اخبار صحنه

بزرگداشت هنریک ایبسن در ایران

همایش یکصدمین سالگرد بزرگداشت هنریک ایبسن هماهنگ با سراسر جهان در ایران از ۲۰ تا ۲۶ اردیبهشت ۸۵ برگزار می شود.

اردشیر صالح پور دبیر همایش یکصدمین سالگرد بزرگداشت هنریک ایبسن، درباره اهداف برگزاری این همایش گفت: گمان می کنم دیگر هنریک ایبسن یک نمایشنامه نویس نروژی نیست بلکه او شخصیتی جهانی است که به بشریت و فرهنگ بشری تعلق دارد. همچنان که حافظ یا فردوسی دیگر تنها ایرانی نیستند. خصیصه فرهنگ همین است که حد و مرزها را فارغ از دغدغه های سیاسی برمی دارد و نوعی وحدت و همدلی ایجاد می کند. فرهنگ یعنی انسان سازی و به عبارتی گشت و پرورش که تعالی و کمال را به دنبال دارد، و هنرمندان چراغ روشنی بخش اندیشه و زیبایی. وی با اشاره به این که همایش ایبسن فرصت و مجال مغتنمی است برای بازشناخت این نویسنده شهیر که اتفاقاً آثارش در ایران شناخته شده تر است، خاطرنشان کرد: اهل هنر خصوصاً جماعت تئاتری به یمن اجراهای متعدد و درخشان از دیرباز او را می شناسند و شاید از نخستین نمایشنامه نویسی که خیلی زود آثارش با اقبال ایرانیان مواجه شد و هنوز هم چه در دانشکده ها و چه در محافل هنری ـ نمایش ـ ایبسن همواره تازگی دارد. و یکصدمین سالگرد زمینه مناسبی برای هم اندیشی و تعامل هر چه بیشتر میان هنرمندان و صاحبنظران در نقد و بررسی و بازشناخت آثار این نمایشنامه نویس که امروزه برای خود منزلت و جایگاهی در جهان داشته و حتی در سطوح تحصیلی و آکادمیک نیز مطمح نظر است.

صالح پور با یادآوری این نکته که ایبسن آغازگر نمایشنامه نویسی مدرن است افزود: سبک و ساختار خوش ساخت و طرح مضامین اجتماعی و خانوادگی در قالب ویژه و به نقد کشیدن مسائل مبتلا به اجتماعی و نیز فردانیت و شخصیت پردازی ملموس از ویژگی های ممتاز آثار او به شمار می روند. شاید چخوف، ایبسن، شکسپیر، برشت و مولیر از جمله کسانی باشند که جامعه هنری ایرانی با آنان بسیار آشناست و تقریباً اکثر آثار آنان بر تئاتر ایران به صحنه رفته است. همایش ایبسن پیامد بزرگداشت آنتوان چخوف و برتولت برشت در ایران گامی ارزشمند برای پژوهش و همدلی ها و همبستگی های فرهنگی است که همگام با برگزاری همایش جهانی سهم ایران و اهل فرهنگ و هنر نمایش را نیز در این مشارکت عمومی همراه می سازد. صالح پور با اشاره به این که این همایش از ۲۰ تا ۲۶ اردیبهشت ماه ۸۵ در تهران و شهرهای دیگر خصوصاً در مراکز آکادمیک بر پا می شود گفت: این همایش درست همزمان با برگزاری آن در سایر نقاط جهان و برنامه هایی است که در نروژ بر پا می شود.

این استاد دانشگاه درباره سهم و نقش دانشکده های هنری در برگزاری همایش گفت: به نظر من اصل مقوله بیشتر به دانشگاه ها بر می گردد و سهم و حضور آنان انکارناپذیر است چرا که ایبسن و آثارش بیش از هر جای دیگر در دانشکده ها و کلاس های درس مورد امعان نظر است. البته امسال نیز در تئاتر شهر تهران شناخته شده ترین نمایشنامه هنریک ایبسن به نام دشمن مردم به صحنه خواهد رفت که در واقع بخشی از برنامه های این همایش را نیز تشکیل خواهد داد. سعی ما بر آن بوده که همه دانشجویان، اساتید و مراکز دانشگاهی تهران و شهرستان ها که شمار آنان به ۱۱ دانشکده می رسد در این کار مشارکت دهیم و به همین دلیل مکاتبات خود را با آنان آغاز کرده مخصوصاً طی سالیان پایان نامه های تحصیلی زیادی به ایبسن و آثارش اختصاص یافته که معرفی آنان در نمایشگاهی که به همین منظور در ایام همایش بر پا می شود خالی از لطف نیست. وی اهم برنامه های همایش را چنین عنوان کرد: برنامه های گسترده و متنوعی برای همایش در نظر گرفته شده که بیشتر نشانگر ذوق و علاقه و توجه هنرمندان تئاتر خصوصاً دانشجویان به آثار ایبسن است که از آن شمار می توان به برپایی جلسات سخنرانی، بحث و گفت وگو، میزگرد و تحلیل، نمایشنامه خوانی، نمایش فیلم های تئاتری، «تله تئاتر» اجرای نمایش های صحنه ای و کارگاهی، نمایش های رادیویی و تلویزیونی، نشست های پژوهشی در خصوص ترجمه های آثار ایبسن در ایران و اجرای نمایش دشمن مردم و برنامه های دیگر اشاره کرد که متعاقباً فهرست آنان به طور دقیق همراه با محل برگزاری آنان ارائه خواهد شد.

