گزارش یک نمایش: «شوایک سرباز ساده‌دل»

کشف «شوایک» درون

صمد چینی‌فروشان

«روزگاران بـزرگ، مـردان بزرگ می‌طلبند. اما هسـتند قهرمان‌های فروتن و ناشناخته‌ای که تاریخ، آنان را بسان ناپلئون نستوده است، حال آنکه خصال‌شان سـرفرازی‌های اسـکندر مقدونی را هم بی‌رنگ می‌کند». این توصیفی است که یاروسلاو هاشک، نویسنده فقید شوایک، از قهرمان رمان خود ارائه می‌دهد.

مقدمه:

دوشـنبه، ۹۶/۸/۱ مـن و شـش نفر از اسـتادان تئاتر عضو مجمع اندیشـه دراماتیک، میهمان حمیدرضا نعیمی و گروه نمایش «شـوایک سرباز ساده‌دل» در تالار وحدت بودیم. پیش از ورود به تالار، اولین موضوع مورد گفت‌وگوی میان دوستان اندیشـه دراماتیک، چرایی انتخاب دوباره[1] رمان شوایک، برای نگارش و اجرا در شرایط موجود و طرح این پرسش بود که حمیدرضا نعیمی، چگونه و بر اساس کدام رویکرد تحلیلی، جان‌مایه انتقادی و روشنگرانه چنین رمان سترگی را به زمانه ما پیوند خواهد زد که توجیه‌گر انتخاب او در این زمان و این مکان باشد.

اولین مسئله پرسش‌برانگیز در مورد این نمایش، برخورد حمیدرضا نعیمی با نام نویسنده رمان و مترجم اثر انتخابی خود بود: کوچک‌نمایی نام نویسنده رمانی که به اعتقاد بسیاری از صاحب‌نظران، یکی از برجسته‌ترین آثار ادبی جهان است[2] و حذف نام مترجم از بروشـور و پوستر نمایش و نمایش‌نامه اقتباس‌شده از آن[3]. و از آنجایـی که چنین برخوردی، با یک چنین اثری، بـه خودی‌خود، اگر نگوییم بی‌اخلاقی، نوعی سهل‌انگاری سـؤال‌برانگیز به حساب می‌آید، دوستان اندیشه دراماتیک، بحث درباره آن را به بعد از تماشای نمایش موکول می‌کنند.

از دیگر بحث‌های مطرح‌شـده در جمع اعضای اندیشـه دراماتیک، در سالن انتظار تالار وحدت، چرایی گسـترش پدیده دراماتورژی و اقتباس‌های به‌اصطلاح آزاد از رمان‌هـا و نمایش‌نامه‌های اروپایی (شـرقی یا غربی)، به‌ویژه در یک دهه اخیـر و طرح این پرسـش بود که ایـن پدیده، بازتاب‌دهنده کـدام نقطه قوت یا نقطه‌ضعف تئاتر معاصر ما و پاسـخ‌گوی کدام نیاز یا ضرورت فرهنگی جامعه مخاطبان ایرانی اسـت؟ پرسشی که بررسی چندوچون آن نیز به نشست ویژه‌ای در جمع اعضای گروه اندیشه دراماتیک موکول می‌شود.

پیشگفتار:

اگر با «جان آهارت»، نویسـنده «کتاب چشـم کارگردان»[4] درخصوص کارکرد تحول‌بخـش و تأثیرگذار تئاتر در زندگی موافق باشـیم و بپذیریم که هدف تئاتر واقعی، در طول تاریخ پیدایی خود، چیزی جز کمک به درک و فهم ما از خودمان و از جهان پیرامونمان نبوده و بهترین ملاک و معیار قضاوت ما در مورد هر تئاتری، در همه‌نوع آن، تجربه‌های واقعی زندگی است، در آن صورت، اولین تکیه‌گاه هر تماشاگر آگاه و هر منتقد و هر پژوهشگر نکته‌سنجی در مواجهه با انواع اقتباس‌ها و در اماتورژی‌های رایج در تئاتر معاصر ما، بررسی نسبتی خواهد بود که این‌گونه آثار، با خود مخاطبان، درک آنها از یکدیگر و تجربه‌های واقعی و ملموس آنها از زندگی برقرار می‌کنند.

