گفت‌وگو با مهرداد کریم‌خاوری، رهبر گروه دف‌نوازی مشتاق

اصالت در شیوه خانقاهی دف‌نوازی است

مریم میری: گروه مشتاق، اول مهرماه در تالار وحدت با علاقه‌مندان دف‌نوازی دیداری تازه کرد. سابقه این دیدارها اما تازه نیست؛ مهرداد کریم‌خاوری بیش از ۲۵ سال است که در عرصه موسیقی کشور یکی از آهنگ‌سازان و نوازندگان مطرح به حساب می‌آید. در کارنامه فعالیت‌هایش همکاری با چهره‌های مختلف موسیقی ایران چون محمدرضا لطفی، خلیفه میرزا آقاغوثی، شهرام ناظری، مهدی کمالیان، سالار عقیلی و... به چشم می‌خورد. فارغ از اینها، گروه مشتاق نیز در طول بیش از دو دهه به مهم‌ترین گروه دف‌نوازی موسیقی ایران بدل شده؛ گروهی که سنگ بنای آن را کریم‌خاوری در تهران و با هفت، هشت شاگرد کلاس‌های دف‌نوازی‌اش گذاشت و در مواقعی به بیش از صد عضو هم رسید. به بهانه کنسرت و رونمایی از آلبوم گروه مشتاق به سراغ او رفتیم و در فاصله تمریناتش، فعالیت حرفه‌ای او را مرور کردیم با ته‌مایه‌ای از خاطرات شخصی؛ از آشنایی با محمدرضا لطفی، کار با ساز دف و شیوه‌های نوازندگی آن در ایران.

عکس: معصومه خاجی

دو اتفاق مهم

دو اتفاق راه «مهرداد کریم‌خاوری» را به سوی فضای موسیقی تهران هموار می‌کند؛ اول اینکه در حوالی سال ۱۳۷۰، قطب‌الدین صادقی از او می‌خواهد که برای نوازندگی تئاتر هفت‌خان رستم همراهی‌اش کند. حاصل این همکاری، ۳۰ شب اجرا در شهر طوس و ۳۰ شب اجرا در تهران است. پس از آن، مهرداد کریم‌خاوری نزد استاد محمدرضا لطفی می‌رود و این اتفاق سرنوشت‌ساز زندگی اوست: «صبح رفتم به مکتبخانه ایشان، هنوز آدرسش را به یاد دارم، مکتبخانه میرزا عبدالله، شریعتی، خیابان حقوقی، پلاک ۱۱۰، طبقه چهارم یک ساختمان. اردیبهشت‌ماه بود هنوز». کمی برای استاد ساز می‌نوازد و لطفی با همان لطفی که به تازه‌نفس‌ها داشت، برایش در آموزشگاه صبا، کلاس درس دف‌نوازی فراهم می‌کند و این اولین جرقه‌های ۹ سال همراهی با محمدرضا لطفی است، آن‌هم در تهران آن زمان که به همکاری با گروه «شیدا» و دف‌نوازی در آلبوم «همنوازان شیدا» یادواره برومند انجامید.

بااین‌حساب، اولین فعالیت حرفه‌ای کریم‌خاوری در شهری رقم می‌خورد که به گفته خودش دریایی از نوازندگان سازهای کوبه‌ای و خصوصا دف است، اما به نظر او در آن زمان، این کمیت معنای کیفی روشنی نداشت: «هم‌زمان با شروع کار آموزش حرفه‌ای دف، متوجه شدم که در تهران، نوازندگان فراوانی هستند که دف آموزش می‌دهند، اما سبک کاری و نوازندگی‌شان خیلی فرق می‌کرد با آن تصوری که من از نوازندگی دف داشتم. برخی آمده بودند کتاب تنبک را تبدیل کرده بودند به کتاب آموزش دف یا بعضی‌ها، سبک دایره‌نوازی مرحوم «فرنام» را منطبق کرده بودند روی دف و با کناره، ساز می‌زدند، در صورتی که در سبک خانقاه‌نوازی - که اصیل‌ترین سبک نواختن دف است- صدای پری از آن به گوش می‌رسد». اینها همه تصمیم او را برای یافتن ریشه‌های اصیل نوازندگی دف، قوت می‌بخشد و او دست به کار تازه‌ای می‌زند: «تصمیم گرفتم وقتم را در آموزش نوازندگی دف، روی همین سبک خانقاه‌نوازی متمرکز کنم چون معتقد بودم که این سبک، بن دارد، ریشه دارد و نهال آن سال‌ها پیش کاشته شده و به ما رسیده و اگر درست آن را آبیاری کنیم می‌توانیم اصالتش را برای نسل‌های بعد محفوظ نگه داریم».

