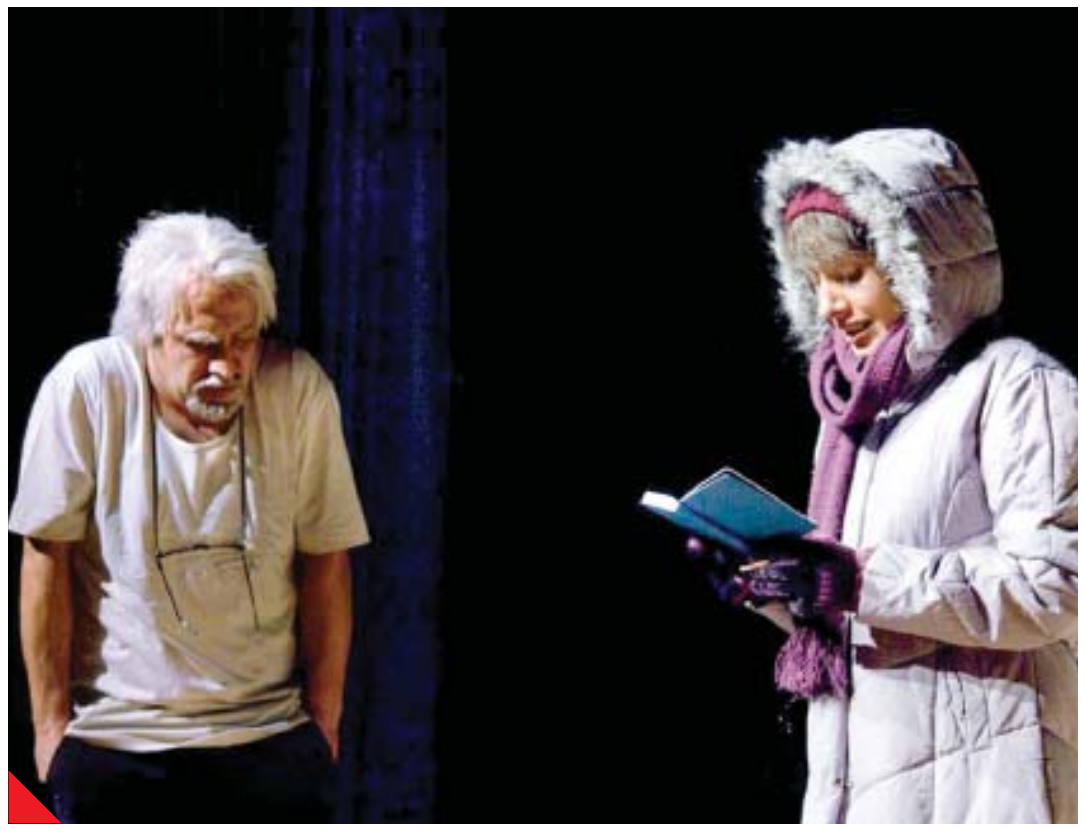
درباره بازی علی سرابی و نمایش «برهانِ» محمدِ یعقوبی

ساخت و سازِ مردِ بی‌چهره


صحنه‌ای مورد صحبت در یادداشت نمایش برهان

افشین هاشمی
www.afshinhashemi.com

در کتاب‌های بازیگری تقسیم‌بندی‌های بسیاری درباره چگونگی بازی یا برخورد با نقش و یا تقسیم‌بندی خودِ نقش‌ها وجود دارد. فرض کنید تقسیم‌بندی‌ای که در ادامه می‌نویسم، یک تقسیم‌بندی من‌درآوردی است (فرض که اشکالی ندارد!) اما به کارِ آنچه در ادامه می‌خواهم بنویسم می‌آید.

در تئاتر و سینما و تلویزیون، نقش‌هایی هستند که با انتخابِ درستِ بازیگرش بخش عظیمی از راه پیموده می‌شود (دلیلِ اینکه هر سه را باهم آورده‌ام، این است که به درست یا غلط، مُصِرانه معتقدم جوهره بازی در این سه گونه متفاوت، هیچ تفاوتی باهم ندارد ـ به واژه جوهره توجه کنید). مثلا به یاد بیاوریم «هنگامه قاضیانی» و «مسعود رایگان» را در «به همین سادگی» و «خیلی دور خیلی نزدیک» (هردو ساخته رضا میرکریمی). در انتخابِ درست، بازیگر بخشی از آنچه لازم است را زیر پوستِ خود دارد. سپس برای به دست آوردنِ باقی آنچه لازم است، کافی‌ست خود را به کارگردان و متن بسپرد؛ محصول بازی خوبی می‌شود.