به طور کلی سعی بر آن است که برنامه ها را در مراکز مختلف پخش کنیم که دانشکده های هنری با همکاری دانشجویان حضور فعالی داشته باشند. وی درباره تله تئاترهایی که در مراسم پخش خواهند شد افزود: با همکاری رایزن فرهنگی سفارت نروژ در تهران و از طریق مرکز ایبسن شناسی جهان در نروژ این فیلم ها تهیه و در ایران پخش خواهد شد. این آثار از قدیمی ترین اجراهای نمایش ایبسن در ایران تا اجراهای معاصر و تازه ترین آثار نمایش را شامل می شود. سعی داریم که تقریباً تله تئاترها را در تمامی مراکز دانشگاهی و به منظور استفاده و آشنایی هر چه بیشتر دانشجویان در تمام دانشکده پخش کنیم و نیز در کنار آنان جلسات تحلیل و نقد و بررسی توسط اساتید و پژوهشگران خواهیم داشت.

صالحپور در پاسخ به این سئوال که آیا همایش مهمانان خارجی نیز خواهد داشت گفت: در نظر است دو تن از اساتید خارجی از کشور نروژ مرکز ایبسن شناسی با موضوعات ویژه در این همایش سخنرانی کنند و احیاناً یک گروه نمایشی در صورتی که امکانات آنان فراهم شود به تهران بیاید که با همکاری رایزنی فرهنگی مشغول پیگیری امور هستیم. امیدواریم این تعاملات هنری و نمایشی بتواند زمینه حضور تئاتر ایران را در جهان خصوصاً در کشور نروژ به دنبال داشته باشد و تئاتر ایران نیز در محافل هنری شایستگی های خودش را به منصه ظهور برساند.

وی همکاری رایزنی فرهنگی سفارت نروژ با دبیرخانه این همایش در ایران را بسیار خوب ارزیابی کرده و اضافه کرد: تاکنون همکاری و رایزنی خوبی داشته اند و امیدواریم این تلاش های فرهنگی تداوم داشته و همچنان که ایبسن در ایران طی پنجاه سال به خوبی معرفی شده زمینه معرفی تئاتر ایران نیز در دنیا هموار شود. چرا که فرهنگ و هنر ایرانی- اسلامی با توجه به بضاعت ها و قابلیت های ویژه حرف های زیادی دارد و هنر ایرانی سرشار از رمز و رازهایی است که هویت فرهنگی ما را تشکیل می دهد.

روند تعزیه در ایران با نگاهی به تعزیه در تکیه تاکر

جهان بینی تماشاگر تعزیه

محسن حسینی

بروک در یکی از آخرین کتاب های خود به نام گشایش یک راز (The Open Door) به مطابقت دو تعزیه کاملاً متفاوت در یکی از روستاهای نزدیک شهر مشهد در استان خراسان و بار دوم در جشن هنر شیراز می پردازد.

