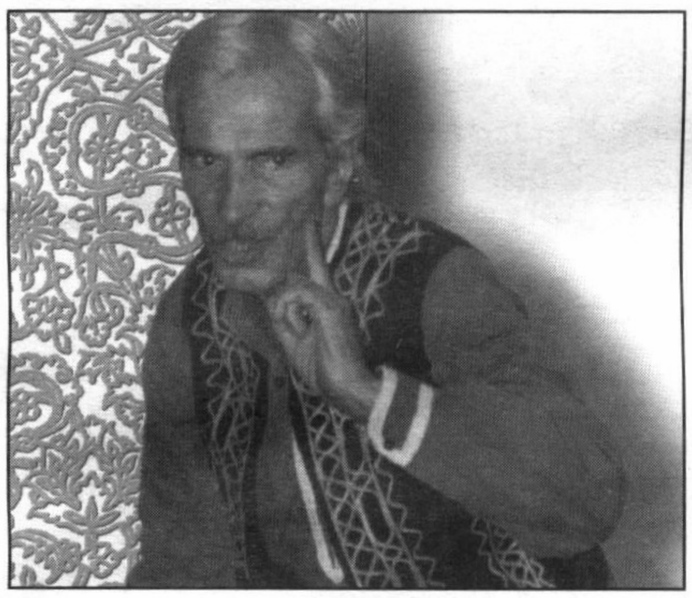
کاتالوگ و بولتن روزانه، جشنواره را تعطیل کردند

بعداز ظهر دیروز زمانی که کاتالوگ و بولتن روزانه جشنواره به تئاتر شهر رسید، برای



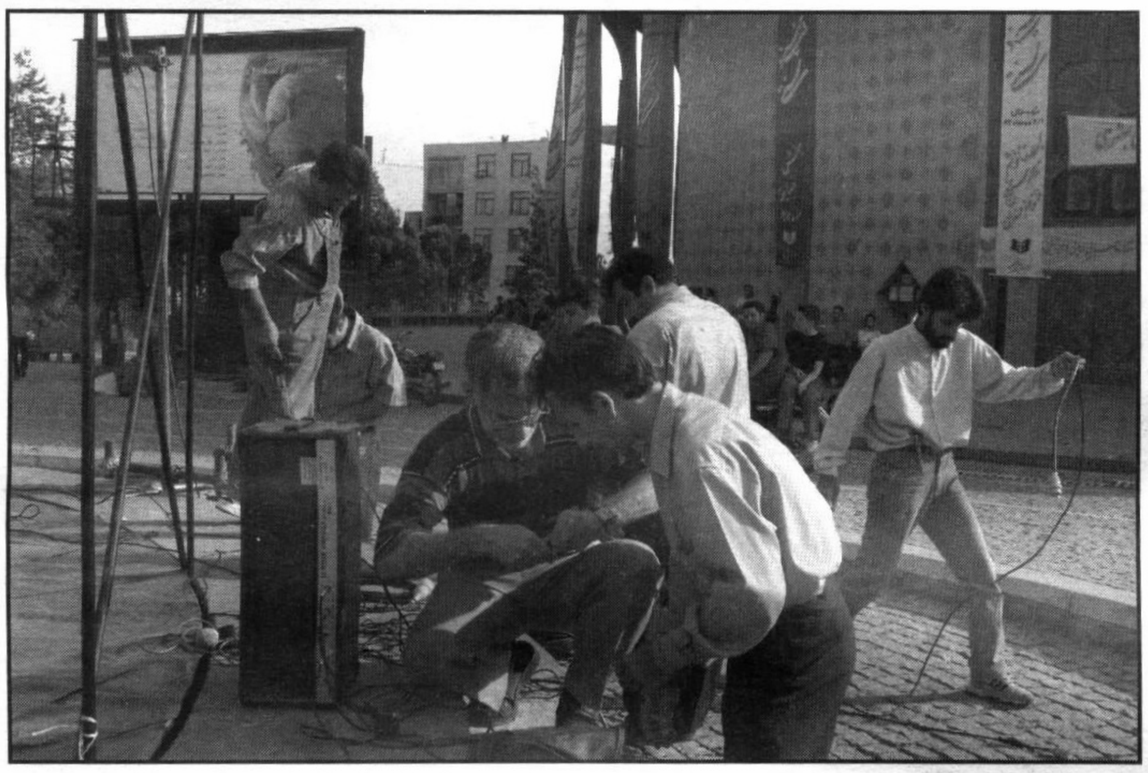
دقایقی جشنواره تعطیل شد، زیرا مدیران برگزاری جشنواره، داوران و بسیاری از هنرمندان مشغول خواندن آنها شدند. کاتالوگ و بولتن طبق قول قبلی دست‌اندرکاران آن به موقع به دست علاقمندان رسید، امیدواریم در روزهای آتی نیز چنین شود.

ازدحام تماشاگران در تالار کوچک (شماره ۲)



استقبال تماشاگران از سَردم خوانی مرشد ترابی دیدنی بود، بطوریکه در سالن شماره ۲ هیچ جایی برای نشستن نبود. البته محیط آرام و قهوه‌خانه‌ای این سالن مزید بر علت بود. مرشد ترابی دیروز اولین زنگ شروع این بخش از جشنواره را به صدا در آورد. ما برای استاد و همه‌ی پیشکسوتان این عرصه از هنر بومی و ملی آرزوی سلامت و موفقیت می‌کنیم.

تلاش شبانه روزی گروه‌های فنی تئاتر شهر



هرساله در زمان برگزاری جشنواره‌های مختلف بین‌المللی و داخلی ما شاهد فعالیت‌های مستمر و شبانه روزی گروه‌های فنی تئاتر شهر هستیم. با تلاش این عزیزان است که نمایش‌ها در زمان مقرر و بدون مشکل اجرا می‌شوند. واحدهای صحنه، گریم، برق، صدا، نور، انبار لباس، اکسسوار، آهنگری، نجاری، اطلاعات، حراست و همین طور روابط عمومی فعال این مجموعه‌ی هنری که از جان مایه می‌گذارند. حیفمان آمد که از تلاش این عزیزان چیزی ننویسیم.

جلسات نقد و بررسی نمایش‌ها برگزار شد

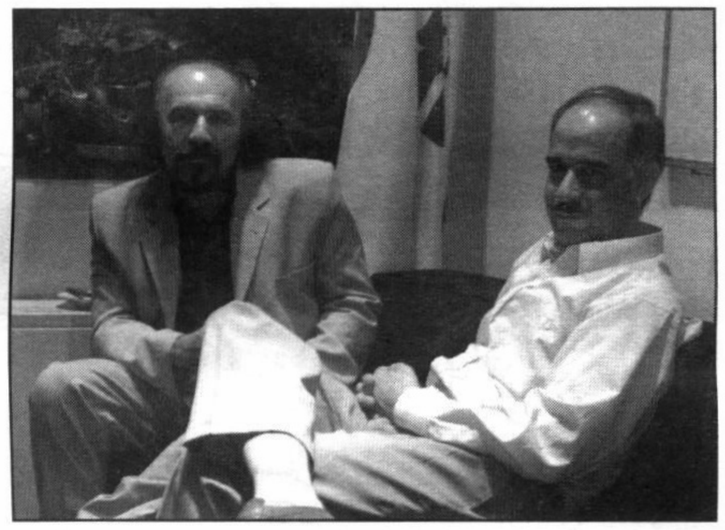
جلسات نقد و بررسی نمایش‌های بخش مسابقه‌ی جشنواره‌ی آیینی سنتی شب گذشته بعد از سانس دوم اجرای نمایش‌ها انجام شد. این جلسات به همت انجمن منتقدان و

نویسندگان خانه تئاتر ایران و کانون ملی منتقدان ایران برگزار می‌شود.

نمایش «خاک وطن» امروز در تالار نو

نمایش «خاک وطن» به کارگردانی: عیسی جُرجانی امروز در تالار نو اجرا می‌شود. حال باید دید این نمایش که اتفاقاً کاری پر پرسوناژ است چگونه در تالار کوچک و نُقلی «نو» اجرا خواهد شد. اجرای این نمایش در دو سانس ۱۹ـ۱۷ خواهد بود.

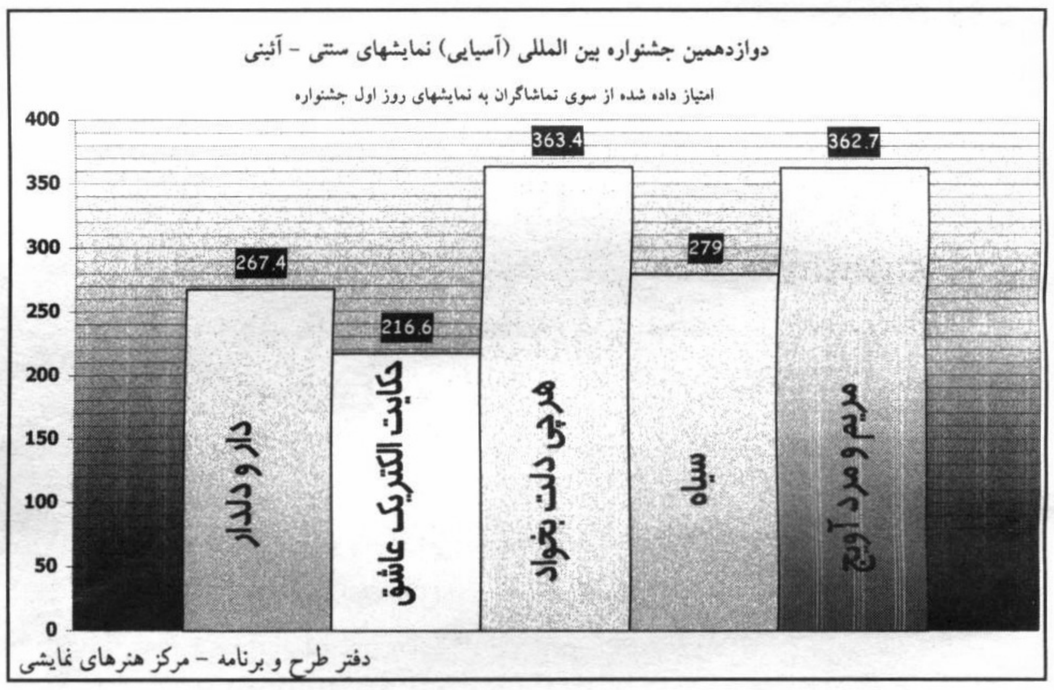
حضور معاونت هنری وزیر ارشاد در تئاتر شهر



روز گذشته اهالی تئاتر شاهد حضور مهندس کاظمی معاونت هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در تئاتر شهر بودند. وی بعد از حضور در دفتر مدیریت، شخصاً به تمام سالن‌های نمایش سرکشی کرد و از کم و کیف برگزاری جشنواره مطلع شد. البته ما همه ساله شاهد حضور پررنگ مهندس کاظمی در جشنواره‌ها هستیم ولی ای کاش ایشان بتوانند با استفاده از اهرم‌های قدرت برای بالا بردن بودجه‌ی تئاتر و سر و سامان دادن به وضعیت سالن‌های تئاتری و همین طور بیمه‌ی هنرمندان کاری بکنند. زیرا این اقدامات برای بالا بردن سطح کیفی و کمی تئاتر به طور حتم لازم است. معاونت محترم! این حرف همه‌ی هنرمندان این مرز و بوم است.

مسابقه فوتبال هم در استقبال تماشاگران تأثیری نداشت

دیروز همزمان با برگزاری دومین روز جشنواره‌ی سنتی آیینی، تیم ملی فوتبال ایران نیز در حال برگزاری مسابقه با تیم ملی نیوزیلند بود ولی باید اذعان داشت که برگزاری این مسابقه هم تأثیری بر استقبال تماشاگران از جشنواره نداشت. ازدحام تماشاگران در اولین روز جشنواره دیدنی بود.



امتیاز نمایش های روز اول جشنواره از دید تماشاگران		
ردیف	عنوان نمایش	امتیاز(۴۰۰)
۱	هر چی دلت بخواد	۳۶۳.۴
۲	مریم و مرد آویج	۳۶۲.۷
۳	سیاه	۲۷۹
۴	دار و دلدار	۲۶۷.۴
۵	حکایت الکتریك عاشق	۲۱۶.۶

شایعات یومیه

کاتب: عین الغین زنجانی

شنیده‌ایم بعد از انصراف م.ج از بازی در فیلم نیـــــکول کیدمن، دکتر محمود عزیزی اظهار علاقه کرده تا در این فیلم بازی کند. باید دید واکنش کیدمن نسبت به این اظهار علاقه چیست.

شنیده‌ایم بعد از پیشنهاد جشنواره‌ی آوینیون به اردشیر صالح پور، جشنواره‌ی ادینبورو (ادینبورگ) نیز پیشنهاد خود را به دفتر وی «فکس» - ببخشید - «دورنما» کرده است. صالح پور همچنان در حال بررسی پیشنهادهاست.

شنیده‌ایم بعد از اعلام قرارداد «رودگولیت» با داود فتحعلی بیگی، «پله» فوتبالیست قدیمی و پیشکسوت گلایه خود را بوسیله‌ی یک کبوتر نامه بر به این کارگردان رسانده است. او مدعی شده که من خیلی بازیگرتر و پیش کسوت ترم.

شنیده‌ایم محمود استادمحمد هرگونه شباهت ظاهری و غیرظاهری را با روزبه حسینی انکار کرده است.

شنیده‌ایم محمد چرم‌شیر از نمایش‌نامه نویس گمنام انگلیسی ویلیام شکسپیر به دادگاه لاهه شکایت کرده است. او معتقد است که ویلی یا همان ویلیام نمایش نامه‌های «مکبث، طوفان، لیرشاه و هملت» را از روی نمایش نامه‌های او بازنویسی کرده است.

شنیده‌ایم بعد از بازی بسیار زیبای مهدی پاکدل در نمایش «قهوه تلخ» نزدیک ششصد تقاضا برای بازی در نمایش های رو حوضی به این هنرمند بزرگ رسیده است. پاکدل ضمن رد شباهت‌های ظاهری خود با تام کروز و تشابه صدایی خود با آلن دلون گفت: راجع به این پیشنهادات بعداً تصمیم می گیرم.

شنیده‌ایم که ریاست ITI جهانی طی یک افشاگری اعلام کرد راقم این ستون مجید شریف خدایی است. البته تا به حال این مطلب تکذیب نشده است.

شنیده‌ایم آقای پیماندار اعلام کرده من مطالب این ستون را نمی نویسم.

شنیده‌ایم افشین هاشمی مرغزار برای چاپ عکس و اطلاعات نمایشش در بولتن جشنواره به اعضای آن پیشنهاد رشوه داده است ولی اعضای تحریریه این رشوه را قبول ننموده و خبرها و عکس‌های او را سیاه کرده‌اند.

شنیده‌ایم نویسنده‌ی این ستون با پیشنهادات زیادی از سوی هنرمندان و مسئولان مواجه شده است. گویا همه دوست دارند که برای شهرت هم که شده نامی از آنان نیز در این ستون برده شود.

تعزیه به سبک خوانندگان پاپ!

فروغ سجادی

از تاکسی پیاده می‌شود، عجله داری، گوش می‌دهی و صدایی نمی‌شنوی، با خیال راحت می‌گویی «هنوز شروع نشده است». ساعت ۳/۵ بعدازظهر محوطه تئاترشهر در انتظار تماشاگر است و بعد از ظهر پاییز را می‌بلعد.

شیپور و سنج رزم تو را به میدان فرامی خواند، شبیه خوانان در جامه‌های رنگی خود و باریتمی در هم به میدان می‌آیند. شبیه گردان میکروفن در دست آواز سر می‌دهد و شبیه خوانان پاسخ می‌دهند، نوازندگان دست نگه می‌دارند، میدان خالی می‌شود، شبیه گردان «صلوات» می‌طلبد و شبیه خوانان را معرفی می‌کند. نوار مارش رزم به هوا بلند می‌شود و اشقیا و انبیا در هم به سوی میدان می‌شتابند و رزم نه، «حکایت» آغاز می‌شود، حکایت عبدا عفیف.

چشمان خسته در این نیمروز پاییزی، در اطراف میدان می‌ایستند و نظاره می‌کنند! رزم سرگرفته: ناظران در اطراف پرسه می‌زنند، عده‌ای می‌آیند، عده‌ای رفته‌اند و هستند کسانی که به افق چشم دوخته و منتظرند.

نیم ساعت تأخیر برای رسیدن به اولین نمایش آغاز کننده‌ی دوازدهمین جشنواره‌ی بین‌المللی ـ آسیایی نمایش‌های سنتی و آیینی کافی است، در محوطه‌ی تئاترشهر تعزیه‌ی عبدا عفیف آغاز می‌شود. اعضای هیأت داوران متشکل از داود فتحعلی بیگی، لاله تقیان و رحیمی از نزدیک حکایت عبدا عفیف را نظاره می‌کنند، مجید شریف خدایی و محمدحسین ناصربخت دبیر و قائم مقام جشنواره نیز میان تماشاگران دیده می‌شوند، آغازگر جشنواره‌ی آیینی و سنتی کم‌کم مشتری‌های بیشتری پیدا می‌کند، جلال ستاری، محسن حسینی و بسیاری از استادان و هنرمندان تئاتر نیز در محوطه‌ی باز تئاتر شهر گرد هم می‌آیند تا حکایت عفیف را ببینند.

نوای موسیقی کمی گوش خراش است و تو را به این فکر می‌اندازد که در گذشته شبیه‌خوانان بدون میکروفن چگونه صدای خود به گوش خیل تماشاگران می‌رساندند.

محسن حسینی، کارگردان و مدرس تئاتر می‌گوید: تعزیه دیگر مانند گذشته نیست و لطف خود را از دست داده است، شاید یک تعزیه اصیل را تنها بتوان در شهرستان‌ها و روستاها دید. شاید وارد شدن وسایل جدید به آن لطمه زده است، میکروفن در دست تعزیه خوان به شکلی که انگار خواننده‌ی پاپ است به جای آنکه تعزیه را برای تماشاگران جذاب کند موجب آزار و اذیت‌شان می‌شود.

فرج‌الله دارایی خود شبیه خوان بوده و تا چند سال پیش در بروجرد فعالیت می‌کرده. او معتقد است: این گونه شبیه خوانی تنها شاید برای جوانان امروز که اجرای واقعی تعزیه را ندیده‌اند می‌تواند جذاب باشد اما واقعیت این است که تعزیه خوانان جدید هرگز نتوانسته‌اند مانند گذشته مجلس شبیه خوانی به پا کنند، چرا که دیگر آن صداقت و اعتقاد قلبی نه برای تعزیه دخوان و نه برای تماشاگر وجود ندارد شاید حسن این تعزیه‌ها این است که تماشاگر را غمگین می‌کند و همین که هنوز تعزیه وجود دارد و اجرا می‌شود. جای فکرش باقی است.

یک فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد رشته تئاتر نیز با اجرای تعزیه در جشنواره‌ای آیینی و سنتی مخالف است، شهرام نیک کار معتقد است تعزیه زمانی می‌تواند جداب باشد که در زمان و مکان خود اجرا شود. "تعزیه در بعد مکانی و زمانی خاص خود است که تماشاگر را جذب می‌کند، ما نه تنها تعزیف درستی از آیین و سنت نداریم، بلکه به نظر من نباید هر آیین و سنتی را در جشنواره اجرا کنیم، آیین و سنت‌ها باید ابزاری برای اجرای تئاتر و پل ارتباطی با تماشاگر تئاتر باشد، بهتر است ابتدا جشنواره‌ی آیینی و سنتی را تعریف کنیم و بعد از شناخت آن بگوییم تعزیه هم می‌تواند جزو این جشنواره باشد یا نه؟

لاله تقیان، محقق و پژوهشگر تعزیه و داور این بخش از جشنواره از زنده بودن تعزیه می‌گوید: "تعزیه هنوز تماشاگر خود را دارد و فقط باید به آن بیشتر توجه شود، گروه‌های تعزیه در سراسر سال به اجرای برنامه‌های خود می‌پردازند و حتی اگر جشنواره برگزار نشود، اجرای خود را دارند."

مجید شریف خدایی دبیر این جشنواره و رییس مرکز هنرهای نمایشی درباره‌ی سیاست‌های این مرکز برای حفظ و ارتقای تعزیه می‌گوید: "کانون نمایش‌های سنتی دو سال است که فعالیت خود را آغاز کرده و تمامی گروه‌های تعزیه‌ی شهرستانی و تهرانی را شناسایی کرده است و برای آن‌ها به فراخور تخصص و شیوه‌ی تعزیه همایش‌ها و نشست‌های تخصصی برگزار شده است. اصلاحاتی در نسخ تعزیه آن‌ها به وجود آمده و فعالیت آن‌ها در طی سال و یا در جشنواره‌ها هدفمند شده است، خوشبختانه تمرکز تعزیه دیگر در تهران وجود ندارد و در سراسر ایران گروه‌های تعزیه خوان وجود دارد و شناخته شده است از میان ۴ گروه تعزیه خوان که برای اجرا به خارج از ایران اعزام شده‌اند ۳ گروه از شهرستان‌ها بوده‌اند که نشان از فعالیت این گونه نمایش در شهرستان‌ها دارد."

شریف خدایی معتقد است که دنبال کردن تعزیه در مسیر کنونی و توسط علاقمندان می‌تواند مناسب باشد و نوآوری‌های به وجود در تعزیه را با شناخت، ملاحظه و درک و در این می‌داند. وی در مورد اقدامات مرکز هنرهای نمایشی در جذب تماشاگران تعزیه می‌گوید: "باتوجه به اینکه اجرای تعزیه به فضای باز نیاز دارد، ما سعی کرده‌ایم این گونه فضاها را گسترش دهیم، هدف ما اجرای تعزیه در تمام مناطق ایران و در مراسم و مناسبت‌های مختلف است و سعی کرده‌ایم که شرایط را به گونه‌ای فراهم کنیم که در کنار توجه به جنبه‌های اعتقادی تعزیه، ظرافت این هنر هم مورد توجه قرار گیرد."

با تمام این تفاسیر به نظر می‌رسد آینده‌ی تعزیه نه تنها در گرو تماشاگر است و ارتباط مستقیمی با آن دارد بلکه به توجه مسؤلان، بودجه و حفظ گروه‌های شبیه خوان نیز نیازمند است.

گزارش جلسه‌ی نقد و بررسی نمایش «حکایت الکتریک عاشق»

نیلوفر رستمی

جلسات نقد و بررسی اغلب با کمی تأخیر شروع می‌شود. جلسه‌ی نمایش «حکایت الکتریک عاشق» هم بالاخره با کلی خواهش و تمنا ده دقیقه بعد از اتمام نمایش شروع شد که در ضمن بیشتر حرف‌ها بر سر طراحی صحنه بود و آخر سر هم شوخی با منتقدان و خبرنگاران بی‌گناه!

در این جلسه پیام فروتن (نماینده‌ی انجمن طراحان صحنه‌ی خانه‌ی تئاتر)، نرمین نظمی (طراح صحنه) و روزبه حسینی (نویسنده - کارگردان) نمایش حضور داشتند.

در ابتدای جلسه پیام فروتن درباره‌ی طراحی صحنه صحبت کرد. او معتقد بود که این نوع طراحی صحنه هم ضعف کار به حساب می‌آید و هم نقطه‌ی قوت. وی همچنین درباره‌ی خانم نظمی گفت: ایشان صاحب سبک هستند، ما وقتی کارهای او را می‌بینیم بدون رجوع به امضای وی می‌توانیم متوجه شویم کار چه کسی است.

اما من انتقادم از طراح صحنه (نظمی) نیست، بلکه از روزبه حسینی به عنوان کارگردان است. این نوع طراحی صحنه دلیل ضعف کار تلقی می‌شد چرا که کارگردان نتوانسته بود از طراحی صحنه استفاده‌ی لازم را ببرد. روی تخته‌های شیب‌دار حرکت و جست و خیزها بسیار زیاد بود در حالیکه کارگردان می‌توانست از این پل‌ها استفاده‌ی شایانی ببرد به خصوص که ضرباهنگ حرکات بازیگران بسیار تند بود، بدین خاطر اگر چه طراحی صحنه خوب است، اما از آنجا که استفاده‌ی خوبی از آن حداقل در جذب تماشاگر نشده، به عنوان عنصری مزاحم درآمده است.

پیام فروتن مورد دوم را شیوه‌ی طراحی لباس ذکر کرد که هیچ هماهنگی با طراحی صحنه نداشت، ضمن آنکه طراحی لباس به دلیل نوع اجرا شیوه‌ی غیرمتعارفی را می‌طلبید.

جلال تهرانی (دراماتورژ) که متن در میان تماشاگران نشسته بود، در جواب فروتن گفت: من قبول دارم که باید بین دکور و سایر عناصر صحنه هماهنگی باشد، اما من مناسبت را تنها به هماهنگی نمی‌دانم بلکه گاهی وقت‌ها فکر می‌کنم کنتراست کمک دهنده‌ی خوبی است. همچنانکه به نظرم دقیقاً جهان بینی روزبه حسینی نیز ایجاد این تضاد است. یعنی درست، حرکت کردن در جهتی مخالف با انتظارات تماشاگران. پیام فروتن در اینجا از جلال تهرانی خواست که نتیجه‌ی این کنتراست را بیان کند. و او گفت: کنتراست برای ایجاد تعلیق و تولید هارمونی مدنظرم بود، البته. نه از جنس توقعات مخاطب. همچنین من کار آقای حسینی را کاملاً تجربی می‌دانم. فقط همین.

خانم نرمین نظمی نیز به عنوان طراح صحنه نمایش ضمن بیان این مطلب که کارهای او هنوز صاحب امضا نشده است، گفت: این طراحی صحنه با یک ایده‌ی آنی به ذهنم رسید. یک بار تمرین را دیدم و به این طراحی صحنه رسیدم که به نظرم با این شیوه‌ی بازی نیز مناسب در می‌آمد. همچنین درباره‌ی اینکه کار کردی در صحنه ندارد، چندان موافق نیستم.

جلال تهرانی با پیش کشیدن مسائل قبل از شروع جشنواره معتقد است. با توجه به آنکه فرصت هماهنگی عوامل نمایش با مجریان دکور در زمان جشنواره بسیار اندک است، این مسائل هم طبیعی به نظر می‌رسد.

کیومرث مرادی نیز که یکی از تماشاگران حاضر سالن بود، می‌گوید: وقتی کارگردانی خود نویسندهٔ متن است، موضوع کمی سخت‌تر می‌شود، چون از بیرون به کارش نگاه نمی‌کند و در این نمایش نیز چنین اتفاقی افتاده، به نظرم هنوز گروه در اجرا به انسجام لازم نرسیده است و بسیاری از صحنه‌ها برای همین به هدر رفته است.

روزبه حسینی در پاسخ می‌گوید: من می‌خواستم آدمها در تخت‌ها گم شوند و اتفاقاً طالب یک سکون بودم، درست مخالف انتظارات و توقعات تماشاگرانی که برای دیدن نمایشم می‌آیند.

وی در ادامه می‌افزاید: من معتقدم اجراهای جشنواره‌ای با حضور دوستان و نه منتقدان و خبرنگاران، البته کمی باعث دلشوره می‌شود، این اجرای مقدماتی است که می‌توان از عکس‌العمل‌ها و نظرات ارائه شده برای بهتر شدن اجرای عمومی استفاده کرد.

عباس غفاری در اینجا با اعتراض می‌گوید: چرا منتقدها دلشوره ایجاد می‌کنند؟ اتفاقاً شرکت خبرنگاران و منتقدان باعث خوشحالی است و تو خودت هم یکی از منتقدان هستی!

روزبه حسینی هم با خنده و شوخی جواب می‌دهد: بله اصلاً حضور خبرنگاران باعث افتخار من است

وی در جمع‌بندی بحث می‌گوید: امیدوارم که کارشناسان در اینگونه جلسات به من پیشنهاد بدهند که مثلاً پروژکتورهایم را کجا نصب کنم و یا پیشنهادهایی از این دست. اما در کل باید بگویم من در شروع کارم اگر همه چیز برایم روشن باشد، کارم را به هیچ وجه شروع نمی‌کنم. من دلم می‌خواهد به لذت کشف با گروهم برسم.