و بـاز هم اگر با «جان آهارت» موافق باشـیم که تنها راه دسـتیابی به تئاتر معنـادار؛ تئاتری که بتواند به کشـف دوباره قدرت ذاتی خـود برای مطالعه و بررسـی زندگی واقعی نائل شـود، پـروردن و تربیت کارگردان‌هایی اسـت که دغدغه اصلی آنها نه جلوه‌های صوری و بصری تئاتر و ارضای نیازهای هیجانی مقطعی و سـطحی مخاطبـان، بلکه کمک به درک و فهم آنها از خودشـان، از یکدیگـر و از جهان پیرامون خود باشـد، در آن صورت، یگانـه ملاک قابل‌اعتنا و معتبر برای قضاوت درباره نتایج کار اقتباسـگران، خوانشـگران و دراماتورژهای وطنی ما نیز، نه توانایی آنها در خلق جلوه‌های بصری فریبنده و هیجانات کاذب حاصل از میزانسـن‌های به‌اصطلاح غیرمتعارف، بلکه میزان تأثیرگذاری واقعی آثار ارائه‌شده از سـوی آنها بر رشد آگاهی مخاطبان از خودشان و از یکدیگر و از جهان پیرامونشـان خواهد بود که این حاصل نخواهد شـد مگر از طریق انتقال کنش محوری متون انتخابی و مسئولیت‌پذیری اقتباسگران و کارگردان‌ها در قبال اهداف زیبایی‌شناختی و معناشناختی واقعی متن‌های مرجع.[5]

امـا متأسـفانه، در یک دهه اخیـر، به دلایل مختلـف، از جمله، بدفهمی و ساده‌انگاری اکثر منتقدان و اهل فن، درخصوص ماهیت واقعی تئاتر و درک خام و سـطحی آنها از مفاهیمی نظیر «ارتباط تئاتری»، «همذات‌پنداری» و «اداهای روشـنفکرانه» و «لذت ناب»[6] تئاتـری، روزبه‌روز، بر دامنـه رویکردهای صوری و اغلب شـخصی به متـون خارجی، آن‌هـم در پناه انواع شـعبده‌های بصری جذاب و خیره‌کننده افزوده شـده است. شواهد موجود، نشان‌دهنده تسلط نوعی کژفهمی و درک سـطحی از کارکرد و رسالت اجتماعی تئاتر، در میان نویسندگان و کارگردان‌های ما و همسـویی روزافزون آنها با سلایق عامه مردم، به زیان تئاتر متعهد و معنادار است که یکی از جلوه‌های بارز آن را می‌توان در تأکید بیش‌ازحد کارگردان‌ها بر میزانسـن‌های صوری هیجان‌بخـش و مدیریت صحنه‌های انبوه به‌عـوض خلق جهان معنادار برای مخاطبان مشـاهده کـرد؛ مخاطبانی که با هجوم وسائل ارتباطی عامه‌پسند، بیش از پیش به سرگرمی و خندیدن به خود و تمسخر خود، به عوض درک و فهم عمیق موقعیتِ خود، گرایش پیدا کرده‌اند.

گفتاراصلی:

رمان «شـوایک» دربـاره چگونگی شـکل‌گیری جنگ جهانی اول اسـت و نویسنده، با گرداندن شـوایک در نقاط مختلف امپراتوری، با زبان طنز، از یک‌سو، فساد حاکم بر سراسر یک نظام توتالیتر را برملا می‌کند و از سوی دیگر، دست‌های پنهان و آشـکار دخیـل در وقوع این جنگ درواقع مضحک اما پر از خسـارت را آشـکار می‌کند. «شوایک»، رمانی ضد جنگ اسـت که با طنزپردازی و فکاهه و تمسـخر خردورزانه و عقلانی‌اش، تصویری از واقعیت‌هـای امپراتوری اتریش و بی‌شـعوری عمومی رایـج در آغاز و در جریان جنگ ارائـه می‌کند که در عین سادگی و مضحک‌بودنش، خواننده را در تمام طول روایت، به خنده‌های تلخ، اما هشداردهنده وامی‌دارد.

نویسنده دنیایی تیره و مضحک و معناباخته آکنده از بی‌خردی را خلق می‌کند که فقط با خنده‌های تلخ اسـت که می‌شود از کنارشان عبور کرد، چرا که اساسا، بهانه شروع جنگ اول جهانی نیز، همچون بسیاری رویدادهای نظامی عصر مدرن، به قدر کافی مضحک و خنده‌آور بوده است: جرقه شکل‌گیری جنگ جهانی اول را یک دانشجوی عصیانگر صرب روشن می‌کند که ناگهان غرور ملی‌اش به او حکم می‌کنـد که «فردیناند»، ولیعهد امپراتوری قدرتمنـد اتریش، را هدف گلوله قرار دهد. تیرِ رهاشده از تفنگِ این به‌ظاهر جوان انقلابی، به ولیعهد اصابت می‌کند و خونی که از او بر زمین جاری می‌شـود، بر بستر بی‌خردی و بی‌شعوری مسلط بر جوامع اروپای شرقی و غربی، سیلاب خونین جنگ جهانی اول را رقم می‌زند. آیا همین بهانه، برای شروع جنگی چنان بزرگ و خونبار، به قدر کافی مضحک نبوده است؟ به این ترتیب است که هاشک، نه تنها عظمت و شکوه پوشالی امپراتوری اتریش و مسببان جنگ جهانی اول، بلکه حماقت بزرگ نهفته در پس رویدادهای منتهـی به آن را، از هر دو سـوی رابطه، یعنی سیاسـتمداران، صاحبان قدرت و مردمان بی‌خرد و هیجان‌زده آن زمان برملا کرده و به نقد می‌کشد. هاشک، در این رمان، چنانکه از یک کمدی واقعی انتظار می‌رود، با طنازی و شـوخ‌طبعی تمام، از بی‌خردی و معناباختگی و حماقت عمومی مسـلط در اوایل قرن بیستم پرده برمـی‌دارد که تأثیر آگاهی‌بخش آن، بیش از هـر اثر ضدجنگ جدی دیگری، در ذهن و روان خواننده باقی می‌ماند.