کارگردان مدرنیست و تجربه گرای قرن بیستم و از بانیان تئاتر سلطنتی شکسپیر (RSC) برای اولین بار ۱۹۷۰ به ایران می آید و با گروه کوچکی از همکاران و بازیگرانش به روستایی کوچک با ۲۰۰ سکنه نزدیک به مشهد دعوت می شود که برای بروک ارتباط مستقیم حاضرین و تماشاگران در تکیه کوچک با تعزیه خوانان جلوه کرده و به روایتی از نقاط حساس: «سیال بودن مراسم» یاد می کند. تعزیه این روستای کوچک (که متاسفانه در اصل متن اثر آقای پیتر بروک نام روستا برده نشده است) با عناصر و وسایل خیلی ساده و فرم لباس و اشیا و یا آکسسوار بدون زرق وبرق نمایش شهری برای مثال: با یک دستمال کوچک سبز (نمادی برای موافق و یا اولیاخوان) و دستمال قرمز (برای مخالف و یا اشقیاخوان) به گونه ای برای این کارگردان معتبر جهان و همراهانش حاکی و یا دلالت از اثری مینی مالیستی و با علم به نشانه شناسی و تنظیم قرارداد بین تعزیه خوانان و یا مخاطبین حماسه عاشورایی بوده است. از قراردادی کوچک، میثاقی بزرگ انجام می گیرد. و به رغم عدم درک کامل از متن تعزیه با فرم خواندن های گوناگون و یا با القای کلام توسط بدن و ضرباهنگ های آوایی، موسیقایی، زیباخوانی پروتاگونیست ها (قهرمانان) در برابر مخالف خوانی و یا اشتلم خوانی آنتاگونیست ها (ضدقهرمانان) حیرت ابدی و لذت وافر را برای این تئاتریسین برجسته بر جای گذاشت و بروک را به مانند همتای معتبر آمریکایی اش ریچارد شکچنر را به واژه های کلیدی آثاری در حیطه نیایش ها، تئاتر مردم شناسی و یا قوم شناسانه ای مانند «تئاتر محیطی» (Environmental theatre) و یا «نیایش های اجتماعی» (Soziale Rituale) نزدیک تر و ملموس تر ساخت. تئاتر محیطی و به عبارتی محاط شده توسط تماشاگران بالاترین اصول خود را نه در تقسیم بندی مشترک مکان نمایشی، بلکه درهم آمیختگی اتاق تماشاگران و صحنه نمایش است. این تئاتر هرگز نمی تواند در یک محیط معمولی تئاتر اجرا شود، زیرا تماشاگر به نوعی مستقیم تر خود را در رویداد نمایش قرار می دهد. مهم ترین نظریه پرداز و تجربه گرا و بانی گروه معروف پرفورمنس ریچارد شکچنر که در دهه هفتاد میلادی اصول اولیه این نوع تئاتر را بر اساس تجربیات تئاتر گروتفسکی در شش بخش مهم به رشته تحریر درآورد و برای اولین بار هم در نمایشی با نام «دیونیزوس در ۶۹» با تماشاگران نظریات خودش را تجربه نمود. «دیونیزوس در ۶۹» یکی از اجراهای مهم تئاتر در عرصه تئاتر تجربه گرا و یا تئاتر تجربی محسوب می شود که ریشه در «تئاتر لابراتوار» گروتفسکی دارد. پیتر بروک برای دومین بار در سال ۱۹۷۱ به دعوت همسر شاه گذشته به جشن هنر شیراز به همراه بسیاری دیگر از کارگردانان و با هنرمندان بنام و جهانی آن دوران و پژوهشگران و یا تعزیه شناسان آمده و تعزیه های باشکوه و پرطمطراقی هم ظاهراً از تهران و شهرهای بزرگ به نمایش درمی آید. بروک به تعزیه کاملاً کارگردانی شده و پرهزینه ای اشاره می کند که دربار آن وقت تلاش نموده بود با بهترین وسایل، لباس ها، نور و صداهای عجیب و غریب و ساختگی، تعزیه را هرچه بیشتر برای میهمانان فرنگی جذاب تر نمایند که متاسفانه برای پانصد میهمان آن جشن و سرور کاذب، تعزیه به مانند یک «شو مذهبی» بیش نبوده است و از سوی دیگر حضور غیرباورمندانه میان تعزیه خوانان و یا حاضرین در مجالس تعزیه جشن هنر نتوانسته بود، ارتباطی خاص و درخور مراسم تعزیه ایجاد نماید. پیتر بروک در پایان مشاهداتش، بهترین نوع دیالکتیک نیایش نمایشی تعزیه در ایران را این گونه توصیف می نماید: «بنابراین معنای تعزیه تنها با تماشاگر در حین دیدار با این نیایش پدید نمی آید، بلکه به نوع زندگی و جهان بینی تماشاگر تعزیه بازمی گردد. این نوع دیدگاه نسبت به زندگی برخاسته از باور به مذهبی است که آموزش می دهد، که خدا در همه چیز و همه جا حضور دارد و بر این اصل باورانه و زندگی روزانه این حس مذهبی همه ابعاد را می پوشاند. عبادت روزانه و نمایش رازورانه سالیانه دو شکل کاملاً متفاوتی هستند که به هم اتصال می گردند و براساس ماهیت و یگانگی آن دو رویداد و ضرورت رخداد نمایشی را به وجود می آورد. در وهله نخست فاکتور تماشاگر این رخداد و یا رویداد را زنده و متبلور می سازد و همان طور که دیدیم (پیتر بروک در این قسمت اشاره به حضور اولین دیدار خود از تعزیه در سال ۱۹۷۰ در یکی از روستاهای اطراف مشهد دارد)، می تواند دیگران خارج از جمع روستایی را به خود جذب نماید (. . .) و اگر زمانی تماشاگر حاضر در تکایا طبیعت و انگیزه خود را از دست بدهد، کل معنی نمایش و یا نیایش دچار مخاطره واقع می گردد.»[۴] دیدگاه پیتر بروک به مانند همتایان و یا هم طرازان خود در عصر و دوران به عبارتی قرن بیستم: گروتفسکی، ویکتور ترنر، ماری داگلاس، ریچارد شکچنر، اوجینو باربا از نقطه نظرات و نخبه گرای مردم شناسانه نسبت به امر نیایش و نمایش های آیینی و یا موسیقی قوم شناسی باز می گردد که سرمنشاء دیدگاه های این بزرگان اندیشه هنر صحنه را می توان در نظریات دورکهایم با نگرشی به «همبستگی ارگانیکی» روستا که از پروسه تکاملی اش از یک نوع «همبستگی مکانیکی» ارتقا یافته است و دیالکتیک این دو همبستگی در یک اجتماع روستایی در مشاهدات مشترکشان گریزناپذیر ارزیابی می شود. پیمان مشترک تعزیه خوانان و شرکت کنندگان در تکایای روستاها از «فرآیند همبستگی شان» (دورکهایم) با توجه به باورهای هر دو سو به تماتیک رویداد (مضمون) و احساسات همسان آن در مکان و زمان به رخدادهای باورپذیرانه تر و پویاتر می انجامد. بدیهی است که تعزیه هیچ گاه خالی از جلوه های نمایشی نبوده است و از عناصر دراماتیکی برجسته ای برخوردار بوده که به اعتقاد نگارنده می تواند حتی نوعی دیگر از بازیگری برای صحنه تئاتر ما را به ارمغان بیاورد، کما اینکه روایت خوانی های گوناگونی که در گوشه و کنار این سرزمین پهناور قرار دارد و متاسفانه هنوز درخور تحقیقات عالمانه و شایسته ای قرار نگرفته است. تعزیه و تعزیه خوانی از مهمترین منابع آیینی ـ نمایشی می تواند پلی ارتباطی برای «تئاتر ملی» ایجاد کند، زیرا از هر دو منظر تعزیه، به عبارتی از آیین و تئاتر می توان برای هنر صحنه امروز تاثیر گرفت. پژوهشگر و محقق برجسته تعزیه مرحوم عنایت الله شهیدی معتقد است: «به طور کلی تعزیه خوانی را نه می توان یک آیین صرف و نه یک تیاتر به معنا و مفهوم امروزی آن به شمار آورد. تعزیه را تیاتر دانستن همان قدر کاری ناروا و نابجا است که آن را صرفاً یک آیین، به مفاهیم اصلی آن در جوامع ابتدایی پنداشتن. تعزیه خوانی را شاید بتوان آمیزه ای از آیین و نمایش و به طور کلی شیوه ای ویژه از آیین و نمایش در سنت بازی های نمایشی و تقلیدی ایران به شمار آورد که در آن حدیث قدسی مصائب را روایت می کنند.»[۵]