در نهایت او در شهری که به گفته خودش دف‌نوازانی به شیوه دایره‌نوازی داشت، دست‌به‌کار آموزش دف به شیوه خانقاهی شد؛ شیوه‌ای که او را هرچه‌بیشتر به شهر زادگاهش، سنندج و اصالت موسیقی آن خطه نزدیک می‌کرد. نتیجه چنین دیدگاهی به دو مقوله «آموزش» و «شیوه‌های نوازندگی ساز»، باعث شد که او در سال ۷۵ گروه دف‌نوازی خود را با نام «مشتاق» تأسیس کند: گذشت زمان باعث شد که گروه دف‌نوازی تشکیل بدهم؛ گروهی که تا آن زمان در ایران تشکیل نشده بود. مشتاق، اولین گروهی بود که در کشور اجرای دف‌نوازی داشت و این اجراها شاید به‌نوعی هم‌زمان بود با مرگ استاد کمالیان، یکی از استادان بزرگ موسیقی کشور که تمام ردیف‌های موسیقی ما را سال‌هاوسال‌ها ضبط و نگهداری کرده بود.

شیوه خانقاهی

شاید نگاه کریم‌خاوری به مقوله آموزش دف‌نوازی، ریشه در خلقیات استاد مهدی کمالیان داشته باشد، چراکه می‌گوید: «در سال‌های آشنایی با ایشان، من یاد گرفتم که آداب تدریس و نوازندگی چیست. همیشه می‌گفتند که من در هر سنی، طلبه‌ام و همین موضوع یکی دیگر از دستاوردهای آشنایی با ایشان برای من بود چراکه متوجه شدم راز انجام یک کار گروهی منسجم در حوزه موسیقی این است که آموختن به سن ربطی ندارد». در روزهای بیماری کمالیان، مهرداد کریم‌خاوری با اوست و بعد از درگذشت این مرد بزرگ، او تصمیم می‌گیرد سه شب اجرا به یاد استاد خود برگزار کند و این شاید یکی از اولین اجراهای رسمی گروه مشتاق است: «استقبال از اجرا به حدی بود که زمان کنسرت، سه شب دیگر هم تمدید شد و من همان‌طور که از استاد کمالیان آموخته بودم که باید زکات علم را پرداخت، درآمد حاصل از دو شب این اجراها را به کودکان سرطانی دادم، رسمی که بعدها هم در اجراهای گروه مشتاق، پابرجا ماند».

مشتاق، اولین گروه دف‌نوازی بود

با مشهورشدن گروه و معرفی سبک اجراهای مشتاق به عموم مردم، استقبال از کنسرت‌های بعدی آنها بیشتروبیشتر می‌شود: «مشتاق اولین گروه در نوع خودش بود و به‌همین‌خاطر مخاطب دوست داشت به کنسرت بیاید و ببیند یک اجرای دف‌نوازی گروهی چه معنی‌ای دارد. به‌همین‌خاطر گروه ما که هر سال دو اجرا برگزار می‌کرد، همیشه با تمدید اجراها در هر نوبت مواجه می‌شد. خاطرم هست در سالن ارسباران مجبور شدیم، بیش از ۵۰۰ نفر را در یک سالن ۲۹۰نفره جا دهیم و این نشانه‌ای بود از اینکه مردم صدای دف را به‌تنهایی دوست داشتند». هم‌زمان با این اتفاق‌ها، علاقه‌مندانی درخواست عضویت در گروه مشتاق را مطرح می‌کنند، جوان‌هایی که به گفته کریم‌خاوری با یک سؤال مهم نزد او می‌آمدند: «سؤالشان این بود که یا ما داریم غلط دف می‌نوازیم یا این گروه، نوازندگی دف را بلد نیست و اگر اینها اشتباه می‌کنند چرا ما نمی‌توانیم همان‌طور بنوازیم؟» او ادامه می‌دهد: «راستش جواب این سؤال‌ها را فقط در همان حال و هوای تمرینات گروه خواهید فهمید اما اگر بخواهم اینجا آن جواب را در قالب کلمه بیاورم باید بگویم که ویژگی اصلی کار ما تمرکز روی مفهوم اصالت بود، اصالت سازی به نام دف و اصالت شیوه نوازندگی آن. من فکر می‌کنم در دنیای امروز، اصالت یک مفهوم بنیادین برای تولید آرامش است و شما اگر قرار باشد این مفهوم را درک کنید، می‌توانید با مقایسه یک خانه گلی در روستا و یک آسمان‌خراش بتونی در شهر این کار را انجام دهید. در شرایطی که آدم‌ها از این هیاهوی مدرنیته فراری‌اند و دنبال جایی برای آرامش می‌گردند، اصالت به روی آنها آغوش باز می‌کند». با این حساب آیا می‌توان مهرداد کریم‌خاوری را یکی از متعصبان موسیقی سنتی دانست که هنوز به فکر تلفیق ساز دف با سازهای مدرن‌تر و حتی غربی نیست؟ او پاسخ این سؤال را با توجه به شیوه آموزش خودش می‌دهد: «من از پنج‌سالگی نوازندگی سازهای کوبه‌ای را شروع کردم. پدرم اولین خواننده رادیو کردستان ایران بود و موقعی که علاقه من را به موسیقی فهمید، دورم را پر کرد از سازهای کوبه‌ای آن زمان. تا همین حالا جز یک‌ماهی که شاگردی استاد خسرو ژیان را در تنبک کرده‌ام، همه‌چیز را به صورت خودآموخته فراگرفته‌ام».