ویرجینی و سگش که یک متکا بود

نیلوفر رستمی

بنفشه توانایی از کارگردان‌های جوانی است که ناخودآگاه هر کس را که در اطرافش قرار می‌گیرد جذب می‌کند و باز، آدمی است که علایق خود را باور دارد و با جسارت و اعتماد به نفس می‌خواهد در این تئاتر بی در و پیکری که داریم اعلام موجودیت کند. که البته مستحضر هستید این چیزها در این روزها بی‌مقدار نیست.

از این کارگردان قبلاً شاهد ۲ اجرای "روز از نو، روزی از نو" نوشته‌ی داریوفو و "داستان باور نکردنی سه آدم‌کش که آدم‌کش نبودند" بوده‌ایم.

او امسال برای اولین بار در جشنواره‌ی نمایش‌های سنتی آیینی با نمایش نسبتاً خوبی به نام "سیزده" حضور دارد.

توانایی به همراه گروهش در سالن قشقایی زیر قفس‌های آویزان از سقف و اتاقی که بوی سیب می‌دهد، تمرین می‌کنند. لابد تمرین در این فضا حال و هوای خاص خودش را دارد و از همه مهم‌تر اینکه تمرین هر کجا اتفاق بیفتد از آن اتاق‌های زشت و بدهیبت اداره‌ی تئاتر بهتر است.

مهدعلیا (شبنم مقدمی) روی چهار پایه‌ای نشسته و کمی جلوتر از او ویرجینی ژاغ ژاغنت (مهشاد مخبری) سوگلی شاه ایستاده و یک بند حرف می‌زند و طنازی می‌کند و با سگ پشمالویش که چیزی جز یک متکای

کهنه‌ی رنگ و رو رفته نیست بازی می‌کند. این آدم را جدی بگیرید. این دو نفر اگر در خیلی چیزها مخالف هم باشند، حداقل در یک مورد اتفاق نظر دارند: امور مملکت ایران.

داستان نمایش بعد از برگشت ناصرالدین شاه از فرنگ اتفاق می‌افتد. شاه بعد از سفرش به فرنگ محلی به زن‌هایش نمی‌دهد، حتی به مهدعلیا. او مدتی بعد مجلسی را به پا می‌کند و در آن مجلس نقل تحفه‌ای را که از فرنگ آورده، می‌کند و...

بنفشه توانایی درباره‌ی چگونگی شکل‌گیری این متن می‌گوید: "در ابتدا در حد یک طرح بود که به مرور در تمرین‌ها کامل شد. دلم می‌خواست بچه‌ها شخصیت‌هایی را که دوست دارند در صحنه نشان دهند و به نظرم با این شیوه موفق شدیم به اجرای خوبی برسیم."

اما اندیشه‌ی طرح نمایش‌نامه در فرودگاه متولد می‌شود: "یکی از دوستانم تعریف می‌کرد، شبی در فرودگاه خانواده‌ای که برای استقبال پسر و عروس فرنگیشان آمده بودند، از شدت خوشحالی وقتی عروس را می‌بینند جلوی پایش زانو می‌زنند و شروع می‌کنند به سینه‌زدن. عروس فرنگی از دیدن این صحنه از وحشت جیغ می‌کشد و...

ویرجینی و اران (سیاه دربار) در صحنه‌ای دیالوگ‌هایشان را فراموش کرده‌اند و مرتب از منشی صحنه می‌خواهند که از روی متن برایشان بخواند.

توانایی که امروز دوز عصبانیتش بالا رفته، می‌گوید:

ـ شما مگر متن ندارید؟

ـ نه نداریم، تو گفتی برایمان کپی می‌کنی.

ـ نه خودتان قرار بود کپی کنید!

ـ نه تو قرار بود کپی کنی.

توانایی درباره‌ی پیش‌بینی میزان استقبال از این نمایش می‌گوید: "به نظرم استقبال خوبی می‌شود. شاید نه به خاطر موضوع، بلکه به دلیل بازی بچه‌ها این اتفاق بیافتد، ضمن این که کار کمدی و ریتمیک است و تعداد نسبتاً زیادی نیز بازیگر دارد. نمی‌دانم ولی به نظرم تماشاگر کمی نخواهد داشت."

از آن‌جا که این کارگردان برای اولین بار نمایشی را در قالب سنتی ارایه می‌دهد، می‌پرسم آیا در این باره مشاوره هم گرفته است؟

"چیزی به نام مشاوره خیر. من آشنایی خوبی با نمایش‌های ایرانی دارم و پایان‌نامه‌ی فوق لیسانسم نیز براساس برخوانی‌های بیضایی بوده است. اما با این وجود از آقای ساسان مهرپویان کمک‌های زیادی در نوع بازی‌های سیاه (اران) که نقش محوری در نمایش من دارد، گرفتم.

صحنه‌ها پشت سر هم تمرین می‌شوند و بازیگران با تمام وجود بازی

می‌کنند. یکی از ویژگی‌های این گروه صمیمیت و توافق دوستانه‌ی بین آن‌هاست که فضای راحتی را برای تمرین ایجاد می‌کند. این کارگردان درباره‌ی شیوه‌ی اجرایش می‌گوید: "از آن جا که من اجرای نمایش را صرفاً با همان قالب‌های سنتی نمی‌پسندم و اصلاً جزو ایدئولوژی‌هایم نیست، بنابراین از شیوه‌ها و شخصیت‌های نمایش‌های سنتی خیلی محدود استفاده کردم، مثل فاصله‌گذاری، تعزیه و یا وجود سیاه در نمایش. به همین دلیل می‌ترسیدم نمایش‌ام به همین خاطر در مرحله‌ی بازبینی رد شود."

از توانایی و گروهش که وقتشان را در اختیارم گذاشتند تشکر می‌کنم و با آرزوی موفقیت برای اجرایشان در جشنواره، سالن را ترک می‌کنم.

نویسنده و کارگردان: بنفشه توانایی؛ بازیگران: بهاره ازندریان، سمیه برجی، بهرام سروری‌نژاد، سپیده شریعت مقدم، الهام شعبانی، سهیلا صالحی، میترا ضیایی کیا، نگین عیدی، هاله گرجی، علیرضا محمدی، مهشاد مخبری، شبنم مقدمی؛ دستیار کارگردان: حمید خرّم طوسی؛ طراح صحنه: رامین سیّاردشتی؛ طراح لباس: افسانه علیپی؛ طراح چهره‌پردازی: سارا اسکندری؛ موسیقی: سعید تهرانی؛ نوازندگان: وحید امیرانی، فرید روحانی، سعید تهرانی؛ مدیر صحنه: مسعود سالمی؛ طراح پوستر و بروشور: علی علوی کامران؛ مدت زمان نمایش: ۹۰ دقیقه

گرز گاو رو

مسابقه

براساس "تنگسیر" اثر "صادق چوبک" و شاهنامه‌ی فردوسی

نمایش «گرز گاو رو» براساس داستان «تنگسیر» اثر صادق چوبک و شاهنامه فردوسی است که گروه تئاتر فریاد شهرستان بوشهر آن را طی دومین روز جشنواره در سالن سایه در دو سانس ۱۸ و ۲۰/۳۰ اجرا می کنند.

زائر «وزرا» را در نخلستانی بر زمین می کوبد. عقاب‌ها حمله می کنند و نخلستان را از بین می‌برند و شهر و همسر زائر به همراه رستم و مونس نخلستان را ترک می کنند و پس از چندی رستم به قصد آزادی نخلستان باز می گردد. او در راه خود با فریدون ـ قهرمان شاهنامه ـ برخورد می کند و با گرز به جنگ نخلستان می‌رود.

افشین چم‌کوری نویسنده و کارگردان این نمایش اثرش را تلفیقی از داستان‌های «تنگسیر» (صادق چوبک) حکایت، فریدون شاهنامه و به داستان رییس علی دلواری می‌داند. او همچنین درباره‌ی مشکلاتش در این جشنواره گفت: ما در اصل ۱۸ نفر بودیم که متأسفانه به دلیل مشکلات مادی جشنواره مجبور شدیم از ۴ تن از بازیگران در اجرای موسیقی استفاده کنیم که این به کیفیت اجرا لطمه می‌زند. مشکل دیگر ما مسئله اسکان بچه‌ها است. ما با وجود آنکه دو روز در راه آمدن بودیم روز دیگر راه برگشت را در پیش داریم. به ما می گویند. فقط می‌توانید یک روز یعنی روز اجرا را در هتل جشنواره باشیم. به خصوص برای ما که از بوشهر با مینی بوس آمده‌ایم. تنها یک روز ماندن خیلی سخت است.

ـ چرا مینی بوس؟

برای ما که ۱۴ نفر بودیم، هزینه‌ی اتوبوس گران می‌شد و همین مینی‌بوس را هم با هزار جور التماس اداره ارشاد بوشهر در اختیار ما گذاشت.

چقدر به شما هزینه می‌دهند؟

چم کوری: ۱۵۰ هزار تومان برای کل هزینه‌های اجرای این تئاتر به ما دادند. گرز گاو رو در جشنواره بین‌المللی سال ۷۹ سوره حوزه هنری قبول شد که آن موقع هم مسایل مالی گریبان گیرمان شد.

در این جا از شهرداری دلوار تشکر می کنم که بسیار به ما کمک کردند و اگر نبودند، ما الان نمی‌توانستیم در این جشنواره حضور یابیم.

برگردیم به اجرا گفتید با داستان صادق چوبک چه کردید؟

چم: تنگسیر صادق چوبک با پریدن شخصیت زائر به دره تمام می‌شود، اما من به این زائر یک پسر به نام رستم دادم که این رستم برایش اتفاقاتی می‌افتد و بزرگ می‌شود و او را نماد رییس علی بوشهر قرار داده‌ام. البته اسمی از رییس علی در این نمایش برده نمی‌شود. همچنین شخصیت مادر رستم شهرو را از شخصیت زن زائر در تنگسیر گرفته‌ام.

آیا این متن اولین بارست که به جشنواره تئاتر راه یافته؟

چم: پیشتر، این کار را در جشنواره‌ی استانی سوره اجرا کردیم و جوایز بازیگری زن، و بازیگری مرد، کارگردانی و طراحی صحنه را کسب کردیم که به دلیل مشکلات مالی نتوانستیم چند ماه بعد به جشنواره بین‌المللی آن راه یابیم.

ـ شما در حرف‌هایتان از تنگسیر نام بردید. چه روندی برای تبدیل این داستان به نمایش‌نامه طی کردید؟

من می‌خواستم داستان رییس علی دلواری را حماسی کنم. بنابراین گرز را برنویی حساب کردم که در دست فریدون شاهنامه است و به رستم می‌رسد. گرز یک اصالت ایرانی بودن برای جنگ است که به رستم داده می‌شود و رستم و عقاب‌ها داستان نماد هستند.

ـ به نظر شما تلفیق چند داستان متفاوت به همراه دو سبک اجرایی متفاوت، موجب آشفتگی اثر نمایش نمی‌شود.

ـ نه چون در این اجرا پرده خوانی هم داریم و چون داستان به روی حرکت و فرم می‌چرخد خیلی راحت روایت می‌شود

ـ پس شما علاوه بر تعزیه از پرده‌خوانی هم بهره گرفته‌اید.

چم: بله در تعزیه بوشهر پرده‌خوانی هم وجود دارد. ما در تعزیه خوانی نوعی پرده خوانی داریم که ایرانی نیست و شیوه خاص خود را دارد به طوری که با فضای تعزیه هم خوان است.

ـ چطور شد که از تعزیه در کارتان استفاده کردید؟

چم: من قبلاً تعزیه خوانی می کردم. بعد از خواندن «تنگسیر» اثر چوبک احساس کردم فضای این داستان با حال و هوای اجرای تعزیه بوشهری بسیار مناسب است. همین طور با مطالعه شاهنامه، حضور فریدون شاهنامه را هم در این داستان مناسب دیدم.

نویسنده و کارگردان: افشین چم‌کوری؛ بازیگران: غلام‌رضا احمدی، سعیدی، سمیه بدیه، هاله نیازی علی‌آبادی، مهدی ضیغمی‌نژاد، احمد قربانی، میثم حسینی؛ مشاور کارگردان: حسین دهقانی؛ طراح صحنه و نور: مهدی جلالی سروستانی؛ طراح لباس: احمد مظفری؛ طراح چهره‌پردازی: رضا زیتونی؛ موسیقی: غلام‌رضا احمدی؛ نوازندگان: حمیده نیازی علی‌آبادی، محسن حیدریه، حسین سنگر؛ طراح حرکات موزون: مجید میرزایی؛ منشی صحنه: شهرزاد شاکر درگاه؛ طراح پوستر و بروشور: واحد گرافیک حوزه هنری بوشهر؛ مدیر روابط عمومی: مهدی صمیمی؛ مدت زمان نمایش: ۷۰ دقیقه

خارج از مسابقه

بودن یا نبودن

سعدی هملت می شود

براساس نمایش‌نامه‌ی "هملت" اثر "ویلیام شکسپیر"

عباس غفاری

«بودن یا نبودن، مسئله این است». لابد این جمله را بارها شنیده‌اید. جمله‌ای جاودانی از نمایش «هملت» که گویی با تار و پود تئاتر عجین شده است. اگر نگوییم همه، ولی حتماً آرزوی اکثر بازیگران تئاتر، گفتن همین جمله بر روی صحنه است.

«هملت» شاه نقشی است که هر بازیگری را وسوسه می‌کند تا یک‌بار هم که شده خود را در آیینه او ببینند. حال فرض کنید که این نقش را یک سیاهِ نمایشِ تخت حوضی اجرا کند! این یک واقعیت است. قرار است در جشنواره‌ی امسال «سعدی افشار» در قالب این شخصیت پیچیده درآید.

وقتی برای تهیه گزارش به اداره تئاتر می‌رسم، متأسفانه تمرین رو به پایان است و طبیعتاً «هملت» نیز رفته است! صحبت را با دکتر محمود عزیزی آغاز می‌کنم، یک تحصیل کرده‌ی فرنگ که قرار است این نمایش سنّتی را کارگردانی کند! او درباره‌ی فضای نمایش می‌گوید: این نمایش ۱۲ سال پیش اجرا شد و همان سال به خارج از کشور رفت که با استقبال بسیار خوبی هم روبرو شد. امسال دوباره قرار شد تا این نمایش با بازی سعدی افشار و کارگردانی من روی صحنه بیاید. «سعدی هملت می‌شود» داستان یک گروه از بازیگران دوره‌گرد است که می‌خواهند «هملت» را اجرا کنند. در واقع اساس نمایش، بیان توانایی‌های این شکل از نمایش سنتی است که می‌تواند مضامین مختلف را در اختیار بگیرد و با شکل اجرایی‌اش آن را به روز کند و به این شکل با مخاطبش ارتباط نزدیک‌تری برقرار کند. البته این تجربه، خوشبختانه در حال حاضر توسط گروه‌های جوان نیز در حال انجام است. نکته‌ی دیگری که در این نمایش برای ما حایز اهمیت بود، کار کردن بازیگران قدیمی در کنار جوانان تحصیلکرده‌ی رشته نمایش بود تا به این طریق هر دو گروه بتوانند از تجربیات و معلومات خود استفاده کنند. به هر حال کار کردن در کنار «سعدی افشار» می‌تواند برای بازیگران جوان فرصت بسیار خوبی باشد.

از او می‌پرسم که چطور کارگردانی با تحصیلات آکادمیک توانسته با یک گروه تجربیِ سنّتی کنار بیاید. عزیزی پاسخ می‌دهد: خوب این شکل از کار با سبک و سیاق کار ما فاصله داشت، به خاطر همین به کسی احتیاج داشتم که بتواند نقش ارتباطی را بین من و گروه بازیگران تجربی بازی کند، تا هر دو طرف به یک زبان مشترک برسیم. خُب، خوشبختانه در این نمایش ما توانستیم از تجربیات آقای حسن عظیمی که سابقه طولانی در نمایش تخت‌حوضی دارند استفاده کنیم. من در واقع نقش یک «سوپر وایزر» را ایفا می‌کنم!

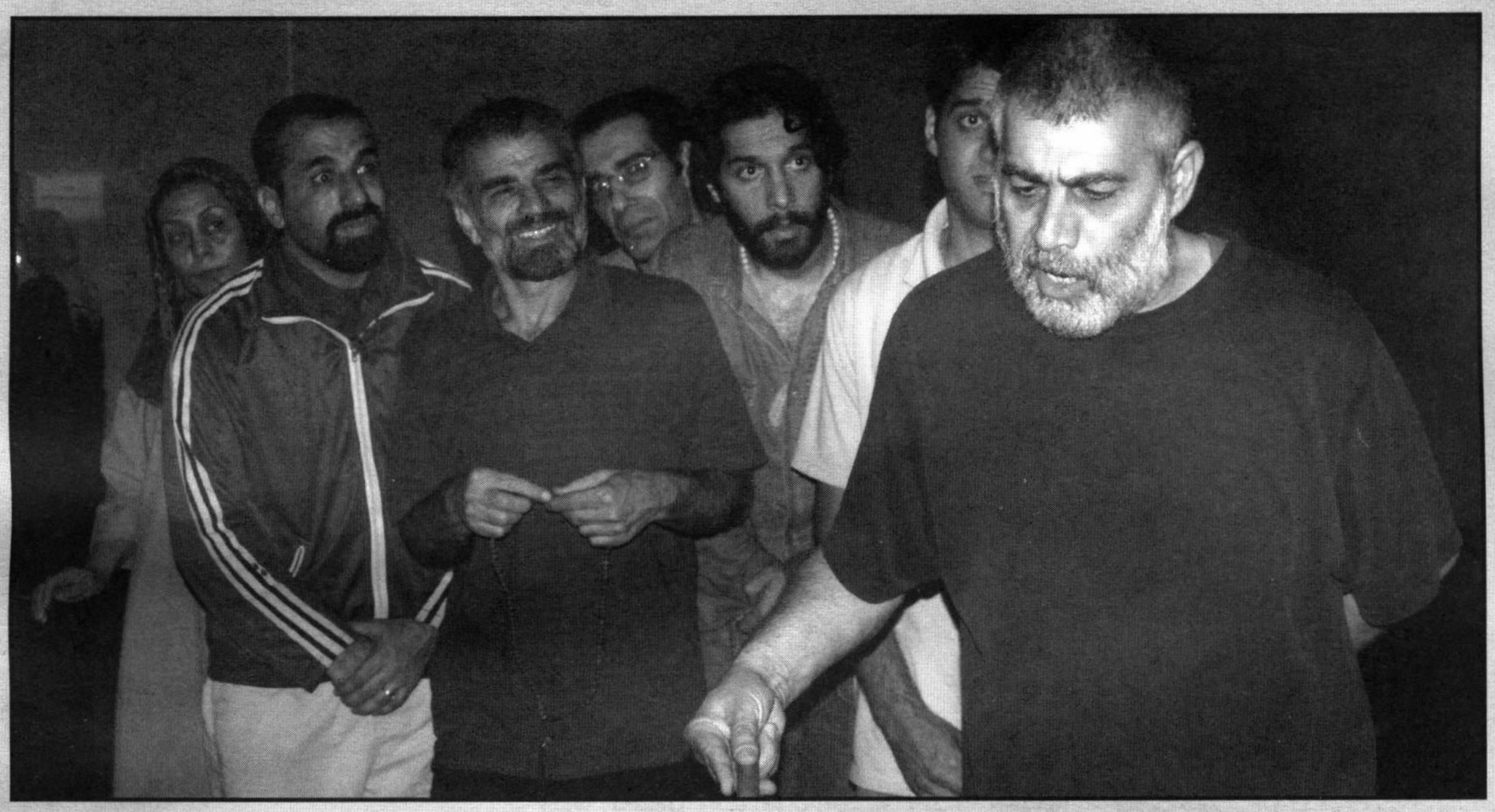
چیزهایی که در طول تمرینات به نظرم می‌رسد را در گروه مطرح می‌کنم و با کمک گروه به یک ترکیب خوب می‌رسیم، شاید یک جور «ژوست کمپوزیسیون». متأسفانه این شکل از نمایش کم‌کم می‌رود که فراموش شود. باز هم جای خوشحالی است که جشنواره‌ای برگزار می‌شود و به نوعی این شکل نمایش به منظر تماشاچی می‌رسد. عزیزی در پاسخ این که نگاه آکادمیک چقدر می‌تواند به نمایش سنّتی کمک کند، می‌گوید: بیشتر در زمینه‌ی زیبایی شناختی و یا کم کردن لحظات اضافی که در حوصله‌ی تماشاگر امروزی نیست. از جهاتی نیز در جهت تأثیرگذاری بیشتر لحظات دراماتیک نمایش می‌تواند یاریگر باشد. همانطور که می‌دانید نمایش تخت‌حوضی تابع قوانین خود است و دستورات صحنه‌ای خودش را دارد. ما سعی می‌کنیم با دخل و تصرف‌های گاه به گاه، این نمایش را با بعضی قوانینِ نمایش‌های قاب صحنه‌ای منطبق کنیم، هرچند که معتقدم این تغییرات نباید به قدری باشد که بافت کلی اثر از بین برود و از لحاظ ریخت‌شناسی به نمایش ضربه بزند.

گروه از پسِ یک تمرین سه ساعته، سخت خسته است؛ می‌روم. در راه دوباره به همان جمله‌ی «بودن یا نبودن...» فکر می‌کنم و سنخیّت آن با موقعیت امروز سیاه بازی و نمایشِ سنّتی. درد امروز هنرمندان این گونه‌ی نمایشی همین است. همه‌ی این‌ها در همین «بودن یا نبودن» حیرانند، بسیاری از این‌ها در همین «بودن یا نبودن» از دست رفتند و تنها یادی و خاطره‌ای از آن‌ها مانده، بعضی از این‌ها در کشاکشِ همین «بودن و نبودن» گوشه‌ی عزلت گزیده‌اند، عده‌ای از این‌ها... بگذریم، «بودن یا نبودن» مسئله این است، مسئله این است...

نویسنده: حسن عظیمی؛ کارگردان: محمود عزیزی؛ بازیگران: سعدی افشار، حسن عظیمی، غلام بابوته، محسن افشار، مجید فروغی، احمد محرابی، فریبا حیدری، فاطمه شادی‌زاده، ملیحه موسوی، اردشیر سهرابی، محسن مقامی، علی مرجان، علی محمدصادقی؛ مشاور کارگردان: عباس اقسامی؛ دستیار کارگردان: حسن عظیمی؛ طراح صحنه: صالح پناهی؛ طراح لباس: محمود عزیزی؛ نوازندگان: بهروز قنسولی (قانون)، اصغر فلاح (کمانچه)، محمود صفاریه (تنبک)؛ مدیر صحنه: حسین رحمانی آزاد؛ منشی صحنه: مسعود غفارزاده؛ مدت زمان نمایش: ۹۰ دقیقه

نمایش لطف یک شعر

آزاده کریمی



فالگوش

خارج از مسابقه

براساس شعر بلند "فالگوش" نوشته‌ی "منوچهر یکتایی"

این نمایش هم در بام تئاتر شهر تمرین می‌شود. منظورم از این نمایش، "فالگوش" است که منیژه‌ی محامدی آن را کارگردانی می‌کند. دوباره آن پله‌ها و اتاقک‌هایی که مشرف به شهر هستند، آن در چوبی و دوباره آن پرده‌ی سبز رنگ. بازیگرها اغلب جوان هستند، به جز محمد اسکندری، محمد شیری، حبیب دهقان‌نسب و مهوش افشارپناه. جایی می‌نشینم که بازی‌ها را بهتر ببینم،

کارگردان گروه پشت میز گردی نشسته و خاکستر سیگارش را توی یکی از لیوان‌های چای روی میز می‌ریزد. با دستی که محامدی می‌زند، همه‌ی بازیگران سر جای خودشان می‌روند.

راوی (مهوش افشارپناه) قصه آغاز می‌کند، که اینجا کجاست و قصه از چیست. بازیگرها هرکدام یک طرفی هستند، یکی سبدی روی سرش، دیگری برای مشتری‌اش چای می‌برد، آن یکی هم بساط رمالی پهن کرده. حسابی فضا را شلوغ کرده است و پر از قیل و قال. تا اینکه یک دسته آدم، توی این ولوله با دهان‌های باز و چشم‌های وَق زده، خیره به این همه زرق و برق وارد می‌شوند. دهقان‌نسب که پشت خم کرده و تکیه به عصا داده، با غرور و تفرعن به خدمت دوستان متعجب‌اش عرض می‌کند که بالاخره رسیده‌اند. توی دسته غوغا می‌شود، یکی دست می‌گشاید و قربان صدقه‌ی شهر می‌رود، یکی هنوز مبهوت جبروت شهر مانده و آن دیگری خجول و معذب تلاش می‌کند دستفروش سمجی را از سر خود باز کند. خلاصه شهر شهر فرنگ است و ظاهراً از همه رنگ.

محمد اسکندری نویسنده‌ی کار، خلاصه داستان را این طور تعریف می‌کند:

«یک تعداد آدم شهرستانی راه می‌افتند که بیایند تهران، به سرکردگی شیرازی که وعده داده اگر بیایند تهران و شب چهارشنبه سوری فالگوش بایستند، آن جمله‌ای که می‌شنوند، گره‌گشای کارشان خواهد بود.»

این شهرستانی‌ها که از بلاد قزوین و یزد، تبریز و کرمان، رشت و خراسان باشند به قصد استراحت، در قهوه‌خانه‌ی نِقالی مستقر می‌شوند، روز به شب می‌رسد و نوبت به فالگوش ایستادن. هرکسی گوشه‌ای مخفی می‌شود تا حرفی بشنود. آمد و رفت‌ها زیاد است و حرف‌ها الاطائلات. سر آخر زنی پیر و لنگ همچنان که به زحمت قدم از قدم برمی‌دارد می‌گوید: یا علی‌مدد، مدد از خودت.

زن می‌گذرد و شهرستانی‌ها حرف او را نشنیده می‌گیرند، چرا؟ چون گوینده‌ی راز یک زن بوده، به همین سادگی و به همین حماقت یک سال این آدم‌ها در تهران می‌مانند.

«این‌ها را شیرازی نگه می‌دارد و می‌دوشدشان به امید اینکه حرفی بشنوند که حرف باشد. داستان در زمان رضاخان اتفاق می‌افتد و در نهایت حقّه‌ی شیرازی توسط قهوه‌چی برملا می‌شود.»

بعد از آن شب چهارشنبه سوری، خراسانی که نحیف و مریض بود، جان می‌دهد و همه به عزا می‌نشینند و مراسم عزا اجرا می‌شود. تابوت را که پارچه‌ای باشد بر فراز سر می‌گیرند و خاک بر سر و روی می‌پاشند و نوای حزن‌انگیزی نیز شنیده می‌شود. بعد از گرفتن صحنه‌ی مرگ خراسانی، نوبت صحنه‌ی دعوای قزوینی و رشتی می‌رسد، لهجه‌ها در طبیعی‌ترین شکل خود بیان می‌شوند، حدس می‌زنم بازیگرها خود از همان دیار باشند:

«ما سعی کردیم بازیگرانی را برای اجرای این نقش‌ها پیدا کنیم که به نوع لهجه‌ی خودشان مسلط باشند، چون نمی‌خواستیم بازیگر لهجه را تقلید کند. مثلاً آقای حبیب دهقان‌نسب را به علت تسلط به زبان شیرازی، برای نقش شیرازی انتخاب کردیم.»