در شکلی دیگر، این انتخابِ درست با جنونِ بازیگر آمیخته می‌شود و به محصولی یگانه می‌انجامد. به یاد بیاوریم بازی‌های یگانه و ویژه خسرو شکیبایی را در «هامون» (داریوش مهرجویی)، حمید فرخ‌نژاد در «عروس آتش» (خسرو سینایی)، سوسن تسلیمی در «باشو غریبه کوچک» (بهرام بیضایی). لاغری بدن و تکیده‌گی صورت و موهای لَختِ مشکی که شمایل همیشگی شکیبایی هستند، در آمیزش با جنونی که گاه با تندتند و بریده حرف زدن و عصبیتِ رفتاری و گاه با لبخندهای عاشقانه و عمقی ناپیدا، نمایان می‌شود، به آفرینش بازی یگانه‌ای از طرفِ بازیگر می‌انجامد که دیگر نمی‌توان بازیگرِ دیگری را به جایش تخیل کرد. همین جنون است که چشمانِ نافذ و بینی کشیده سوسنِ تسلیمی را در ترکیب با رفتارهای برآمده از خواستِ کارگردان و اجرای بازیگرِ (که بسیاری به غلط آن را بازی تئاتری می‌نامند)، به جایی می‌رساند که گویا این زنِ شمالی از ازل این‌گونه رفتار می‌کرده و این واقعی‌ترین است برای بیانِ آنچه درونش می‌گذرد. همین‌طور است صورتِ سنگی مردِ عربِ آفریده شده توسطِ حمید فرخ‌نژاد، با آن قد و هیبت، که باورهای تنگ قومی و عواطفِ بزرگش آنقدر به جنگ هم می‌روند تا به خون بیانجامد.

آیا تا به حال در تخیل جای پرویز پرستویی و رضا کیانیان را در «آژانس شیشه‌ای» (ابراهیم حاتمی‌کیا) عوض کرده‌اید؟ برای چنین تعویضی، حتی تخیل سخت راه می‌رود و این یعنی بازی یگانه پرستویی در آن نقش.

در این نقش‌ها، حتما بازیگرانِ دیگری هم بوده‌اند که می‌توانسته‌اند بازیِ ـ تاکید می‌کنم: بازی ـ بازیِ خوب و حتّی عالی‌ای ارایه دهند، اما آیا محصولِ نهایی و آنچه بر پرده برای صدها سال ثبت می‌شد، به همین درخشش می‌بود؟ این درخشش، حاصلِ آمیختگی بازی ناب و انتخابِ به غایت درستِ بازی‌گر، در دلِ درامی که فراز و فرودهایش امکانِ جلوه‌گری بازیگر را می‌دهد، می‌باشد.(۱)

اما دسته دیگری از نقش‌ها هستند که هیچ ارتباطی به بازیگر ندارند یعنی فرقی نمی‌کند کی بازی‌اش کند فقط باید خوب بازی‌اش کند. در این شکل هیچ چیزی به جز بازی بازیگر او را نجات نمی‌دهد؛ نه چهره مناسبِ نقش یا زیبایش، و نه برش‌های تدوینگر و نه موسیقیِ گذاشته شده روی صحنه‌های حسی‌اش. در این‌گونه، فقط و فقط بازیِ بازیگر است که باید کار کند و بازیگر جز آن هیچ کمک یا دستاویزی ندارد. خودش است، متنش و بستری که کارگردان برای شکلِ بازی او طراحی و تعیین کرده. مثلا برای نقش پانته‌آبهرام در فیلمِ «هیچ» (رضا کاهانی)، آیا نمی‌شد به بازیگرِ دیگری فکر کرد؟ حتما می‌شد. اما آیا آن بازیگر هم همان ساخت و سازِ پانته‌آ را در آفرینش به کار می‌گرفت؟ بعید می‌دانم. یک بازیگرِ خوبِ دیگر، حتما راهِ خوبِ دیگری پیدا می‌کرده، و محصول هم به شکلی دیگرِ خوب می‌شده اما این اختراعِ زبان ـ تاکید می‌کنم: اختراع ـ کارِ پانته‌آ را ویژه می‌کند. حتی همین راهکار، یعنی رسیدنِ به ایده اختراعِ فرمولی مشخص برای شکلِ بیانی زنِ لال، با بازیگری دیگر محصولی دیگر را فراهم می‌آورد که آن‌هم می‌توانسته درخشان باشد و یگانه، اما یگانه‌ای دیگر؛ و این یگانگی فقط و فقط حاصلِ کارِ بازیگر است و ساخت و سازش. این البته به معنای نادیده‌انگاری کارگردان نیست، بلکه منظور یافتنِ راهکار برای اجرای خواسته کارگردان است که البته شغلِ بازیگر همین است و اصلا برای همین پول می‌گیرد! این جدای از آن است که گاهی کارگردان هیچ ایده‌ای ندارد، و بازیگر به تنهایی بارِ خلق و اجرا را به دوش می‌کشد که اینجا بحثِ من راجع به آنها نیست، بلکه درباره گروهی است که هرکدام از عواملش، کارشان را بلد هستند و به درستی انجام می‌دهند.

همه آنچه نوشتم مقدمه‌ای بود لازم، برای طرحِ موضوعِ اصلی. موضوعِ اصلی من بازی علی سرابی‌ست در نمایش «برهان» (محمد یعقوبی) که در فرهنگسرای نیاوران به صحنه رفته. اما پیش از ورود به خودِ نمایش «برهان»، باید علی سرابی را در گستره تقسیم‌بندی بالا بررسی کنم.

پرسش مهم: آیا علی سرابی چهره ویژه‌ای دارد؟

پاسخ از فاصله دور مشخص است: خیر!

هیچ‌گاه در گذر از کنارِ علی سرابی، برنمی‌گردیم نگاهش کنیم! (امیدوارم را می‌گویی.

و به دیدنِ برهان رفتم.