عکس: بردو مهر

هنگامی که از آیین در امر پژوهش تعزیه نام برده می شود، ارتباط ناگسستنی از یک نوع آیین نیایشی است که به نمایش درمی آید و میان سکوی اصلی تعزیه در محاط حاضران در تکیه همدلی و همذات پنداری همزمانی پدید می آید، زیرا حضار در تکیه همانند تعزیه خوانان از عناصر و اشیای مینی مال و قراردادهای بینابینی و کدبندی شده ای که تعیین شده است، هر دو طرف تبعیت نموده و به دنبال چراهای دراماتیکی و یا اگرهای دراماتورگی موضوع و یا مضمون نخواهند گشت و هر دو طرف به لحاظ دیداری و شنیداری به پیمان و میثاقی مشترک و از پیش تعیین شده ای رسیده اند. رولان بارت از: «اتصال کدها به مانند فرشی که به هم تنیده شده است» سخن به میان می آورد و پروفسور برجسته دانشگاه های ییل، استانفورد و یوستوس لیمیک، دکتر آندره ویرث از تعزیه به عنوان: «فرش حقیقی ایرانی که براساس کدهای رنگارنگی بافته شده و بدون شک بهشت برینی برای عالمان نشانه شناسی خواهد بود» نام می برد.

ویرث و شهیدی هر دو هم صدا شده و تعزیه را تنها یک نمایش نمی دانند زیرا دیالوگ و شکل گفتاری کلاسیک نمایش در تعزیه اساساً وجود ندارد و به قول پروفسور آندره ویرث نحوه گفتاری طرفین موافق خوانان و مخالف خوانان بیشتر به یک گفتمان (Discours) تبدیل می شود و در یک دیسکورس زمان دراماتیکی معنی پیدا نمی کند، زیرا گذشته، حال و آینده همزمان در کنار هم اجرایی از تعزیه در ابعاد زمانی و مکانی فشرده شده، اما گسترده به نمایش می گذارند و اگر به قول مرحوم شهیدی تعزیه از رگه های نمایشی و تئاتر هم برخوردار است، به لحاظ نوع بازیگری و یا شبیه سازی، شبیه خوانان و یا آکتورها معتقد است که هیچ گاه شخصیت سازی خاصی ارائه نمی دهند، «اما حامل فیگورهایی حتماً خواهند بود.» یکی از بزرگترین بازیگران رقص کاتاکالی به نام پادماناتان نعیر (Padmanathan Nair) در سال ۱۹۷۶ در گفت وگو با ریچارد شکچنر برداشت خود را نسبت به نوع بازیگری و رقصندگی اش پیرامون نظرات شکچنر درباره هنر پرفورمنس (The Performing Art) اینگونه بیان می کند: «بازیگر خوب کسی است که ابعاد شخصیت یک فیگور نمایشی را به خوبی درک نماید، تا به آن شخصیت نزدیک تر شود. [. . .] اما ما نمی باید خودمان را در حین نمایش شخصیت فراموش کنیم. هنگام بازی کردن آن شخصیت بازیگر نیمی از نقش را ارائه داده و نیمی دیگر شخص بازیگر در حین اجرای نقش همچنان حضور دارد.»[۶]