آنچه که هاشـک، درصحنه‌ها و رویدادهای متعدد رمـان، از زبان و از طریق «شـوایک»، بازمی‌گویـد چکیـده تجربه‌های مـردم چـک در دوران امپراتوری اتریش و جنگ جهانی اول اسـت، ادبیات عامیانه رمان در عین سادگی، به‌شدت هوشمندانه، طنزآلود، معنادار و آگاهی‌بخش است. هاشک از شوایکِ سفیه، اما پاکدامن، چهره مردمی آشنایی می‌سـازد که نمونه‌های آن در همه کمدی‌های جهان از جمله کمدی دل‌آرته و سـیاه تخته‌حوضی خودمان قابل ردیابی است. شخصیت معترض و مضحکی که همه مسببان آگاه و ناآگاه جنگ جهانی اول را بی‌هیچ تعارف و پرده‌پوشی اما، بسیار زیرکانه و درعین‌حال صریح و افشاگرانه، به باد تمسخر و استهزا می‌گیرد.

از اقتباس یا بازخوانی یا دراماتورژی چنین آثاری، همچون کار مسـئولانه‌ای که برشـت درباره شوایک انجام داده است، انتظاری جز تداوم و تحقق درونمایه اثر و اهداف معناشناختی آن در شرایط جدید نمی‌رود و صرف تلخیص هر رمان یا نمایش‌نامه‌ای، بدون تداوم‌بخشـی به درونمایه و اهداف معناشـناختی آنها در شـرایط نوین، کاری بیهوده اسـت؛ رویکردی که نتیجه آن، در بهترین حالت، خودنمایی و تظاهر در جامه عاریتی خواهد بود.

«شوایک»، رمانی ضد جنگ است که با طنزپردازی و فکاهه و تمسخر خردورزانه و عقلانی‌اش تصویری از واقعیت‌های امپراتوری اتریش و بی‌شعوری عمومی رایج در آغاز و در جریان جنگ ارائه می‌کند که در عین سادگی و مضحک‌بودنش، خواننده را در تمام طول روایت به خنده‌های تلخ، اما هشداردهنده وامی‌دارد

با این توصیف، بازتعریف سفر شوایک، در دوران جنگ جهانی اول و بازنمایی چکیده محدودی از چندین و چند صحنه رمان، بر بستر ویژگی‌های زمانی و مکانی روایت اصلی، درکنار حذف تدریجی محوریت شـوایک از بخش عمده رویدادها (در نمایش‌نامه و اجرا) و درشـت‌نمایی شوخی‌های وقیح جنسی این و آن (در جریـان اجرا) و تأکیدهای بیش‌ازحد بر میزانسـن‌های صوری که بازخوردی جز سرگرم‌سازی و خنداندن مخاطب ندارند، رویکردی سطحی به متن اصلی در این زمان و ایـن مکان و گویای ضعف نمایش‌نامه‌نویس و کارگردان، در یافتن رابطه بینامتنی مؤثر میان رویدادهای متن اصلی و واقعیت‌های دنیای معاصر اسـت؛ پدیده‌ای که جلوه‌های آشـکار آن را می‌توان در میزانسن‌های بی‌دلیل و عاری از معنای مربوط به سگ‌های شوایک در صحنه اول و انبوه‌سازی بی‌دلیل مشتریان کافه در صحنه دوم مشـاهده کرد که نه‌تنها هیچ نقشـی در انتقال معنای متن اقتباس شده ندارند بلکه همچون مانعی در برابر مشارکت مخاطب در مفاهیم جـدی و انتقادی جاری در صحنه‌هـای مربوطه عمل می‌کننـد و از خلوص و تأثیرگذاری طنـز و فکاهه هدفمند آنها بر ذهـن و روان مخاطب نیز می‌کاهند. تأکید بیش‌ازحد بر صورت و تصویر به جای معنا و درونمایه، بزرگ‌ترین آفت تئاتر معاصر ما و بزرگ‌ترین مانع در برابر جلب مشـارکت درونی و ذهنی مخاطب از یک‌سو و سطحی‌سازی فرایند ارتباط صحنه و تماشاگر از سوی دیگر است.