پیرمردی دوست‌داشتنی روی صحنه بود. با شانه‌های کمی بالا، شکمِ کمی تو رفته و صدایی که از کمی عضلاتی کردنِ حنجره به دست می‌آمد و زبانی که با گاهی بیرون آمدنش و گاهی نچرخیدن، جملات را پیروار ادا می‌کرد. به این اضافه کنید کمکی که خودِ بازیگر، جدای از چهره‌پردازی، برای ایجادِ چین و چروک می‌کند.

و اینها همه یعنی ساخت و ساز. که با اینکه سخت است ولی ویژه نیست. این ساخت و سازها، توسطِ هر بازیگری که بازیگری کارش است، نه شغلش و ممرِ درآمدش، شدنی است؛ حالا یکی با کیفیتِ بهتر دیگری کمی ضعیف‌تر. و آن‌چه از نگاه آشناتر با تئاتر پنهان نمی‌ماند، شمایل و الگوی بیرونی‌ای است که بازیگر ـ علی سرابی ـ در اختیار داشته یا به عبارتِ بهتر، به کار گرفته:

او دارد حمید سمندریان را بازی می‌کند. همان شکلِ گویش و همان شکلِ ایستادن و شاید راه رفتن. این البته از امتیازِ بازیگر کم نمی‌کند؛ بازیگر همواره می‌تواند از شمایل‌های بیرونی وام بگیرد، و حتی عین به عین تقلیدش کند. اصلا بخشی از کارِ بازیگر همین است. چه بسا آن‌قدر در دورانِ تحصیل در دانشگاه، ادای استاد را درآورده باشد (که می‌گویند پرویز فنی‌زاده استادِ این فن در موردِ حمیدِ سمندریان بوده) و یا از ادای دوستان وام گرفته باشد که برای اجرای این نقش نیاز به تمرینِ چندانی نداشته. اگر این‌طور باشد، گرچه زحمتِ کم‌تری بر دوش بازیگر بوده، چرا که از داشته‌های پیشش استفاده کرده اما تشخیصِ همین که برای ارایه یک پیرمردِ دانشمندِ دوست‌داشتنی و ملموس می‌توان حمید سمندریان را اجرا کرد، خود از هوشمندی‌ای برمی‌آید که محصول را دیدنی می‌کند؛ گیریم بازیگرِ تنبل حوصله یافتنِ بازی جدیدی نداشته؛ به کسی چه مربوط! مهم محصول است که دیدنی است! پس تا اینجا علی سرابی هیچ کاری نکرده؛ یا به عبارتِ بهتر هیچ کارِ دست‌نیافتنی‌ای نکرده.

اما در نمایش یک صحنه هست که استاد، جنون‌آمیز مشق می‌نویسد و در کورانِ میانِ هیجان و جنون از دخترش می‌خواهد فرمولِ تازه کشف شده‌اش را بخواند؛ با تن‌پوشی که بر تن ندارد و سرمایی که دختر را مجبور به پوشیدنِ بالاپوش زمستانی کرده. (باور می‌کنید حتی اکنون که می‌خواهم از آن صحنه بنویسم، موی بر اندامم راست می‌شود و خونِ سرد زیرِ پوستم پخش می‌شود؟ خواستید باور نکنید، اما این عینِ حقیقت است.)

استاد ـ علی سرابی ـ با قلمی که فقط او آن گونه دستش می‌گیرد، تند و تند می‌نویسد. با همان شمایل در برابرِ دختر می‌ایستد و از او می‌خواهد فرمولِ تازه کشف شده را مرور کند و بخواند. در کشاکش امتناعِ دختر و درخواستِ پدر، صدا ـ همان صدای ساخته شده ـ بالا می‌رود و پایین می‌آید؛ مهربان می‌شود و پرخاشگر می‌شود؛ شانه‌ها محکم‌تر می‌شود و با هر اصرار، پا بر زمین میخکوب‌تر و سرما... سرما... سرمایی که تاکنون در جنونِ استاد گُم بود، کم‌کم خود را می‌نمایاند. جنونِ نوشتن که استاد را آن‌قدر بیخود کرده بود که سرما را نفهمد، در کشمکش با دختر به او یادآوری می‌شود اما او هنوز در جنونِ نوشته‌اش است و آگاهانه‌اش سرما را نمی‌فهمد اما پوست و استخوان که تنها از هیجانِ دستور نمی‌گیرند، این سرما را حس و نمایان می‌کنند؛ اما نه در تن‌لرزه، که در نفس و صدا. بدن گویی با فشارِ استاد مجبور می‌شود نلرزد، اما نفس، که دارد تند و تند برای به زبان آوردنِ آن احساس و برای درخواست - التماس خواندن خرج می‌شود، بی‌اختیار و ناآگاه، بریده می‌شود و گاهی کم می‌آید و گاهی حتی برای گفتنِ یک واژه نیرویی دو برابر می‌طلبد...