برتولت برشت می توانست، حتماً با نظریات پادماناتان نعیر خوشحالی و موافقت خودش را با توجه به تئوری «بیگانه سازی» خود در هنر بازیگری اعلام نماید و ریچارد شکچنر استاد طراز اول دانشگاه کلمبیا در نیویورک برای تکمیل نمودن ارائه چنین نقشی از بازیگری نوع «پنجاه/پنجاه» به مجموعه کاملی از پارتیتور شخصیت شناسی یک نقش با تمامی ابعاد و گستردگی زوایای آن نقش پیشنهاد می دهد. در این قسمت از مقاله مایلم به مثال مشخص تری از تعزیه تاکر به پایان بحث نزدیک شویم. کمال الدین علیپور سرفردخوان مجالس تعزیه در تکیه تاکر با فردخوانی های سنگین و حیرت انگیزش مانند شبیه ام لیلا(س)، شبیه عباس(ع) و یا شبیه خوانی حضرت زینب(س) در مجلس شهادت امام در روز عاشورا به روایت خوانی متفاوت و مرکب خوانی های گسترده ای تا به امروز نائل آمده است. علیپور از نوع رفتار بدنی زیبا از طریق نوآنس بدنی مینی مال در حفظ ارزش و شخصیت پردازی به ویژه نسبت به بانوان نام برده است. «زن خوانی» تعزیه خوان علیپور بدون شک از نوع بازیگری خاص و یا به روایت پروفسور آندره ویرث «حامل فیگورهای متفاوت» و یا به زبان اهل تعزیه سرفردخوانی خاص تعزیه در تاکر است. بدیهی است کمال الدین علیپور بازیگر حرفه ای در تئاتر نیست و رویایش را هم در سر نمی پروراند، اما به لحاظ تجربیات لااقل ربع قرن گذشته اش و با ارائه بچه خوانی و جوان خوانی در کنار مرحوم پدر بزرگوارش و از سرفردخوانان برجسته منطقه شهریار علیپور (معروف به عمو شهریار) به تاثیرات و تجربیات شگرفی هم دست یافته است و در ارائه شخصیت های معصومین به نوعی از خودآگاهی بازیگری- شبیه سازی خاصی (پرفرماتیو Performativitaet) دست پیدا کرده است که در راستای شناخت دقیق با مخاطبین بومی حاضر در تکیه تاکر معنی و مفهوم پیدا می کند و مطمئناً تماشاگران نیمی دیگر از شبیه سازی، شبیه خوانی را تکمیل می نمایند. بنابراین نمی توان گفت که تعزیه کاملاً از عناصر دراماتیکی تهی است و یا تنها به یک آئین بسنده می شود، تعزیه فرآیندی از سیر وافر دیالکتیکی و یا پارادوکسیکال نقش شخصیت نسبت به ایجاد خلق در ارائه «شبیه خوانی» است که اتفاقاً حضوری فعال از «شبیه سازان» را مطالبه می نماید. سکوی تعزیه محلی (شبیه خیمه گاه تکیه) مشترک و متضاد همزمان برای تمرین و اجرای رویداد را به همراه دارد و این شبهه احتمالاً در شباهت و تضاد را شاید بتوان در لفظ کلیدی ویرث بهتر دریابیم که از تعزیه به عنوان یک: «واقعه نمایشی غیردراماتیک» نام می برد. واقعه ای که به رغم به نمایش گذاردن آن همزمان می بایستی به غیردراماتیکی آن هم نظر داشت، زیرا تعزیه در نفس داستان گویی و روایت پردازی مشترک با تماشاگر در تکیه معنی و مفهوم پیدا می کند. پژوهشگر ارزشمند «تعزیه و تعزیه خوانی» مرحوم عنایت الله شهیدی از پیمان این دو قطب می نویسد: «تعزیه از این واقعیت که تماشاچیان ازداستان تعزیه آگاهی دارند، بهره می برد و بر آگاهی مردم تکیه می کند. به هرحال، این موضوع نمی تواند از تعزیه یک قرارداد حماسی بسازد.»[۷]

پی نوشت ها:

۱- یوشیج، نیما. حکایات و خانواده سرباز، موسسه انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۶۲، ص ۷۰

۷-۵-۲- شهیدی، عنایت الله. تعزیه و تعزیه خوانی، دفتر پژوهش های فرهنگی. چاپ اول، تهران ۱۳۸۰، ص ۱۱۸.

۳- دکتر مسعودیه، محمدتقی. موسیقی بوشهر، سروش، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۹، ص ۱۵.

4- Brook, Peter. Das offene Geheimnis (The Open Door), Fischer Verlag Frankfurt am, Main 1994, 8 66. 67

(ترجمه از م.ح.)