مراسم درگیری قزوینی و رشتی در کمدی‌ترین حالت اجرا می‌شود و تمامی اعضای گروه را به خنده می‌اندازد. در تمامی طول تمرین، محامدی گه‌گاه از صندلی‌اش برمی‌خیزد، بازیگرها را هدایت می‌کند و تنها دو سه مرتبه وارد صحنه می‌شود و در همین مرتبه‌ها گاه بازی هم می‌کند. محامدی از آن دست کارگردان‌هایی است که هرگز فکرش را نمی‌کردم نمایشی با بافت سنتی کار کند. محمد اسکندری به عنوان دستیار، برایم گفت که قصد محامدی اجرای یکی از نمایش‌نامه‌های میلر بوده، اما در نهایت پیشنهاد نگارش متنی با بافت سنتی را به اسکندری می‌دهد. اسکندری درباره‌ی نگارش متن می‌گوید: آن‌هایی که با شعر فالگوش آشنا هستند می‌دانند که در سال ۵۲-۵۳ "پرویز صیاد" این نمایش را اجرا کرده منتها فقط شعر فالگوش را، یعنی شعر را قطعه قطعه کرد و آدم‌ها اشعار را می‌خواندند، ولی من شعر را به شکل دراماتیک ارایه کردم و تنها از مضمونش بهره بردم.

شیوه‌ی اجرایی کار بر مبنای سنت‌های ایرانی است، چهارشنبه سوری، سبزه‌گره زدن، قاشق زنی، فالگوش، عزا و عروسی همه و همه در پس زمینه‌ی ریتم و ضرب‌های موسیقی سنتی و گاه با صدای "قمرالملوک وزیری" و رِنگ‌های معروف قاسم آبادی، حس نوستالژیک نمایش را چند برابر می‌کنند.

در هر حال آنچه بر صحنه‌ی تمرین دیده می‌شود، خالی از لطف شعر منوچهر یکتایی نیست که می‌سراید:

چاپیده مردمانند در این سرزمین / که عمرشان آب می‌شود پیش چشمشان /
و داورشان رنگین جامه پوشیده مردی با نشان / که می‌گیردشان، می‌بنددشان، رشوه می‌خواهدشان /
و کودکشان را که تلف شده، لب بیابان قبض نمی‌دهند که بی‌پول چای دفن کنند.

نویسنده: محمد اسکندری؛ کارگردان: منیژه محامدی؛ بازیگران: محمد اسکندری، محمد شیری، حبیب دهقان‌نسب، مهوش افشارپناه، علی سلیمانی، کامران تفتی، نعیم جبلی، حسین قره، بهنام تشکر، رامونا شاه، مهدی بهزادی، افشین رهنمون، ندا حاج‌بابایی، پرویز حاجی‌زاده، دانیال سرجی و...؛ دستیاران کارگردان: محمد اسکندری، محمود رضا رحیمی، ارشام مودبیان؛ طراح صحنه: آیت نجفی؛ مدیر اجرا و طراح لباس: مریم غیورزاده؛ موسیقی: ارشام مودبیان؛ نوازندگان: نعیم جبلی، محمد شیری؛ مدیر صحنه: شکوفه هاشمیان؛ منشی صحنه: رامونا شاه، شکوفه هاشمیان؛ طراح پوستر و بروشور: یاسمین خلیلی؛ مدت زمان نمایش: ۹۰ دقیقه

نگاه به گوشه‌های ناشناخته دنیای بازیگران، از جمله دستمایه‌هایی است که جذابیت و کنش‌های خاص خود را دارا است. آنچه همواره مخاطبان می‌بینید تلاش گروه‌های نمایشی برای پنهان کردن خود و آشکار کردن اثر است. و چه بسیار نمایش‌هایی که در پس پرده رخ می‌دهد و از آنچه به صحنه می‌آید، دیدنی‌تر است و قابل درنگ، تأمل یا اندیشه.

«الکتریک عاشق» در بستری آکنده از ذهنیت و عینیت، فانتزی و واقعیت جریان می‌یابد. متن با بهره‌گیری از رفت و آمدهای پیاپی ما بین رویا و عینیت، واگویه‌های متعدد و در هم تنیدن دنیای درونی آدم‌ها با صحنه‌های دو نفره‌ای که با فاصله تکرار می‌شوند، پشت صحنه آدم‌های تنها افتاده لاله زار را بیان می‌کند.

در ترسیم وجوه بیرونی، نویسنده با استفاده برش‌های مجزا شخصیت‌های «ممد کارتی»، «شمل و کچل» و «ارباب و جواهر»، «عاشق» و «زینت و لیلا» را معرفی می‌کند.

در این میان «ممد کارتی» همچون روایت‌گری است که داستان‌های دیگر در خلال تک‌گویی درونی او با خود شکل می‌گیرد. این تک‌گویی از عینیت شروع می‌شود اما تا انتها در مرز بین ذهنیت و عینیت ادامه می‌یابد به گونه‌ای که در برخی صحنه‌ها او در نیاتش را واگویه می‌کند و در برخی دیگر این شخصیت‌های ذهنی هستند که او را تعریف می‌کنند. اما آسیبی که در این بخش زیبایی و بدعت اولیه را تحت الشعاع قرار می‌دهد تعریف نشدن و یا آمیختگی شخصیت‌هاست نمونه بارز این مدعا «عاشق» است او بر خلاف بقیه کاراکترها که دارای نام و لقبی مشخص هستند «عاشق» نام دارد بی آنکه ویژگی‌ها یا معرف‌های دیگری چون زبان، شغل، رفتار و... داشته باشد. مهمترین شاخصه او گمگشتگی است، که با فراموشکاری، ترس و سادگی‌اش به نمایش در می‌آید. اما در عین حال نقطه وضوحی برای تشخیص او به عنوان شخصیتی عینی یا ذهنی وجود ندارد. در جایی در میانه کلام درمی‌ماند و «ممد کارتی» به یاری‌اش می‌شتابد، در جای دیگر از قالب ذهنیت‌گرایانه بیرون می‌آید و در عالم عینی دنیای نمایش با لیلا (یا بهتر بگویم لیلاپوش) بازی می‌کند.

از سوی دیگر نویسنده بعضی از عناصر را با ریزبینی و ظرافت طرح می‌کند اما در ادامه آنها را رها می‌سازد. زینب نمونه‌ای از این دست است که در برهه‌ای بسیار ظریف حاضر می‌شود و موقعیتی نمایشی ایجاد می‌کند اما در ادامه به فراموشی سپرده می‌شود.

«باقالی» شخصیت دیگری است که از ثبات، سیر و حرکت کاملتری برخوردار است. از نظر شخصیت‌پردازی و گفتگونویسی یکدست است و به زیبایی در لابه‌لای داستان تنیده شده و حضور فرامادی او دارای توجیه و زمینه نمایشی لازم است.

«روزبه حسینی» در جایگاه نویسنده آدمهایی را ترسیم می‌کند که پایان یافته و تمام شده‌اند. مگر عاشقِ که همچنان جستجوگر است.

«شَمل و کچل» درگیر بازی و رجزخوانی‌های مداوم و عبث‌اند. «جواهر و ارباب» همچنان در دنیای خود سیر می‌کنند (با این تفاوت که ارباب می‌خواهد ازدواج کند) و در ورای تمامی آنها «ممد کارتی» است که حرکت خود و داستانش را از ابتدا تا انتها ادامه می‌دهد. در این مجموعه متنوع اما گاهی طول صحنه‌ها و تاکید و اطناب به ایجاز و بخصوص وجوه شاعرانه متن لطمه وارد می‌آورند مثلاً صحنه‌های طولانی «جواهر و ارباب» که در حجم متناسبی با بقیه صحنه‌ها در نظر گرفته نشده است، سیر و توالی و از همه مهمتر ضرب صحنه‌های دیگر را می‌گیرد و گاه غیرضروری می‌نماید.

همچنین تغییر مدام فضا مانعی دیگر است که نمایشنامه را پیچیده و مغشوش می‌سازد مرزهای عدم تعین را هم در می‌نوردد و ظرافت‌های فانتزی متن که اتفاقاً "حسینی" در آنها از ظرفیت خوبی برخوردار است را متأثر می‌سازد.

در اجرا نخستین وجه تأثیرگذار و مهم طراحی صحنه مناسب، کارآمد و موجز «نرمین نظمی» است که با نگاه به موقعیت‌های کلی نمایش، سیر حرکت روایت و عنصر تخت به عنوان جایگاهی برای روایت، بازی و رویا و در سه برش که تداعی‌گر حرکت مارپیچی نیز هستند اجرا شده است. ضمن آنکه بازی با سایه و نیز بازی‌های ارباب و جواهر در زیر و بقیه بازی‌ها در روی آن انجام می‌شود.

«نظمی» در کارهای اخیر خود نشان از طراح صحنه‌ای می‌دهد که در تبدیل عناصر ذهنی و فکر به نشانه‌های صحنه‌ای از قابلیت‌های ویژه‌ای برخوردار است.

نور عنصر دیگری در اجراست که دارای کارکردی ذهنیت‌گرایانه است و در روند اجرا کاربردهایی چون جداسازی فضاها و معرفی عناصر ذهنی و فانتزی دارد.

«روزبه حسینی» با انتخاب سه تخت که به «ممد کارتی» «زینب و عاشق» و «کچل و شَمل» اختصاص دارد سه عرصه را برای تعریف هر یک برگزیده است. از سوی دیگر صندلی برای ارتباط با دنیای فانتزی «باقالی» در نظر گرفته شده است که نشان از توجه حسینی به اهمیت فضا دارد. اما در عین حال محل بازی ورود و خروج‌های «ارباب و جواهر» زیر تخت‌ها قرار دارد. این علاوه بر آنکه از نظر بصری به تصویر صحنه لطمه وارد می‌آورد از نظر مفهوم نیز تعریف مشخصی نمی‌یابد زیرا دیگر موقعیت‌های عینی همه در بالای تخت‌ها بازی می‌شوند و این موقعیت در زیر و هنگامی که در مجموعه قراردادهای بالا را برای موقعیت عینی شناخته‌ایم جایگاه پایین خواه ناخواه نمی‌تواند معنایی مترادف یا همسان با آن داشته باشد.

نمایش از نظر استفاده از سکوت، صوت لحظات زیبایی را در بر دارد مثلاً ابتدای نمایش که با تکرار کلمه «دلبر» در تاریکی فضایی جذاب ساخته می‌شود یا آوازهایی که در روی صحنه آغاز می‌شود و تداوم آن را از گوشه و کنار می‌شنویم.

ریتم و ضرباهنگ اجرا متأثر از ترکیب و پیوند صحنه‌ها در متن است. گاه به زیبایی، نرمی و ظرافتی درخور می‌رسد نظیر صحنه‌های باقالی و عاشق و گاه دستخوش یکنواختی می‌گردد نظیر صحنه‌های ارباب و جواهر، در حقیقت هر جا متن از نظر روایت دارای سیر و حرکت یکدست اجرا می‌شود نیز به یکدستی می‌رسد. در بازی‌ها «افشین هاشمی» در نقش «باقالی» با انعطاف و تسلط عمل می‌کند و بازی «حافظ آهی» در نقش «عاشق» توأم با ظرافت و درکی درخور توجه است. «مریم معینی» در نقش جواهر با انرژی فراوانی سعی در ساخت لحظاتی خنده‌آور دارد اما همانگونه که گفته شد پرداخت این صحنه‌ها علیرغم تلاش او و «آرش فلاحت پیشه» زمینه لازم برای خنده را ایجاد نمی‌کند «نگار جواهریان» نیز در نقش لیلا حضوری ظریف دارد اما در زمینه بیان از ضعف در قدرت و حجم صدا رنج می‌برد. نکته‌ی باقی مانده موسیقی نمایش است که در اغلب لحظات توسط بازیگران ساخته و خوانده می‌شود اما به ناگهان و در یک اتفاق عجیب موسیقی و افکت‌های ساخته شده تمام زیبایی و سادگی موسیقی نمایش را خدشه‌دار می‌سازد.

«الکتریک عاشق» نشان از حرکت گروهی برای تجربه در فضاهای جدید می‌دهد این حرکت هر چند که دارای اوج و فرودهایی است اما در وجه نمایش قابل تامل و نیز بهتر شدن است. و این بهبودی مسلماً با توان موجود در گروه دست یافتنی است.

فرمایشات

«هزار توهای عشق»

نقدی بر «حکایت الکتریک عاشق»

افشین خورشید باختری

مسابقه

دار و دلدار ـ از خواب تا بیداری

نویسنده و دراماتورژ پرویز زاهدی
کارگردان: داود فتحعلی بیگی

عبدالحسین مرتضوی

خارج از مسابقه

پرویز زاهدی که بیشتر و پیشتر با آثار نمایشی و به ویژه تلویزیونی ـ در زمینه تاریخ معاصر ایران و بالاخص دوره‌ی قاجار، برای اهالی فرهنگ و هنرهای نمایشی شناخته شده است، به عنوان نویسنده و دراماتورژ نمایش «دار و دلدار» کوشیده است، علاوه بر ویرایش و پردازش زبان گفت و گوها و استفاده از نشانه‌ها و فضاسازی زبان شناسانه دوره‌ی قاجار ـ جهت گیری انتقاد اجتماعی مستتر در نمایش سیاه را پر رنگ‌تر و برجسته‌تر سازد.

رسم گشت و گذار پادشاهان با لباس مبدل در شهر که در بسیاری از حکایت‌ها و قصه‌های ایرانی ـ از انوشیروان گرفته تا شاه عباس ـ آمده است و خود نشانه‌ی فاصله همیشگی طبقه حاکم از مردم و بی خبری و غفلت آنان از آن سوی دیوارهای کاخ پادشاهی است، دست‌مایه‌ای برای نوشتن زاهدی شده است. در نمایش‌نامه او ـ دار و دلدار ـ پادشاه همه اعوان و انصار را به خدمت می گیرد تا بتواند به خوابی عمیق فرو رود. همه اسباب مهیا است تا سلطان به آغوش رؤیاهایش پناه ببرد. اما همیشه هستند کسانی که خواب از چشم پادشاهان می‌ربایند و این بار سیاه است که با جار و جنجالی که با همسرش به راه می‌اندازد، شاه را از خوابیدن منصرف می کند و به گشت و گُذار در شهر و سفری می‌برد که بازگشتی ندارد. سلطان که دیگر تخت را از دست داده و آواره و سرگشته است، درمی‌یابد که تمام عمر را در خواب بوده و تازه از خواب غفلت بیدار شده است. او نه تنها از تبعیض‌ها و نابرابری‌ها، عشق‌های بی‌فرجام، دوستی‌ها و دشمنی‌ها، آگاه می‌شود، بلکه ناخواسته وارد جریاناتی می‌شود که هرگز آن‌ها را به خواب هم نمی‌دیده. سیاه که او را در این سفر همراهی می کند، هم با طعنه و کنایه‌های نیش‌دار سلطان را می‌آزارد و هم او را به ادامه مسیر تشویق می کند. آنان پس از گذر از حوادث گوناگون به جهان آینده ـ دنیای امروزین ما ـ پا می‌نهند. اما دنیای امروزین بیش از آنکه آن‌ها را شگفت زده کند، می‌آزارد. دنیای پر از ماشین و آهن و سر و صدا سلطان را به ستوه می‌آورد و آسایش، تفریح و امکانات زندگی امروز ـ ماشین، مترو و فوتبال ـ نیز نمی‌تواند برای او جذابیتی داشته باشد. چرا که او به جای نهرهای آب روان، کانال‌های فاضلاب را می‌بیند که شهر را فراگرفته است. سلطان و سیاه (مشکی) در دنیای امروز با بدخشان آشنا می‌شوند. بدخشان خبرنگار و عکاسی است که قلم به دست گرفته و زبان به انتقاد از معایب جامعه گشوده است. بدخشان وارث سیاه است. سیاه "رسانه" را معنا می کند، اطلاعات می‌دهد، نیش می‌زند و مردم را بیدار می‌کند. بدخشان که "مرگ را حق می‌داند" آن قدر قلم می‌زند و جان می کند تا جان به جان آفرین تسلیم کند.

داود فتحعلی بیگی که سال‌هاست در اجرای نمایش‌های ایرانی دست دارد، این بار نیز با به کارگیری عناصری چون نقالی، سیاه بازی، روایت، موسیقی زنده ایرانی، می کوشد وجوه گوناگون نمایش ایرانی را در کنار استفاده از پرده ویدیو پروجکشن، باز نماید. هرچند که استفاده از فیلم و تصویر سینمایی در تئاتر، این روزها بیش از اندازه باب شده، اما به دلیل همخوانی با فضای اثر و استفاده‌ی مختصر و کوتاه در این نمایش، قابل قبول است. هرچند که کارگردان در انتخاب این تصاویر چندان سلیقه به خرج نداده است.

نکته دیگر در استفاده از این عناصر، نابرابری آن‌ها به لحاظ کیفیت و توانمندی اجرا است. به عنوان مثال قطعه نقالی به هیچ عنوان یارای برابری با قطعات سیاه بازی را ندارد.

یکی از وجوهی که نمایش را از سطح یک نمایش موزه‌ای که صرفاً تکنیک‌ها و عناصر مختلف نمایش ایرانی را کنار هم قرار می‌دهد ـ فراتر می‌برد، نگاه انتقادی و امروزین به مسایل اجتماعی است. نویسنده و کارگردان علاوه بر بهره گیری از وجوه ساختاری و شکل شناختی نمایش ایرانی به وجوه امروزین ـ هم به لحاظ شکل و هم به لحاظ محتوی ـ نیز بسیار نظر دارند.

اگر پیش از این، تلخک‌های دربار، شاهان را با زبان نیش‌دار خود ـ به بهانه خنداندن ـ به باد انتقاد می گرفتند، اینک اصحاب قلم این وظیفه را به عهده گرفته‌اند. آن‌ها هستند که فرق بین خواب و بیداری را نیک می‌شناسند و می‌خواهند اگر لازم باشد به خواب ابدی بروند تا کوزه‌گر از خاک گلویشان سوتکی بسازد که با آن کودکان بازیگوش، یک ریز و پی در پی، دم گرم خود را در آن بدمند و خواب خفتگان را آشفته سازند و این سان بشکنند سکوت مرگبار را...

مسابقه

شکسپیر غربتی

نقدی بر نمایش «هر چی دلت بخواد»

افشین خورشید باختری

«هر چی دلت بخواد» با وام گرفتن چهارچوب کلی نمایشنامه «شب دوازدهم» شکسپیر و تلفیق شخصیت‌هایی چون سیاه، ارباب، جوان و...، بهره گرفتن از بازی با کلمات و شوخی‌های کلامی و نیز محور قرار دادن مثلث‌های عشقی، نمایشی دیگرگونه و متفاوت با اثر شکسپیر را باز می‌نمایاند.

در متن اصلی، در «کمدی اشتباهات» نقش عمده‌ای در ساخت ماجرا دارد و وجود ماجراهای عاشقانه و چندگانه‌ی روابط بستری برای خلق موقعیت‌ها می‌شود. تعدد شخصیت‌های فرعی و نیز تقطیع و تفکیکی آن اثری منسجم را ساخته و پرداخته است.

در «هر چه دلتان بخواهد» گم شدن خواهر و برادر، با کمرنگ شدن نقش برادر و حوادثی که در متن اصلی پیرامون او شکل می‌گیرد. حذف شخصیت‌هایی چون «سرتوبی بلچ» و «سر آندرو» بدون جایگزین یا معادل نهادن برای آن، وجود پیشکار و قیم در شکل فعلی کمرنگ شدن ماجرا و قصه‌پردازی و توجه به موقعیت‌های فرعی و کوچکتر مانند درگیری‌های ما بین خواستگاران، سیاه و قیم، ملک خاتون و خواستگاران اثری را پیش رو نهاده که در ساخت خرده موقعیت‌ها یکدست عمل می‌نماید. اما قصه‌ای منسجم ندارد. زیرا ماجرای گم شدن که هسته اصلی پیش آمدن اشتباهات و علایق در اثر شکسپیر است، جای خود را به تعدد موقعیت‌ها بخشیده است. در حقیقت ماجرای «زروان و ملک خاتون» نیمی از قصه اصلی است و برادر گمشده کمتر مورد توجه قرار گرفته است. شوخی‌های متن ضمن آنکه در ارتباط با فضا در نظر گرفته شده‌اند، دامنه‌ی ربط با محیط و زمان را نیز دارا هستند و ترتیب و توالی موقعیت‌ها و صحنه‌ها نیز از ترکیبی متعادل برخوردار است.

در اندیشه و فکر، ما با نوآوری در رو ساخت مواجه هستیم که نمونه‌های در گفتگوهای شخصیت‌ها و موقعیت‌ها قابل مشاهده است. اما در حیطه اندیشه و فکر خوانشی نو به معنای عمیق و همه جانبه‌ی آن را شاهد نیستیم و این خود باعث آن می‌شود تا دامنه ارتباطی و نمایشی اثر به شوخی و خنداندن، صرف محدود شود.

در اجرا «حمید پورآذری» با قرار دادن دو سکو در جلو و ته صحنه، دو مکان را برای بازی برگزیده است. در سکوی چهارگوش جلوی صحنه، اتفاقات و برخوردهای عینی رخ می‌دهد و در سکوی باریک‌تر که در پشت قرار دارد، گذشته و روایت‌ها بازی می‌شود. هر چند گاهی بر سکوی پشتی شاهد حضور اصلان خان و اطرافیانش نیز هستیم که سبب نقض قراردادهای اجرایی می‌شود.

وجه مثبت در کارگردانی «هر چی دلت بخواد» آگاهی پورآذری از ریتم و پرداخت مناسب و پرتحرک صحنه‌های نمایش است که سبب می‌شود تا اجرا بی‌سکته، بدون مکث و هماهنگ به نظر برسد.

همچنین استفاده از فیلم در توصیف لاف زنی‌های خواستگار «ملک خاتون» ضمن کمک به قبض و بسط نمایش طعنه ای ظریف به استفاده از دوربین و فیلم در فضای فعلی تئاتر هم هست.

در کنار این طعنه، ترکیب اشارات فکر شده و فی‌البداهه شوخی‌ها به خوبی می‌تواند فضایی قابل ارتباط با جامعه بسازد و تماشاگران را به خنده وا دارد.

امتیاز برجسته اجرا، بی‌شک در موسیقی آن است که کاملاً کاربردی، حساب شده و افکتیو است. به گونه‌ای که نوازندگان خود نیز به بازی می‌پردازند و در خلق لحظات نمایشی سهیم‌اند.

در بازی‌ها مجموعه بازیگران موفق عمل می‌کنند و از بدن و بیان مناسب و هماهنگی درخور توجهی برای ساخت شوخی برخوردارند. به خصوص در بده بستان‌های مبتنی بر گفت‌وگو، شوخی‌های کلامی و نیز بهره‌گیری مناسب از بدن.

در مجموعه اجرا و ترکیب کلی آن گرچه تکنیک‌های سیاه بازی، به کار گرفته شده، اما نقش سیاه به عنوان محور نمایش‌های ایرانی کمرنگ است و به عبارتی شخصیت‌هایی چون «خواستگار قزوینی»، «امیراصلان خان» و دیگران در موقعیتی همسان و گاه محوری‌تر از سیاه قرار می‌گیرند.

اجرای نمایش «هرچی دلت بخواد» نشانه‌ای از وجود توانایی‌ها و حرکت استعدادهای جوان به سمت تجربه در حیطه نمایش سنتی است. تجربه‌ای که با بازنگری و تعمق بیشتر در حوزه اندیشه، می‌تواند نتایجی بیش از خنده تماشاگران بیافریند.

بازگشت تهمینه

آرتمیس نیازی

خانم حبیبی‌زاد (گردآفرید) دوره کارشناسی حوزه را در دانشکده میراث فرهنگی گذراند. فعالیت در زمینه نقالی یا برخوانی را از فروردین ۱۳۸۰ به طور رسمی آغاز کرد. حرکت گردآفرید در این مسیر، او را به پژوهش‌های وسیعی از جمله جمع‌آوری و مطالعه طومارهای کهن نقالی، آشنایی با اساتید شاهنامه‌شناس، سفر به روستاها و شهرهای دور دست برای آشنایی و مصاحبه با نقالان گمنام، پژوهش در زمینه سبک‌های مختلف شاهنامه‌خوانی، نقالی و پرده‌خوانی و... واداشت. از دیگر فعالیت‌های او بازی در سریال تاریخی آشیانه سیمرغ، تدریس نقالی و شاهنامه‌خوانی، فعالیت در بخش ادب و هنر ماهنامه فردوسی، همکاری با دفتر سینمایی چهره آزاد جهت تولید فیلم و...

خانم حبیبی‌زاد با توجه به اینکه نقالی یک کار مردانه است، چطور شد که به سمت این گونه‌ی نمایشی تمایل پیدا کردید؟

- این مطلب اولین سؤالی است که خبرنگاران از من می‌پرسند. ولی من مخالف آن هستم. قبل از اسلام به خصوص در دوره ساسانیان و اشکانیان، نقالی هنری کاملاً زنانه بوده. روایتگران یا رامشگران، روایات آیینی را اجرا می‌کردند و روایتگری و نقالی با موسیقی و ساز و آواز همراه بود. بعد از اسلام محدودیت‌هایی به وجود آمد و زنان از عرصه نقالی دور شدند و نقالی جنبه مذهبی پیدا کرد. نقالی در این مسیر شاخه‌های مختلفی هم پیدا کرد. مانند مناقب‌خوانی که مناقب‌خوانان در مدح حضرت علی اجرا می‌کردند. روایتگری را نمی‌توان محدود کرد، بلکه در توان هر دو جنس است و هر کدام از زنان یا مردان با توجه به توانمندی‌ها، ظرافت‌ها و خلاقیت‌های خاص خودشان می‌توانند نقل‌ها و روایت‌های کهن را اجرا کنند.

آیا با توجه به این که شما یک خانم هستید، مشکلی برای شما از این جهت پیش نیامد.

- خیر. این کار از همان اول مورد استقبال همه قرار گرفت. من در حضور قشرهای مختلف از جمله هنرمندان، دیپلمات‌ها، مردم عادی و خیلی از سفرا اجرا داشتم و همکاری مستمر با وزارت ارشاد دارم. آقای مسجد جامعی بارها اجراهای من را دیده‌اند. چندین بار به روستاهای مختلف سفر کرده‌ام که برای مردم روستایی از جذابیت‌های زیادی برخوردار بود. فقط یک‌بار به علت زن بودنم، جلو نمایش گرفته شد. اما به طور کلی همیشه با همکاری همراه بوده. مشکلاتی که بر سر این راه، به خصوص هنگام سفر وجود دارد، مشکلاتی است چون: پژوهش، دسترسی به نقالان، روایتگران و آیین ورزان.

جذابیت‌های این شیوه برای شما چه بود؟

- من در موزه میراث فرهنگی کارشناس موزه بودم و از نقالی اطلاعی نداشتم. اواخر سال ۷۹ به طور تصادفی اجرای یکی از شاگردان مرشد ترابی را دیدم. علاقه به اساطیر، حماسه، آیین‌ها، نمایش‌های کهن، خلق‌وخو و شیوه زندگی از یک سو و علاقه به بازیگری از سوی دیگر، باعث شد به نقالی که آمیخته‌ای از تمام این‌ها بود و شاهنامه را نیز در کنار خود داشت روی بیاورم. از آن موقع با مرشد ارتباط برقرار کرده و طوماری را که از قبل آماده کرده بودم برای ایشان اجرا کردم که مورد توجهشان قرار گرفت. ابتدا در خانه به تنهایی تمرین می‌کردم. سپس به جمع‌آوری طومارها پرداختم. بعد از آن به قهوه خانه‌ها رفتم که قهوه خانه‌داری و شیوه نقالی در آنجا خود فرهنگی گسترده دارد. در کنار آن به کلاس‌های شاهنامه‌خوانی رفتم تا به صورت تخصصی با آن و شیوه‌های مختلف نقالی و شاهنامه‌خوانی آشنا شدم و با سفر به استان‌های لرستان، فارس، خراسان، کهگیلویه و بویر احمد و اصفهان با سبک‌های نقالی آن‌ها آشنا شدم.

امروز چه نقالی را اجرا می کنید.