لطفی، مخالفان و موافقانش

برای درک این شرایط باید نگاهی به زادگاه رهبر گروه مشتاق داشته باشیم؛ سنندج؛ شهری که در هر کوچه و خیابان آن خانقاهی تاریخی قرار دارد و موسیقی جزء لاینفک این فضاهای مذهبی به شمار می‌رود. مهرداد کریم‌خاوری اولین آشنایی و علاقه خود را به موسیقی در همین خانقاه‌ها پیدا می‌کند و از همین مسیر با چشم، نوازنده‌ها را می‌بیند و با گوش، صدای ساز آنها را به خاطر می‌سپرد؛ نوعی آموختن سینه به سینه غیرمستقیم و شاید به همین خاطر است که اکنون می‌گوید، نوآوری را فقط در حیطه مشخص خودش می‌شناسد: «درآوردن صدای تیمپو از ساز دف، نامش نوآوری نیست، سوراخ‌کردن تنبک و ایجاد یک ساز جدید، نامش نوآوری نیست، نوآوری وقتی معنادار است که به دل مخاطب بنشیند و تفکری پشت آن باشد. امروز هستند خوانندگان و آهنگ‌سازانی که به سمت موسیقی پاپ رفته‌اند، کسی قرار نیست از آنها ایراد بگیرد، به این شرط که بپذیرند این حرکتشان به‌نفع نوآوری و تنوع در موسیقی نیست چراکه نوآوری وقتی معنا دارد که شما از محتوای آنچه پیش‌رویتان است، برای تولید یک فرم تازه استفاده کنید، نه با افزودن سازهای جدید یا رفتن به سمت سبک‌های دیگر».

این نوع نگاه به موسیقی در تاریخ معاصر موسیقی ما چندان غریبه نیست؛ استاد محمدرضا لطفی هم مدافع چنین نگاهی به مسئله نوآوری بود و عجیب نیست که مهرداد کریم‌خاوری هم به‌واسطه آشنایی و همکاری ۹ساله‌اش با او، حافظ چنین دیدگاهی باشد: «مسئله‌ای در آموزش موسیقی هست به اسم رابطه استاد و شاگردی. این رابطه شکل‌دهنده نسل بعد موسیقی است. حالا سؤالی که مطرح می‌شود این است که آیا شاگردی که شکل‌گرفته و آموزش‌یافته استادی است، می‌تواند استادش را نقد کند؟ آیا این میزان درک و بینش را پیدا کرده که بتواند استادش را نقد کند؟ خیلی‌ها با افتخار سینه‌شان را جلو می‌گیرند که ما شاگرد لطفی هستیم. اگر این شاگردبودن افتخار است -که هست- چرا خود را در جایگاه منتقد لطفی قرار می‌دهند؟ اگر من به‌عنوان استاد موسیقی ضعفی داشته باشم، آن ضعف در شاگردم نیز دیده می‌شود، پس او نمی‌تواند پیش از آنکه خودش را نقد کند، من را نقد کند». تکلمه حرف کریم‌خاوری این است: «هر شخصیتی داشته باشم، با سازم روی شاگردانم تاثیر می‌گذارم. ویژگی‌های من قطره قطره، نت به نت در پوست آنها فرو می‌رود و اثر خواهد گذاشت. برخلاف دیگران، شخصیتی که من از لطفی می‌شناسم، یک شخصیت نقدپذیر بود؛ اگر نقد درستی به طرفش می‌آمد. در شرایط فعلی موسیقی کشور که هرکس ساز خودش را می‌زند، شنیدن یک نقد واقعی واقعا کار سختی شده است».