5- Pfaff, Walter U. keil, fnke U. (Hrsg.) Texte zur Theateranthropologie Alexander Verlag, Berlin 1996/2.53

بخش پایانی

با احمد بیگدلی، نمایشنامه نویس

رضا آشفته

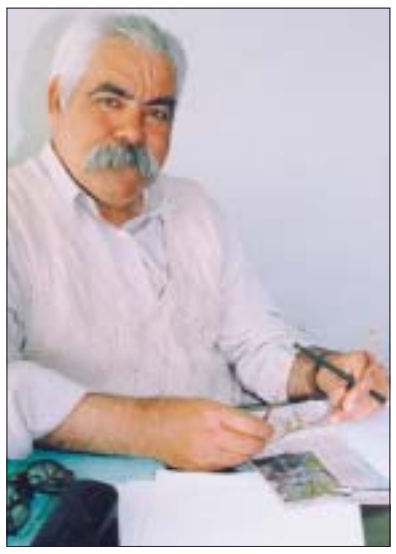
در شهرهای ایران زمین نویسندگان و شاعرانی به سر می برند که خیلی ناشناخته و مهجور باقی مانده اند. هرازگاهی اتفاقی آنها را در معرض دید نخبگان جامعه قرار می دهد تا قدر آنان پس از سال ها فراموشی دانسته شود. احمد بیگدلی یکی از نمایشنامه نویسان به نام دهه ۵۰ است که در این سال ها نتوانسته افتخار دیگری مانند نمایشنامه «دالو» را تکرار کند. با او درباره فعالیت ها تئاتری اش گفت وگویی کرده ایم که در گزارش زیر می خوانید.

■ اداره بدون تابلو

زندگی تئاتری «احمد بیگدلی» نمایشنامه نویس و داستان نویس از سال ۱۳۵۱ آغاز شد؛ زمانی که او در شوش دانیال و در یک مدرسه راهنمایی دخترانه - داریوش- درس می داد. زمستان همان سال برای این شعر مولانا که «دی شیخ همگی گشت گرد شهر / کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست»، نمایشنامه بسیار کوتاهی برای اولین بار نوشت. بیگدلی در این باره در گفت وگو با سایت ایران تئاتر می گوید: «من با عبا و چراغ دنبال انسان کامل می گشتم و دوست و همکارم حمید مهرآرا که سالیان بعد نیز بازیگر اصلی نمایشنامه های من شد، در این نمایش خبر می آورد که شاه انقلاب سفید به راه انداخته است. ما هم چراغ را خاموش کردیم و کارمان کشید به اداره بدون تابلو.» سال ۵۲، در دزفول نمایشنامه «با آرامشی به روشنی آفتاب» را نوشت که به لهجه دزفولی و به کارگردانی غلامحسین ضیاپور که از شاگردان غلامحسین نوشین بود و در سازمان آب و برق خوزستان کار می کرد برای تلویزیون مرکز خلیج فارس کار شد. این نمایش همچنین از شبکه سراسری پخش شد و لهجه دزفولی پس از لهجه شیرازی (یک نمایش از آثار فقیری) برای دومین بار در تلویزیون به کار گرفته می شد. نمایش «با آرامشی به روشنی آفتاب» به لحاظ مضمون و ساختار بسیار مورد استقبال قرار گرفت و به این ترتیب کارگاه نمایش تهران به سرپرستی داود رشیدی و با همراهی محمد حفاظی و ایرج زهری، گروه تئاتر دزفول را مورد حمایت مستقیم خود قرار دادند. بعداً هفت یا هشت نمایشنامه و یک مجموعه چهارقسمتی تعزیه با بهره گیری از آئین های نمایش محلی دزفول، مانند چوب زنی و علم یراق، درباره مسلم بن عقیل برای شبکه سراسری نوشت که ضیاءپور همه آنها را کارگردانی کرد.