نقالی امروز، عروسی رستم و تهمینه است. این موضوع را به این علت انتخاب کردم که در یک طرف آن تهمینه قرار دارد و علاقه من به تهمینه و شخصیت او دلیل این انتخاب بود. او زنی سنت شکن است و خلاف قوانین جامعه گام برمی‌دارد. هنگامی که رستم، دشمن توران زمین، به واسطه‌ی دزدیده شدن رخش به سمنگان می‌رود، تهمینه با وجود زیبایی بی‌نظیر و مقام والایش که شاهزاده و تنها دختر شاه سمنگان می‌باشد با جسارت و بدون ترس از وی خواستگاری می‌کند. این زن در اینجا هم‌سنگ و برابر جهان پهلوانی چون رستم است و بی‌پروا از او می‌خواهد همسرش باشد و آرزویش داشتن فرزندی است که در زورمندی و نیرومندی مانند رستم باشد. این شخصیت برای من بسیار جذاب است و امیدارم که فردا بتوانم دینم را ادا کنم.

از سوابق خود نیز برای ما بگویید.

اولین بار آقای مشایخی از من دعوت کردند که در مؤسسه‌ای سینمایی تدریس کنم. اکنون در چندین مؤسسه سینمایی تدریس می‌کنم. تا امروز نقالی جزو واحدهای درسی سینمایی نبود و به صورت تئوری از آن می‌گذشتند. اما الان از طرف دانشگاه تهران برای تدریس نقالی از من دعوت شده. این بدان معناست که نقالی از حالت تئوری خارج شده و به صورت کاملاً عملی در آمده و دانشجویان همان‌طور که تخت حوضی و تعزیه را باید بشناسند، با نقالی نیز باید آشنا باشند.

آرتمیس نیازی

گفت و گو با شهرزاد مبرهن

کارگردان نمایش «مبارک»

خانم مبرهن، اگر ممکن است کمی راجع به داستان و شیوه‌ی اجرای آن برای ما بگوئید.

- این کار همان نمایش شاد و سنتی خیمه شب بازی (مبارک) است که عروسک گردانی آن را خودم برعهده دارم من عروسک گردانی مبارک را از آقای احمدخمسه‌ای آموختم و از سال ۷۲ شروع به کار کردم و سعی می‌کنم که راه ایشان را ادامه دهم.

می توانید ارزیابی خود را از جشنواره بیان کنید.

- من هنوز نتوانسته‌ام نمایشی را ببینم و نمی‌توانم قبل از دیدن نمایش‌ها ارزیابی خاصی از کارها داشته باشم.

نظرتان در مورد جشنواره آیینی و سنتی چیست؟

- این جشنواره فرصت مناسبی است برای آشنایی با بسیاری از آیین‌ها و مراسمی که امکان دیدن آنها از نزدیک در روزهای عادی برای مردم وجود ندارد و محیطی است برای تبادل نظرها و اندیشه‌ها و سنت‌های هر گروه و قوم خاص. در هر صورت اجرای این نمایش‌ها در محیط باز، از لحاظ گردهم آمدن مردم و ارتباط بازیگران با آنها بسیار هیجان‌انگیز است.

در مورد حضور نمایش‌های سنتی در جشنواره‌های خارجی چه فکر می کنید؟

حضور نمایش‌های سنتی در جشنواره‌های خارجی، بسیار بیشتر از نمایش‌های مدرن مورد توجه قرار خواهد گرفت. برای مثال تعزیه یا خیمه‌شب بازی در سراسر جهان شناخته شده هستند و از ارج و قرب بالایی برخوردارند برای همین تماشاگران جشنواره‌های خارجی به دیدن نمایش‌های سنتی و مراسم آیینی نقاط دیگر جهان تمایل بیشتری دارند تا نمایش‌های مدرن.

نشانه‌های بی معنا

عبدالحسین مرتضوی

نقدی بر نمایش «سیاه»
طراح و کارگردان: هومن شباهنگ
بازیگران: هومن شباهنگ، مارال میزان

دشوار می توان درباره‌ی برخی نمایش ها چیزی گفت یا نوشت. این، اما نه به دلیل چندوجهی بودن نشانه هاست و نه نتیجه‌ی پیچیدگی کنش نمایش؛ که نمایش هایی از این دست، اساساً راه به وجوه نمایشی (تئاتریکال) نمی برند. نمایش «سیاه» یکی از همین نمایش هاست.

اجرای سیاه که در بر نوشت آن نیز نام نویسنده به چشم نمی خورد ـ در واقع نمایشی است به معنای وسیع کلمه فاقد متن. به بیان دیگر، این نمایش، فاقد هر گونه زمینه، عنصر یا پیوستاری است که اجزای پراکنده را به هم وصل و مرتبط کند. طراح و کارگردان، اجزایی را که عبارتند از حرکات، میم، موسیقی، نورهای آبی و سبز و قرمز (و نیز فلاشر) و یک داریه زنگی، در یک مجموعه گرد هم آورده است.

مجموعه‌ای که هیچگاه به فرم و شکلی معنادار و یا قابل درک و دریافت تبدیل نمی شود. این بی شکلی به نوبه‌ی خود، نتیجه‌ی دو کمبود بنیادی است. نکته‌ی نخستین آن که، عناصر، نشانه ها و اجزای یک اثر از طریق دو محور اساسی در مناسبات با یکدیگر، معنا و ساختار می گیرند؛ محور همنشینی و محور جانشینی. نتیجه آن که، تنها با کنار هم گذاشتن تعدادی عنصر و نشانه آن هم به گونه‌ای سردستی و ابتدایی اساساً ساختاری شکل نمی گیرد که از طریق محورهای یادشده به جهان معنا راه یابند. به بیان دیگر، بدون مناسبات معنادار و یا دست کم جهت دار میان عناصر و نشانه ها اساساً "متنی" شکل نمی گیرد تا قابل درک و تحلیل گردد. عناصر و نشانه های گردآمده در نمایش سیاه در هیچ لحظه‌ای از اجرا، مناسبات مشخص و معناداری با یکدیگر نمی یابند.

دومین نکته که همچون نکته نخست، بارها مورد تأکید قرار گرفته، بیانگر نقش و سهم کنش نمایشی (Action) در ایجاد روابط بنیادین میان عناصر نمایش از یک سو، و از سوی دیگر میان اجرا و تماشاکنان است. کنش نمایشی در وسیع ترین تعریف‌اش از روابط میان نقش ها (آدم ها) با یکدیگر و با زمان و مکان و دیگر عناصر نمایشی شکل می گیرد. روابطی که مبتنی بر ستیز و کشمکش و چالش است. اجرای سیاه از این وجه نیز تهی است. و اگر چه شگفت می نماید، اما به بیانی متناقض (Paradoxical) نمایش هایی از این دسته، نه تنها از وجوه نمایشی بی بهره‌اند، بلکه به ایجاد ساختاری معنادار نیز توانا نیستند.

بهرام بیضایی

آنچه در زیر می‌خوانید مقاله‌ای است به قلم بهرام بیضایی که در سال ۱۳۴۹ نوشته شده و همان سال در تیراژ محدود منتشر گردیده است.

مقدمه‌ی بر نمایش شرقی (۲)

نوشته جات

راه ایجاد تفاهم با نمایش شرقی، درک تعبیری است که شرق همیشه از حقیقت داشته، و تحلیل نحوه‌ی نگرش اوست بر جهان. نظرگاه شرقی پرورده دین و عرفان است، و به وجود توجه دارد. برخلاف نظرگاه غربی که وقتی پس از قرون وسطی یکسره از دین جدا شد موضوعش تغییر یافت، فکر و فلسفه بار دیگر از آسمان به زمین آمد، و فرهنگ غربی از حقیقت وجود به حقیقت موجود پرداخت.

نقش انسان

با وجود این‌ها در معرفت شرقی نقش انسان اندک نیست. برعکس هر کس با خود به نوعی معنای هستی را حمل می‌کند. کوشش و حرکت انسان در بر گذشتن از مراحل جمادی و نباتی و حیوانی و رسیدن به مرحله‌ی انسانی و سپس به انسان کامل و آن گاه محل تجلی ذات حق شدن هم نقش و هم هدف و هم معنای خاصی است که انسان با خود حمل می‌کند. هر کس از عالی و دانی در نقطه‌ای از این حرکت و کوشش قرار دارد، و بدین نحو هر چند که از مراجعه‌های اجتماعی هم غفلت نشود، باز گوناگونی انسان‌ها و تفاوت‌های موقعیت اجتماعی در تعریف شرقی آن قدر به حساب نمی‌آید که در کجای این سیر و سلوک قرار دارد. ای بسا انسان‌ها با خاستگاه اجتماعی یکسان که یکی به کمال رسیده است و یکی در مراحل حیوانی درمانده است. یکی به صف نور پیوسته است و یکی به تیره‌ی تاریکی. پس فکر شرقی تمام تکثر و تقسیم‌های ظاهری و ملموس روزمره را به سوی وحدتی کلی بازمی‌گرداند، به سوی تعارضی که در نفس هستی می‌بیند، و حقیقت را در تضاد دو نیروی مثبت و منفی خلاصه می‌کند (۱) هر کس به علت آن که جزئی از هستی است، طبعاً در تعارض این دو نیرو شرکت دارد. شخصیت‌های نمایش شرقی و کم و بیش اشاره‌ای هستند به این دو نیروی متخاصم، و جزئی هستند از این دو مطلق متعارض. قهرمانان نمایش شرقی زیاد در بند مسائل شخصی و گرفتاریهای روانی و اشتغالات پیچیده‌ی ذهنی نیستند. این‌ها همه گذر است، ولی هر کس با همه‌ی ابعاد روزمره‌اش، سرانجام در یک نقطه با دیگران مشترک است، و این اشتراک اوست با دیگران در نبرد عمومی و دایمی حق و باطل، خیر و شر، و نیکی و بدی. انسان نمایش شرقی مرکز آفرینش نیست، بلکه جزء کوچکی است ایستاده در پهنه‌ی یک نبرد ابدی، که معنای خود را از معنای این نبرد می‌گیرد. پس در نمایش و در حماسه، صحنه‌ی نبرد روی زمین تمثیلی از نبرد وسیع آسمان‌ها می‌شود، تمثیلی از جهان لایتناهی و قهرمانان نیک و بد، تمثیلی از خدایان و شیاطین آسمانی که با سیمای آشتی ناپذیرشان برای ابد روی در روی هم قرار دارند.

در همه‌ی نمایش شرقی تقریباً آدم‌های خوب و بد مشخص‌اند، و حتی مسلم است که نیکی عاقبت پیروز خواهد شد. آنچه می‌ماند تکرار و تذکار طرزی است که نیک و بد را بر سر راه هم قرار می‌دهد، و فراز و نشیبی که طی آن این تعارض بسط می‌یابد. مسأله، مسأله‌ی بررسی نیک و بد آدم‌های معینی نیست، بلکه نمایش خود نیک و بد است، و اگر بر خبث طینت یا نیک نفسی قهرمانان نمایش با مبالغه تأکید می‌شود، علتش همین است. اما قهرمان نمایش در ستیز با نیروهای بد است که تعالی می‌یابد. و باز به همین دلیل است که نمایش شرقی در واقعی‌ترین شکل خود باز بیان پیروزی خیر است، حتی اگر به قیمت شهادت قهرمان تمام شود.

جبر و قهرمان

هنگامی که انسان جزء کوچکی از هستی تلقی شود، عظمت جبر ابعاد وسیع‌تری می‌یابد. در چنین چهارچوب وسیعی انسان همواره مقهور بی‌نهایت بودن وجود است و خردی خود؛ انسان با نیرویی بسیار برتر از نیروی فهم و اراده‌ی خود سر و کار دارد، و هر واقعه (حتی مادی‌ترینش) را می‌توان تصور کرد که دست نامریی این نیرو از پیش تعیین کرده بوده است. شکست قهرمان نیک امری ظاهری تلقی می‌شود که در آن حکمتی نهفته است، عبرتی است برای دیگران و اشاره‌ایست به بی‌اعتباری این جهان، و اینکه پیروزی و نیک‌بختی واقعی در زندگی دیگر است یا اعلام این که قهرمان باطناً پیروز شده است. قهرمان شرقی کم و بیش این سرنوشت را پذیرفته است، او می‌داند که مرگش آغاز زندگی دیگر است.

در تفکر اخیر غربی که به شرق نیز رسیده است زندگی انسان با مرگ به پایان می‌رسد، ولی در تفکر سنتی شرق زندگی انسان پس از مرگ ادامه دارد. جهان جاودانه است، و انسان شرقی با مرگ خود (یعنی انکار جسم) با طبیعت یکی می‌شود، از راه گم شدن در پهنه‌ی پهناور هستی و حل شدن در ذات کائنات به ابدیت خواهد پیوست. در فکر اسلامی او زندگی بعد از مرگ خواهد داشت که هدف خلقت در آن نهفته است، و مشتمل بر فراخوانده شدن و حساب اعمال گفتن و به دوزخ یا بهشت رفتن، نهایتاً همان معلوم کردن آن است که کدام کس در صف نور بوده است و کدام کس در صف تاریکی، و در فکر هندی آن که جهان هستی را ترک کرده بار دیگر و به هیئتی دیگر باز متولد خواهد شد (۲) فکر دوباره زایی شرقی مسئله‌ی جبر و سرنوشت را به صورتی بسیار وسیع درمی‌آورد. به صورت سلسله‌ای متوالی از مرگ‌ها و زندگی‌ها، تا آنکه فرد به رستگاری ابدی نایل شود که ان محو در فنای مطلق و حل شدن در تمامت هستی است.

اما فکر اخیر غربی، زندگی پس از مرگ را مبنا قرار نمی‌دهد. او به این جهان می‌اندیشد، و با دست بردن در آن هر زمان ابعاد جبر را به نحوی بیشتر محدود می‌کند و تعریف‌های جدیدی از آن می‌آورد. فکر اخیر غربی شاید به طور صریح با دکارت بیان شد: «من می‌اندیشم، پس هستم، و جهان بیرون به اعتبار اندیشه و درک من است که معتبر است.» به این ترتیب حاکمیت ماوراءالطبیعه جای خود را به حاکمیت فکر بشر داد، و بشر مرکز آفرینش قرار گرفت. بدون بشر جهان چه معنی دارد؟ و چگونه و توسط چه چیزی درک می‌شود؟ انسان با دست بردن و تغییر دادن طبیعت تمدن و فرهنگ را می‌سازد، و فرهنگ و تاریخ بشری چیست جز تاریخ فکر و سلسله تغییرها.

به این ترتیب ماوراءالطبیعه آرام آرام کنار رفت و بعدها حتی نیچه مرگ خدا را اعلام کرد. خدای جدید ـ انسان ـ مجموعه‌ای از طرح‌ها و اندیشه‌هاست برای به عمل درآوردن و دگرگون کردن طبیعت، و ارزش او به میزان تغییراتی است که به طبیعت و تاریخ می‌دهد. با هر تغییر و کشف جبر قدمی پس می‌نشیند، یا تغییر چهره و تعریف می‌دهد: ـ در هند و یونان باستان جبر حتی بالاتر از اراده‌ی خدایان بود، و ایشان از آن ناله سر می‌دادند، و در دوره‌ی متأخر یونان و هند گاهی ناشی بود از اراده‌ی ایشان که سرنوشتی را برای کسی رقم می‌زدند و از آن گریزی نبود. با فرود آمدن فلسفه از آسمان به زمین جبر نیز فرود آمد (۳) ـ و بر روی زمین گاه به صورت قانون، سیاست یا دولت درمی‌آمد. (۴) و در قرون وسطی جبر مشیت الهی بود، و در دوران جدید هنوز فکر باورک «جمله جهان صحنه‌ی بازیگری است» (۵) حکایت از آن حکایت جبری قدیمی می‌کند که بشر بازیگری است در نمایشی از پیش تعیین شده که گرداننده‌ی آن خالق یا فلک است. در عصر عقل گرایی، فرد و اراده‌ی انسان می‌کوشد جای هر سرنوشت از قبل تعیین شده را بگیرد. (۶) و با ظهور علم جدید جبر به همه صورت بیان می‌شود، به صورت شرایط جسمی، جبر وراثت، جبر تربیت و محیط، و سپس به صورت اجتماع ظاهر می‌شود؛ انسان محصول بی‌تردید وضع اجتماعی است. در عصر حاضر جبر [ظاهراً یا واقعاً] در مباحث نظری از همیشه کمتر فکری را به خود مشغول می‌کند، و تنها سه ناگزیر برای بشر وجود دارد؛ جبر تولد، جبر زیستن با دیگران، و جبر مرگ.

فکر اخیر غربی (پشت کرده به قرون وسطی، آمده از ریشه‌های یونانی، که زیر تأثیر مسیحیت قرن‌ها مخفی مانده بود) با قرار دادن انسان در مرکز وجود، و صدر والای آفرینش (برغم جبر نادیدنی و مسلط) او را قادر می‌سازد که از خود فراتر برود و بکوشد ضمن تغییر جهان خود را نیز بسط دهد. پس به خلق آثاری دست می‌زند که او و اندیشه‌ی او را حمل کند. او بناهای بزرگ می‌سازد که با زمان بستیزد و تندیس و نقش می‌سازد و کتاب و موسیقی که بمانند، و هرچه را می‌سازد که او را اثبات کند و تمثیل و نشانگر او باشد، و هنرمند شرق بر عکس هر چه را می‌سازد که تمثیل و نشانگر خلقت باشد این یادآوری لازم است که در مسیحیت اروپا و هم از شرق سنتی که افکار مشابه بود، مردمان خانه‌های خود را از خشت، حقیر و تاریک و موقت می‌ساختند تا اشاره‌ای باشد به گذرا بودن این سرای سپنجی و جهان ظلمانی، و در عوض کلیسا و معبد و مسجد را از سنگ، عظیم و نیک و گشاده و پایدار می‌ساختند که اشاره‌ای باشد به ابدی بودن خلقت، و در این میان خانه‌ی حکام وقت که ارتفاع و استحکام و شکوهی بیش و کم داشت واسط و فاصل بود. زیرا حاکمان زمان هرچه بود در فکر برخی، نمایندگان حکومت آسمان بر زمین بودند و سنگر حفظ سنت، و در فکر مؤمنان مغرور، این برافراشتن خانه و دیوار بلند خود رقابت و همچشمی و عصیان و سرکشی به قلم می‌رفت.

با فرو ریختن کهن و بنا کردن نو است که انسان غربی تصویر خود را می‌دهد. چون «ادیپ» که پدر را می‌کشد و به جای او می‌نشیند. در شرق به عکس همه‌ی ارزش‌ها در ازل و در عالم نور قرار گرفته، و میزان ارزش هر کس به نسبت درک و تکرار آن ارزش اولی است. آن کس که راه نو بیاورد، اهل بدعت است و مخالف اصالت ارزش‌های ازلی و شایسته‌ی معارضه و تکفیر است.

همچون رستم که با کشتن سهراب سنت ارزش‌های پدری را تحکیم می‌بخشد. ارج نهادن و تکرار سنت‌های پدری باعث درجا زدن‌های طولانی در تاریخ فرهنگ شرق شده، همچنان که در هم شکستن سنت و بنا کردن نو، باعث پیشروی‌های شگفت در فرهنگ غرب. با خلق کردن است که انسان ارزش‌های خود را بسط می‌دهد و می‌کوشد با جبر غالب پنجه در پنجه بیفکند، و از این طریق است که می‌کوشد [هرچند برای مدتی] بر فنا پیروز شود.

در مطالعه‌ی جبر ـ در تاریخ تفکر غربی ـ مطالعه‌ی سیمای قهرمان اثر نیز در خور بررسی است: در یونان باستان «قهرمان» کسی بود از گوهر اصیل و با سرشت والای انسانی، در پی مفاهیم ازلی و ابدی که با جبر پنجه می‌افکند. در تفکر اخیر غربی (پس از قرون وسطی، عصر نوزایی فرهنگی) این اصل و ارزش باز می‌گشت، و با این همه شکاکیت عقلانی قرون جدید بر آن سایه افکنده بود، و تحولات اجتماعی و فکری بعدی این تصویر را اندک اندک و گاه یکباره دگرگون کرد. آیا مفاهیم ابدی وجود دارد؟ خمیره‌ی والای انسانی از چه ترکیب یافته؟ اصالت قهرمان مورد تردید قرار گرفت، چگونه از ترکیب خون‌ها و درهم شدن فرهنگ‌ها که به علت کشورگشایی‌های بی شمار رخ داده هنوز اصالتی به معنی باستانی متصور است؟

با این همه افکار تیره‌ی قرون وسطایی دور شده بود که می‌گفت جسم انسان لانه‌ی شیطان است و تنها با افکار جسم و تحمل شداید است که شیطان رانده می‌شود، و به جای آن این فکر انسان محوری بازگشته بود که خداوند انسان را به صورت خود خلق کرد و به او گوهر عقل داد. یا این که بشر اشرف مخلوقات است، و هنرها تحسین جسمانی و عقلانی بشر را جایگزین انکار و تکفیرهای قرون وسطایی کرده بودند که تحسین جمال و کمال آدمی خود سپاس داشتن خالق آن است. قهرمان عصر نوزایی معجونی است زنده و سرشار از نیرو و تحرک، وارث میراث‌های مسیحی و رومی (یونانی)، و شاهد طلیعه‌ی عصر جدید(۷). موجودی در حال انتقال، و در عین حال معلق بین کفر و ایمان(۸). کسی که خصوصیات اکثر قهرمانان قرن‌های بعد را در او می‌توان یافت. با نقد شکاکانه‌ی معارف قبلی بزودی این که قهرمان باید از زمینه‌ای اسطوره‌ای، تاریخی، پادشاهی، یا خاندانی اصیل باشد از میان می‌رود، و به جای آن قهرمانی اصیل شناخته می‌شود که هدف‌های عالی‌تری داشته باشد. هدف عالی گاه در قهرمانان محلی تجسم می‌یافت. در دوران انقلاب فرانسه معلوم شد بزرگی و اصالت معیار نیست و هر کس از هر منشأ خانوادگی به صرف داشتن اراده چنانچه به آرمان‌های انقلاب وفادار بود مظهر و قهرمان شناخته می‌شد. نتایج همان انقلاب و تحولات دیگر نشان داد که بد و نیک مطلق وجود ندارد؛ بهترین قهرمانان خالی از ضعف نیستند و شرورترین خائنان از ارزشهای انسانی به کلی بری نیستند.

با رشد صنعت و ترقی علوم به نظر رسید که قهرمانان نیز مثل سایر مردم تابع قانون علومند. والاترین قهرمان با حمله‌ی یک میکرب ناچیز از پا می‌افتد، و سپس کشف شد که محرک انسان اصالت یا قهرمانی یا آرمان‌های ملی نیست، بلکه همه‌ی انسان‌ها تابع قانون وراثت و تبادل ژن‌ها هستند، و اندکی بعد کشف شد که همه محصول عقده‌های سرکوفته و تمایلات راضی نشده‌اند، و کمی بعد اعلام شد که بشر محصول تکامل میمونی است که در اعصار گم شده، و هنوز محرک‌های قهرمان روشن نبود که معلوم شد همه محصول تربیت اجتماعی اولیه‌اند و سرچشمه‌ی حرکاتشان از آن جا ناشی می‌شود، و این نظر چنین تکمیل شد که هر کس محصول شرایط اقتصادی و طبقاتی است، و سپس دیگر قهرمان وجود ندارد، این جامعه است که وجود دارد. فرد از هر تغییر اساسی ناتوان است و جمع است که به عمل دست می‌زند. از طرفی ارزش‌های ذاتی وجود ندارد، بلکه موقعیت است که انسان با انتخاب خود طرح شخصیت خود را ارایه می‌دهد. اصالت در موقعیت است؛ آنچه روزی قهرمانی بود روز دیگر حماقت نام می‌گرفت یا خیانت می‌شد، و در نمایش معاصر، قهرمان درمانده و سرگردان و ناامید، در جستجوی معنایی برای حضور خود در این عالم با ابدیت جهان روبروست. با جبر حضور و جبر مرگ، به این ترتیب قهرمان باستانی که با ایستادن و چهره به چهره در مقابل سرنوشت اساس تفکر یک عصر را به لرزه می‌انداخت به سرعت به انسان عادی تبدیل شد، که اگر قصد تحلیل او کنید از او جز قربانی چیزی نمی‌ماند. موجودی منکوب و در هم شکسته زیر عوامل اجتماعی، اقتصادی و سیاسی که گفته می‌شود هر فاجعه‌ای که در جهان رخ بدهد جزیی از مسئولیت آن را به گردن دارد، در حالی که پس از گذشت دو جنگ جهانی که او را چون مهره‌ای به کار برده است، و لااقل از پس لحظه‌ای فرود آمدن بمب بر هیروشیما، سئوال این است که آیا اصلاً او دیگر مسئولیتی در قبال اعمال خود دارد؟ و اگر محصول همه‌ی عقل گرایی و انسان محوری بشر اجساد جنگ‌های جهانی است، دیگر چه کوششی معنای گمشده‌ی این تمدن را به آن باز خواهد داد؟ در تمام این مدت قهرمان شرقی در متن این مباحث نایستاد، بلکه همیشه بر فراز آن‌ها قدم برمی‌داشت. جست و جوی واقعیت روزمره محرک او نبود، کار او اشاره به حقیقتی برتر بود. هر نمایش گوشه‌ای از جنگ همیشگی نیک و بد را نشان می‌داد. اما حتی در واقع‌ترین بازیها هم کم اتفاق می‌افتاد که منظور گرفتن نتیجه‌ای در باب مسایل جاری باشد. اینجا در ایران بازیگر تعزیه می‌کوشید با خلوص و تضرع هرچه بیشتر شفاعت امامان را برانگیزد، در چین هر آمیزه‌ای از واقعیت و تمثیل در پایان به نوعی پیروزی خیر می‌رسید. در هند و حوزه‌ی هندی انگیزه‌ی نمایش‌های رقصی معابد و روستاها برانگیختن حس باروری زمین یا تقدیس ارواح نیک و آرام کردن نیروهای شر بود (می‌دانیم که در هند همواره خدایان از تماشای اعمال خودشان بر صحنه سرمست می‌شده‌اند.) و در ژاپن ارواح و قهرمانان پیشین با حضور خود بر صحنه و بیان لحظاتی از زندگی و مرگ خود و طلب رستگاری تماشاگر را به نوعی رقص و مراسم آیینی و اتصال با مرجع عودت می‌دادند. نمایش شرقی می‌کوشید به واقعیتی فوق واقع اشاره کند.

۱- صور تمثیلی این دو نیرو را می‌توان در ویشنو (نیروی حافظ) و شیوا (نیروی تخریب) فکر هندی، در یانگ (نیروی خلاقه و مثبت) و یین (نیروی مرگ و جنبه‌ی منفی) فکر چینی، و در اهورمزدا (خدای نیکی و پاکی) و اهریمن (یزدان شر و زشتی) فکر ایرانی دید. این دوگانگی در فرهنگ اسلامی ایران به صورت خداوند خالق (موجد نیکی) و فلک یا طبیعت غدار (موجد تباهی) تجلی می‌کند. جنگ خیر و شر و سیاه و سفید هستی در بازی‌های معمول شرقی دیده می‌شود چون صفحه‌ی شطرنگ یا صحنه‌ی نبرد نرد.

۲- اگر گناهکار باشد باز بر زمین، که محل رنج است.

۳- آنچه فاجعه (تراژدی) را به وجود می‌آورد جهل آدمی است. در «رستم و سهراب» نیروهای بد (جهل) مانع از شناخته شدن خوبی‌ها به توسط هم می‌شود، یا «ادیپ» از پیش‌بینی قتل پدر و تصرف مادر خبر دارد، اما نمی‌داند پدرش کیست و مادرش کدام. در هر دو، فاجعه از دانایی ناقص یا جهل برمی‌آید. اما سرنوشت آدمی در پایان دو حادثه دانایی است که بشر با فنا کردن چیزی از خود [فرزند در رستم و سهراب، پدر و مادر و سلامت خود در ادیپ] به آن دست می‌یابد.

۴- آنتیگونه (سوفوکل)

۵- «آنطور که بخواهی»؛ شکسپیر، پرده‌ی دوم، صحنه‌ی هفتم. این ضمناً شعاری است که بر سر در تماشاخانه‌ی «کلوب» عصر شکسپیر نوشته شده بود.

۶- «هملت» نمونه‌ی انسان جدید است؛ ایستاده در برزخ عقل گرایی و مسیحیت، میراث بر ارواح قرون وسطی و شکاکیت زمان جدید، که چشم به طرح آینده دوخته است.