آموزش موسیقی و اضطراب اهالی موسیقی

«لطفی فردی بود که دیگر هیچ‌کس مثل ایشان نخواهد آمد. بگذارید این‌طور بگویم که بعد از ایشان موسیقی هم به شکلی برای من تمام شد. بنابراین سخت است که درباره جایگاه و شخصیت لطفی حرف بزنم؛ ۹ سال با او ارتباط داشتم و چکیده این زمان دراز این است که فعالیت‌های لطفی تا همیشه در حوزه موسیقی کشور ماندگار خواهد شد. می‌گویند در موسیقی هر صد سال یک چهره بزرگ ظهور می‌کند اما من بعید می‌دانم که پس از گذشت زمانی بیشتر از این، کسی بیاید و جای لطفی را بگیرد». از همین دریچه، درک اضطراب او از وضعیت موسیقی کشور نیز محترم است: «مرگ لطفی باعث شد کشتی موسیقی ایران، سکان‌دار خود را از دست بدهد. حالا هرکسی ساز خودش را می‌زند و همه مصداق همان شعر شده‌اند که چو تخته‌پاره بر موج رها رها... اگرچه امروز استادان موسیقی محترمی هستند و حیاتشان برای موسیقی ما واقعا مهم است اما مرگ استاد لطفی ضربه‌ای به بدنه موسیقی کشور وارد کرد که خیلی‌ها را مانند من نگران آینده موسیقی کرده است».

او حالا دارد نسل هفتم شاگردانش را در گروه مشتاق تربیت می‌کند. کنسرتی که اول مهر ماه اجرا شد، چکیده‌ای از فعالیت‌های آموزشی او در فاصله این سال‌های پرفرازونشیب است: «هدف اصلی ما در مشتاق، تمرکز روی ساز دف بود، سازی که هرکس می‌تواند ظاهر و باطنش را ببیند و به اعتقاد من ساز بسیار مقدسی است. مشتاق هم در آغاز راه یک گروه هفت، هشت نفره بود و حتی به بیش از صد نوازنده دف هم رسید و این اقبال بلندی است که خداوند به من داده تا این اصالت را به نسل‌های بعد معرفی کنم».

نگاهی به نمایش «وقایع اتفاقیه مفقودالپدر» به کارگردانی مریم جلیلی

تاریخ در تئاتر، بازنمایی یا تبارشناسی؟

سپیده شمس

نمایش «وقایع اتفاقیه مفقودالپدر»، نگاهی تاریخی به برهه‌ای از تاریخ معاصر ایران از سال‌های آغاز مشروطه تا ۲۸ مرداد ۳۲ دارد؛ تاریخی نه از منظر حاکمان و پیروزشدگان که از منظر مردم کوچه‌وبازار، زنان و سرکوب‌شدگانی که گویی هیچ نقشی در مسیر تاریخ ندارند، اما چرخ‌های تاریخ در گذر از فرازوفرودهایش، زندگی آنها را دستخوش تغییرات می‌کند.

پرداختن به تاریخ، در تئاتر اغلب یا جنبه بازنمایانه از آنچه رفته است، دارد یا قصد تبارشناسی از روند یا رفتار مردمان یک سرزمین یا اینکه امر سیاسی قرار است از دل این نگاه به تاریخ، زاده شود. «وقایع اتفاقیه مفقودالپدر» اگرچه وجه بازنمایانه‌ای از برهه‌ای تاریخی را در خود دارد، اما شاید بیش از آن، نگاهی تبارشناسانه به مردمانی دارد که در بزنگاه‌های تاریخ یا منفعل می‌شوند یا کنش‌هایی از خود نشان می‌دهند که براساس گفتمانی که در این نمایش حاکم است، گویی مدام آن را تکرار و بازتکرار می‌کنند و شاید همین تکرار و حضور در زمان حال، نیاز به تبارشناسی را از منظر نویسنده و کارگردان اثر، در این نمایش واجب کرده است.

بازنمایی صرف تاریخ، به‌خودی‌خود، جز استنادی‌بودن و روایی‌کردن تاریخ، پیشنهاد دیگری ندارد، اما می‌توان با نگاهی ژرف‌تر از صرف روایتگری، به تاریخ نگاهی دوباره انداخت و تاریخ را از حالت سوژه بودنش بیرون کشید و آن را در حال، نشان داد و نقد کرد.