در «شـوایک» حمیدرضا نعیمی، از صحنه پنجم به بعد، عملا شـوایک به حاشـیه رانده می‌شود تا اهداف سرگرمی‌سـاز کارگردان و اقتباس‌گر برای جلب توجه مخاطبان، به قصد فروش هرچه بیشتر گیشه، برآورده شود. از صحنه ششم، شوایک صرفا به ابزاری برای تداوم و تقویت صحنه‌های کمیک و تماشاگر و ناظر مناسبات رکیک و توهین‌آمیز تبدیل می‌شود که از آن میان می‌توان به صحنه‌های مربوط به «کشـیش واسیلی» و «کشـیش کاتز» در صحنه‌های ششم و هفتم و هشتم اشـاره کرد که به توهین‌های آشـکار و بی‌پروا به مسیحیت می‌انجامند؛ صحنه‌هایی که هر گونه انتظار کشـف رابطه بینامتنی میان آنها و واقعیت‌های معاصر، از سوی مخاطب، انتظار و تصوری بیهوده و ساده‌لوحانه خواهد بود.

از دیگر ساده‌انگاری‌های یک چنین اقتباس‌هایی، دلخوش‌کردن اقتباس‌گران به اشـارات ضمنی سیاسی اسـت که هیچ ارتباط معنایی عمیق با متون مرجع برقرار نمی‌کنند. فرایندی که در کنار سـایر موارد ذکرشده در فوق، به‌دلیل تسلط تفکر سـودجویانه و منفعت‌طلبانه بر تمامی پیکره تئاتر ایران، به تقلیل جایگاه فرهنگی- هنری مجموعه‌ها و تالارهایی انجامیده اسـت که زمانی از قطب‌های فرهنگی کشور و مایه مباهات ایران در برابر تمامی کشورهای منطقه بوده‌اند.

به این ترتیب، در اقتباس نعیمـی، از صحنه پنجم به بعد، دیگر مخاطب از زاویه دید شوایک نیست که جهان پیرامون او را می‌نگرد بلکه با تعدد دیدگاه‌ها و رویدادهایی مواجه می‌شود که هدفی جز شگفت‌زده‌کردن و خنداندن مخاطب ندارنـد. این رویکرد که ریشـه درتحلیل معناباخته اقتباسـگر از اثر دارد، نه تنها تمامی ظرفیت‌های فراهم‌شـده در پنج صحنـه ابتدایی را به باد می‌دهد بلکه، از واقعیتـی در تئاتر معاصر ما پرده برمی‌دارد کـه موضوع نقدها و نگرانی‌های منتقدان و استادان دردآشنای تئاتر ما، در یک دهه گذشته بوده است: سوءاستفاده گسـترده نسل‌های جدید و به دنبال آنها نسل‌های اول و دوم تئاتر بعد از انقلاب، در یـک دهه اخیر، از امکانات و ظرفیت‌های نهفته متون درخشـان جهان، برای مجذوب‌کردن مخاطب با تصویرسـازی‌ها و میزانسـن‌های بی‌محتوای به‌ظاهر چشـم‌نواز و انکار کامل نقش فرهنگ‌سـاز تئاتر در کشـور. فرایندی که می‌توان نمونه‌هـای دیگر آن را تـا حد درخورتوجهی در بهره‌برداری کمیک نویسـنده و کارگردان شوایک از رفتار دلقک‌منشـانه و عاری از محتوای سایر شخصیت‌های نمایش، برای خنداندن صرف مخاطب مشـاهده کرد کـه به‌ویژه از صحنه‌های مربوط به خانه کشیش کاتز آغاز می‌شود و تا صحنه‌های مربوط به خانه ستوان لوکاش، جنجال‌آفرینی‌های گوشـخراش گروهبان بائوتـزه و تأکیدهای مکرر بر جلوه‌های بصری صحنه‌های مربوط به میدان جنگ و... ادامه می‌یابد؛ اما چنین رویکردی به یک رمان بزرگ از نویسـنده نمایش‌نامه و کارگردان نمایش سقراط (البته، اجرای اول آن) و خوانشـگر و کارگردان نمایش فاوسـت (باز هم اجرای اول آن)، اگر نه برای همه اعضای گروه اندیشـه دراماتیک؛ اما برای شخص من، بسیار دردآور، سؤال‌برانگیز و نگران‌کننده بود. در اولین اجراهای سقراط و فاوست، میزانسن‌های اجرائی، تماما در خدمت انتقال جوهره معنایی متن مرجع (درباره فاوست) و برقراری رابطه بینامتنی میان سرنوشت سقراط و سرنوشت متفکران و منتقدان مسـتقل در جهان معاصر مخاطب، بسـیار آگاهی‌بخش و در تماس نزدیک با تجربه‌های زیسته او بود. در آنها، بازی‌ها و کنش‌های جسمانی بازیگران با درون‌مایه مدنظر و روزآمدشده اثر انتخابی و حقایق تاریخی ملموس مخاطب، هماهنگی آشکار و انکارناپذیر داشتند.