۷- هملت و دیگر انسان‌های شکسپیر.

۸- دکتر فاستوس (مارلو) در واقع یادگار آن فکر قرون وسطایی است که مؤمنان علم را موضوعی شیطانی قلمداد می‌کردند، ولی در عین حال هشداری هم به عصر جدید هست. آیا فاجعه‌ی انسان جدید ناشی از علم اوست؟ آخرین جملات فاستوس هنگامی که اعمالش در یچه‌ی دوزخ را بر او گشود این است:

- دوزخ زشت، گشوده نشو! نیالوسیفر!
من کتابهایم را خواهم سوزاند، ای مفیستو فلیس!

ادامه دارد

سبک‌شناسی شبیه‌خوانی: متن و اجرا (۲)

ما تاریخ را می‌سازیم، نه این که واقعاً چنین اتفاقی در تاریخ افتاده باشد: سر را به نیزه زدن، سوارِ کلاه خودپوش و زره‌پوش... عده‌ای قرمزپوش و عده‌ای سبزپوش. این‌ها اولین عناصر نمایشی برای تعزیه‌اند. این عناصر آرام‌آرام در تمام دوره‌ی صفویه وارد شد تا رسید به دوره‌ی افشاریه که دوره‌ی کوتاه و پر از جنگ بود. اصلاً دوره‌ی فرهنگ سازی نبود. بعد در پایان دوره‌ی زندیه، شکل ابتدایی تعزیه را پیدا کرد: یعنی کامل‌ترین نوع نمایش ایرانی. اوج آن در عصر ناصرالدین شاه، تکیّه دولت است که همان تعزیه‌ای است که می‌شناسیم و از آن نام می‌بریم.

ویژگی‌های سبک هندی این است که از نظر فکری متأثر از مکتب فکری ملّاصدرا است؛ البته شاید اوج آن مکتب فکری ملّاصدرا باشد. پیشاپیش بگویم که سبک هندی خود یک سبک التقاتی و ترکیبی است؛ ترکیبی از سبک خراسانی و سبک عراقی. یعنی هم دارای روح حماسی است و هم دارای روح تغزّلی: هم روح تغزّلی، هم عشق به گذشته، یعنی ملیّت. در عصر صفویه، نوادگان شیخ صفی‌الدین، از مثلاً شاه اسماعیل به بعد، ضمن این که آدم‌های مذهبی و عرفانی بودند، به شدّت ایران دوست نیز بودند. می‌خواستند ایرانیّت را دوباره زنده کنند. مثلاً شاه اسماعیل پول می‌داد تا بهترین شاهنامه‌ها نوشته شود. خود دوره‌ی صفویه هم یک دوره‌ی التقاطی است. صفویان از نظر روحی اولین دوره بعد از اسلام هستند که در واقع تشیّع را رسمی می‌کنند؛ خودشان هم عارف‌اند. صفویان خیلی به دوره‌ی ساسانیان شباهت دارند: بنیانگذار هر دوی آن‌ها در واقع شخصیت‌های دینی بودند: سلسله‌ی ساسانی را ساسان خوتای بنیان گذاشت که نگهبان آتشکده‌ی فارس بود؛ بنیانگذار سلسله‌ی صفوی هم شیخ صفی‌الدین اردبیلی، عارف و شیخ صوفیه است. اینها ضمن این که عارف بودند، شیعی نیز بودند. ضمناً به شدت طرفدار ملیّت بودند و ایران را دوست داشتند و می‌خواستند افتخارات گذشته زنده شود. بنابراین، خودِ سبک هندی هم یک روح التقاطی دارد: حماسی و تغزلی.

از نظر معماری در این جا سبک اصفهانی را داریم که باز خود یک نوع مکتب التقاطی است که تلفیقی است از مکتب آذری و مکتب خراسانی. به معماری اصفهان توجه کنید: چهل ستون، عالی قاپو، مسجد شیخ لطف‌ا، یا تمام چیزهایی که در میدان نقش جهان وجود دارد: از یک طرف رنگی از گذشته و حماسه ندارد و از طرف دیگر رنگی از تغزل. ضمناً آب نما هم وجود دارد. این آبنما یا حوض بزرگی که در وسط بوده است یکی از عناصر سبک اصفهانی در معماری است. بنا را می‌بینید، یک بار دیگر آن را در آب می‌بینید. در واقع بنا خیلی شاعرانه دیده می‌شود. منظر شاعرانه‌ای به بیننده می‌دهد. در آن واحد، هم واقعیت را می‌بینید و هم خیال را. مثل این که پرده‌ی غیب و شهادت کنار رفته است. همان چیزی را که ماده و شهود است و همان چیزی را که غیرمادی، غیرمحسوس و معقول است می‌بینید. به گونه‌ای ترکیب محسوس و معقول است، همان طوری که در مکتب فکری ملاصدرا است.

این شامل مینیاتوری نیز که از سبک هندی سراغ داریم می‌شود؛ همچنین موسیقی‌اش. اوج شعر آن هم صائب و بیدل و محتشم هستند که از نظر روحی روح (حماسی ـ تغزّلی) دارند. از نظر تاریخی و اجتماعی، دارای دو نوع روحیه هستند. از یک طرف به مذهب و عرفان تکیه می‌کنند و از طرف دیگر به ملیّت.

در سبک هندی آرام آرام عناصری پیدا می‌شود برای ساختمان بزرگ نمایش ایرانی، که اوج آن تعزیه است: اسب بی‌سوار، کاه پاشیدن، لباس مشکی پوشیدن در سوگ عزیزان، پیراهن چاک دادن، که این‌ها در واقع حماسی‌اند. در شاهنامه هم، در عزاداری و سوگواری و در مرگ عزیزان پیراهن چاک می‌دهند، دم اسب را می‌بُرند، طبل‌ها را پاره می‌کنند، خانم‌ها گیس‌هایشان را می‌برند و... این‌ها عناصر و سمبل‌های سوگواری بوده است که در عصر صفوی به صورت آیین‌های خیابانی و کارناوالی درآمده است.

ضمناً در عصر صفوی به خاطر فرصتی که از نظر مدنی و شهرنشینی ایجاد می‌شود، نمایش‌های شادی آور هم داریم: در قهوه‌خانه‌ها نقل حماسی گفته می‌شود. اصلاً قهوه‌خانه از یادگارهای دوره‌ی صفویه است، چون قبل از آن قهوه‌خانه نداشتیم. حتّی می‌گویند قهوه‌خانه یادگار پرتغالی‌هاست، چون وقتی به بندر عباس آمده بودند، قهوه‌خانه یا جایی داشتند که در آن چای می‌خوردند. بعدها این قهوه‌خانه‌ها از طریق پادشاهان صفویه در سراسر اصفهان، پایتختشان، عام شد. در قهوه‌خانه‌ها، سرگرمی نقّالی و نقل حماسی بوده است. آرام آرام در دوره‌ی صفوی نقل مذهبی هم وارد می‌شود: نقل رستم و سهراب و اسفندیار بود، بعد نقل علی بن ابی طالب (ع). یعنی ما در کنار رستم دارای یک قهرمان بزرگ مذهبی می‌شویم. این ترکیبی بودنِ سبک را ببینید. رستم قهرمان حماسی ماست و حضرت علی (ع) هم وارد می‌شود؛ یعنی همان‌طوری که برای رستم در عصر صفویه نقل گفته می‌شود، برای حضرت علی (ع) هم می‌شود: کتاب آن هم حمله‌ی حیدری است که هنوز هم که هنوز است نقال‌ها حمله‌خوانی می‌کنند. کتابی است در شرح جنگ‌های حضرت علی بن ابی طالب (ع). درست مثل جنگ‌هایی که رستم دارد، در آن بسیار غلوّ شده است، چون یکی از ویژگی‌های حماسه اغراق است. درست همان توصیفاتی که برای رستم داریم، برای حضرت علی (ع) هم داریم. معمولاً آن‌هایی که نمی‌شناسند فکر می‌کنند تعزیه فقط درمورد حضرت عباس (ع) و حضرت علی‌اکبر (ع) و حرّ و قاسم (ع) و شهادت امام حسین (ع) و این‌هاست؛ در حدود سی صد و اندی مجلس تعزیه داریم. یکی از این تعزیه‌ها، که کمی تخیلی و فانتزی هم هست، نبرد حضرت علی (ع) با رستم است.

پس در عصر صفویه، که در واقع همان سبک هندی است، رواج آیین‌های سوگواری شهیدان، نمایش‌ها، نمایش‌های شادی‌آور و سرگرم‌کننده را هم داریم. چون شاهان صفویه خیلی به سرگرمی علاقه‌مند بودند، غروب که می‌شد در کاخ خودشان در میدان نقش جهان ـ عالی قاپو ـ می‌نشستند تا یک سری مراسم برگزار شود. میدان نقش جهان اصفهان بسیار بزرگ و غول آساست. شاردن، اولین سیّاح فرانسوی‌ای که به ایران آمد، معتقد است میدان کنکورد فرانسه کپی‌برداری از میدان نقش جهان اصفهان است. بزرگ‌ترین میدانی که آن موقع در دنیا وجود داشته میدان نقش جهان اصفهان بوده است که برای حتّی سیاحان غربی و فرنگی چنین میدان غول‌آسایی حیرت‌آور بوده است. شاه صفوی غروب‌ها می‌شده در آن جا می‌نشسته است و با مشعل پیه سوز تمام میدان را روشن می‌کردند. مردم هم می‌آمدند و نمایش تماشا می‌کردند، یعنی بارعام و خاص می‌دادند؛ و عامه هم از این تفنّن برخوردار بودند. «تماشا» نمایش‌های شادی‌آور در فضای باز بود، مثل معرکه‌ها، بازی با حیوانات ـ میمون، خرس. مطرب‌ها هم می‌زدند. (چون صفویه حفظ شرع می‌کردند، موسیقی خاص خودشان را داشتند. رقص و موسیقی خاص دربار بوده است و زیاد به آن اجازه‌ی عام نمی‌دادند.) حتّی پادشاه با حرمش می‌آمد و تماشا می‌کرد.

رواج نقالی مذهبی و حماسی بوده است. نقل حماسی یادگار سبک خراسانی است. نقل مذهبی هم مانند حمله‌ی حیدری و روضه‌ی حمزه یا حمزه‌خوانی است. در کنار رستم، سهراب و اسفندیار، حمزه‌ی سیدالشهدا (ع) و علی بن ابی طالب (ع) هم بودند. یادگاری داریم از عصر تیموری که روضة‌الشهدای ملاحسین واعظ کاشفی است که پایه و مایه‌ی مکتوب تعزیه است. در واقع به عنوان نقل مذهبی، روضه خوانی را به وجود آورد. ضمناً آرام آرام روضه خوانی در عصر صفوی باب شد، آن هم براساس کتاب روضة‌الشهدای ملّاحسین واعظ کاشفی که در عصر تیموری زندگی می‌کرد. در روضه‌خوانی، فرد خوش صدایی وجود داشت که دستگاه‌های موسیقی را هم بلد بود و وقایع حزن‌انگیزی را که در کربلا بر امام حسین (ع) رخ داده بود روایت می‌کرد. این روضه‌خوانی هم نقل مذهبی است و شاخه‌ی تغزّلی‌تر آن است.

بعد وارد عصر بازگشت می‌شویم؛ آن را در ادبیات به عنوان عصر بازگشت یا سبک بازگشت می‌شناسیم. در واقع این سبک بازگشت می‌خواهد بازگشت کند به آن اوج سبک خراسانی و سبک عراقی: در معماری، در نقّاشی، در قالی‌بافی، در موسیقی و شعر. مثلاً فتحعلی خان صبا شاهنامه‌ای برای فتحعلی شاه درست می‌کند و توصیفاتی را که فردوسی برای رستم و شاهان قبل از اسلام ایران گفته است برای فتحعلی شاه می‌گوید: چون فتحعلی شاه هم خیلی اصرار داشت شبیه شاهان قبل از اسلام ایران باشد: ریش بلند و تاج بلند در تصاویرش مشخص است. فتحعلی شاه دستور داده بود مخصوصاً در یکی دو جا نقش برجسته‌های عصر ساسانی برایش کنده‌کاری کنند. خیلی به دنبال احیای عصر ساسانی، دوره‌ی عظمت و مدنیت ایران بود؛ غیر از آن چیزی که در شعر سبک بازگشت داریم. این روح زمانه در آدمی مثل فتحعلی شاه نیز، که رییس و خان ایل قاجار بود، ساری و جاری شد. می‌خواهند غزل را به سبک سعدی و حافظ بگویند: قصیده را به سبک منوچهری و عسجُدی و فرّخی بگویند و حتّی شاهنامه سرایی کنند. نمونه‌ی مضحک و خنده‌آورش این است که فتحعلی خان صبا شاهنامه برای فتحعلی شاه می‌سراید.

از نظر تاریخی و اجتماعی، استقرار حکومت قاجار اولین تصادم جدّی با مدنیت غرب در جنگ با روسیه است. شاید برای اولین بار پس از حمله‌ی مغول باشد که ایرانی‌ها بعد از جنگ چالدُران نبردی جدّی دارند و با مدنیّت و تکنولوژی روز غرب از طریق جنگ با روسیه آشنا می‌شوند. این خود باعث یک انقلاب فکری می‌شود. دیگر خیلی وارد جزئیات نمی‌شوم.

اگر بخواهیم در واقع بگوییم تعزیه از نظر سبک به کدام یک از این ادوار سبک‌شناسی نزدیک می‌شود، باید بگوییم خیلی نزدیک به سبک بازگشت است، امّا با یک تبصره، سبک تعزیه در واقع روح دوره‌ی صفوی را با خودش دارد، که باز یک سبک التقاطی است: سبک حماسی ـ تغزّلی. سبک‌شناسیِ شبیه خوانی ترکیبی است از روحیات سبک خراسانی و سبک عراقی.

البته تفاوت تعزیه‌ای که اکنون می‌بینیم با تعزیه‌ای که از آن یاد می‌کنیم از زمین تا آسمان است. وضع تعزیه‌ای که با میکروفون خوانده می‌شود دیگر مشخص است. همان طور که گفتم، تعزیه به شکل امروزی از آخر دوره‌ی زندیه رواج پیدا کرد و اوجش هم عصر دوره‌ی ناصرالدین شاه

منوچهر یاری

در تکیه دولت است. بعد از عصر مظفرالدین شاه به این طرف بنا به دلایلی، تعزیه افول کرد. اولاً آن حامی بزرگ خودش را که اشراف بودند از دست داد. بعد از دوره‌ی پهلوی تعزیه عوامانه شد. از دوره‌ی رضا شاه ممنوع شد. و تعزیه فرار کرد به طرف دهات و به روستاها و به جاهایی رفت که پاسبان نبود. بنابراین، تعزیه آرام آرام اشرافیت و فخیم بودن خودش را از دست داد. وقتی ما در مورد تعزیه صحبت می کنیم، منظورمان تعزیه‌ی تکیه دولت است. وقتی در تکیه دولت تعزیه اجرا می‌شد، گنجایش آن سی هزار نفر بود. این تماشاخانه همان سبزه میدان بوده و اکنون بانک صادرات و بانک ملی را به جای تکیه دولت ساخته‌اند. بزرگ‌ترین تماشاخانه‌ای که در سرتاسر همین تهران داریم تئاتر شهر است که هزار نفر گنجایش دارد. صدای تعزیه خوانی در تماشاخانه‌ی سی هزار نفری تکیه دولت به طبقه‌ی سوم می‌رسید؛ یعنی سی هزار نفر صدایش را می‌شنیدند. دیگر وارد خیلی از بحث‌هایش نمی‌شوم چرا که متأسفانه خود تعزیه از نظر متن هم دچار زایش نشد. فخیم‌ترین متن هایش را که داریم مربوط به تکیه دولت و شاید یادگار میرعزای کاشانی، میرغم، میرمصطفی و میرعزا است که مربوط به تعزیه‌نامه‌های دوره‌ی ناصرالدین شاه است، چون ناصرالدین شاه خیلی اصرار داشت تعزیه فخیم شود.

شکل عوامانه‌ی تعزیه در دوره‌ی زندیه شروع شد تا رسید به دوره‌ی ناصرالدین شاه و شکل اشرافی پیدا کرد. تعزیه‌ی تکیه دولت هم از نظر متن فخیم شد، هم از نظر موسیقی، چون چند موسیقیدان بسیار برجسته، که موسیقیدان‌های خصوصی ناصرالدین شاه بودند، در ساختن موسیقی برای تعزیه نقش داشتند و موسیقی تعزیه را غنا دادند. امّا تعزیه از نظر آن چیزی که به عنوان میزانسن می‌شناسیم محدود بود، چون در تکیه دولت فضای محدودی وجود داشت. میزانسن کامل و همه جانبه از بَعد از تکیه دولت به یادگار مانده است. اوج دو عنصر اساسی تعزیه است: موسیقی تعزیه، متن تعزیه. وقتی تعزیه پشتوانه‌ی اشرافی خودش را از دست داد، وارد حیطه‌ی عوام شد و عوام آرام آرام تخیّل خودشان را بر تعزیه افزودند. این باعث شد که تعزیه دارای یک میزانسن غنی شود.

کسانی که نقش مخالف، نقش اشقیا، را در تعزیه بازی می کنند متأثر از روحیه‌ی حماسی‌اند و در واقع نقل حماسی را بازی و روایت می کنند: مثلاً شمر، عمرسعد و به خصوص مخالف‌های ایستاده. تعزیه از نظر بازی به شدت متأثر از نقالی است. یعنی بازی را شبیه خوان‌ها از نقال‌ها وام گرفته‌اند، ولی از دو نوع نقالی: یک نوع نقالی حماسی که اشقیا بازی می کنند و یک نوع نقالی مذهبی. تغزلی که در واقع اولیا می‌خوانند نزدیک به روضه خوانی است. این نکته در سبک‌شناسی خیلی مهم است؛ آن‌هایی که اولیا را می‌خوانند ـ مظلوم خوانی می کنند ـ متأثر از روضه خوانی‌اند. از یک طرف روحیه‌ی حماسی دارد و از طرف دیگر روحیه‌ی تغزلی. مثلاً «تعزیه‌ی مسلم» یک تعزیه‌ی حماسی است. مسلم به ناگهان ما را به یاد رستم، اسفندیار و سهراب می‌اندازد. علی‌اکبر هم همین‌طور؛ «تعزیه علی اکبر» سهراب و سیاوش است؛ یعنی به شدت حماسی است. حتّی شخصیت حماسی دارد. وقتی می جنگد یا حمله می کند، به ناگهان لشکر دشمن تار و مار می‌شود؛ رجز می‌خواند.

سبک خراسانی هم در خواندن اشعار و هم در نوشتن اشعار وجود دارد. وزن اشعاری که نقش اشقیا می‌خوانند حماسی است، نزدیک به وزن شاهنامه است و حتی گرته‌برداری از شاهنامه است. مثلاً «تعزیه‌ی حرّ» میرعزا، آن جایی که حرّ وارد می‌شود، اصلاً مانند این است که اسفندیار وارد شده است؛ مانند این است که رستم وارد شده است. دستگاه موسیقی‌ای که برایش انتخاب شده است دستگاه موسیقی حماسی است: دستگاه موسیقی نوا، ضمن این که مایه‌هایی از تغزل دارد. به طور کلی در این حد بپذیرید که سبک تعزیه، چه از نظر بازی، چه در متن و چه در مورد تمام عناصر نمایشی‌اش، به شدت یک سبک التقاطی و متأثر از دو نوع سبک هنری است که در فرهنگمان به یاد داریم: سبک خراسانی و سبک عراقی؛ روحیه‌ی حماسی و روحیه تغزّلی ؛ روحیه‌ی عقل‌گرای تعقلی و روحیه‌ی عاشقانه. داستان شهادت و روحیه‌ی امام حسین (ع) که به تنهایی در برابر یک لشگر جرّار می‌ایستد و به تنهایی با یک لشگر می جنگد به شدت حماسی است. از سوی دیگر، تغزلی، اشراقی و عاشقانه است، چون اصلاً آن چیزی که امام حسین (ع) و شهیدان برایش شهید می‌شوند با فهم عقلانی قابل مقایسه نیست. تعزیه از نظر دیالوگ و متن، موسیقی، صحنه آرایی و لباس دارای خصلت دوگانه است: حماسه و تغزّلی.

این جا یک تئوری را مطرح کردم که ملهم و متأثر از تئوری ادبی‌ای است که معتقد است سبک‌شناسی می‌تواند جامع و غیرسیاسی باشد. تئوری ادبی را وارد نمایش کردیم. براساس آن انواعی که از نمایش ایرانی سراغ داریم که عبارت است از: نقالی مربوط به سبک خراسانی و حماسی، نقل مذهبی نزدیک به سبک عراقی، و بعد در سبک هندی سبک تلفیقی را داریم، که تعزیه به این سبک روحیه‌ی دوگانه نزدیک است. این خلاصه‌ی حرف ما بود.

در این جا اشاره‌ی خیلی کوتاهی کنم به آن که تعزیه یا شبیه خوانی یک سیستم نمایشی است: یک ژانر، یک نمایش موزه‌ای، یک نمایش سنتّی، یک نمایش آیینی نیست البته خیلی‌ها نمایش بودنش را هم قبول ندارند. حیف است که بعضی‌ها می گویند تعزیه یک نمایش موزه‌ای است و سنتی است. فرنگی‌ها خیلی خیلی با انصاف‌تر بودند چون گفته‌اند: درام ایرانی، تئاتر ایرانی، اپرای ایرانی، اپراتراژدی ایرانی. ولی خود ما حتی این را هم قبول نداشتیم. همان طور که موسیقی ما یک سیستم موسیقی است و همان طور که نقاشی ما یک سیستم نقاشی است، به همین دلایل دیگر تعزیه هم یک سیستم نمایشی است چون در مورد تمام عناصر و اجزا پیشنهاداتی دارد: بازی، متن، صحنه‌آرایی، لباس و موسیقی. می‌توانیم اکنون براساس این اجزا تئوری بسازیم.

مقایسه‌ی ناشیانه‌ای کرده‌اند بین سبک بازی‌ای که در تعزیه است و سبک برشت. شاید یکی از مسایلی که آن‌ها را به اشتباه انداخته این بوده باشد که گفته‌اند چون سبک برشت روایت و بازی است و تعزیه هم روایت و بازی است، سبک بازی تعزیه نزدیک به آن چیزی است که برشت می گوید. البته ناگفته نماند شباهت‌هایی دارند ولی صد در صد منطبق بر هم نیستند. شباهتشان در این حدّاست که بازیگر جفتشان در روایت بازی می کنند، که این در واقع متأثر از نقالی است، چه در بازی اشقیا و چه در بازی اولیا. گفته‌اند بازیگر با نقشش یکی نمی‌شود. این حرف غلطی نیست. یا گفته‌اند همان فاصله گذاریی است که در تئاتر برشت وجود دارد. امّا در واقع آن چیزی که به عنوان سبک بازی در تعزیه شاخص است این است که الگوی بازیگرها یک الگوی واقعی نیست؛ یک الگوی مثالی و ایده‌آل است: الگوی افلاطونی در بازی. نمونه‌ی بارزش را هم در سبک بازی اولیا می‌بینید. در واقع هیچ آدم عادی ای در زندگی واقعی به یک باره زیر آواز نمی‌زند. مثلاً در جواب سؤالی که از او می کنید، یک دفعه جواب شما را در یک دستگاه موسیقی مثل سه گاه، چهار گاه یا نوا نمی‌دهند. امّا در نمایش تعزیه، اولیا و تمام آدم‌های مثبت آواز می‌خوانند؛ آدم‌های منفی نمی‌خوانند، البته با همان وزن صحبت می کنند: حماسی صحبت می کنند. چرا؟ چون وقتی می‌خوانند، نشان می‌دهند دیگر آدم عادی نیستند و اصلاً سیستم بودن بازی در تعزیه در همین است و این از نظر سبک‌شناسی مهم است. امام آدم معمولی نیست. چطور نشان بدهیم که آدم معمولی نیست؟ همین قدر که به آواز درمی‌آید و موسیقی می‌خواند، چون به قول امه سزر (۱)، موسیقی زبان فرشته‌هاست؛ شعر زبان فرشته‌هاست؛ زبان متافیزیک است. آدم‌های عادیِ پیش پاافتاده‌ی روزمره شعر نمی‌دانند. این زندگی روزمره‌ای که هر روز می‌آییم و می‌رویم شاعرانه نیست؛ موسیقایی هم نیست. نه ریتم دارد، نه هارمونی، نه وزن و نه قافیه. کسی که شعر می گوید زبان معمول را شکسته و از زبان هنجار عُدول می کند و از زبان متعارف فراتر می‌رود. بنابراین، شعر و موسیقی زبان متعارف نیست؛ زبان آدم‌های معمولی نیست؛ زبان زندگی روزمره نیست. زبان آدم‌های ورای آدم‌های روزمره است.

بنابراین، بازی در تعزیه یک الگوی مثالی و ماورایی دارد. الگویش متعارف و ناتورالیستی نیست. در سبک بازیگری استانیسلاوسکی، الگو طبیعت و واقعیت است.

چیزی که در مورد سبک تعزیه گفتم در واقع به هیچ کدام از سبک‌های بازیگری استانیسلاوسکی و آن چیزی که برشت می گوید و آن چیزهایی که بعدها می‌شناسیم ربطی ندارد. ممکن است شباهت هایی داشته باشد، ولی صد در صد همان‌ها نیست. به خاطر همین، الگویی مثالی و برگزیده است، چون شخصیت‌ها همان شخصیت‌های طبیعی و معمولی‌ای که می‌شناسیم نیستند؛ الگوهای مثالی‌اند. حتی آدم‌های مخالف هم الگوهای مثالی بدی هستند. (درمورد متن، رک ساختارشناسی نمایش ایرانی.)

تعزیه دارای سبک خودی است، یعنی سبک ناتورالیستی و رئالیستی را صدر در صد رعایت نمی کند و واقع گریزی دارد. تعزیه درست مانند یک ورقه است که زیر سندانِ ذهن تماشاگر و پتک اجراکننده (شبیه خوان) شکل می گیرد. به شدت از تخیّل تماشاگر در صحنه‌آرایی استفاده می کند. در صحنه‌آرایی و آکسسوآر به شدت واقع گریز است. همان حال و هوای مینیاتورهای ایرانی را دارد. تعزیه عناصرش را درست از عناصر فرهنگ خودی گرفته است. در لباس هم همین طور است. جالب است که در لباس نه واقع گرایی می کند، نه به شدت واقع گریزی. درمورد این مطالب مقاله‌ای وجود دارد از رولان بارت در کتاب نقد تفسیری به نام «معایب لباس نمایش». آن چیزهایی که رولان بارت درمورد نقد لباس نمایش گفته است ما را به ناگهان به این فکر می‌اندازد که تعزیه را دیده‌ایم؛ درست لباس در تعزیه را توصیف می کند. موسیقی هم در تعزیه دارای نقش‌های نمایشی عمده‌ای است. موسیقی در تعزیه، موسیقی مجلسی نیست و به شدت نقش نمایشی دارد.

۱ ـ شاعر و سیاستمدار فرانسوی زبانِ آفریقایی.

صحنه ـ کارگردان ـ نشانه‌ها (۲)

نوشته حامد

آنچه در صحنه اتفاق می‌افتد، حاصل تلاش یک سیستم تحت عنوان گروه نمایش است. رهبر این گروه کارگردان است. اوست که اندیشه موجود در صحنه را سبب می‌شود و این نظام را پی‌ریزی می‌نماید. اما سؤال اینجا است که کارگردان این نظام را از کجا آورده و چگونه به این نظم دست یافته است ؟

بخش عظیمی از این دانش، حاصل برخورد کارگردان با محیط پیرامون او است. او می‌بیند و در خود ذخیره می‌کند، سپس تحت عنوان "عمل صحنه‌ای" ذخیره‌های خود را در این نظام هماهنگ بازگو می‌کند.