ـ‌ای کاش فرآیند خلق را می‌شد مثلِ علوم مهندسی جدول‌بندی کرد تا به رموزِ آن دست یافت ـ

... و به این ترتیب سرمایی در تالار اجرا و روی صحنه خلق می‌شود که در واقعیت، هیچ نشانی از آن نیست (آخر گرمابخش‌های تالار آن‌قدر خوب کار می‌کنند که همه تماشاگران بالاپوش‌هایشان را درآورده‌اند!)، ولی فریادها و سکوت‌ها و زیر و بم‌های گفتاری‌اش برای درخواست آنچه می‌خواهد، چنان لحظه‌ای بر صحنه خلق می‌کند که همه و همه وادار به خاموشی مطلق می‌شوند. و برای من ـ دست‌کم ـ به بُهتی می‌انجامد که دهانم را باز نگه می‌دارد (در مورد دو نفر کناری‌ام ـ مجتبی راعی و رضا میرکریمی ـ هم مطمئنم که این‌طور بود).

و اینجا آنجایی‌ست که بازی آن‌قدر یگانه می‌شود که بازیگری دیگر ـ مثلا منِ نشسته روی صندلی ـ را به این هراس می‌اندازد که گیریم این نقش را به تو می‌دادند؛ واقعا می‌توانستی این لحظه را این‌قدر خوب بازی کنی؟ صدای پیرمرد و صورتِ چروک و شانه‌های بالا که کاری ندارد، هر دانشجوی بااستعدادی توی جیبش است؛ نه؛ این لحظه! این لحظه را می‌توانستی با این میزان از عاطفه بالارونده، با نفس‌های مقطعی که ثانیه به ثانیه مقطع‌تر می‌شود و سرمایی که لحظه به لحظه زیادتر و هیجانی که هرچه جلوتر فزاینده‌تر، تا اوجی که دیگر راهی جز سکوت برای شخصیتِ روی صحنه نمی‌ماند و تنها لرزش ظریفِ شانه‌ها و پوستِ تنش باقی است... می‌توانستی بازی کنی؟ می‌توانستی در این اوج بازی‌اش کنی؟

و باور کنید هراس‌انگیز است رسیدن به پاسخِ نه!

بله! نمایشنامه خوب است، لحظه دراماتیک است، اما مگر کم بوده‌اند لحظاتِ درخشانِ روی کاغذ که بر صحنه جانی ازشان نمانده؟ و در اینجا نه‌تنها جانِ کاغذ کاملا بالا می‌آید که بازیگر از آن هزاربار فراتر می‌رود ـ حتما در هیچ‌جای آن کاغذ، از نفس و ضرباهنگ و غلظتِ عاطفه شخصیت چیزی نوشته نشده و تنها به دستوری کلی مثلِ «خشمگین»، «با فریاد»، «آرام»، «ملتهب» و ... بسنده شده ـ و به این ترتیب صحنه‌ای ساخته می‌شود که ساخت و سازِ بازیگر (به عنوانِ عاملی برآمده از فن و دانش) چنان با عاطفه و جنونِ بازیگرانه آمیخته می‌شود که دیگر فراموش می‌کنیم این یک صحنه واقعی است یا نمایشی است که ما ـ تماشاگر ـ در گرمایی مطبوع و نشسته بر صندلی‌های نرم می‌بینیم.

وای که چقدر بد است با مقیاس و سنجش از لحظاتِ عاطفی حرف‌زدن، و ارزیابی کردنِ آنچه که سنجه‌ای برایش نیست. مگر می‌شود خونِ جاری در یک صحنه را با تعدادِ گلبول‌ها یا میزانِ آدرنالینش سنجید؟ پس همه آنچه سعی کردم با تکیه بر دانش و فرضیه و تحلیل بنویسم را بریزید دور تا با احساس درباره احساسی که این بازی در ما ـ یا دست‌کم من ـ به‌وجود آورده بنویسم:

راهی جز حسد ورزیدن نیست!

حسد می‌ورزم به بازی علی سرابی در همیشه و در همین آخری، و همان لحظه که حسد می‌ورزم، به تخته می‌زنم که چشم نخورد، چرا که جایگزینِ بهتری برایش ندارم که اگر چشم بخورد و در نمایشی خوب بازی نکند، این لحظاتِ درخشانِ خلق شده توسطِ او را از دست خواهیم داد. می‌دانم لحظاتِ دیگری توسطِ کسانِ دیگری هست که یگانه و درخشان است، اما برای کسی که همه‌چیزخواه است، راهی نیست جز اینکه همه داشته‌هایش را هم‌زمان حفظ کند؛ آن‌وقت لحظاتِ خوش بیش‌تری در زندگی خواهد داشت؛ چندتایی‌اش بی‌تردید حاصلِ درخشش علی سرابی.

اما او مدام روی صحنه بوده و بازی‌های خوبی داشته. چه می‌شود که او به یکی از اعضای ثابتِ گروهِ محمد یعقوبی تبدیل می‌شود و نقش‌های ماندگارش را بازی می‌کند.

پانوشت:

۱- اینها مثال‌هایی‌ست فکر شده در لحظه. حتما با کنکاش و جست‌وجوی بیش‌تر، به نمونه‌های دیگری هم می‌توان دست یافت. اما این‌جا تنها برای روشن‌تر شدنِ مبحث، نمونه‌های نزدیک‌تر و بیش‌تر دیده‌شده‌ای را آورده‌ام.