«وقایع...» به شیوه مضحکه، نگاهی به تاریخ دارد؛ آن‌هم از زبان فرودستانی که مقهور قدرت‌اند و اثری بر سازوکار اتفاقات ندارند و اگر هم زمانی، مجالی به آنها برای ورود به تاریخ داده می‌شود یا از زیر بار مسئولیتش شانه خالی می‌کنند یا اینکه در زیر چرخ‌های قطار رونده تاریخ له می‌شوند یا سوار بر چرخ‌ها از روی حق هم‌ترازان سابقشان می‌گذرند.

«وقایع اتفاقیه مفقودالپدر»، نوشته حسین آشوری و با کارگردانی مریم جلیلی، داستان زنی ساده است، به نام نرگسی که در زمان ارباب - رعیتی، کلفت خان است و عاشق یک قزاق، اما در جریان مشروطه، قزاق، سردار می‌شود و نرگسی پس از کشته‌شدن خان، به دست رعیت، ناچار از نگهداری پسر خان می‌شود که حالا مادرش، همسر قزاق شده است. اما در جریان وقایع ۲۸ مرداد، پسر که جزء آزادی‌خواهان است به دست همان قزاق سابق و سردار حالا، کشته می‌شود.

متن این نمایش که برداشتی آزاد از «دایره گچی قفقازی» برشت است، ملهم از نمایش‌نامه ننه‌دلاور این نویسنده هم هست؛ روایت زنی در برهه‌هایی از تاریخ که ناظر است بر آنچه می‌گذرد و رنج تحمل ظلم و زور و مرگ فرزند را بر خود هموار می‌کند. اگرچه کاراکتر ننه‌دلاور با آن شخصیت‌پردازی دقیق و زیرکش چندان قرابتی با شخصیت ساده و سرکوب‌شده نرگسی در این نمایش ندارد، اما به‌هرحال، چرخه سلطه، هر دوی آنها را له می‌کند. اما پرداخت تیپیکال زنان در این نمایش، قدری سیاه‌وسفید و نخ‌نماشده است؛ همان حکایت زنِ نیکِ خفه‌شده زیر بار ستم و زن سلیطه دیومنشِ لکاته - در نقل‌های سنتی اغلب از این دو زن تیپیک استفاده می‌شد که حاوی نگاهی کاملا مردسالارانه به زنان است- نمونه این نوع پرداخت در این نمایش، «نرگسی» است؛ زنی ساده و دهاتی که مدام گول می‌خورد و همه از او سوءاستفاده می‌کنند، اما همچنان تا پایان نمایش مورد ظلم و زور واقع می‌شود و اعتراضی نمی‌کند و زن لکاته که مردان را فریب می‌دهد و از همه برای رسیدن به مقاصدش که در اینجا پول است، سوءاستفاده می‌کند که در این نمایش، همان زن خان است. این‌گونه پرداخت شخصیت‌ها، به ساختار نمایش لطمه می‌زند و باورپذیری آن را که مسئله مهمی در درام‌های تاریخی است، معلق می‌کند. نمایش«وقایع...» اگرچه به مضحکه، نمایش ایرانی، نزدیک است، اما با حضور راوی در برخی صحنه‌ها و ساختار اپیزودیک نمایش، استفاده از ژست در بازی‌ها و فاصله‌گذاری‌های مدام از روایت به واسطه سوق‌دادن اجرا به سمت مضحکه، توانسته است در کارگردانی، شیوه تئاتر اپیک برشت را هم پیاده کند.

این نمایش، گذر پرشتابی از جریان‌های تاریخی مهم سی‌واندی سال مشروطه تا مرداد ۳۲ را بر صحنه می‌آورد و تنها در حد اشاره‌ای کوتاه به این جریانات، تاثیر این رخدادها بر زندگی مردم عادی را نیز به شکلی گذرا نشان می‌دهد و در هر صحنه از پرداخت به یک رخداد در صحنه نمایش و شخصیت‌های داستان پرهیز می‌شود که شاید بشود گفت این ردپای عجله، به نوعی به ساختار نمایش آسیب زده و می‌شد با ژرفای بیشتری به برهه‌ای کوتاه‌تر از تاریخ معاصر پرداخت و همه رخدادهای تاریخی معاصر را به‌سختی در دل روایت‌های نمایش نگنجاند. این تعهد به پرداختن به تاریخ سی‌وچندساله و درعین‌حال روایت داستان، روایت‌ها را به نوعی نقل‌های دم‌دستی بدل کرده که از وجه دراماتیک آنها کم شده است.