■ دالو

احمد بیگدلی در تابستان ۵۲ داستانی به نام «دالو» نوشت که نتیجه تحقیقات و جست وجوهای شخصی خودش بود درباره «کوچ و ایل بختیاری». این داستان در همان سال، در صفحه ادبی روزنامه اطلاعات چاپ شد. سال ۵۵ که به اهواز منتقل شد بعد از اجرای نمایشنامه «تا عمق ماسه ها» به کارگردانی پرویز سالکی، داستان «دالو» را به صورت نمایشنامه درآورد. مشوق وی علی تاجرمشائی بود، مردی از ساری و فارغ التحصیل رشته تئاتر و کارشناس اداره کل فرهنگ و هنر خوزستان. نمایشنامه را عزت الله مهرآوران با راهنمایی های مکرر جعفر والی و علی تاجرمشائی کارگردانی کرد و خودش نقش سیاوش را به عهده گرفت. در این نمایشنامه نقش آل وش را بیگدلی بازی کرد. وی «دالو» را با ظرفیت زبان و غنای فرهنگی بختیاری ها نوشته بود. نمایش «دالو» همان سال به جشنواره تئاتر شهرستان ها در تهران راه یافت. سال قبل و قبل از آن نیز گروه دزفولی به جشنواره راه یافته بودند. جشنواره ای که توسط آن آدم های سرشناسی مانند ایرج صغیری به تئاتر کشورمان معرفی شدند. نمایش «دالو» به نظر احمد بیگدلی در آن جشنواره خوش درخشید و مورد توجه بسیاری از هنرمندان تئاتر ایران قرار گرفت. اکبر رادی، احمد محمود، جمیله شیخی، مجید محسنی، علی نصیریان، عزت الله انتظامی و بسیاری دیگر از هنرمندان بنام کشورمان به دیدن این نمایش رفتند. این توجه تا به جایی کشانده شد که هر آن امکان حضور آن در جشنواره های خارجی زیادتر می شد. بیگدلی درباره «دالو» گفت: «دالو یک اتفاق بزرگ تئاتر در ایران بود. سوژه بسیار بکر و تازه ای داشت. لحن روایی و شعرگونه آن با آهنگ کلام که معمول مردمان بختیاری است، دیالوگ های فوق العاده و بازی های درخشان، طراحی صحنه و لباس، همه از دالو نمایشی بدیع ساخت.» «برای من دالو یک اتفاق بود. این اتفاق نادر، برای بسیاری از نویسندگان در جهان فقط یک بار می افتد و کمتر کسی است که از اتفاق نادر دوم برخوردار شده باشد. ترجیع بند هاتف، شعر معروف «علی ای همای رحمت» شهریار، وداع با اسلحه همینگوی و . . . دالو دیگر تکرار نشد و نمی شد تکرار بشود. جنس این اتفاق و برجستگی آن به همین یگانه بودنش بود. این اتفاق حاصل تحقیق و مطالعات من بود در زمینه فرهنگ بختیاری. شاید به همین دلیل بود که کارگردان آن اولین مدعی خلق این اثر بود. او نمایشنامه ای نوشت به اسم «قشلاق آخر» که تنها تفاوتش با متن من، جا به جایی پیرزن (دالو) با یک مرد است. بیگدلی این نمایشنامه را در تهران اجرا کرد. بعد از آن یکی از شاعران معروف که رمان هم می نویسد، این نمایشنامه را به داستانی بلند تبدیل کرد و پس از آن فیلمی به نام «مرگ پلنگ» ساخته شد و همه این حضرات یادشان رفت که اصل این داستان در سال ۵۲ در روزنامه اطلاعات چاپ شده و سال ۵۵ در تهران روی صحنه رفته و نویسنده آن هنوز زنده است.»



■ کارهای دیگر

سال ۵۶ بیگدلی با دو نمایشنامه «در زیر آفتاب» از زاهدان و «مهری» از اهواز به کارگردانی علی تاجرمشائی و بازی عزت الله مهرآوران و اصغر شادروان کارگردان فیلم تیرباران در سال های بعد، در جشنواره تهران شرکت کردند. در همان سال وارد دانشکده هنرهای دراماتیک شد تا در رشته بازیگری و کارگردانی تحصیل کند. سال ۱۳۶۰ به نجف آباد اصفهان کوچ کرد و تا سال ۱۳۶۴ سه نمایشنامه کوتاه با موضوع «جنگ» نوشت که عزیز الهی آنها را کارگردانی کرد هر چند بعداً در کتاب «دیباچه دیارنون» نوشته علی یزدانی، سهم بیگدلی نادیده گرفته شد.

«سلامان» نمایشنامه دیگر احمد بیگدلی بود که ابراهیم کریمی آن را کارگردانی کرد و همه این نمایشنامه ها به اسم مستعار «فانی» از شبکه پخش شد. سال ۱۳۷۲ نمایشنامه «سیاه دوم» را نوشت که در اولین جشنواره سراسری انجمن های نمایشی ایران در اصفهان، با بازی خود و پسرش و کارگردانی حسن محمودی شرکت کرد.