این جملات به او برنخورد، چون این توصیفات درباره خودم بسیاربسیار بیشتر صادق است!) این لزوما به معنای زیبایی نیست. گاهی یک صورتِ خشن، همین احساس را برمی‌انگیزد: برمی‌گردیم و نگاهش می‌کنیم. احتمالا هیچ دخترِ جوانی تاکنون به خاطرِ زیبایی یا ویژگی چهره‌اش به او عشق نورزیده. اصلا اگر او را نشناسیم و در یک تاکسی کنارش نشسته باشیم، حتی یک لحظه هم فکر نمی‌کنیم او یک بازیگر است. او برای بازیگری هیچ ندارد؛ هیچ چیزی که او را در نگاهِ اول متمایز کند و در جنگ برای به دست آوردنِ یک نقش، مثلا در یک آزمونِ بازیگری، نظرِ کارگردان را جلب کند. او از این نظر از خیلی‌ها عقب می‌ماند (این نکته درباره بازیگرانِ دیگری هم در تئاتر صادق است). او تنها یک چیز بلد است: ساخت و ساز. و در این ساخت و ساز هیچ کمکِ بیرونی‌ای ندارد. شمایلش چندان به کارش نمی‌آید؛ نه شکمِ شش‌تکه دارد و نه قد و بالای تعریفی‌ای و نه چشم و ابروی افسونگری. او فقط و فقط خودش است و بازیگری‌اش. پس راهی ندارد جز اینکه به ساخت و ساز تکیه کند. او باید تکه‌های شکم و قد و بالا و چشمِ افسونگر را بسازد. آیا در همه درام‌هایی که بازیگر بازی می‌کند این فرصت مهیاست؟

اگر اثری ـ تئاتر، سینما یا تلویزیون ـ ارجحیتش برای انتخاب، بر شمایل (یا همان فیزیکِ بازیگر) باشد، بعید است در نخستین انتخاب به علی فکر کند. این توضیح لازم است که ارجحیتِ شمایل، اصلا معنای بدی ندارد. مثلا در همان «هامون»، آیا می‌توان به بازیگری تُپل با صورتِ گرد ـ گیریم که بازیگرِ خوبی هم باشد ـ فکر کرد؟ اما اگر این ارجحیت، از شمایل به بازی برگردد، آن‌وقت قصه فرق خواهد کرد.

می‌خواهم بعضی از این ساخت و سازها را یادآوری کنم تا دست‌کم برای آنهایی که تئاتر می‌بینند، سخنم واضح‌تر باشد:

مأمورِ نمایش «نوشتن در تاریکی»: شکلی از راه رفتن؛ جای صدایی که کم‌تر تغییر می‌کرد و در یک جا آنقدر ناگهانی بالا رفت که همه ـ تماشاگر و بازیگر ـ بر جا میخکوب شدند؛ نگاهِ بی‌رمق و بی‌تفاوت به مانند جوراب‌های آویزان از جیبش و مِهری که به زندانی‌اش پیدا کرد، بی‌این که آن را نمایان سازد؛ و لهجه‌ای من‌درآوردی که اختراعِ عجیبش بود در این نمایش. این‌که می‌گویم عجیب شاید به چشمِ بعضی نیاید، اما برای من به عنوانِ یک اجراگر، میزانِ توانِ لازم برای این اختراع کاملا مشهود است. خودِ اجرای یک لهجه به شکلِ درست، کارِ چندان ساده‌ای نیست (همه بازیگرانِ «یه حبه قند» یک ماه فقط روی لهجه کار می‌کردند)، چه برسد به این‌که لهجه‌ای را اختراع کنی، لهجه‌ای از آن ناکجاآباد، ولی نه به شکلِ آنچه لهجه مرسومِ بازی روستایی‌ست

در تئاتر و سینما و تلویزیون، نقش‌هایی هستند که با انتخابِ درست بازیگرش بخش عظیمی از راه پیموده می‌شود (دلیلِ اینکه هر سه را باهم آورده‌ام، این است که به درست یا غلط، مُصِرانه معتقدم جوهره بازی در این سه گونه متفاوت، هیچ تفاوتی باهم ندارد ـ به واژه جوهره توجه کنید). مثلا به یاد بیاوریم «هنگامه قاضیانی» و «مسعود رایگان» را در «به همین سادگی» و «خیلی دور خیلی نزدیک»

و بعضی دوبلورها در فیلم‌های قدیمی‌ترِ روستایی یا بازیگرانِ تنبل در نقش‌های شهرستانی و روستایی به کار می‌برند. لهجه‌ای بسازی برآمده از لهجه‌های آشنای این سرزمین به‌گونه‌ای که هرلحظه تماشاگر گمان کند فهمید مالِ کجاست و لحظه‌ای دیگر این تصور را به هم بریزی و از این مهم‌تر، قواعدِ این لهجه اختراعی را تا انتها، دقیق و درست رعایت کنی.

جالب‌تر زمانی می‌شود که در اجرای همگانی، که این نقش و آن نمایش تغییراتی ناخواسته به خود می‌گیرد - چه بسا آن قدر خوب و واقعی اجرا شده که بهتر دیده‌اند دیده نشود! ـ همان متن، همان خط‌ها و همان بازیگر، نقش را به عمد آن‌چنان بی‌روح اصلی‌اش می‌خواند که تماشاگر به خنده می‌افتد؛ خنده هم به شکلِ اجرا و هم به آنچه بر سرِ نمایش آمده! و در این میان تماشاگری مثلِ من که هر دو اجرا را دیده، می‌فهمد تفاوت و ارزش کارِ بازیگر را.