اما همین تبدیل روایت‌ها به نقل‌های مردم کوچه‌وبازار، اگرچه به لحاظ دراماتیک، ضعف روایت را رقم زده و به نوعی ساختار کلان روایت را شکسته، اما خرده روایت‌های مردم کوچه‌وبازار را برجسته و صداهای اغلب خفه‌شده را رسا کرده است و درعین‌حال مدام این صداها را نقد می‌کند. هرچند گاهی ردپای نگاهی تخفیف‌گرایانه و از موضع قدرت به مردم، در برخی صحنه‌ها را می‌توان حس کرد، اما همان نگاه نقادانه نویسنده و کارگردان نمایش به مردم و سیر تحولشان در حرکت به ظاهر دورانی تاریخ، می‌تواند برای امروز راه‌گشا باشد و این همان سویه‌ای است که تئاتر باید به آن دست یابد.

ادامه از صفحه ۱۰

سقراط را در تالار وحدت شوکران نوشاندند

باید گفت در این اثر جز معنای عامیانه و سطحی ساختارشکنی، به لحاظ هنری و فنی هیچ عنصر ساختارشکنانه درخور توجهی دیده نمی‌شود. البته به لحاظ فنی اربابان فن باید نظر بدهند، نقد حاضر نقد محتواست، محتوایی که تکنیک باید در خدمت آن باشد، اما در دنیای امروز، جسارت‌ها از علم‌ها بیشتر است. این جسارت شاید به شهرت بینجامد، اما ماندگار نیست. برای ماندگارشدن باید به یادمان‌ها توجه کرد و گذشته را خوب فهمید. با خواندن سرسری آثار دم‌دستی درباره سقراط نمی‌توان به عمق اندیشه و پیام وی پی برد. می‌توان با رجوع به متن افلاطون، اثری مدرن و حتی پست‌مدرن خلق کرد، اما روش‌مندانه و با صرف هزینه فراوان. وقتی جیمز جویس بیداری فین‌گانها یا یولیسیس را می‌نویسد و ادبیات پست‌مدرن را معرفی می‌کند، بیشتر مرهون ماقبل مدرن است. اساطیر و کتاب مقدس را از این آثار بیرون بکشید، دیگر چیزی از آنها باقی نمی‌ماند. در حقیقت باید برای شکستن ساختار در ابتدا خود ساختار را شناخت و برای خلق اثر پست‌مدرن باید ماقبل مدرن را فهمید.

***

نمایش سقراط پیام‌های سیاسی- اجتماعی هم داشت که تا حدودی گرایش فکری مؤلف آن را نشان می‌دهد که اکنون میل و مجال بررسی آن نیست. فقط همین را خاطرنشان کنیم که سقراط بیش از هر چیز به نیک‌بختی انسان می‌اندیشید. او هیچ‌گاه از مرام سیاسی خاصی پیروی نکرد. نقد او نقد دموکراسی یا الیگارشی نبود. نقد وی نقد حکومت ناعادلانه به هر شکل ممکن آن بود.

***

این نمایش‌نامه نام یکی از بزرگ‌ترین فلاسفه را یدک می‌کشد، اما اگر آن را نمایش‌نامه‌ای فلسفی بدانیم، سخت در اشتباهیم. البته این امر طبیعی است؛ زیرا هنرمند قرار نیست فیلسوف هم باشد. اما ای‌کاش نویسنده در کار خود حداقل از یکی از دانش‌آموختگان فلسفه مشاوره می‌گرفت. البته او گناهی ندارد، فلسفه‌خوانده‌های ما خیلی دورند. بیشتر آنها تئاتر که ندیده‌اند هیچ، حتی یک رمان هم نخوانده‌اند. این جدایی فلسفه و تئاتر و به طور کلی هنر در جامعه ما فاجعه است. مشکل بتوان اندیشه فلسفی درخوری را میان نمایش‌نامه‌های امروزی‌مان پیدا کرد. استفاده آنها از اصطلاحات و مفاهیم فلسفی نسنجیده، سطحی و عاریه‌ای است. روزگاری در سرزمین یونان عالی‌ترین مضامین فلسفی در تراژدی‌های یونانی متبلور می‌شد. فلسفه از تئاتر جدا نبود. برخی از نمایش‌نامه‌نویسان از شاگردان مستقیم فلاسفه بوده‌اند. آنان در تمامی مراحل کار خود از فلاسفه مشورت می‌گرفتند. گاه اجرای یک نمایش‌نامه یک جریان فکری جدید را به وجود می‌آورد و این به خاطر پیوندی بود که میان تئاتر و فلسفه وجود داشت. تکرار این عصر طلایی در جامعه ما تنها از طریق پیوند فلسفه و هنر ممکن می‌شود. زمانی که فلسفه یک جامعه با هنر آن جامعه فاصله داشته باشد، تکرار این عصر، رؤیایی بیش نیست.