مهارت کارگردان در ایجاد فضای نمایش و بازنمود ذهنیات و احساسات خود در رابطه با نمایش نامه، بستگی به دانش او از جامعه انسانی دارد. زیرا نمایش نامه جوهره‌ی رفتارها و رخدادهای اجتماعی است.

این گونه به نظر می‌رسد که؛ "کارگردان بخشی از خاطرات اجتماع که مربوط به واقعه نمایش است را مطالعه و جمع‌آوری می‌کند، خاطرات جامعه شامل کهن الگوها، واقعه‌های تاریخی، رفتارهای روزمره و... است. این خاطرات در وضعیت‌های بحرانی به سطح خودآگاه آمده و دگرگونی‌های عمیقی در شخصیت ما به وجود می‌آورند. هنر تئاتر از این مدل استفاده وافری کرده و می‌کند.

کهن الگوها در اثر تکانه‌های شدیدی که در حوزه عاطفی رخ می‌دهد، از حوزه ناخودآگاه بیرون آمده و فعال می‌گردند. آیین‌های روزانه‌ای را که بر طبق روال عرف و عادت انجام می‌دهیم، دارای زیرساخت کهن الگویی هستند، ولی تمام پتانسیل کهن الگو در آن‌ها جریان نمی‌یابد، تنها بخشی ناچیز از انرژی نهفته خود را در سطح اعمال روزمره‌ی ما نمایانگر می‌سازد. مگر تحت تأثیر بحران‌های خاص که تکانه‌ها را در ما به وجود می‌آورند، تمام پتانسیل خود را آزاد می‌سازند که منجر به دگرگونی‌های عظیمی در ما می‌شود. هنر در بیان ایده‌آل‌های خود به نقش و تصویرهای رؤیایی‌ای روی می‌آورد که ریشه در ناخودآگاه ما دارد. در هنر تئاتر نیز چنین می‌نماید که اساطیر و کهن الگوها به گونه‌ای به کار گرفته می‌شوند که در قالب رؤیای اجتماعی در وضعیت بحران تکانه‌هایی در ما به وجود می‌آورد و حاصل آن حضور کهن الگو و آزادسازی پتانسیل نهفته در آن در حیطه خودآگاهی است. در وهله اول، تئاتر ما را در وضیت بحرانی مشابهی قرار می‌دهد و این وضعیت بحران اشاره به موقعیتی دارد که دو وجه جدانشدنی در آن موجود است؛ "زمان و مکان". بدین معنا که توقفی نسبی در زمان و مکان ایجاد شده، در یک لحظه و یک مکان به طور نسبی ثابت می‌مانیم و آن را مطالعه می‌کنیم تا به نتیجه برسیم. لحظه بحران، لحظه‌ای از زندگی است که در آن همه اعمال خود را متوقف می‌کنیم، زیرا در سرحد انتخاب قرار گرفته‌ایم.

اینک اطلاعات خودآگاهی را به میان می‌آوریم تا ما را از این لحظه که تمام هیجانات بر ما هجوم آورده‌اند با یک انتخاب رها سازند و این چگونگی انتخاب است، که ما را دچار هیجان می‌نماید. ترس از عواقب انتخاب فرد را دچار تردید نموده و قدرت استدلال را از او سلب می‌کند. این جاست که پتانسیل انرژی ناخودآگاهی در کهن الگوهای اجتماعی آزاد شده و فرد توسط آن انرژی دست به انتخاب می‌زند.

نظام ترکیب‌بندی این لحظات بحرانی در یک نمایش توسط کارگردان پایه‌ریزی می‌شود. او که تنظیم کننده این سیستم است، بیش از همه می‌باید شناخت عمیقی از روح جمعی یا فردی اشخاص تشکیل دهنده‌ی آن جامعه داشته باشد. هرکدام از ما دارای اندیشه‌ای هستیم، یک جهان‌بینی محیطی که در برخورد با پدیده‌های محیطی به دست آورده‌ایم و یک جهان‌بینی جمعی، که شامل برخورد جمعی با پدیده‌های محیطی یا جهانی است.

از این طریق می‌توان این الگو را به کار گرفت که کارگردان با مطالعه‌ی جامعه به روابط میان کنش‌ها و واکنش‌ها می‌رسد. مطابق الگوی قراردادی، جامعه برای ما ترکیب‌بندی نمایش‌نامه را به گونه‌ای به وجود می‌آورد که ما را در فضای نمایش قرار داده و بر ناخودآگاه ما تاءثیر گذارد و یا اطلاعات ناخودآگاه را به سطح خودآگاه آورده و باعث تأثیرات ناخودآگاه بر خودآگاه شود.

در ادامه بحث چگونگی یافتن و کشف کارکرد نشانه به واژه‌هایی نیاز داریم که بتواند ارتباط مناسب بین ما و شما برقرار کند و یکی از مهمترین این واژه‌ها، کلمه واحد صحنه‌ای یا واحد نشانه‌ای است. در توضیح آن می‌توان گفت؛ کوچکترین بخش از فضا در یک ترکیب‌بندی که دارای پتانسیل تقسیم‌نشدنی به واحد کوچکتر باشد را یک واحد صحنه‌ای یا نشانه‌ای می‌گوییم. برای مثال:

پرچم ایران شامل پارچه‌ای است که سه رنگ سبز، سفید و قرمز بر آن ثبت شده است و نقش گرافیکی "آ" در میان و میله پرچم و طناب‌ها. این یک ترکیب‌بندی خاص و نمادسازی برای ایجاد معنایی است که به چند قوم و یک کشور مربوط می‌باشد.

پرچم ایران یک واحد نشانه‌ای است از کشور ایران و در هر جایی از جهان که آن را مشاهده کنیم به نوعی به موجودیت ایران پی می‌بریم و به جای تمام ملت و کشور ایران عمل می‌نماید.

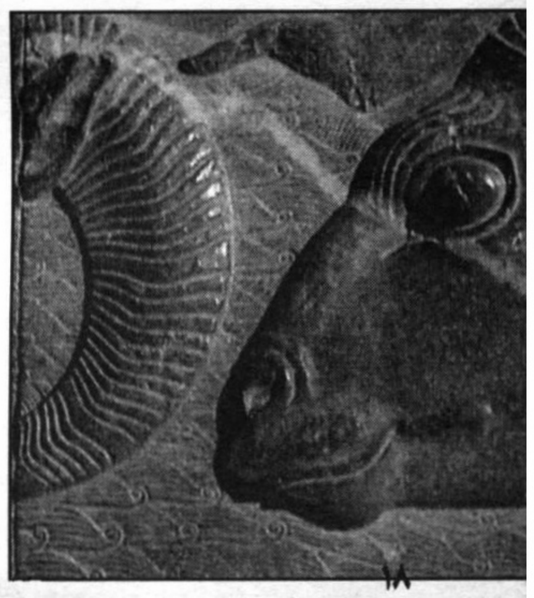
اگر بخواهیم این ترکیب بندی را به واحدهای کوچکتر تقسیم کنیم، معنای کل خود را از دست خواهد داد. برای مثال؛ رنگ سبز پارچه یا رنگ قرمز یا طناب، دیگر حاوی معنای کشور ایران نیستند. واحد صحنه‌ای نیز به همین صورت است. معنا و پتانسیل خود را در ترکیب‌بندی حفظ می‌کند. معنایی که در اجزای واحد آن به تنهایی موجود نیست. این عناصر چه به لحاظ خواص فیزیکی یا خواص کهن الگویی خود، جمعاً در این ترکیب‌بندی به وحدت رسیده و معنا و پتانسیل خود را حفظ می‌نمایند.

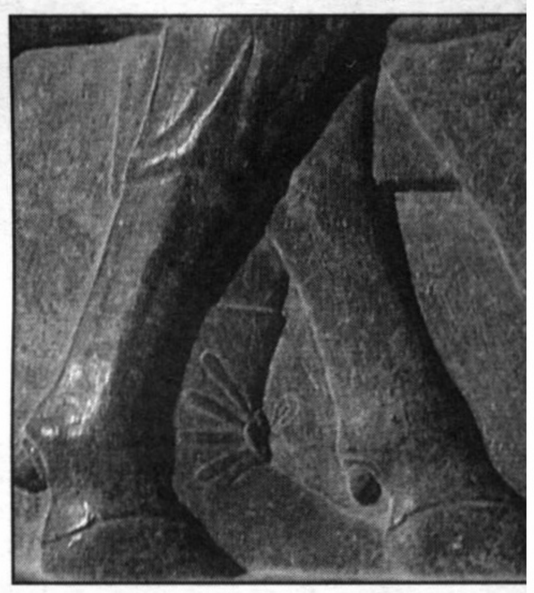
کارگردان ابتدا از ماده خام نمایش که متن است، ابزار ارتباطی خود با بیننده را استخراج می‌کند. این ابزار تمامی اجزای نمایش اعم از شخصیت‌ها، تیپ‌ها، فضا ـ مکان، زمان و... را شامل می‌شود. اینک درمی‌یابیم که به وجود آوردن این ترکیب‌بندی و جاری ساختن روابط این واحدها چقدر مشکل و توانفرسا است.

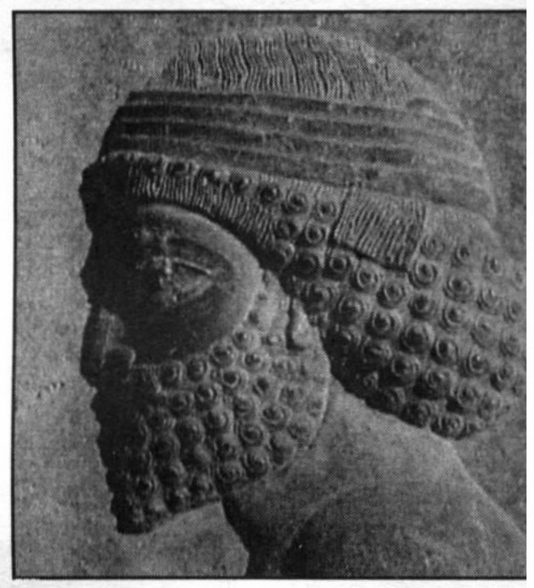
نشانه چیست؟

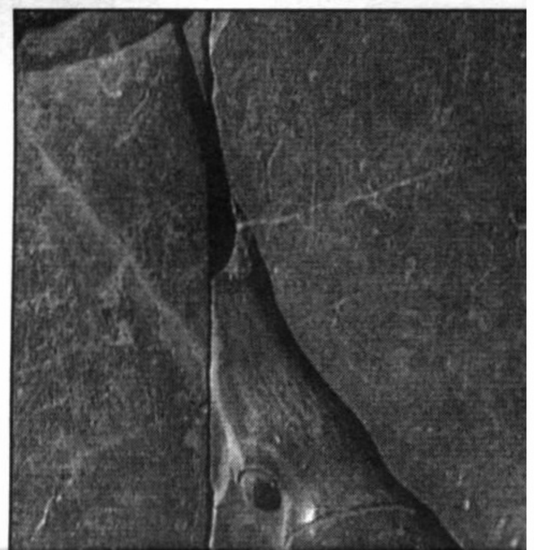
همه ما با نشانه سر و کار داریم. در حقیقت ما در میان نشانه‌ها غرق شده‌ایم و همچون مغروق به دنبال آب هستیم، در حالی که در تمام وجود ما رسوخ کرده است. بی‌گمان اثر انگشت شما نشانه شما است. نشانه‌ای که با هیچیک از ابواب جمعی انسان‌ها مشارکتی ندارد و فقط مختص به شما است و در جاهای مختلف به جای شما عملکرد خود را انجام می‌دهد. عملکرد نشانه‌ها آن است که به جای چیز یا شخصی قرار می‌گیرند. آن‌ها همیشه در حال جای گزینی هستند و نسبت دال و مدلول را برقرار می‌سازند و در اثر این نسبت دال و مدلولی است که نشانه‌ها ما را به دنبال خود می‌برند، تا به آن جا که مدلول اصلی مشخص می‌شود. در جهان هر چیز کارکرد خود را دارد. آب، باد، خاک و آتش همه در چرخه حیات دخالت دارند. این دخالت جبری جزء نظم هستی است، یعنی آب به جای آتش نمی‌تواند عمل کند، زیرا جوهره‌ی خلقت آن نظم دیگری را شامل می‌گردد. آن‌گاه که ما طبق قراردادهای اجتماعی و آیینی آسمان را به نشانه پدر و زمین را به نشانه مادر در طبیعت ساخته‌ایم و این قرارداد شد. در ذهن من و شما این معنا جان می‌یابد که زمین مادر من است و آسمان پدر. در این جست و جو ما دنبال دلیل اصلی حیات خود هستیم و آن را به پدر و مادر خویش نسبت می‌دهیم. هنگامی که به پدر و مادر نخستین می‌رسیم، به دنبال منشاء اصلی خود به جهان دیگر رجوع می‌کنیم و در کثرت و وحدت و نهایتاً به واجب الوجودی می‌رسیم که منشاء اصلی حیات است.

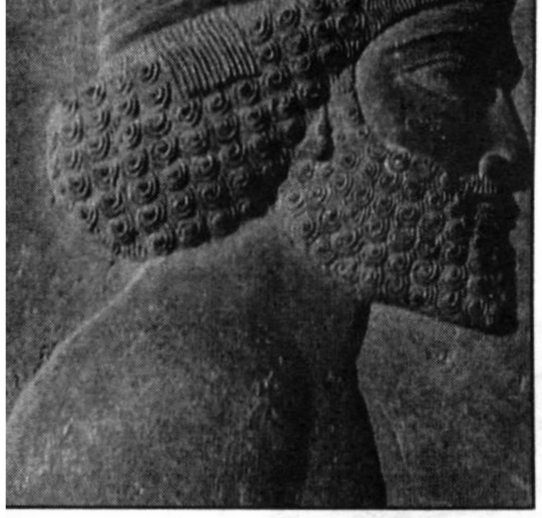
هرگاه چیزی (B) به جای چیز دیگر (A) بر معنایی دلالت کند و وابسته به یک قرارداد اجتماعی همگانی باشد که در اثر این قرارداد معنایش برای

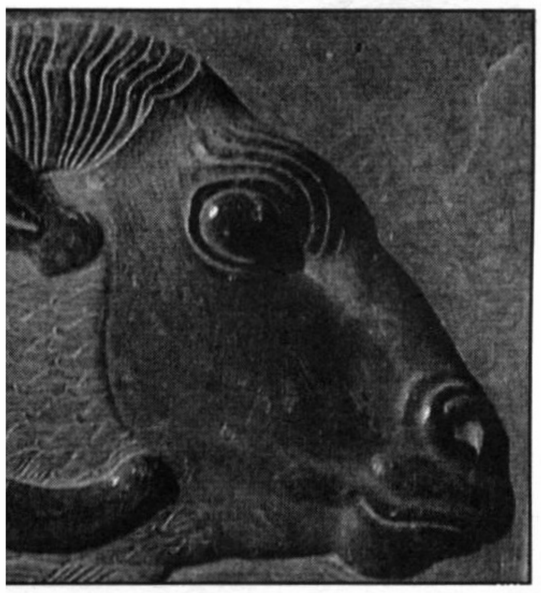


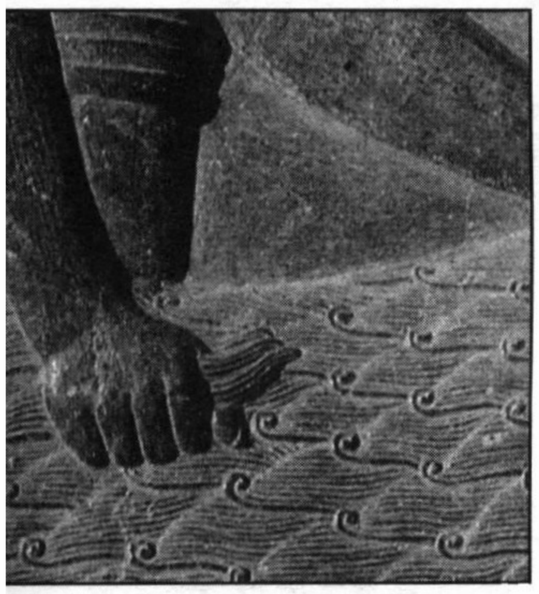


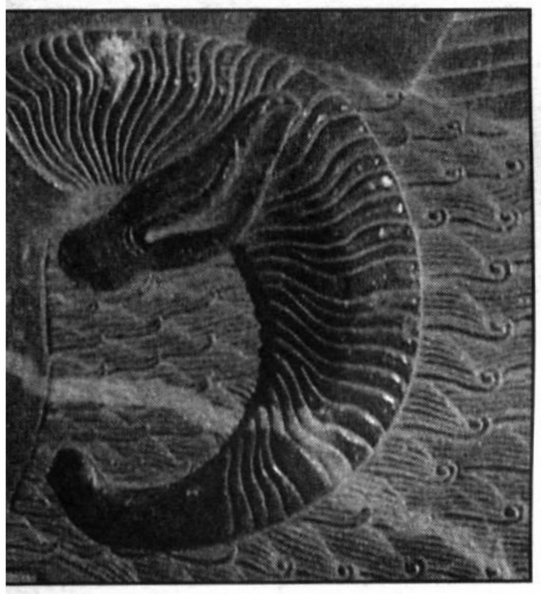












نویسنده: سیروس کهوری نژاد

همگان روشن گردد، یعنی نسبت دال و مدلول بین آن‌ها برقرار شود به شکلی که B دال بر A شود آنگاه B نشانه A است و ما را به A مرتبط می‌کند.

هر نشانه بار معنایی خاص دارد و به موضوعی اشاره می‌کند. برای مثال اگر در انگشت میانی دست چپ یک مرد یا زن انگشتری ببینیم. موضوعی به ما اشاره شده است "این زن یا مرد ازدواج کرده است" نشانه‌ها در موقعیتی که قرار دارند اشارات خود را کامل می‌کنند. برای مثال اگر یک مرد یا زن به جنس مخالف خود حلقه انگشتری تعارف کند از او تقاضای ازدواج کرده و اگر جنس مخالف انگشتری را پس دهد، تقاضای ازدواج او را رد کرده است. این گونه نشانه‌ها را نشانه‌های ترکیبی می‌نامیم، به طوری که دارای زمان، مکان، موضوع، داستان، شروع، اوج، فرود و نتیجه هستند، در آن‌ها نشانه رفتاری، نشانه اشیایی و نشانه‌های معنایی وجود دارد و دارای ترکیبی از نشانه‌ها می‌باشد.

به نظر "پیرس" هر نشانه در حکم نسبت میان سه پایه‌ی مبنا، موضوع و مورد تأویلی است. معنای هر نشانه تنها از راه نشانه‌ای دیگر دانسته می‌شود. هر گونه مورد تأویلی اشاره‌ای است به نشانه‌ای دیگر که خود باید تأویل شود. بدین سان ما با مسیر نامحدود و بی‌پایان نشانه گذاری‌ها روبارو می‌شویم. به بیان دیگر هر نشانه چیزی را به یاری ایده‌ای معرفی می‌کند، آنچه معرفی می‌شود معنای نشانه است، اما آن ایده یا مورد تأویلی فقط از راه ارجاع به نشانه‌ای دیگر شناخته می‌شود. "پیرس" بر دشوارترین نکته در نشانه‌شناسی انگشت نهاده است: معنای نشانه، نشانه‌ای دیگر است؛ یا به زبان ساده‌تر معنای نشانه حاضر نیست و همواره فاصله‌ای ناگذشتنی و ناشناختی میان دال، تصور ذهنی و موضوع واقعی موجود است.

اینک تعریفی را ارایه می‌دهم و آن این است که نشانه همیشه در یک ترکیب‌بندی و در نسبت میان نشانه‌های دیگر دیده می‌شود و در حقیقت این ترکیب‌بندی نشانه‌ای است که ما را مجبور به تأویل می‌نماید. من این ترکیب‌بندی را واحد نشانه می‌نامم.

ما در هر لحظه از زمان با یک واحد نشانه‌ای در حوزه‌ی دید خود روبه‌رو هستیم. این ترکیب‌بندی از طریق حواس پنج گانه ما وارد ذهن می‌گردد. ذهن ما این اطلاعات رسیده را از هم جدا می‌کند. هر کدام از اجزاء آن، در بانک اطلاعات ذهن ما معنا می‌شود و در بازگشت، معنا تحلیل می‌گردد و تأویل صورت می‌گیرد و معنایی واحد به ما ارایه می‌گردد. از این معنای خاص عملکرد و عکس‌العمل در مورد آن نشانه رقم زده می‌شود.

تئاتر و نمایش دروغی از واقعیت است ـ دروغی استادانه ـ اما چه اتفاقی میان صحنه و تماشاگر می‌افتد که تماشاگر صحنه را در موقعیتی خاص باور می‌کند و تا انتهای نمایش می‌نشیند و نگاه می‌کند؟ "هنگامی که دروغ و واقعیت کنار یکدیگر قرار می‌گیرند حقیقت آفریده می‌شود" به عبارتی ترکیب دروغ و واقعیت است که ایجاز را می‌آفریند. کسی می‌گوید: "سکوت را دیدم". این دروغی بزرگ است، زیرا واقعیت آن است که نمی‌توان سکوت را دید. اما در میان این دروغ و واقعیت، تماشاگر اینک تأویلی از سکوت می‌یابد که این تاءویل حقیقت سکوت است.

ظاهر پرده حجابی است که ما را از معنا و حقیقت دور می‌سازد و قدرت ایجاز انسان‌ها را با ساده‌انگاری عوض می‌کند. ما از تمام قدرت بی‌حد تماشاگر تنها ذره‌ای را استفاده می‌کنیم و این انرژی را نادیده می‌گیریم. انرژی‌ای که در نشانه‌های موجود در ناخودآگاه نهفته است می‌تواند انفجاری عظیم در سطح اندیشه و فرهنگ ایجاد کند.

شاید این گونه به نظر برسد که نشانه‌گرایی از بدو حضور تئاتر در زندگی انسان صحنه بوده است، بلکه شکی در این نیست. این گونه نشانه‌گرایی رابطه‌ای بین سوژه و ابژه به وجود می‌آورد. اما توجه داشته باشیم که در این تقلید، رابطه بین دال و مدلول روند رئالیستی دارد و مستقیماً به موضوع پیرامون خود دلالت می‌کنند، در حالی که تئاتر در نشانه‌گرایی روند تولید نشانه مدنظر است. نشانه‌ها به لحاظ جنس، ساخت، طراحی و موقعیت، شمایلی می‌شوند که کاملاً با مدلول خود متفاوت هستند. نشانه‌ها به جهت بار معنایی و خصوصیات رمز گونه خود در ترکیب‌بندی‌ای قرار می‌گیرند که تماشاگر را به سوی ایجاز هدایت می‌کنند. در این فضای ایجاز گونه است که مخاطب به معنا و داستان مختص به خود و جدا از دنیای دیگری دست می‌یابد.

اگر کسی با "ران یخ‌زده گوسفند" بر سر دیگری بزند و دیگری در اثر این ضربه جان خود را از دست بدهد، بازرس آگاهی "ران یخ‌زده گوسفند" را چه می‌نامد؟ ـ آلت قتل ـ آن شیء دیگر معنای اولیه‌ی خود را از دست می‌دهد (گوشت قسمتی از بدن گوسفند که ما از آن تغذیه می‌کنیم و به زندگی ادامه می‌دهیم) و معنای ثانویه‌ای بنابه کارکرد ثانویه می‌یابد (یک آلت قتاله که با آن قاتل، مقتول را از پای درآورده). اگر با پاشنه کفش خود میخی را به دیوار بکوبیم، این که در دست ما است دیگر کفش نیست، بلکه چکشی است که آن را به شکل کفش ساخته‌اند. باتوجه به اشاره فوق، شاید این گفتار صحیح باشد که: در صحنه می‌توان به گونه‌ای از اشیاء استفاده کرد که دلالت اولیه خود را از دست بدهند و دلالتی ثانویه را اختیار کنند و می‌توان گفت که در این صحنه نشانه‌ای تولید شده است.

بازیگر براساس رفتاری که با اشیاء موجود در صحنه دارد، کارکرد آن‌ها را تغییر می‌دهد، او نشانه‌ای را می‌سازد که دلالت بر معنایی خاص دارد. شاید این نظریه صحیح باشد که اشیاء در یک سکون و سکوت معنایی به سر می‌برند. هنگامی که براساس یک جهان‌بینی، رفتار و کاربردی خاص نسبت به آن‌ها انجام گیرد، سکون و سکوت خود را از دست داده و معنایی در رابطه با موقعیت و منطق خاصی که در آن فضا حاکم است در مخاطب ایجاد می‌کنند.

طراحی و ساخت نشانه‌ها در روند تمرین نمایش انجام می‌شود و به این لحاظ طراح صحنه در تمام تمرینات حضور دارد. زیرا نشانه‌ها در حکم بازیگران این اجرا محسوب می‌شوند. باتوجه به این که نشانه‌ها در لحظات و موقعیت‌های مختلف باید کارکردی متفاوت داشته باشند یعنی به جای چیز دیگری عمل کنند. لذا ابزار و اکسسوارها باید به شکلی طراحی شوند که در موقعیت‌های مختلف با ترکیب بندی تازه‌ای مورد استفاده قرار گیرند، یا به عبارت دیگر بتوانند عوض شوند و در عین حال نشانه جدیدی باشند که دلالت بر چیز دیگری می‌کند، غیر از آن چیزی که در موقعیت و ترکیب‌بندی قبلی بوده‌اند. برای مثال یک پارچه قرمز ممکن است به نشانه موی یک زن (لیدی مکبث) استفاده شود و در ترکیب‌بندی بعدی نشانه‌ی خونی باشد که بر دستان او پیچیده شده است و در ترکیب‌بندی بعدی خطی قرمز در فضا ایجاد کند و به محض این که روی گلوی شاه یا پشت گردن او قرار داده شود و به یک سمت کشیده شود، قتل، بریدن سر و یا بر امری دیگر دلالت نماید.

همه این اعمال نیاز به تخیلی آزاد و رها از هر گونه قید و بندی دارد. جسارت در خلق تصویر تازه، در لحظه به لحظه صحنه، نیاز به آدمیانی دارد که نه تنها دارای چنین تخیلی باشند، بلکه دارای ذهنی فعال و توانمند مسلح به دانش اجتماعی، سیاسی، دینی و فرهنگی روز باشند و نسبت به گذشته حال و آینده احساس مسئولیت نمایند.

من لذت این تجربه را مدیون گروهی هستم که هستی خود را صادقانه در اختیار من گذاشته است. در آخر، طرح این سؤال که باعث اصلی این روند شده است، ضروری می‌نماید. برای انسان‌هایی که در عصر ارتباطات زندگی می‌کنند و در سالن به انتظار دیدن نمایش ما نشسته‌اند، چه اندیشیده‌ایم؟

تعزیه، نمایشی کامل و خالص

تعزیه و تئاتر ایرانی از نگاه "بیژن مفید"

تهیه و تنظیم: روزبه حسینی

من معتقدم که تئاتر ایران به تئاتر ایرانی نیاز دارد. منظورم از تئاتر ایرانی نمایش‌نامه‌ی ایرانی نیست، هرچند که ما به هر حال چند نمایش‌نامه‌نویس خوب داریم. منظورم خود تئاتر و نحوه‌ی اجرای آن است، تئاتری که همه چیزش ایرانی باشد.

این تئاتری که از غرب گرفته‌ایم شاید خیلی خوب باشد، من خودم هم در نمایش‌نامه‌های غیر ایرانی حضور داشته‌ام و حتی در مواقعی توانسته‌ایم کارهای موفقی هم در این زمینه ارایه دهیم. ولی به هر حال فکر نمی‌کنم که چنین تئاتری بتواند تئاتر ما باشد. ایرانی نمی‌تواند بنشیند و یک نفر دیگر برایش بازی کند. در این صورت او هیچ گاه با بازیگر قاطی نخواهد شد. تئاتر واقعی تئاتری است که ارتباط تماشاگر با آن برقرار باشد، که تماشاگر بتواند با آن قاطی شود. به همین دلیل است که در تعزیه، بیننده با ماجرا آمیخته می‌شود. در تعزیه نمایش‌گر بازی نمی‌کند بلکه یک فریضه‌ی مذهبی را انجام می‌دهد. در تعزیه نه تنها خودِامام حسین گریه می‌کند بلکه شمر هم گریه می‌کند! کسی که نقش شمر را دارد وقتی می‌خواهد امام حسین را بکشد به خودش می‌گوید: "من شمر ملعون" و امام حسین را "بزرگ و پسر امام" می‌نامد.