همین بازیگر در نمایش «پیچِ تند» کتایون فیض‌مرندی شمایلی دیدنی از مردِ ارمنی محله‌های میانه شهر می‌سازد یا در «ماچیسمو»ی محمد یعقوبی آرامش کشیش مبارز را در لحنِ آرام و چگونگی نشستنش با دستانی میخ شده بر زانو می‌یابد و هفته قبلِ از آن، در «غلتشن‌ها»ی حمید پورآذری با شکمی رقصان و راه رفتنی مسخره در ترکیبی از بازی نمایش‌های روحوضی و کمدیا دلارته ایتالیا، بازی‌ای کاملا متفاوت ارایه می‌دهد.

اما همه اینها را گفتم تا به «برهان» برسم:

شنیدم که علی خیلی خوب در آن بازی کرده.

-خب؛ این‌که چیزِ عجیبی نیست.

سپیده عبدالوهاب می‌گفت یک پیرمردِ دیدنی خلق کرده.

-خب این هم چیزی نیست. حتی در تئاترهای دانشجویی هم گاهی پیرمردهای خوبی می‌بینیم.

محسن عبدالوهاب از او پرسیده بوده که این صدا را چگونه ساخته.

-این هم کاری ندارد! صداست دیگر، می‌سازی‌اش! جایی از حنجره را انتخاب می‌کنی و روی محدوده نت‌های قابل دستیابی در جای انتخاب شده، جمله‌ها

پرده‌خانه

نقد و بررسی نمایش «دیوار چهارم»

تجربه‌ای از بودن

سیاوش قائدی

تئاتر خارج از سالن‌ها و مکان‌های مرسوم خود شاید نخستین آشنایی‌زدایی برای مخاطب ماست. و این خود مقدمه‌ای برای چالشی جدیدبرای تماشاگر است که؛ چگونه تئاتر در مکان‌های نامتعارف دیگر میسر می‌شود؟ این آشنایی‌زدایی هدفی جز ادراک و استنباطی بدیع و عمیق‌تر ندارد. تجربه چنین اجراهایی می‌تواند تماشاگر را با حقیقت تئاتر که همانا خود زندگی است همنشین کند. حال آنکه همیشه اصل حاکم بر شکل‌گیری یک اجرا، مکان است. اصل مکان به این معناست که چگونگی میسر شدن هر اتفاق و در پس آن معانی و مفاهیم بسته به این است که در کجا و در چه زمان در حال شدن است. زنده بودن هر پدیده در گرو همین مفهوم زمان و مکان است. در تئاتر اما این استنباط عمیق‌تر و دقیق‌تر میسر می‌شود. اگر دربابیم که آگاهی ما از پدیده‌ها مکان‌مند و زمان‌مند است، می‌توان نمایش دیوار چهارم، اثر متاخر «امیررضا کوهستانی» را بهتر تفسیر و تحلیل کرد. واژه تئاتر ریشه‌گرفته از واژه یونانی تئاترون به معنای مکانی برای دیدن است. دیدن اما تجربه‌ای شخصی است. همان‌گونه که ندیدن هم امری شخصی است. و تجربه دیدن نیز در گرو ادراک مکان و زمان است. کوهستانی با تجربه اخیر خود در یک گالری (موسسه فرهنگی اکو) حضوری همه‌جانبه می‌خواهد. چه از مخاطب و چه از بازیگران نمایش خود. نگره قرار دادن دیوار چهارم بر امر غیاب تماشاگر استوار بود و در دیگر سوی برای تماشاگر که در تاریکی نشسته و نظاره‌گر کنش‌های در حال شدن است انگاره‌ای از فاصله میان خود و بازیگران است. یعنی او سهمی در تغییر آنچه در حال وقوع است ندارد. به گونه‌ای تناقضی میان بودن و نبودن یا حضور و غیاب است. در تئاتر مرسوم بازیگران با در نظر گرفتن دیوار چهارم فرض بر غیاب تماشاگر دارند حال آنکه تماشاگر نیز وقتی به صحنه به عنوان آنچه او در تغییرش سهیم نیست، فرض خود را بر غیاب بازیگران و انگاره بازنمودی کنش‌ها می‌گذارد. اما در نمایش دیوار چهارم، امیررضا کوهستانی با هوشیاری بسیار تجربه‌ای بدیع از حضور و غیاب یا بودن و نبودن را برای مخاطب خود می‌سازد. در اپیزود اول نمایش حضور همه‌جانبه مخاطبان و بازیگران در فضایی که خود محوریت بحث است (خانه‌ای که پس از ترک ساکنین‌اش به گالری تبدیل شده است) همه‌چیز در حال شدن است. به این معنا که شکل‌گیری روابط چه مابین گروه اجرایی و تماشاگران و چه روابط مابین بازیگران و شخصیت‌های نمایشی همگی در حال شکل گرفتن و شدن است. در این قسمت فاصله‌ای میان آنچه بازیگران و تماشاگران پنداشته می‌شود، نیست. همه به گونه‌ای شرکت‌کننده‌اند و حضور دارند. ارتباط کلامی و حسی (بینایی، شنوایی، لمسی و غیره) به ناب‌ترین شکل خود میسر می‌شود. کارگردان از تماشاگر مکررا می‌خواهد تا ببیند آنچه را پیش‌تر تنها پنداشته که دیده و بشنود آنچه را که تنها پنداشته بود، شنیده است. تجربه کوهستانی این بار از مرز زبان نمایش فراتر رفته و پا به عرصه حضور و زندگی می‌گذارد. برای مخاطب تئاتر ما این همه دوری از انفعال شاید سخت باشد چراکه حضور او در گرو انجام دادن کارهایی است که با آن بیگانه است؛ دیدن، شنیدن و در سکوت به سر بردن. در سکوت به سر بردن، در تئاتر پر کلام و پرهیاهوی ما، هراسناک است. اپیزود دوم نمایش دیوار چهارم که هم از نظر زمانی و هم مکانی متفاوت است، تماشاگر را با آنچه پیشتر با آن آشنایی‌زدایی کرده، روبه‌رو می‌کند؛ دیدن اتفاقی با در نظر گرفتن قرارداد دیوار چهارم میان بازیگران و تماشاگران که هم نادیده انگاشتن و هم اعلام حضور است؛ همانا تناقض بودن و نبودن است. تفاوت در شیوه روایت، جنس زبان، شیوه اجرایی و بازی بازیگران در قسمت دوم نمایش کوهستانی از جمله نقاط قوت اجرای اوست. او در تلاش برای بهره‌گیری از فضای موجود که در اختیارش قرار داده شده، هوشیارانه سود برده. انگیزه یادگیری زبان و ترجمان بین فرهنگی آن در مکانی که ماهیتی بین‌المللی دارد. باید یادآوری کرد فرصت دیدن چنین نمایش پرارزشی را نباید از دست داد. نمایشی که شخصی‌ترین تجربه از بودن است.