در پایان، اگر ملاک ما برای سنجش صحت بازی‌های بازیگران نمایش شوایک، شـخصیت‌های طراحی‌شده به وسیله هاشـک و میزان تطابق آنها با درونمایه متن اصلی باشـد، در تمامیت این اجرا، غیر از فرهـاد آئیش که تا به آخر، همه کنش‌های صحنه‌ای‌اش، حتی کنش‌های جانبی و بی‌تأثیرش بر روند رویدادهای گریزان از درونمایه محوری متن اصلی، صادقانه و آگاهانه، به ویتسـک، سـرباز سـفیه و ساده‌لوح و هم‌زمان، فیلسوف مد نظر هاشـک وفادار می‌ماند، از هیچ بازی درخورتوجـه و معنادار دیگری نمی‌توان یاد کـرد. فرهاد آئیش با تکیه بر غریزه هنری ویژه خویش، در بازنمایی خود از نقش شوایک، همان قهرمان فروتن و ناشناخته‌ای را ارائه می‌دهد که به قول هاشک، تاریخ هرگز او را نستوده است.

پی‌نوشت:

۱- اول بار، بیش از ۱۰ سـال پیش، کورش نریمانی، نمایش‌نامه‌ای را براساس این رمان تألیف و به صحنه برد.

۲- به گفته برتولد برشـت: «چنانچه لازم باشد از سه اثر نام ببریم که ادبیات جهانی قرن ما را آفریده‌اند، بی‌تردید، شوایک یکی از آنهاست».

۳- تاکنون در ایران ترجمه‌های متعددی از شوایک صورت گرفته که تازه‌ترین آنها، ترجمه کمال ظاهری اسـت که نشـر چشمه آن را منتشـر کرده است؛ اما حمیدرضا نعیمی، نه در پوسـتر و بروشور نمایش و نه در متن نمایشی اقتباسی خود از رمان هیچ نامی از متن ترجمه‌شده مورد استفاده خود نمی‌برد.

۴- چشم کارگردان. نوشته جان آهارت. ترجمه صمد چینی‌فروشان. انتشارات سمت (در دست انتشار).

۵- حمیدرضا نعیمی در گفت‌وگو با ایسـنا: «یکـی از مباحثی که گروه ما در اجراها دنبال می‌کند، این اسـت که از این تئاتر فرسوده، کسل‌کننده، خالی از نبوغ و خلاقیت، سـرد و بدون تصویر و حرکت که به آن نام رئالیسـتیک داده شـده اسـت، خارج شـویم و یک تئاتر با زبانی جهانی نمایش دهیم که یک تماشـاگر خارجی حتـی اگر تمام ظرایف قصه و زبان را حس نکنـد؛ اما از دیدن آن لذت ببـرد... . در آن نمایش‌ها به‌هیچ‌وجه نگاه حرکتی، رقص، رنگ و نقاشـی را که کارگردان باید در صحنه داشته باشد، نمی‌بینید... . ما تلاش می‌کنیم در کنار چند گروه تئاتری ایـران... (که) غیرمتعارف‌بودن (کارهای) آنها برای تئاتر ما بسـیار ارزشـمند است... شـکل متفاوتی از تئاتر ایران را به مخاطبان داخلی و خارجی عرضه کنیم».

۶- اشـاره به یادداشـت «خـارج از اداهای روشـنفکرانه و بـه دنبال لذت نـاب» مندرج در ایـران تئاتر. کـه البته در اینجـا، فقط ذکر این نکتـه برای رد نظرات طرح‌شـده به وسـیله نویسـنده این یادداشت کافی اسـت: تئاتر اساسا یک رفتار روشـنفکرانه اسـت و چیزی بـه نام ادای روشـنفکرانه دربـاره آن، هیچ جایی ندارد.