***

در پایان باید اشاره کرد موفقیت این نمایش در جذب مخاطب کم‌نظیر بوده است و این اتفاقی فرخنده برای تئاتر کشور است. با وجود این، موفقیت یک اثر در گیشه مبنای دقیقی برای ارزش‌گذاری آن نیست. در پاره‌ای موارد هوکردن‌ها بسیار ارزشمندتر از کف‌زدن‌های ناشی از هیجانات و انفعالات نفسانی است. باید عقل مخاطب را نشانه گرفت، نه احساسات زودگذر وی را. در سالن تئاتر گاه کلمات سقراط با خنده تماشاگر در هم می‌آمیخت. اما ای کاش ریشخند سقراطی اشک آنان را درمی‌آورد؛ درواقع زندگی سقراط با اشک‌ها پیوند بیشتری داشت تا لبخندها.

تماشاخانه

نگاهی به نمایش خروس می‌خواند، نوشته و کار شهرام کرمی

مانند تنگ‌های ماهی

پیروز میرزایی

نمایش خروس می‌خواند، به نویسندگی و کارگردانی شهرام کرمی، در مجموعه ایرانشهر با بازی یعقوب صباحی، رؤیا افشار، سیروس همتی، بهنام شرفی، مه‌لقا باقری، سروش کریمی و فرامرز قلیچ‌خانی اجرا شد.

از منظر جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی خانواده، به عنوان یک اجتماع کوچک، همیشه با امتحان و آزمایش سمبولیک تعهد و نبود تعهد مواجه بوده که مسئولیت شخص برای حفظ آن یا برعکس برای متلاشی‌کردن آن، اعضای خانواده را درگیر می‌کند.

نمایش خروس می‌خواند، قصه خانواده‌ای است که در آن فرزندان برای نیاز خودشان قصد دارند پدر را به آسایشگاه ببرند و پدر در مقابل این اجبار مقاومت می‌کند. داستانی کاملا خطی و ساده، اما نمایش‌نامه‌ای کاملا پیچیده و شخصیت‌هایی که هر کدام نمادی از آدم‌های مختلف هستند.

در ابتدای نمایش خروس می‌خواند، به‌محض نمایان‌شدن صحنه، با یک قالی چندتکه مواجه می‌شویم و اشخاصی که هر کدام در میزانسن‌های تعریف‌شده دیده می‌شوند. در همان اول نمایش، از فوت مادر و تنهایی پدر و دلسوزی‌های فرزندان برای پدرشان می‌شنویم، اما رفته‌رفته این دلسوزی‌ها عمق پیدا می‌کند و به نیاز شخصی و اجتماعی فردفردشان تبدیل می‌شود و همچنین بین خود فرزندان مخالفت‌هایی در عقیده‌هایشان دیده می‌شود؛ تقابل سنت و مدرنیته که شاید بهانه پرداختن به چنین موضعی باشد که بهتر اعضای خانواده به جنگ و ستیز کشیده شوند.

شخصیت‌های نمایش درباره دفاع از خانواده صحبت می‌کنند؛ درصورتی‌که هیچ تعهدی به آن ندارند؛ مثلا پسری که از بدهکاری فرار کرده و به خانواده پدری پناه آورده، دختری که ازدواج کرده، اما هیچ‌وقت شوهرش را نمی‌بینیم و در خانه پدری، او را دائم با برادرانش در ستیز می‌بینیم و اکنون پدری که خود را اصلا متعلق به این خانه نمی‌داند؛ چون خانه به نام مادر فرزندانش است.

نویسنده ما را با این کدها آماده می‌کند تا چه بگوید؟ کمال! فرزند ارشد خانواده که روزی به خاطر عاشق‌شدن طرد شده و هیچ‌وقت به خانه برنگشته و اکنون پدر از آمدنش حرف می‌زند؛ درصورتی‌که هیچ‌کدام از اعضای خانه او را نمی‌بینند و حتی تماشاگر هم در نمایش او را نمی‌بیند و در پایان نمایش پدر به همراه کمال از خانه می‌رود. در اینجا پدر عنوان می‌کند با کمال برای همیشه به سفر می‌رود، اما واقعا این کمالی است که پدر به او رسیده و همان کمال انسانی است که همگان در جهان مادی به دنبالش هستیم. نویسنده با هوشمندی کامل تماشاگر را با داستانش درگیر می‌کند و همچنین از لحاظ کارگردانی مسیرهای رفت‌وآمد بازیگران در عین نظم، پیچیده هستند؛ گویی کارگردان بلند فریاد می‌زند اختیار هر انسان در دست خودش است که راه‌های ساده را پیچیده کند.