■ ژنرال شبانه

به گمان وی در سال ۱۳۷۴ نمایشنامه «ژنرال شبانه» را نوشت و پس از آن که تلویزیون اصفهان آن را نپسندید با علی سالمی نیک آن را برای جشنواره اصفهان تمرین کردند. این نمایش هم در زمان بازبینی رد شد و به آن بودجه ای اختصاص نیافت. بیگدلی معتقد است که همین شخص بازبین نمایشنامه «ژنرال شبانه» را در تالار مولوی چند سال بعد اجرا کرد. بیگدلی پس از این اتفاقات ناگوار می خواست پشت دستش را داغ کند. دیگر از تئاتر دوری کند اما عشق به تئاتر نگذاشت. بنابراین سال ۷۷ نمایشنامه «حکایت همچنان باقی است» را دست گرفت تا نایین هم رفت و انتخاب شد برای جشنواره منطقه ای اما بیماری قلبی مانع از ادامه کار شد. کارگردانی آن را به فرد دیگری واگذار می کرد که متاسفانه از عهده آن برنیامد و رفاقت اندک آنها هم به دشمنی گرایید. او در سال ۸۱ یک بار دیگر «ژنرال شبانه» را کار کرد که در جشنواره فلاور جان به صحنه رفت و متن آن جایزه گرفت. پیش از آن «اسماعیل اسماعیل» به کارگردانی عباس اسماعیلی در اصفهان روی صحنه رفت و متن آن جایزه گرفت. نمایشنامه «حکایت همچنان باقی است» پیش از کارگردانی توسط بیگدلی به کارگردانی مهدی علینقی پور در جشنواره تئاتر دانشجویی در مشهد اجرا و چند جایزه گرفت. سال ۱۳۸۰ گروهی از هنرمندان قزوین با نمایشنامه «موشی در گنجه» احمد بیگدلی در جشنواره تئاتر فجر شرکت کردند. سال قبل از آن نیز در فیلم «سفر مردان خاکستری» به کارگردانی شهاب رضویان بازی کرد که تجربه بسیار خوبی برای او بود. احمد بیگدلی در این سال ها یک سریال بازنویسی کرد که از شبکه اول پخش شد و متاسفانه از آن هم شانسی نیاورد و لطمه خورد. اکنون داستان می نویسد، نقد سینما و داستان. دو مجموعه داستان کوتاه منتشر کرده و دو مجموعه زیر چاپ دارد و یک رمان (اندکی سایه) که برای گرفتن مجوز به ارشاد ارسال شده و امیدوار است پیش از تمام شدن عمرش، منتشر شود.

تماشا

نگاهی به وضعیت تئاتر در سال های اخیر

هنر بی درو پیکر

منصور خلج

گربه هم که بپرد روی آن صداهایی ازش درمی آید» و هستند کسانی که به به و چه چه شان هم می کنند.

سوی دیگر نظارت و ممیزی تئاتر است. از انتخاب متن تا بازبینی هایی که تا لحظه به صحنه رفتن سایه به سایه تئاتر در حرکت است و حتی هنگامی که تئاتر بر صحنه است آن را رها نمی کند، نویسنده از پیش گرفتار خودسانسوری است، تنها آزادی ای که برایش می ماند آن است که ننویسد. وگرنه هنرمند در کشورهای پیرامونی چگونه می تواند نسبت به مسائل جامعه و جهان خود بی تفاوت باشد و شیری را نقش زدن «بی یال و دم و اشکم». اینها در نهایت تئاتر ما را ابتر و خنثی می سازد و در شکلی، مردم گریز، چرا که تماشاگر با صرف وقت و هزینه به سالن های نمایش روی می آورد تا تئاتر به دادش برسد.[۳] شبی استثنایی را به رویش بگشاید. با سخنی تازه. «حرفی از جنس زمان.»[۴] جلوه گاهی بدیع و خاطره انگیز و بازی هایی به یاد ماندنی، تا تماشاگر دقایقی بال و پر بگشاید.

وگرنه سایر رسانه ها دستیاب ترند و ارزان تر، تماشاگر با لم دادن پای تلویزیون خانگی و تعویض کانال های متنوع به راحتی می تواند خود را سرگرم سازد. اما نباید غافل بود که همین امر تماشاگر را آسان طلب ساخته و گرایش او را نسبت به سرگرمی هایی که چالش فکری بیشتری را طلب می کند گریزان خواهد نمود و به مرور او را نسبت به مسائل پیرامون خود به حالتی منفعلانه، بی عاطفگی اخلاقی و رخوت روانی گرفتار خواهد کرد به نحوی که خویشتن را از هر نوع رسالت مدنی فارغ و مبرا خواهد پنداشت.

آنگاه چنین به نظر می رسد که تئاتر به مرور شأن و منزلت

خود را از دست می دهد: یادمان باشد تئاتر هنری است فرهیخته که همواره در طول تاریخ با زندگی مردمان عصرش درآمیخته و هنرمند، زمانه اش را شهادت داده است. تاریخ تئاتر با همه قدمتش موید این نکته است، از «فریاد پرومته» اشیل، «آنتیگون» سوفوکل. «مده آ» اوری پید، «ابرها» آریستوفان تا نمایشنامه های «شکسپیر». «ایبسن»، «چخوف»، «برشت»، «میلر» و دیگران.

جادوی مسحورکننده نمایشنامه های بزرگ عمری با ماست و رمز جاودانگی را در خود دارند.

بیایید واقع بین باشیم و تئاتر کشور را در محدوده پارک دانشجو و تئاترشهر محک نزنیم. هنوز شهرهای زیادی در کشور پهناورمان فاقد سالن تئاتر هستند و در نتیجه در طول سال گروه های مشتاق هرگز امکان اجرای عمومی و رودررویی با مخاطب را نخواهد یافت.

این امر بدیهی است که تئاتر زمانی به رشد و شکوفایی دست خواهد یافت که صاحب «مکان» گردد. اگر تئاتر در یونان