نقد

شوایک سرباز ساده‌دل
مضحکه جنگ

محمدرضا نوروزیان

در کنـار بیـش از هـزار و ۲۰۰ داسـتان کوتاه، این تنها داسـتان بلند هاشـک اسـت که برای او شـهرت و اعتبـار جهانـی به ارمغان مـی‌آورد؛ داسـتانی ضد جنگ، ضد تشکیلات و درعین‌حال بسـیار کمیک و نشاط‌آور؛ داسـتانی که در قالـب طنزی ظریف، شدیدترین بیانیه را علیه جنگ و آنچه آمد صادر می‌کند. هاشک که در سال ۱۸۸۳ در بوهـم (پراگ) به دنیا آمده، درواقـع زندگـی مهارناپذیر شـوایک را در جنـگ جهانـی اول بر اسـاس زندگـی جنجال‌برانگیـز و پرهیاهوی خودش بنا نهاده اسـت و اما نمایش حاضر منتخبی نه‌چنـدان قانع‌کننده از حوادث و ماجراهای داسـتان است که البتـه با مهارتی خیره‌کننده در کنار هم چیده شـده. این چینش که طبعا در خدمت بیان جهان‌بینی و نقاط نظر نویسـنده و کارگردان نمایش است در بخش عمـده‌ای از نمایش از محتوا و پیام اصلی و درواقـع عنصر محوری داستان؛ یعنی مخالفت سرسختانه و بی‌قیدوشرط با جنگ و البته مسیحیت دور شـده اسـت. به همین دلیل گاه در تضـاد با روح کلی کتـاب و برخی مفاهیـم کلیدی آن اسـت. نمایش با تأکید بسـیار بر شـخصیت کشیش بر جنبه کمیک و نه البتـه طنز ظریف و درعین‌حال گزنده موجود در داستان که کیش کشیش را مورد توجه قرار داده، انگشت نهاده و در جهت ایجاد فضایی نشـاط‌آور به منظور کاستن از تیرگی و سـیاهی حوادث بیشـتر به سـاحت کمیک این شـخصیت پرداخته است. ازاین‌رو برخی مفاهیم کلیدی نمایش مغفول مانـده که مخاطبانـی را که قبلا کتاب هاشـک را مطالعه کرده‌اند مأیـوس می‌کند. کارگـردان با عبور از این مفاهیم کلیدی که بی‌شـک ناشی از پاره‌ای ملاحظات محدودکننده است و نه عـدم درک و دریافـت او از آنها، چراکه هم خود شـخص فرهیخته و با مطالعه و دانش فراوان است و هم کلیت نمایش حاکی از درک درسـت او از جهان‌بینی و افکار هاشـک است، سعی در جبران آنها از طریق پناه‌بردن به شـعارهای متظاهرانه کرده. همه اینها فضای نمایش را یکسر مخدوش و انتقـال مفاهیـم را دچـار مشـکل کرده اسـت. البته برتولت برشـت که کتاب هاشـک را ارزشـمندترین کتاب قرن بیسـتم می‌نامید نیز اقتباسـی از این داسـتان را روی صحنـه برده که بـا به‌روزکـردن داسـتان، امپراتوری اتریشی- مجارستانی را به چکسلواکی تحت‌الحمایـه نازی‌هـا تغییـر داده بود. این اقتباس صرفا بازنویسـی فرم نیست، بلکه برشـت محتوای آن را با برنامه‌های سیاسـی ذهن خود همسو کرده بـود، اما با این‌همـه همواره به مفاهیم کلیـدی کتاب وفـادار مانده اسـت. هاشـک در کتاب خود ضمن بـازی با لغات در قالـب طنزی نافذ و خیره‌کننده، به شکلی مسرت‌بخش و نشـاط‌آور و البته فروپاشنده به شرح بیهودگی جنگ می‌پـردازد. کارگردان نمایش البته در سایه اجرای قدرتمند بازیگر شوایک به صورت خیره‌کننده‌ای آن را روی صحنه آورده است. شوایک سـاده‌دل و پرحرف به سربازی وفادار برای ارتش اتریـش در جنگ جهانی اول تبدیل می‌شود. گرچه کوشش‌های او بـرای رفتـن به جبهـه همگی در خدمت بازداشـتن او از رسیدن به آن اسـت، بااین‌حال نمادی از طنز بسیار گزنده‌ای اسـت که در سرتاسر نمایش جاری است.

هاشـک از این طریـق درواقع به بیان بی‌حاصلی کوشـش‌های انسان در جلوگیری از جنگ‌ها اشـاره کرده؛ نکتـه‌ای که کارگـردان بـه زیبایی به آن پرداختـه و به صورت درخشـانی روی صحنـه برده اسـت و اما فرهاد آئیـش آنچنان ظاهر شـده کـه از او انتظار می‌رود؛ چراکـه بی‌تردید یکی از قله‌های تئاتر امروز کشـور در زمینه کارگردانـی و اجراسـت و درواقع هر اجـرای او کلاسـی تمام‌عیـار بـرای بازیگـری تئاتـر اسـت. او بـا اجرای درخشان و خیره‌کننده خود از این سرباز سـاده‌دل، جنبه دیگر نمایش را که در روایت ایـن کارگردان مغفـول مانده است جان می‌بخشد.