روزنه آبی

نگاهی به نمایش «گزارش سرگذشت دو روزنامه‌نگار»

ای به خون خفته شهیدان به شما باد سلام*

علی معظمی

«گزارش سرگذشت دو روزنامه‌نگار» از ۱۷ دی‌ماه در تالار «مولوی» دانشگاه تهران به روی صحنه رفته و قرار است اجرای آن تا ۱۰ بهمن‌ماه ادامه داشته باشد. «گزارش» اثری در خور توجه است. نمایشی با متن، کارگردانی و صحنه‌آرایی بی‌نقص که بازی تمام ۱۱ بازیگر آن درخور تحسین است. این نمایش روایتی «تاریخی» است و خود رو به گذشته دارد، با این حال از نوع آثاری است که وقتی سالن را ترک می‌کنی ترکت نمی‌کند و وادارت می‌کند که به آن و با آن بیندیشی. نوشته حاضر هم نه نقدی از نوع مرسوم، که حاصل همین اندیشیدن به همراه اثر است.

نمایش میان سرگذشت میرزا جهانگیرخان صوراسرافیل، مدیر روزنامه صوراسرافیل و امیرمختار کریم‌پور شیرازی متخلص به شورش، شاعر و مدیر روزنامه شورش، پیوند برقرار می‌کند. جهانگیرخان مشروطه‌خواهی رادیکال است، از زمره اجتماعیون عامیون، که از خانواده‌ای فقیر در شیراز می‌آید. کریم‌پور شیرازی نیز روزنامه‌نگاری است برآمده از طبقه فرودست و حامی فقیران؛ از هواداران پرشور مصدق و خواهان براندازی سلطنت پهلوی. اما نمایش سرگذشت این دو را در تمام حیات فعال‌شان به مقایسه نمی‌گذارد، بلکه در دو لحظه تاریخی مشابه به سراغ آنها می‌رود: کودتای محمدعلی‌شاه قاجار علیه مشروطه و کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ پهلوی‌ها علیه دولت ملی مصدق. به همین ترتیب، سویه‌های زیبایی‌شناسانه اثر هم نه تنها به‌خوبی به این لحظات جان می‌بخشند، بلکه با جاندار کردن این دو لحظه فاجعه‌بار مقایسه میان‌شان را معنادار می‌کنند و علاوه بر آن پرسش‌های مهمی را از دل مقایسه بیرون می‌کشند. پرسش‌هایی که خود اثر به‌طور ضمنی درصدد پاسخ دادن به آنها برمی‌آید.

ثبات «صحنه» و تداوم

دکور و عناصر اصلی صحنه در طول نمایش ثابت‌اند: کف منقوش، میز، پرده‌های سه دیوار و همچنین طناب داری که پشت پرده روبه‌رو آویزان است، در تمام طول نمایش تغییر نمی‌کنند. گذر بین وقایع مختلفی که در یک زمان اتفاق می‌افتند و حتی گذر در فاصله زمانی حدود ۵۰ساله میان دو روزنامه‌نگار (فاصله زمانی‌ای که شورش کریم‌پور در نمایش به آن اشاره می‌کند)، همه تنها به واسطه تغییر در فرم لباس‌ها و اضافه و کم کردن چند المان جزیی صورت می‌گیرند.

این ثبات عناصر و اسباب و اثاثیه اصلی در طول نمایش حس پابرجا ماندن شرایط اساسی مادی را به بیننده القا می‌کند اما این تنها یکی از عواملی است که نوعی تداوم را در دو زمان مورد مقایسه تثبیت می‌کند. از صحنه کوتاه آغازین که بگذریم، بازی با ورود محمدعلی‌شاه، لیاخوف و مشیرالدوله به صحنه آغاز می‌شود؛ در انتهای نمایش و بعد از بارها رفت و برگشت بین این دو زمان، باز همین سه نفر هستند که روبه‌روی تماشاچی ثابت بر «کرسی» می‌نشینند؛ در حالی که در پشت سرشان صوراسرافیل به دار کشیده می‌شود.