من هروقت فرصت می‌کنم به دیدن تعزیه‌های مختلف می‌روم. معمولاً تعزیه در شهرستان‌های مختلف ایران شیوه‌های متفاوتی دارد ولی به هر حال تکنیک کار همیشه یکسان است. تکنیکی که به کار برشت خیلی شبیه و نزدیک است. به هر حال من در هر جا که شاهد تعزیه بوده‌ام، به شدت تحت تأثیر آن قرار گرفته‌ام و حتی زارزار گریسته‌ام. من تعصّب مذهبی ندارم و مسایل مذهبی تعزیه واقعاً برایم مطرح نیست، امّا به عنوان یک بیننده تراژدی را حس می‌کنم، حادثه واقعاً اتفاق می‌افتد. تکنیک تعزیه‌های ما به قدری دقیق و حساب شده است که نتیجه‌ی کار یک چیز کامل و خالص از کار درمی‌آید و هیچ مویی لای درزش نمی‌رود. من نمی‌گویم که بازیگران تعزیه آگاهانه بازی می‌کنند یا به تکنیک کار واقعاً واقفند، نه! ولی قرن‌ها حساب توی این کارشان وجود دارد.

برای دیدن تعزیه و قاطی شدن با آن نیازی نیست که حتماً آدم اعتقادات مذهبی داشته باشد. حتی لزوماً نباید با داستانی که در یک تعزیه بیان می‌شود از قبل آشنا باشد، چون تعزیه خودش آن قدر قوی هست که داستان را القاء می‌کند. فکر می‌کنم حتی یک فرنگی هم بتواند از تعزیه لذّت ببرد، مشروط بر این که زبان فارسی را بداند. به اعتقاد من تنها اگر زبان را بدانیم، می‌توانیم به تعزیه نزدیک شویم و به فضای آن راه ببریم. شاید باور نکنید که من بارها در هنگام دیدن تعزیه، زارزار گریسته‌ام، ولی این حقیقت دارد. تازه من که آدمی هستم خیلی دور از آن فضا و اصلاً به خاطر کار تئاتر می‌روم به دیدن تعزیه و آدم مذهبی‌ای هم نیستم.

"فاصله گذاری" در کارهای برشت، که توانسته است تئاتر دنیا را تکان بدهد و آن را به سوی دیگری بکشاند، را ما دقیقاً در تعزیه‌های خودمان می‌بینیم.

من برای رسیدن به تئاتر ایرانی، تئاتری که با تماشاگر ایرانی ارتباط برقرار کند، در حال تجربه‌ی راه‌های مختلفی هستم. یک کار از "برشت" (ترس و نکبت رایش سوم) را در حال حاضر، تمرین می‌کنیم؛ "جان نثار" و "شهر قصه" را نوشته و اجرا کرده‌ام و از همه‌ی این راه‌ها وارد می‌شوم، تنها برای یافتن همان تئاتر ایرانی. من بارها گفته‌ام که این تئاتری که ما الان داریم تئاتری ایرانی نیست. تئاتر ما نیست. ممکن است خوب باشد، و در این شکی ندارم، ولی کار ما الان درست مثل این است که نوروز را با فرم کریسمس جشن بگیریم!

این درست نیست که ما تئاتر فعلی را بچسبیم و این برایمان کافی باشد. باید در جستجوی تئاتر دیگری باشیم، تئاتری که مال خودمان باشد، سنّت ایرانی را داشته باشد، که در واقع سنّت تئاتری ما چیزی نیست جز همان تعزیه؛ تعزیه در خونِ ماست!

گروه‌های ترکیبی رو حوضی و تعزیه

محمدباقر غفّاری (۱) از نمایش‌های شاد عامیانه و تعزیه می‌گوید

تهیه و تنظیم: روزبه حسینی

من در شرایط مختلف، به شهرستان‌های مختلف سفر کرده‌ام تا کار گروه‌های تعزیه را ببینم. بعد از سفرهای زیاد، که با ضبط صدای تعزیه‌هایی که می‌دیدیم همراه بود، می‌دانستم که چه کسی، در کدام شب و در چه نقشی بازی می‌کند. تا ماه محرّم صبر کردم و رفتم این افراد را در مجالس تعزیه دیدم و متوجّه شدم که هیچ گروهی نیست که کارش کامل باشد. پس از همه‌ی گروه‌ها، تعدادی از تعزیه‌خوان‌های شهرهای مختلف را جمع کردیم و آوردیم و دوماه با آنها کار کردم تا هفت مجلس تعزیه در شیراز اجرا کردیم، که در جوار آن مجمعی از دانشمندان بودند که در این مورد تحقیق و پژوهش کرده بودند و این افراد بعد از دیدن مجالس تعزیه، در پایان مجمع، یک قطعنامه صادر کردند. در آن قطعنامه، آمده بود، که باید مرکزی به نام "مرکز ایرانی نمایش‌های سنتّی" تشکیل شود. در اولین جلسه‌ای که در تهران داشتیم، قرار شد که این مرکز به کار خودش ادامه دهد و حتّی موزه‌ای از وسایل نمایشی کشورهای شرقی و آفریقا و آمریکای لاتین داشته باشیم. به طور کلی موزه‌ای برقرار شود که از وسایل نمایش سنتّی ایجاد شده باشد. قرار بود این مرکز، کارش را در ایران ادامه دهد و روی نمایش‌های سنتّی، از جمله "تعزیه" و "رو حوضی" و "پرده‌داری" و "مارگیری" و "شعبده بازی" و "رمّالی" و موارد مشابه و از طرفی دیگر هم آقای "پروفسور ویلیام بیمن" بورسی از ایران گرفته بود و آمده بود تا روی مردم‌شناسی سیاه بازی در ایران کار بکند.

وقتی ما می‌خواستیم شروع به کار بکنیم، عده‌ای عقیده داشتند غیر از تهران در جای دیگر سیاه‌بازی نیست. ولی ما به این مسأله شک داشتیم. چون به طور کلّی از نظر ما هر چیزی که درباره‌ی فرهنگ ایرانی می‌گویند، کامل نیست و باید در این باره در نقاط مختلف این مملکت رفت و تحقیق کرد. به همین منظور قرار شد در تمام نقاط ایران دنبال گروه‌های روحوضی بگردیم. اول از خراسان شروع کردیم. از بجنورد و شیروان و درگز و قوچان و نیشابور و سبزوار و سمنان و دامغان و شاهرود دیدن کردیم. شهر بجنورد به تنهایی شش گروهِ روحوضی داشت، که البته به کار آن‌ها سیاه بازی و روحوضی نمی‌گویند و نام‌های دیگری دارد؛ از جمله "شوبزی" می‌گویند.

تعداد این گروه‌ها در استان خراسان فوق‌العاده زیاد است.

من معتقدم که تئاتر ایران به تئاتر ایرانی نیاز دارد. منظورم از تئاتر ایرانی نمایش‌نامه‌ی ایرانی نیست، هرچند که ما به هر حال چند نمایش‌نامه‌نویس خوب داریم. منظورم خود تئاتر و نحوه‌ی اجرای آن است، تئاتری که همه چیزش ایرانی باشد.

این تئاتری که از غرب گرفته‌ایم شاید خیلی خوب باشد، من خودم هم در نمایش‌نامه‌های غیر ایرانی حضور داشته‌ام و حتی در مواقعی توانسته‌ایم کارهای موفقی هم در این زمینه ارایه دهیم. ولی به هر حال فکر نمی‌کنم که چنین تئاتری بتواند تئاتر ما باشد. ایرانی نمی‌تواند بنشیند و یک نفر دیگر برایش بازی کند. در این صورت او هیچ گاه با بازیگر قاطی نخواهد شد. تئاتر واقعی تئاتری است که ارتباط تماشاگر با آن برقرار باشد، که تماشاگر بتواند با آن قاطی شود. به همین دلیل است که در تعزیه، بیننده با ماجرا آمیخته می‌شود. در تعزیه نمایش‌گر بازی نمی‌کند بلکه یک فریضه‌ی مذهبی را انجام می‌دهد. در تعزیه نه تنها خودِامام حسین گریه می‌کند بلکه شمر هم گریه می‌کند! کسی که نقش شمر را دارد وقتی می‌خواهد امام حسین را بکشد به خودش می‌گوید: "من شمر ملعون" و امام حسین را "بزرگ و پسر امام" می‌نامد.

من هروقت فرصت می‌کنم به دیدن تعزیه‌های مختلف می‌روم. معمولاً تعزیه در شهرستان‌های مختلف ایران شیوه‌های متفاوتی دارد ولی به هر حال تکنیک کار همیشه یکسان است. تکنیکی که به کار برشت خیلی شبیه و نزدیک است. به هر حال من در هر جا که شاهد تعزیه بوده‌ام، به شدت تحت تأثیر آن قرار گرفته‌ام و حتی زارزار گریسته‌ام. من تعصّب مذهبی ندارم و مسایل مذهبی تعزیه واقعاً برایم مطرح نیست، امّا به عنوان یک بیننده تراژدی را حس می‌کنم، حادثه واقعاً اتفاق می‌افتد. تکنیک تعزیه‌های ما به قدری دقیق و حساب شده است که نتیجه‌ی کار یک چیز کامل و خالص از کار درمی‌آید و هیچ مویی لای درزش نمی‌رود. من نمی‌گویم که بازیگران تعزیه آگاهانه بازی می‌کنند یا به تکنیک کار واقعاً واقفند، نه! ولی قرن‌ها حساب توی این کارشان وجود دارد.

برای دیدن تعزیه و قاطی شدن با آن نیازی نیست که حتماً آدم اعتقادات مذهبی داشته باشد. حتی لزوماً نباید با داستانی که در یک تعزیه بیان می‌شود از قبل آشنا باشد، چون تعزیه خودش آن قدر قوی هست که داستان را القاء می‌کند. فکر می‌کنم حتی یک فرنگی هم بتواند از تعزیه لذّت ببرد، مشروط بر این که زبان فارسی را بداند. به اعتقاد من تنها اگر زبان را بدانیم، می‌توانیم به تعزیه نزدیک شویم و به فضای آن راه ببریم. شاید باور نکنید که من بارها در هنگام دیدن تعزیه، زارزار گریسته‌ام، ولی این حقیقت دارد. تازه من که آدمی هستم خیلی دور از آن فضا و اصلاً به خاطر کار تئاتر می‌روم به دیدن تعزیه و آدم مذهبی‌ای هم نیستم.

"فاصله گذاری" در کارهای برشت، که توانسته است تئاتر دنیا را تکان بدهد و آن را به سوی دیگری بکشاند، را ما دقیقاً در تعزیه‌های خودمان می‌بینیم.

من برای رسیدن به تئاتر ایرانی، تئاتری که با تماشاگر ایرانی ارتباط برقرار کند، در حال تجربه‌ی راه‌های مختلفی هستم. یک کار از "برشت" (ترس و نکبت رایش سوم) را در حال حاضر، تمرین می‌کنیم؛ "جان نثار" و "شهر قصه" را نوشته و اجرا کرده‌ام و از همه‌ی این راه‌ها وارد می‌شوم، تنها برای یافتن همان تئاتر ایرانی. من بارها گفته‌ام که این تئاتری که ما الان داریم تئاتری ایرانی نیست. تئاتر ما نیست. ممکن است خوب باشد، و در این شکی ندارم، ولی کار ما الان درست مثل این است که نوروز را با فرم کریسمس جشن بگیریم!

این درست نیست که ما تئاتر فعلی را بچسبیم و این برایمان کافی باشد. باید در جستجوی تئاتر دیگری باشیم، تئاتری که مال خودمان باشد، سنّت ایرانی را داشته باشد، که در واقع سنّت تئاتری ما چیزی نیست جز همان تعزیه؛ تعزیه در خونِ ماست!

قرار شد یک گروه ترکیبی درست کنیم. یکی "رضا عرب‌زاده" که در سه راه سیروس بنگاه شادمانی داشت و "ذبیح‌ا ماهری" و "اسدا جان نثار" دیگران بودند. "سعدی افشار" و "سیدحسین یوسفی" هم آمدند.

به طور کلّی فهمیدیم نمایش‌های سنتّی، حتّی دِه به دِه تفاوت دارند. مثلاً اگر یک نمایش را در نیشابور بازی می‌کنند و همان نمایش را با همان نام در سبزوار هم بازی می‌کنند، این دو نمایش کاملاً با هم متفاوت هستند و این از مختصات تمام نمایش‌های سنتّی است. اگر نمایشی بخواهد در جای خودش زندگی خودش را ادامه بدهد، باید مسایل افرادی را که در آن منطقه زندگی می‌کنند را مطرح کند، نه مسایلی که مثلاً در تهران مطرح است. این یک نظریه است، شاید نمایش‌های سیاه‌بازی در قرون اخیر از تهران به شهرستان‌ها رفته باشد. در نمایش‌هایی که در قدیم در شهرستان‌ها اجرا می‌شد به هیچ عنوان سیاه وجود نداشته است و خودِ "دلقک" و یا هنرپیشه‌ی کمدی، صورتش را با آرد سفید می‌کرده است؛ مثلِ نمایش "ابوالقاسم" از رفسنجان. امّا کمی هم درباره‌ی سازهایی که این آدم‌ها در نمایش‌های روحوضی استفاده می‌کنند:

تار و کمانچه - که اخیراً ویلن جای آن را گرفته - تنبک و دایره و دایره زنگی و اخیراً از قره‌نی، ساکسیفون، اشو، دوسازه، سرنا و دهل. "اشو" و "سرنا" و "دهل" را برای آوردن عروس از خانه و داماد از حمام و رقصیدن در جلوی آن‌ها می‌نوازند و در زمان شروعِ نمایش و در رقص‌های محلی در کرمان و خراسان و شیراز به کار می‌گیرند. سازهایی مثل تار و کمانچه، گاهی دستگاه‌های موسیقی اصیل ایرانی را می‌زنند که بیشتر در این موسیقی "چهار مضراب" [رنگ] می‌زنند تا موسیقی غیرضربی، عموماً شعرهای "پا ضربی" را هم با آن می‌خوانند که بیشتر جنبه‌ی کمدی دارد. در گروه رفسنجان که کارهای قدیمی را اجرا می‌کنند، بیشتر از صفحه‌های قدیمی استفاده می‌کردند. مثل ترانه‌ی "امان از این دل" که خودشان می‌گویند آهنگش از "درویش خان" است و درباره‌ی مرگ "ایرج میرزا" نوشته و ساخته شده است. در این گروه‌ها آدم‌هایی هستند که "آکروبات" هم می‌دانند، پس در این گروه‌ها نمی‌شود رقص و موسیقی و آواز و نمایش را از هم جدا کرد چون این سه مکمل یکدیگرند.

۱- پژوهشگر نمایش‌های سنتّی ایران

یادی از یک دوست

حسین کسبیان

دلم برایت تنگ شده است.
در حسرت حال و هوای تئاترت، پای پوسترها
می‌ایستم، لابه لای بروشورها، مجله‌ها و ویژه نامه‌های
تئاتری پرسه می‌زنم، ولی پیدایت نمی‌کنم.
حسین
چرا دیگر شاگرد اول مدرسه‌ی هنرپیشه‌گی
نمی‌شوی؟
چرا دیگر در پایان سال تحصیلی جایزه نمی‌گیری؟
چرا دیگر برای سیاه رساله نمی‌نویسی؟
حسین
آن دفترچه‌ی صد برگ جلد مقوایی -
همان که با کاغذ لباسشویی جلدش کرده بودی
همان که سرفصل‌هایش را با جوهر قرمز
متن‌اش را با جوهر آبی و نمی‌دانم کدام خط و
خال‌اش را
با جوهر سبز نوشته بودی - چه شد؟
ای کاش یک نفر به "لاله" بگوید: پنجاه سال پیش،
شاگرد اول مدرسه‌ی سیدعلی خان، صدا و بیان و حرکات
"سیاه" را، در رساله‌یی سبز و آبی و قرمز تجزیه کرده است
و در جهت بسط مفاهیم کنش‌ها، نشانه‌شناسی و
مفهوم‌پردازی کرده است.
هنوز هم دیر نشده است. در عالم تئاتر، پنجاه سال
تاءخیر، یعنی یک چشم به هم زدن.
حسین... نمی‌دانی چقدر صدایت را کم دارم
در شب‌های "سلمان" که ایرادهای بازی "کرم" را
کفِ دستش می‌گذاشتی
در حاشیه‌ی میدان اعدام که غریزه‌ی بازی کردن را
در "فنی" برمی‌انگیختی
در طبقه اول "اداره تئاتر" که... حسین، در گروه هنر
ملی - به غیر از خانم پرتوی - تو تنها کسی بودی که "آقای
جوانمرد" را "عباس" صدا می‌کردی و آن عباس
گفتن‌های تو اوج مدارج هستیِ من بود، وسوسه‌ی بعید
من بود، هم وزن فتحنامه‌ی سلطنت من بود.
حسین... تو در اداره‌ی تئاتر چه سلطنتی داشتی
یک روز - در همان اتاق کوچیکه‌ی گروه هنر ملی -
خانم چهره‌آزاد گفت: "بچه‌ها این چایی‌تون از من هم
کهن‌تر شده، تا حسین نیومده، پاشین یک چایی دم
کنین"... و من، ناگهان حس کردم همه‌ی آرزوهایم پرپر
می‌شود، اگر تو به گروه بیایی و چای تازه دم، آماده
نباشد...
آن روزها مقاومت در برابر وسوسه‌ی "پیتر بروک"
کار آسانی نبود.
و یکی دو روز قبل از آن روز، از تو پرسیده بودم: چرا
نرفتی با پیتر بروک کار کنی؟ و تو در جوابم گفته بودی:
رفتم، ولی تئاتری در کار نبود، شازده در طلب تتمه‌ی
تاراج تیره و تبارش به ایران اومده.
حسین... "حسین کسبیان"
چرا دیگر مرا نصیحت نمی‌کنی؟
چرا دیگر شعر سیصد گل سرخ را - با دو دانگ آوازت
- سر نمی‌دهی؟
چرا دیگر شاگرد اول مدرسه‌ی هنرپیشه‌گی
نمی‌شوی؟
چرا دیگر "عباس" را صدا نمی‌کنی؟
حسین... "حسین کسبیان"
چای تازه دمِ گروه هنر ملی... گوارای وجودت.

محمود استادمحمد

بهمن فرسی

صنعت ظریفه‌ی کلاه گیس

آدم‌های بازی
حاج آقا میشن
مهپاره، دختر حاجی
"بوی فرند" مهپاره
یک موجود مثلاً متخصص تبلیغات
یک موجود مثلاً کارشناس امور سازمان و مدیریت

خلاصه قصه

حاج آقا میشن به تشویق و اصرار دختر فرنگ دیده‌اش، راضی شده است علی‌الحساب بنشیند و صلاح و مصلحت چند تا موجود مثلاً خبره در تجارت و مسایل تجارتی امروز را بشنود. تا بعداً اگر دلش گواهی داد، و به عقلش راست آمد، کسب و کار جداندر جد را که صنعت دباغی و تولید میشن باشد رها کند و برود سراغ تجارت پشم مصنوعی و صنایع ظریفه‌ی کلاه گیس. اصرار دختر حاجی فی‌الواقع از یک منشأ پنهانی هم آب می‌خورد که عبارت باشد از "بوی فرند" دخترک (به گفته خودش برای جزغاله غلام سیاهشان که البته تا حالی‌اش بشود "بوی فرند" چه رقم جانوری است یک عالم مکافات باید کشید). بوی فرندِ مهپاره دختر حاجی، جوانکی‌ست نسیم فرنگ چشیده، سفرها به هامبورگ رفته، فرش برده و بنز آورده، و بسیار زبان باز و قالتاق، به ادعای خودش متخصص در علم جدید بازاریابی و جلب سرمایه. جوانک اما در باطن چشم به ثروت حاجی دارد، و چون خودش به شخصه از دباغی سر رشته ندارد، از بوی دباغی و دباغ خانه هم حالش به هم می‌خورد و از طرف دیگر چون در حال حاضر فروشنده‌ی سیار یک شرکت واردکننده‌ی کلاه گیس است، همیشه هم در کیف جیمز باندی‌اش انواع نمونه‌های کلاه گیس مردانه و زنانه حمل می‌کند، این است که به فراست نقشه ریخته، تجارت پشم مصنوعی را به صنایع کلاه گیس لحیم کرده، دختر حاجی را پخته و خام کرده، و دارد نم نمک خودش را به خوان بیکران ثروت حاج آقا میشن نزدیک می‌کند، تا به مدد پروردگار دست به کار یغما شود. دو موجود دیگر هم، که یکی مثلاً متخصص تبلیغات و دیگری به فرض محال! کارشناس سازمان و مدیریت است، وردست‌های مثلاً آمریکا دیده‌ی بوی فرند هستند، در نقشه‌ی رنگ کردن حاجی نقش مؤثر دارند.

باری، این حضرات خبره و متخصص و کارشناس، به هر ترتیب، خدمت حاج میشن می‌رسند، و پس از اختلاط، یعنی همان کمیسیون و مذاکره‌ی مبسوط، و محک زدن و خوردن‌ها، و عیارسنجی‌ها و حلاجی کردن و شدن‌ها، دست آخر نتیجه این می‌شود، که خود حاجی، بی‌استنشاق نسیم فرنگ، به طریقه‌ی مادرزاد استاد همه گونه فوت و فن در تجارت قدیمه و جدیده است، و کجاست تا این جوجه جغله‌های مثلاً فرنگ دیده به گرد او برسند. نتیجه‌ی دیگر مذاکرات این می‌شود که حاج آقا چون شخصاً دیگر از کسب و کار آبا اجدادی خسته شده، پس اصلاً بهتر است کار دباغی را رها کند و تغییر رشته بدهد. کسب و کار تازه‌ی حاجی هم عبارت خواهد بود از تأسیس "مدرسه عالی سود و سودا" به سر کردگی و هدایت داهیانه‌ی خودش تا این جوجه جغله‌های امروزی بیایند از او قلق و شگرد معامله و تجارت بیاموزند. ترتیب اجرایی صحنه‌های این قصه (بازی) می‌تواند در پنج چشمه باشد به این ترتیب:

چشمه‌ی اول

مهپاره، دختر حاج آقا میشن با بوی فرندش عباسی در خیابان راه می‌روند و با هم بگو مگو دارند. عباسی در پایان جر و بحث با مهپاره حجت می‌کند که امشب باید کار یکسره شود و حتماً ملاقات بین او و حاجی صورت بگیرد.

چشمه‌ی دوم

حاج آقا میشن روی مخده، کنار قدح و قلیان، مهپاره وردلش نشسته، با هم قهر و آشتی، ناز و نوز دختر و پدری می‌کنند و سر موضوع ملاقات حاجی با عباسی بگو مگو دارند. موضوع صحبت حاجی و دخترش خیلی چیزها می‌تواند باشد از جمله بد بودن صنعت دباغی و دفاع حاجی از بو و خاصیت و تشویق دختر پدر را به صنایع خوش‌بو و خوش‌ریخت و غیره یعنی مسایل باریکترِ بسته به مزاج تماشاچی و سانسور حکومت وقت.

دست آخر حاج آقا رضایت می‌دهد که عباسی به علاوه همدستان متخصص و خبره و کارشناسش را ملاقات کند و حرفشان را بشنود تا اگر حساب بود... بعله! و به همین علت جزغاله غلام خودش را صدا می‌زند و به او مأموریت می‌دهد که خبره‌ها خبر بشوند. مهپاره می‌رود که تلفنی موافقت حاجی را به عباسی خبر بدهد. حاجی به جزغاله تعلیمات می‌دهد که در جلسه‌ی ملاقات با "اون جماعت" مقدمتاً باید خود جزغاله جلسه داری و پیشکاری کند، مزه‌ی دهان خبره‌ها و عیار فلزشان را بفهمد، به حاجی گزارش بدهد بعد حاجی را با احترام یا آن‌ها را بی هیچ تشریفات زیادیِ ننر کن، به خدمت حاجی ببرد.

چشمه‌ی سوم

جزغاله یک میز عسلی و تعدادی صندلی لهستانی اینجا و آنجا گذاشته و مثلاً بساط امتحان چیده. یک مخده هم برای حاجی موجود است که البته فعلاً خود حاجی روی آن موجود نیست. موجودات خبره تک تک وارد می‌شوند و جزغاله اول به طریقه‌ی تن به تن و بعد جمعی با آن‌ها سر و کله می‌زند. سر به سرشان می‌گذارد و محک شان می‌زند، و بالاخره عذر و بهانه می‌آورد که حاجی کار واجبی داشته و او مأموریت دارد که با آقایان مصاحبه کند و مدارکشان را ببیند تا کار جلو افتاده باشد. و حالا که این کار انجام شد آقایان خبرگان یک چاپی میل بفرمایند تا او برگردد.

چشمه‌ی چهارم

جزغاله گزارش عیارسنجی و محک زنی خبره‌ها را به حاجی می‌دهد.

چشمه‌ی پنجم

خبرگان و بوی فرند مهپاره حضور دارند. حاجی و جزغاله با رقص مطربی وارد می‌شوند. خبره‌ها و بوی فرند محض نشان دادن همراهی به ترقص می‌پیوندند. می‌نشینند به مذاکرات، پیش از همه حاجی به جزغاله دستور می‌دهد که بفرستند پی محضردار برای یک امر خیر. شرح و توضیحات خبره‌ها و بوی فرند دست آخر پس از تحاشی و انکار حاجی سرانجام به آنجا می‌کشد که اصلاً حاجی کسب و کار دباغی را البته کنار بگذارد، اما به جایش دکان مدرسه‌ی عالی باز کند. خودش هم بشود استاد. دو تا موجود خبره و بوی فرند را هم از همین الان به عنوان شاگردان خودش و مدرسان احتمالی بعدی مدرسه عالی سود و سودا می‌پذیرد. گذشته از این برای اثبات حسن نیت خودش، و چون گِرل فرند و بوی فرند بازی در خانواده او نیست، حالا که محضردار هم حاضر است در جا دخترش را عقد می‌کند برای بوی فرند. جنجال بر پا می‌شود، ولی به هر تقدیر امر خیر به زور انجام می‌شود. پس از عقد هم حاجی به جوانک تکلیف می‌کند که دست زنش را بگیرد و بزند به چاک. اما خبره‌ها و بوی فرند به دست و پای حاجی می‌افتند. اعتراف به خطا می‌کنند. حاجی هم آن‌ها را می‌بخشد و بنا می‌شود علی‌الحساب همه شان در کارگاه حاجی شاگرد دباغ باشند تا بعد، علی‌الحساب هم چون به هر تقدیر عقدی صورت پذیرفته پس نوازندگان بنوازند.

هوالقادر

رَفعُ الوَقت

به قلم خود نویس اصل

یوم دوّیم

/فی الحال روز دویم دارا پورت می کنیم. اما به فن نگارش تیاتر مدرن، یعنی از حال می آغازیم. بعد عقب گرد می کنیم. جا به جا فلاش بك صحنه‌ای می زنیم تا نشان دهیم چه رفت بر سر مسافران برزخ در یوم اول ورود، این هم خود شگردی غریب است، چه اشکال دارد ما هم از فن شریف برگشت به آینده بهره ببریم؟!... دامنه تخیل تا الی النهایه باز است./

صَحنه ۱: /اطاق محقری در یك مسافرخانه متروك در ناصر خسرو، نبش باب همایون معروف به هتل چهارستاره‌ی شرق. شب شب است، امیر نظام و علی حاتمی در گوشه‌ای مشغول نوشتن اند. قبله عالَم لَم داده بر تنها تخت فنری موجود و با غضب سبیل مبارك را تاو ما می جَوَد. نایب کریم پیش پای ایشان زانو زده، هرچه می گویند، تحریر می کند. هر مرتبه نو زروی یکی می افتد. ما صدای ذهن آن‌ها را می شنویم. اول صدای امیر را می شنویم با صدای خوش آهنگ و دلنشین سعید نیك پور/

امیر: بعد الحمد، خلاصه آن که من بنده کمترین میرزا تقی خان فراهانی که یك تن بودم از نفوس مردم ایران، بعد شهادت ساکن شدم در برزخ، مدت‌های مدید. در کار خود بودم تا روزی به اصرار و ابرام نایب کریم و ناصر الدین شاه قاجار، به مدد کوك رژیستور نامی ایران علی خان حاتمی، که هوس سفر به عالم حیات را انداخته بود در سر آن‌ها، عازم سفری شدیم بعید، از برزخ به ملك وجود، به جهت سیر آفاق و اَنفُس و حضور در جشن نمایشات تیاتر. دیروز سه ساعت رفته از دسته مشرف شدیم به خاك با گذر از افلاك، حدیث راه مطول است، تحریر می کنیم اعمال رفته دیروز را امشب که لیل دوشنبه شانزدهم شعبان المبارك از سال ۱۴۲۳ هجری قمری است.