صحنه

طپانچه‌خانم: مرثیه برای یک رؤیا

بهارک سهامی

«طپانچه‌خانـم» نمونه موفق نمایش‌نامه ایرانی اسـت که نیازهای فکـری و زیباشـناختی مخاطبان جـدی تئاتر امروز را بـرآورده می‌کند. نمایش‌نامه‌نویـس، محمدامیـر یاراحمـدی و کارگردان، شـهاب‌الدین حسـین‌پور، متن نمایش و اجرا را به‌گونـه‌ای طراحی کرده و پرورانده‌اند که حاصل آن همذات‌پنداری مخاطب با موضوع نمایش و شخصیت‌ها و هم‌زمـان لـذت از فرم اجراسـت. نمایش با بهره‌بـردن از طنز مؤثر و کنترل‌شده، میزانسن دقیق و هوشـمندانه، ریتم پرتحرک اجرا، موسیقی متفاوت با زمینه زمانی و مکانی روایت و گریم غیرمتعارف موفق می‌شود تماشاگر را بدون آنکه دچار ملال شود تا انتهای اجرا مجذوب نگاه دارد.

نمایش، روایتگر فروپاشـی اختارالسلطنه، وارث املاک اربابی خاندان شمعخال‌وند است که به‌واسطه ملکه، عمه اخترالسلطنه، به حکومت متصل بوده اسـت. طلاق عمه نازا از پادشاه در ابتدای نمایش، مقدمات زوال اخترالسـلطنه از قدرت سیاسـی و اجتماعی‌اش را فراهم می‌کند. عنوان نمایش «طپانچه‌خانم» کنایه از تپانچه‌های موروثی اخترالسلطنه دارد که اسـتعاره‌ای برای شـخصیت او و نمادی محوری است که کل سـاختار اثر بر محور آن قرار می‌گیرد. ایـن زن مقتدر و فرنگ‌رفته، آرمان برقرارکردن نظم و مدرن‌سازی شهر را در سر می‌پرورد. نفوذ و اعتبار او که مدیون اتصالش به خاندان سلطنتی است به او مجوز می‌دهد که شخصا در این زمینه اقدام کند و در سطح شهر با تپانچه‌های موروثی‌اش راه برود و با خاطیان و قانون‌شکنان برخورد و ایشان را مجازات کند. تپانچه‌ها نماد قدرت موروثی‌اند. با طلاق عمه از شاه، قانون خلع‌سلاح که اخترالسلطنه به دلیل نفوذ سیاسی‌اش از اجرای آن معاف بود اجرائی می‌شود. حال او موظف است ارزشمندترین میراث خانوادگی‌اش را به فرمانداری تحویل دهد؛ به عبارت دیگر از قدرت اجتماعی- سیاسـی‌اش چشم‌پوشی کند. کل روند نمایش، کشـمکش اخترالسـلطنه با فرمانداری بر سر تحویل تپانچه‌هاست که پذیرفتنش برای او غیرممکن است.

خانواده اخترالسلطنه مقتدرترین زن شهر، ناکارآمد و ابتر است. پنج‌بار ازدواج کـرده که حاصـل آن ماه‌منیر، دختری عقب‌مانـده و خلق‌وضع اسـت که عین بی‌فرزندی اسـت. به دیگر معنا وارث شایسـته‌ای ندارد که ثروت و قدرت خود را به او انتقال دهد. همسـر فعلی‌اش، هوشـنگ که جوانی رعناست، شـاگرد خیاط شهر بوده که به طمع به‌چنگ‌آوردن ثروت اخترالسلطنه بعد مرگش با او ازدواج می‌کند. دامادش، مدی‌خان، کلاه‌مخملی، لات عربده‌کش و مزاحم نوامیس مردم است که او هم به طمـع مال‌ومنال، دختر عقب‌مانده را به زنی می‌گیرد. شـکم ماه‌منیر ۱۰ سال اسـت مانند زنان باردار برآمده، ویار دارد، اما نمی‌زاید: نمادی دیگر از ابتربودن خانواده اخترالسلطنه. به عبارت دیگر، خانواده اخترالسلطنه پیش از اینکه قدرت سیاسـی‌اش را به‌واسطه طلاق عمه‌خانم از دست بدهد، روند فروپاشـی را سال‌هاسـت آغاز کـرده که با قطـع ارتباط از حکومت مرکزی این انحطاط کامل می‌شود.