صوراسرافیل و شورش

میرزا جهانگیرخان صوراسرافیل و شورش کریم‌پور فقط دو روزنامه‌نگار نیستند: برای هر دو روزنامه‌نگاری چونان پیشه‌ای انقلابی است. صوراسرافیل می‌خواهد با روزنامه‌نگاری به تداوم مشروطه کمک کند. چنان‌که آرزومندانه به همسرش روشنک وعده می‌دهد «مشروطه اگر ادامه پیدا کند زنان هم روزی وکیل می‌شوند حتی شاید روزی رییس مملکت شوند.» آرزوی میرزا در برکشیدن بخشی از بی‌حقوق‌ترین افراد جامعه به مقام ریاست آرزویی اساسا انقلابی است. به همین منوال شورش هم روزنامه‌نگاری است که مردم را آشکارا به شورش و انقلاب می‌خواند: شورش از فقر دامنگیر می‌گوید و از فساد دربار که به آن شرایط دامن می‌زند. در نمایش به مقاله‌ای از شورش اشاره می‌شود که در آن اشرف خواهر شاه را به دلیل فسادش مورد انتقاد قرار داده است و به همین دلیل نامه‌ای دریافت می‌کند که به دچار شدن به سرنوشت محمد مسعود تهدیدش می‌کنند. بازیگر نقش شورش بخشی از مفاد مقاله را برای ما بازگو می‌کند. اما اگر به اصل متن رجوع کنیم -که در نمایش نمی‌آید- در انتهای آن می‌خوانیم: «شاه اگر با طرد اشرف و [...] افکار عمومی را تسکین ندهد، عاصیان جان به لب آمده و کارد به استخوان رسیده، ناچار خواهند شد برای حفظ استقلال و آبروی ایران کاری بکنند که ملت قهرمان و بزرگ فرانسه با دربار و لویی شانزدهم کردند...» کاری که «ملت قهرمان و بزرگ فرانسه» کردند شاه‌کشی بود: همان سرنوشتی که محمدعلی‌شاه در بدو ورود خود به صحنه ترسش را از آن بازگو می‌کند. شاه از کابوسی می‌گوید که دیده است: ملک‌المتکلمین و میرزا جهانگیرخان، دو روزنامه‌نگار رادیکال مشروطه‌خواه بر او مستولی شده‌اند، یکی پارچه به گردنش می‌پیچد و دیگری کاغذ روزنامه در دهانش فرو می‌کند. اما برای شاه این فقط «کابوس» نیست: لیاخوف به یادش می‌آورد که چگونه نزدیک بود با بمب «حیدرخان عمواوغلی کمونیست» کشته شود. شاه‌کشی اما رخ نمی‌دهد: نه انقلابی قاجار و نه انقلاب آن دوران پهلوی شاه را نمی‌کشند تا پس از آن، مانند فرانسویان، ندای زنده‌باد جمهوری سر دهند. این خود آنها هستند که به فرمان شاه کشته می‌شوند. پرسش مکرر نمایش همین‌جا مطرح می‌شود: پس «عاصیان جان به لب آمده و کارد به استخوان رسیده» کجا هستند؟

مردم کجا هستند؟

روشنک همسر میرزا جهانگیرخان که باردار است با نزدیک دیدن خطر و دور شدن امید، وجود «مردمی» را که میرزا می‌خواهد خود را به خاطرشان به خطر بیندازد به پرسش می‌گیرد: کدام مردم؟ روشنک وقتی با همین نام نقش همسر شورش را در اوهام زیر شکنجه او بازی می‌کند باز همین را می‌پرسد و حتی بر این مردمی که نیستند لعنت می‌فرستد. پیش از او کارگر روزنامه شورش برای کریم‌پور از آشفتگی مردم در روزهای پیش از کودتا می‌گوید. نمایش اما «مردم» را با صفت «مردم» به روی صحنه نمی‌آورد: از اسداله خواهرزاده میرزا تا کسی که برای تظلم‌خواهی به دفتر شورش آمده است، پا به صحنه نمی‌گذارند. به علاوه در دیالوگی تعیین‌کننده ماموری که از جانب اشرف پهلوی برای تهدید شورش آمده وقتی از او می‌شنود که ۱۰ سال است در دفاع از مردم می‌نویسد، نامه تهدیدآمیزی را برایش می‌خواند و می‌گوید که مردم اینها هستند: این مردم است. ظاهر قضیه این است که در هر دو موقعیت ما از یک طرف با انقلابیون و اطرافیان اندک‌شان مواجهیم و از طرف دیگر با دستگاه حاکمه و عواملش. عوامل دستگاه در این دو دوره تصاویر مختلفی دارند: یک طرف مشیر قاجار است که به شکلی بدون مرز وظایف نوکری و دلقکی و مشاوره را با هم انجام می‌دهد؛ در دوره دیگر مامور دستگاه پهلوی را می‌بینیم؛ جلادی بی‌نام و مخوف و در عین حال ش