/نور فالو می چرخد از روی امیر روی قبله عالم و نایب کریم. معلوم می شود تا این لحظه قبله عالم می گفته و نایب کریم می نوشته است./

قبله عالم: یادش به خیر. آن وقت‌ها ما "ف" را تلفظ نکرده اعتماد السلطنه تا فرحزاد می رفت، تو چرا جان به لب می رسانی با این نحو کتابت؟!

نایب کریم: عرض می کنم قربان... پای چند تو فیر در میانه اعتماد، کاتب شما بود و مطابق میل شما می نوشت، میل شما هم که جز چاپلوسی چیزی قبول نمی کرد، دیگه اون که آن وقت هر کسی خر خود را می روند، اما امروزه روز مواز ماست می کشند و برای هر کلام بابای آدم را پیش چشم می آورند... این یك هفته زندگی دوباره به یك عمر گرفتاری نمی ارزه.

قبله عالم: نان به نرخ روز خورشده‌ای کریم... مگر نمی بینی از لحظه ورود در هفت سوراخ قایممان کرده‌اند، این چه وضع و حالی است؟!... ما طاقت این نحو زندگی را نداریم... و لو به قدر یك ساعت. شجاعت تو منحصر به اندرونی ما بود؟!

نایب کریم: خود کرده را تدبیر نیست. حالا شما بگین... من هرچی صلاحه می نویسم!

قبله عالم: لازم نکرده مردك محتاط.

/قبله عالم به حالت قهر رو ترش کرده به طرف پنجره می رود و مشغول تماشای بیرون می شود. نایب کریم دفتر و دستك را رها کرده و همراه نور فالو نزدیك علی حاتمی می آید. که مشغول نوشتن است./

نایب کریم: اینجام فیلمنامه می نویسی استاد؟

علی حاتمی: نه... دارم نامه می نویسم به رییس تلویزیون، تا رسیدم رفتم ملاقاتشون... گفتمان درخواست کتبی بدین... تا وقت بدن!

نایب کریم: فیلم تختی تو که ساختن تموم شد... دنبال چی هستی دیگه؟!

علی حاتمی: امروز شنیدم دارن شهرك سینمایی رو می فروشن... می خوام بگم نفروشن! حیفه اگر شد... تو این یه هفته که اینجام فیلم آخرین پیامبر و راه بندازم بسازن!

نایب کریم: دلت خوشه استاد. ول کن این حرفا رو بیا حالا که دور هم‌یم یه چیزی راه بندازو اسه این جشنواره سنتی یه نمایش اجرا کنیم. شاه که هست، وزیرم هست، منم تلخك، شما مگه اوستای این کاری... دور تلوزیونو خط بکش. کی به شما میدون میده!

علی حاتمی: نه... اگه مهدی داد گورو پیدا کنم... همه چی جور می شه

نایب کریم: اون که تا اوسا علی بود داد گو بود... تازه اون هیچوقت ایران نیس که یارو یاور باشه... بعدشم... علی آقا، دیگه مثل قدیم نیس... اولندش رفقا تموم اماما و پیغمبرارو بین خودشون تقسیم کردن فقط مونده سربال خدا... که اونم یه آدم سلحشور پیدا می شه بدن بسازه!... به تو نمیدن عمو خودتو علاف نکن... یه تخته حوضی بنویس... من یخورده دماغ این شاه قجرو بسوزونم مردم بخندن، الان تیاتر مده... پول توش نیس... ولی مده.

علی حاتمی: جدی می گی کریم؟! این طوریه؟! اگه این طوره خوبه برم سینما یه کار بکنم!

نایب کریم: انگاری تو باغ نیستی حاج علی... دوره‌ی تو تموم شده... مادرو دلشدگان و کمال الملك خریدار نداره... دوردور غوغا و پارتی و عطش و این چیزاس... فکر مکر یُخدو! رو حوضی رو بچسب... یه سوژه دارم... بیست... ببین!...

/دررزده می شود... حالا نور کل صحنه را می گیرد. هر چهار نفر به در می نگرند... در باز می شود و شاگرد مسافرخانه سیاه سوخته و چرك وارد می شود... با لبخندی ملیح به حاضرین می نگرد./

شاگرد: سام علیك. بی زحمت جمع و جورشین، جا بدین... چند تا مهمون دیگه اومده... یه جوری جاشون بدین این بغل مقلا... /رو به بیرون.../ آقایون بیاین جا هست

نایب کریم: /معترض/ آقاجون... قرار بود این اطاق مال ما باشه فقط...

شاگرد: اما بی تقصیریم داداش... خود جشنواره گفته... بودجه مودجه نرسیده... باس آبروداری کرد. همکارین دیگه... اینا فردا میرن... خوش می گذره دورهم... یه شب میهمونن اینجا! فردا میرن شهرستان.

/در همین لحظه یك گروه تئاتری از تبریز با تمام اسباب و آلات نمایش، دکور و ماسك و لباس با سر و صدا وارد می شوند... در اطاق، یعنی در صحنه دیگر جای سوزن انداختن نیست./

صدیق جمالی با ریش انبوه با چهار مسافر ما خوش و بش می کند. قبله عالم به خیال آنکه جدش عباس میرزا برادر او وارد شده محو جمال او می شود. زبانش بند آمده گریبان او را در بغل می گیرد.

قبله عالم: دده، روحوا قوریان اولوم، باشوا دولانیم.

نور می رود.

صحنه ۲: دیگر نصف شب است. امیر نظام، قبله عالم و علی حاتمی روی سکویی مقابل تئاتر شهر منتظر نشسته‌اند و حرف می زنند. پس از لحظاتی نایب کریم می آید.

قبله عالم: /به علی حاتمی/ دو هوس داریم. یکی دیدن نتیجه‌هامان. یکی بازیگران نقش مان!

علی حاتمی: شما جد تو نو دیدین یاد نوه نتیجه‌هاتون افتادین؟!

نایب کریم: فایده نداره آقایون... هیشکی جوابگو نیس...

علی حاتمی: یعنی هیشکی تو ساختمون نیس؟!

نایب کریم: چرا... یه عده دارن بکُش دکور می زنن... برا فردا

علی حاتمی: اجازه بدین... من برم یه تلفن به رییس جشنواره بزنم... شاید یه فکری برامون کرد.

قبله عالم: ما در سفرهای متعدد فرنگ هم این طور خفت نکشیدیم امیر که حالا می کشیم.

امیر: زمانه عوض شده... عدد نفوس زیاد است... تحمل کنید... حل می شود.

/علی حاتمی می رود... بقیه غریب و بی کس بر سکو در معرض باد پاییزی می نشینند./

نایب کریم: فقط مونده یه بارون درست درمونم بزنه.../ در همین لحظه رعد و برق مهیبی می زند/

قبله عالم: ای بر اون سق سیاهت لعنت کریم!

/همراه چند رعد و برق نور می رود./

صحنه ۳: / آقایان، در معیت حاتم داوودی، همه کاره‌ی شب عمارت تئاتر در راهروهای پیچ در پیچ و پله‌های متعدد جلو می روند.../

حاتم داوودی: به من فقط دستور دادن شما رو ببرم اطاق تشریفات... هرچی امر لازم داشتین بگین... خونه من همین بالاس... از اونجا برا تون میارم... لحاف، تشک، خورد و خوراک... هرچی...

نایب کریم: دستت درد نکنه آقا حاتم... بزرگی کردی...

حاتم داوودی: راستی... این لباساتونم عوض کنین... با لباس نمایش نباید برین بیرون بگردین! مسئولیت داره برا ما...

/قبله عالم ناراحت از این حرف قصد بر خورد دارد. امیر نظام دخالت کرده او را آرام می کند./

امیر: چشم!... شما درست می فرمایید.../ به قبله عالم/ این بنده خدا مأموره و معذور...

/حالا همه به جلوی در اطاق تشریفات می رسند. حاتم در را باز می کند. همگی با حیرت می بینند جماعتی گوشه و کنار ولو شده، عده‌ای می نویسند، یکی تایپ می کند، یکی صفحه‌بندی می کند.../

حاتم: /رو به جماعت داخل اطاق/ دستور رسیده آقایون امشب اینجا باشن...

سید افشین: بفرمایین، بفرمایین... بچه‌ها جمع و جور کنین... اینا مهمونای ویژه‌ان... استاد بفرمایین، آقایون...

/سرپرست همه را روی مبل‌ها و چهارپایه‌ها و غیره جا می دهد... قبله عالم دمغ و گرفته بر مبل بلندی جلوس می کند.../

سید افشین: عباس چایی... قهوه‌ام داریم... ساسان با اساتید مصاحبه کن... محمد رضا بدو! چند تا صفحه خالی داشتیم؟!... اهان... چهار صفحه جا داریم... قد چهار صفحه مصاحبه کن! خدا رسوند.

/در اوج شلوغی و سر و صدا نور می رود./

صحنه ٤: نور می آید، امیر کبیر تنها در گوشه‌ای از سالن انتظار روی پله‌ها نشسته و می نویسد. صدای ذهن او ولی این بار با صدای پرویز بهرام دوبلور داریوش ارجمند در فیلم ناصرالدین شاه آکتور سینما پخش می شود./

امیر: دیروز فرود آمدیم. قرار بود بر بام عمارت تئاتر بلدیه پیاده شویم، دیدیم محلی برای فرود نیست، همه را وجب به وجب ساخته‌اند از برای مشق نمایش، از پایین اشاره کردند برویم جنب ساختمان مدوّر، آنجا اصطبل بزرگ و فراخی است از برای توقف ماشین دودی‌ها، دیدیم قرق است و اجازه دخول نمی دهند، بعد فهمیدیم این قطعه مُلك وقف بانویی نیکوکار بوده در سنه‌های ماضی از برای اسبان چرخدار تماشاگران تماشاخانه بلدیه فی الحال پس از کشمکش بسیار به فرمان رییس بلدیه و جماعت دارالشورای شهر تهران مصمم اند به بنای یك مجتمع فرهنگی با مسجد و مناره و سردر، کلنگ هم زده‌اند... مبارك است انشاءا...

لابد از تئاتر بلدیه بوی فجور شنیده‌اند و مصمم اند به حذف آن... این طور از اینجا شروع کرده‌اند. به هر جان کندنی بود در حیاط مقابل عمارت پایین آمدیم، جماعت بسیار تجمع کرده بودند. البته نه از برای استقبال از ما که از برای مراسم جشن نمایش... دیروز... افتتاح شد کرور کرور آدم بود و بازیگران و طبال‌ها و شیپورچیان و عملجات طرب... هیاهویی بود ناگفتنی و جماعت رعایا به تماشا بودند، از کوچك و بزرگ، پایمان به زمین نرسیده، جوان ریزنقشی از خطه‌ی جوزقان که گویا خواجه‌باشی جشنواره بود، از برای هدایت ما نازل شد و فی الفور ما را به درون عمارت راهنما شد. جماعت دست افشان بودند. یك راست ما را بردند به اطاق رییس عمارت./

نور می رود.

صحنه ۵:

/نور که می آید، صحنه اطاق رییس عمارت تئاتر بلدیه ظاهر می شود. به مدد اعجاز عقب گرد، فلاش بك سینمایی می زنیم این جا را. جماعت گوش تا گوش نشسته‌اند. رییس فستیوال که رییس عمارت هم هست، غایب است. به جای ایشان قائم مقام به میهمانان خوش آمد می گوید. روی میزها جابجا میوه و شیرینی الوان دیده می شود./

قائم مقام: خیلی خوش آمدین... مدیر جشنواره عذرخواهی کردند. الان برای گرفتن بودجه در جلسه‌ای هستند، گفتند از طرف ایشان خیرمقدم عرض کنم، فکر نمی کردیم امکان سفر شما وجود داشته باشد، ولی خوب... ما کار خاصی نکردیم ولی شما آمدید... دوستان ما در خدمت شما هستند. همه امور را با نظم برنامه‌ریزی کرده‌ایم... شما هر کدام در اطاقی جدا در بهترین هتل تهران مستقر می شوید. هر کاری هم بود بنده تمام وقت در خدمت هستم... ضمناً چون سفر شما محرمانه است با هیچکس تماس نگیرید... هویت واقعی خودتان را هم برملا نکنید این به خاطر حفظ امنیت خود حضرات است. والا ما مشکلی نداریم... هیچکس از سفر شما خبر ندارد.

/در زده می شود... منشی لای در را باز می کند.../

منشی: می بخشین... آقای حاتمی... بیرون یه آقایی با شما کار دارن!

/علی حاتمی از جمع عذرخواهی کرده بیرون می آید، جوانی خوشرو منتظر اوست. علی حاتمی اول او را به جا نمی آورد. ولی جوان علی حاتمی را بغل کرده می بوسد./

علی حاتمی: سلام قربون... با من امری بود؟!

فرح بخش: علی جان... منو یادت نمیاد، فرح بخشم... تهیه کننده، چند بار قرار بود با هم کار کنیم... نشد...

علی حاتمی: به به... حال شما...؟

فرح بخش: آقا می گفتین، گاوی... گوسفندی... چیزی می کشتیم...

علی حاتمی: /متعجب/ از کجا فهمیدین... اومدم؟!

فرح بخش: بابا... ما با عالم غیب رابطه داریم... علی جان... می دونم گرفتاری... فقط اومدم بگم یه فیلم دارم پای کلیده... بیا راش بنداز...

علی حاتمی: عزیزم... من یه هفته بیشتر نیستم اینجا...

فرح بخش: به... یه هفته؟! دو روزشم زیادیه... پنج روزه جمعش می کنم... تو بیا... از هر جاش نشد... خودم ادامه می دم...

علی حاتمی: الان که نمی شه... شب... بیا دم هتل... منو با رفقا می برن هتل...

فرح بخش: باشد پیدات می کنم. یه دراس می برمت سر صحنه... برو تو حالا...

علی حاتمی: می بخشین!...

/علی حاتمی داخل اطاق می شود، فرح بخش خندان می رود. با رفتن او کلاً نور هم می رود./

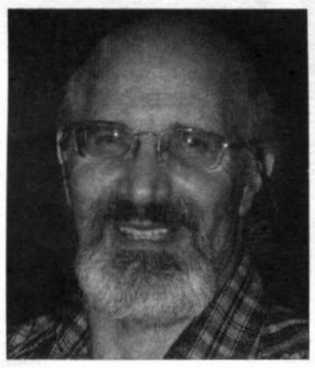
صحنه ٦: نور می آید. اطاق تشریفات، دم صبح است صدای چند خروس در صحنه پخش می شود. قبله عالم، نایب کریم، علی حاتمی، امیر نظام و ده دوازده نفر از اعضای هیئت تحریریه بولتن روزانه جشنواره، گوشه و کنار لای دست و پای هم به خواب رفته‌اند. خروپف جماعت سمفونی زیبایی ساخته است./

دنباله دارد.

یادِ ماضی

سفر از یک به دوازده

یادداشت‌های "داود فتحعلی بیگی" درباره‌ی دوره‌های پیشین جشنواره (۲)



در هر صورت حمایت‌های دکتر علی منتظری به عنوان رییس مرکز هنرهای نمایشی ادامه پیدا کرد، تا جشنواره دوم و سوم نیز در سال‌های بعد برگزار شد؛ جشنواره‌ای با امکانات اندک ولی هدفمند. عشق برگزارکنندگان جشنواره به میراث فرهنگی ایران و سرزمین مادری چنان سرمستمان کرده بود که خستگی نمی‌شناختیم. در آن زمان جشنواره دفتر کار ویژه‌ای نداشت و من به عنوان دبیر یا قائم مقام دبیر جشنواره، کارها را در راه‌پله و اطاق‌های انتشارات و امور استان‌ها انجام می‌دادم. برای هیچ کس دفتر و دستک مهم نبود، بودجه و سرمایه‌ای هم نبود که کسی چشم‌داشت مادی داشته باشد. آن قدر بودجه‌ی این جشنواره ناچیز بود که برای بازبینی نمایش‌ها با یک ماشین رنو از تهران تا اراک و ملایر و همدان و تویسرکان و سنندج می‌رفتند و به ندرت سفری با هواپیما اتفاق می‌افتاد. کارشناسان اعزامی که در سال‌های اول من بودم و مجید جعفری و بهرام ابراهیمی و حسین نصرآبادی و پس از آن محمدحسین نصرآبادی و محمدرضا خزایی و وحیدترحمی... عمدتاً به دنبال یافتن نمونه‌های مهجور و گمشده و ناشناخته بودند. تعداد شرکت‌کنندگان در سال‌های اول به بیست گروه نمی‌رسیدند. رفته رفته تعداد متقاضیان بیشتر شدند که رسید به چهل و پنجاه، این زمانی بود که جوان‌ها پا به میدان گذاشته بودند ولی خام و کم تجربه. به همین علت ساعت‌ها با این هنرمندان (چه در تهران و چه در شهرستان) گفتگو می‌کردیم تا خط مشی جشنواره را درست دریابند و در برخورد با پدیده‌های نمایشی بومی درست رفتار کنند. به اغلب آن‌ها توصیه می‌شد قبل از نوآوری ابتدا اصل را خوب بشناسند و نمونه‌های خوب آن را بازسازی کنند تا شرایط حفظ و نگهداری آن فراهم گردد. از همان سال‌ها اقدام به آرشیو کردن آثار شرکت کننده در جشنواره شد ولی تاکنون این آرشیو به صورت مجموعه‌ی مورد مطالعه‌ی علاقمندان در دسترس عموم قرار نگرفته است (این یک ضرورت به نظر می‌آید و امید، که به همت مرکز هنرهای نمایشی تحقق پذیرد.)

شنیده بودیم که رسم است هرگاه کسی می‌خواهد سیاه بشود، نخستین بار باید یک سیاه بازِ پیشکسوت، چوب پنبه (ماده‌ی سیاه کننده) را به صورت سیاه‌پوش تازه کار بمالد، لذا در مراسم اختتامیه‌ی جشنواره‌ی دوم مراسم سیاه پوشی به راه انداختیم و از زنده یاد مصطفی عرب‌زاده تقاضا کردیم که روی صحنه بیاید و صورت داود داداشی را که تازه به کسوت سیاه‌پوش درآمده بود، سیاه کند. اگرچه صورت داود سیاه شد ولی خوشبختانه در قلمروی سیاه بازی و ایفای نقش سیاه تاکنون رو سفید از آب درآمده!

به یاد دارم در آن سال‌های اول یکی از جوایز، به ویژه برای کسانی که تازه سیاه‌پوشی می‌کردند، اهدای یک دست لباس سیاه‌بازی بود. همچنین مسابقه‌ی بداهه‌پردازی هم در حاشیه‌ی جشنواره برگزار شد. بدین معنی که گروه‌های شرکت‌کننده را دعوت می‌کردیم و یک موضوع در حضور تماشاگر به آن‌ها می‌دادیم و پس از اندک فرصتی اجرای آن‌ها را می‌دیدیم. این جلسات بیشتر به قصد انتقال تجربه صورت می‌گرفت. لذا در طی آن، چند تن از پیشکسوتان عرصه‌ی نمایش‌های تعزیه، تخت حوضی و نقالی حضور می‌یافتند. فراموش نمی‌کنم که در طی یکی از این نشست‌ها از زنده یاد مصطفی عرب‌زاده تقاضا کردیم رقص استکان کند، چون شنیده بودیم در اجرای آن مهارت دارد، مضاف بر اینکه رقص استکان یکی از رقص‌های قدیمی بود. آن مرحوم با استادی تمام این کار را انجام داد، لیکن به دلیل کهولت سن در پایان نتوانست چرخش لازم را به بدنش بدهد، لذا استکان از پیشانی او افتاد و شرمنده شد، گرچه تشویق تماشاگران جبران کرد و او را به وجد آورد.

حسن رضیانی، مرحوم علی تقوایی، مرحوم اصغر زمانی، رضا امیری، حسن عظیمی، مجید افشار، خشایار، جواد انصافی، هوشنگ هدایتی، کامبیز صفری و... خیلی‌های دیگر از دست‌اندرکاران نمایش سنتی در سال‌های اولیه یار ما بودند و این چراغ را روشن نگه داشتند. در قلمرو تعزیه و تعزیه‌خوانی، در کنار هاشم فیاض که در تهران یار ما بود و پای ثابت جشنواره (چون که اجرای شبیه مضحک را بهتر از دیگران می‌دانست) از شهرستان کاشمر نیز محمد رجب‌زاده حضوری همیشگی داشت و چند سالی شرکت کرد. بعدها دیگر تعزیه‌خوانان تهران نیز با جشنواره‌ی تئاتر سنتی مأنوس شدند و متقاضی.

رفتن آقای علی منتظری از مرکز هنرهای نمایشی، نه تنها ضربه‌ای بود بر پیکر تازه جان گرفته‌ی تئاتر، بلکه نهال نوشکفته‌ی جشنواره‌ی نمایش‌های سنتی و آیینی را نیز پژمرد، به نحوی که نزدیک بود بخشکد. لیکن با پی‌گیری دوستان و علاقمندان، از جمله حسین جعفری که جانشین رییس مرکز بود، بالاخره چراغ جشنواره‌ی چهارم روشن شد. در همان سال بود که شهره لرستانی بنگاه تئاترال را کار کرده بود و استاد علی نصیریان برای نخستین بار در این جشنواره حضور یافت (البته به قصد دیدن بنگاه تئاترال) ناگفته نماند، کمی تا قسمتی زیاده‌روی باعث شد که این نمایش به اجرای عمومی درنیاید.

تا زمان ریاست آقای مسعود شاهی جشنواره به صورت غیررقابتی برگزار شد، اما پس از آن به علت افزایش تعداد گروه‌های متقاضی شرکت در جشنواره، زمینه‌های رقابت بین جوانان فراهم آمده بود. از این دوره است که جشنواره رقابتی می‌شود. از جریان برگزاری جشنواره در دوره ریاست آقای مسعود شاهی سه خاطره به یاد دارم. یکی اینکه در اولین سال ریاست ایشان برگزاری جشنواره خیلی به تعویق افتاد و مدت‌ها بر سر ضرورت حفظ و اشاعه‌ی نمایش‌های سنتی و آیینی بحث بود تا اینکه در نهایت ناامیدی یک روز خبر رسید که آقای خوشرو با برگزاری جشنواره موافقت کرده است.

خاطره‌ی دوم مربوط می‌شود به سالی که خانم گلاب آدینه نمایش سلطان مار را با گروهی از شاگردانش که همه از نسوان بودند، کار کرده بود. اجرای بی‌نظیری بود. ولی انتخابش تبعاتی داشت. در آن سال موفق شدیم از آقای بهرام بیضایی برای یک جلسه پرسش و پاسخ دعوت به عمل آوریم که منت گذاشت و پذیرفت. لیکن در پایان با بی‌صبری یکی از اعضای شورای نظارت بر نمایش مواجه گشت که منصور خلج پادرمیانی کرد و آقای بیضایی را به صرف چای در کتابخانه‌ی تئاتر شهر دعوت کرد. البته قبل از برگزاری جشنواره هم، همین همکار محترم وقتی فهمید که قرار است سلطان مار بیضایی در جشنواره اجرا شود، گفت: «اجرای نمایش‌های ایشان اشکال دارد!» ولی از آنجا که هیچ منع شرعی و قانونی در این کار نبود این نمایش در برنامه‌ی جشنواره قرار گرفت. در جواب آن همکار هم گفتم: «من طناب اعدامم را در کیف خود گذاشته و حمل می‌کنم، هر جا لازم شد طناب را از من بگیرید و به چوبه‌ی دار آویزان کنید!»

آن سال داوران جشنواره آقایان مجید جعفری، حسین کسبیان و رضا کرم‌رضایی بودند و علیرغم اینکه ملزم به رعایت ملاحظاتی بودند، انتخاب اولشان برای متن سلطان مار بود و جایزه‌ی نویسنده‌ی اول باید به بهرام بیضایی تعلق می‌گرفت. رأی صادر شد. نیم ساعت به شروع مراسم اختتامیه مانده بود که دست‌اندرکاران به یاد آوردند باید آقای بیضایی را برای مراسم اختتامیه دعوت کنند!

خاطره‌ی دیگر آن سال‌ها، کنار کشیدن بنده از جریان برگزاری جشنواره‌ی هفتم بود، زمانی که آقای مسعودشاهی در تلویزیون مسئولیتی قبول کرده بود و کمتر به مرکز هنرهای نمایشی می‌آمد.

این بنده‌ی حقیر از آن جا که به نمایش‌های سنتی و آیینی خیلی دلبستگی داشت، نمی‌توانست ناملایمات و بی‌مهری بعضی از دوستان ستاد جشنواره و... را تحمل کند، من وقتی دیدم به اسم مبارک جشن تولد گرفته می‌شود ولی شیرینی آن به کام بعضی از دوستان می‌نشیند. هیچ مسئولیتی نپذیرفتم. زیرا به عینه می‌دیدم که همه چیز به اسم مبارک تدارک دیده می‌شود ولی او را به اندرون راهی نیست. پنداری که جشنواره، گوشت قربانی است و هر تکه‌اش باید نصیب کسی گردد. ناگفته نماند که این گونه برخورد با مقوله‌ی جشنواره مختص به آن دوره نبود، متأسفانه چند سال است که برای بعضی بیشتر برگزاری جشنواره مطرح است، نه کیفیت و تاءثیرگذاری آن. همین است که بسیاری جشنواره‌ها بیشتر به های و هوی می‌مانند. بعد از رفتن آقای مسعود شاهی به آقای نجفی برزگر رسید.

امکانات مالی مرکز کم بود و تئاتر رونق چندانی نداشت، البته این وضعیت بعد از رفتن آقای منتظری به وجود آمد، چرا که بعضی از مسؤولین و تصمیم گیرندگان، تئاتر را قال می‌دانستند و فکر می‌کردند هزینه کردن برای آن، کار بیهوده‌ای است و تئاتر اگر می‌تواند باید پوش را درآورد، لذا کار را به سمت گیشه‌ای شدن تئاتر کشاندند. از نظر این گونه آدم‌ها، تئاتر حکم سنگ پا را دارد در دکان بقالی! آن هم برای جور بودن جنس که اگر کسی پرسید تئاتر دارید بگوییم: بله. رفته رفته شرایط برای حضور هنرمندان جوان که هم تئاتر خوانده بودند و هم به نمایش‌های سنتی و آیینی علاقه داشتند فراهم می‌شد و این دو علت عمده داشت، یکی برگزاری جشنواره نمایش‌های سنتی و ضرورت توجه به نمایش‌های میهنی و دیگری اهتمام بعضی از اساتید تئاتر در دانشگاه به آشنا ساختن دانشجویان با این پدیده‌ی مهم (یعنی نمایش پیشین ایران).

در این سال‌ها حضور بعضی اساتید و هنرمندان صاحب نام از جمله حسین کسبیان و علی نصیریان و پژوهشگرانی چون زنده یاد شهیدی به قدر و منزلت این جشنواره افزود. اما علیرغم برگزاری این جشنواره و اجرای عمومی بعضی از نمایش‌های شرکت کننده، هنوز شرایط رونق و دوام لازم برای این گونه نمایش‌ها فراهم نگشته بود.