دوست قدیمی پدر وقتی به دیدارش می‌آید، مردی است با شنوایی ضعیف و می‌تواند نماد انسان‌هایی باشد که هرچه در گوششان فریاد می‌زنی، نمی‌شنوند و در نهایت تسلیم می‌شوی. با این کدها حالا می‌شود باور کرد که پدر به کمال رسیده و از دنیا و مادیات خود را دور می‌کند تا مبادا به چیزی متعلق باشد.

زندگی در عین حیات یا مرگ در اختیار انسان‌هایی است که می‌توانند هر کدام مانند تنگ‌های ماهی گوشه صحنه باشند یا مانند صدای خروس دیگران را برای یک روز نو بیدار کنند.

پلاتو

نگاهی به نمایش «سه خواهر و دیگران»، نوشته و کار حمید امجد

فروپاشی روسی و آمریکایی

مهسا جزینی

داستان فروپاشی. همان‌طور که در بروشور نسبتا مفصل نمایش«سه خواهر و دیگران» هم آمده، مضمون دو نمایش سه خواهر و باغ آلبالو چخوف، روایت فروپاشی یک خانواده است. فروپاشی یک خانواده اما استعاره از فروپاشی یک طبقه است؛ طبقاتی که در قرن ۱۹ کم‌کم و با نزدیک‌شدن به قرن ۲۰ با سرعت رو به اضمحلال می‌روند.

رد این مضمون را نه‌فقط در داستان‌های چخوف بلکه در مضامین رمان‌ها و نمایش‌نامه‌های نویسندگان دیگر متعلق به آن عصر یا نویسندگانی که سال‌ها بعد نوشته‌هایشان را در ظرف آن سال‌ها ریختند می‌توان دید؛ نویسندگانی که یک‌پا در قرن ۱۹ و پایی در قرن ۲۰ داشتند و شاهد این فروپاشی بودند؛ عصری که ساختارهای کهنه کم‌کم جای خود را به ساختارهای نو می‌دهند؛ دوره‌ای که جهان اقتصاد، سیاست و فرهنگ در حال دیگرشدن است. طبقات اجتماعی جدید جایگزین طبقات قدیم می‌شوند؛ عصر تولد «تازه‌به‌دوران‌رسیده‌ها»یی که در حال بلعیدن میراث ازدست‌رفته طبقات قدیمند؛ خانواده‌های قدیمی و بورژواها. ملاکان و نظامیان در ساختار اجتماعی جدید مستحیل می‌شوند. روایت «تازه‌به‌دوران‌رسیده‌ها»ی نمایش‌های چخوف، هم در سه خواهر و هم در باغ آلبالو، دقیقا شبیه بخشی از روایت داستان «بربادرفته» مارگارت میچل هم هست.

آنجا هم عمارت تارا بعد از جنگ‌های استقلال در آستانه تملک از سوی زیردستان است. میراث‌داران به در و دیوار می‌کوبند تا میراث کهنه را حفظ کنند.

در روایت‌های چخوف این میراث به طور قاطع از دست می‌رود و تلاش میراث‌داران به آب‌درهاون‌کوبیدن می‌ماند. میراث کهنه به‌هیچ‌عنوان حفظ‌کردنی نیست. آنجا هم از قضا این ازدست‌رفتگی هم‌زمان با شروع جنگ‌های داخلی است و استعاره‌ای از فروپاشی روسیه تزاری و سربرآوردن ساختار جدید. در روایت میچل اما تلاش‌ها کاملا هم عبث نیست.

در روایت آمریکایی، فروپاشی با خصلت جنگجویی آمریکایی برخورد می‌کند. برای همین طبقات قدیم مضمحل نمی‌شوند؛ نه‌تنها به شکلی دیگر احیا می‌شوند بلکه طبقات جدید را هم در کنار خود می‌پذیرند، برخلاف روایت روسی که وضعیت کرخت و کاهلیِ اشراف‌منشانه‌ای را به تصویر کشیده که ناباورانه - به‌ویژه در سه خواهر- به تماشای این ازدست‌رفتگی نشسته است.