اخترالسلطنه راضی نمی‌شـود از تپانچه‌های موروثی‌اش صرف‌نظر کند و تصمیم می‌گیرد با سـرهنگ - نماینـده فرماندار یا حکومت- وارد مذاکره شـود. حکومت فاسـد می‌پذیرد به‌ازای قطعه زمینی ارزشمند یا بخشـی از مایملکش او را از قانون خلع‌سـلاح مستثنا کند. در نهایت

اخترالسلطنه مجبور به تحویل تپانچه‌ها می‌شود و قمری، کلفت تهرونی خوش‌آب‌ورنـگ را نیز به سـرهنگ تقدیم می‌کند. گذشـتن از قدرت به موازات صرف‌نظرکردن از رؤیای مدرن‌سـازی شـهر و اصلاحات به زور اسلحه اسـت. اخترالسلطنه که از امورات شـهر خلع‌ید می‌شود، مردم دوباره به روال بی‌نظم و سنتی گذشـته بازمی‌گردند؛ روندی که نشان از آن دارد که تغییر و اصلاح به زور تپانچه میسر نیست و خانه از پای‌بست ویران است.

محمدامیـر یاراحمـدی، نمایش‌نامه‌نویس، برای به‌تصویرکشـیدن روایتی که در چارچوب زمان و مکانی مشـخص قرار نمی‌گیرد، از قالبی شبه‌تاریخی استفاده می‌کند. زبان، سـبک زندگی و اسامی شخصیت‌ها یادآور صد سـال پیش ایرانند. درعین‌حال نمایش‌نامه و اجرا از تکنیک‌ها و استراتژی‌های متنوعی در فرم کار استفاده می‌کنند که نمایش از قالب تاریخی سـنتی خود بیرون می‌آید و کیفیتی مدرن و بی‌زمان‌ومکان پیدا می‌کنـد. طنزی کـه در دیالوگ‌ها، کنش‌ها و حرکات بازیگران اسـتفاده می‌شـود، اثر را در ژانر گروتسـک قرار می‌دهد. گروتسک طنزی است که حاصل تضادها و پارادوکس‌های مبالغه‌شـده است؛ فرمی است که به کارگردان اجازه می‌دهد از امکانات نمایشـی متنوعی برای پررنگ‌کردن این تضادها اسـتفاده کند. زبان که با چیره‌دستی و تسلط فراوان در متن به کار گرفته شـده، اگرچه فارسـی قجری به نظر می‌رسد، اما در ترکیب با ریتم تند کنش‌ها و حرکات و میزانسـن از زمان گذشته تاریخی فاصله می‌گیـرد. طراحی لباس اکثر بازیگران بر اسـاس الگـوی معاصر غربی است. موسیقی زنده که به نحو بسیار جذاب و مؤثر در جای‌جای صحنه به کار گرفته می‌شود، در بیشـتر بخش‌ها غربی است. برخلاف استفاده ابزاری و تحمیلی‌ای که از موسـیقی با هدف فروش گیشه در بسیاری از اجراهای امروز می‌شـود، در این نمایش نقش مهمی در غنابخشیدن به بافت نمایش، کمک به پویایی روایت و فاصله‌گذاری بین روایت و گذشته تاریخی و نزدیک‌کردن آن به زمان معاصر دارد. شـهاب‌الدین حسین‌پور، کارگردان خلاق نمایش، با بهره‌گرفتن از فرم کابوکی که یکی از سنت‌های نمایشـی آسیای‌شرقی اسـت، در میزانسـن، طراحی حرکت بازیگران و طراحـی گریم تأثیر گروتسـک را دوچندان می‌کنـد. گریم چهره غلیظ و دلقک‌وار بازیگران، حرکات مقطع و موزون و آمدورفت‌های سـریع آنها که نشـانگر آمادگی بدنی چشمگیر و تسلطی ستودنی است، طنز گزنده نمایش را به شـیوه‌ای تأثیرگذار به تصویر می‌کشـند. طراحی صحنه نیز به کمک سـایر عوامل می‌آید و نمایش را از حالت بومی و تاریخی خارج می‌کند. دکور صحنه هم به سـادگی تعدادی بشـکه زنگ‌زده است که روی هم قرار گرفته‌اند و به‌عنوان تخت و صندلی اسـتفاده می‌شـوند و تعدادی قوطی کنسرو مچاله که در حاشیه صحنه جای دیوارهای خانه قرار گرفته‌اند.

در خاتمه نمایش، ماه‌منیر بالاخره زایمان می‌کند و تعدادی پوسـت گردو از زیر دامنش خارج می‌شود؛ صحنه‌ای گروتسک که بر بی‌ثمربودن نقشه‌های تجددطلبانه اخترالسلطنه و خاموش‌شدن فروغ ستاره بخت خاندان او نقطه پایان می‌گذارد.