تماشاخانه

نگاهی به نمایش «آمدیم، نبودید، رفتیم»

پینوکیوی امروزی

رضا آشفته

■ آنچه در نمایش «آمدیم، نبودید، رفتیم» دیده می‌شود برگرفته و بازخوانی داستان پینوکیو است. یعنی آنقدر در قصه اصلی دخل و تصرف شده که چیزی از خط اصلی داستان باقی نمانده اما در این بین نشانه‌ها و اتصالاتی هم باقی مانده است. در آنجا دروغگویی پینوکیو و بیراهه رفتنش از حقیقت و مدرسه و علم‌اندوزی بارز شده و در اینجا پینوکیو درصدد است تا انسان شود و به این خاطر شکنجه می‌کند. یعنی مبنای انسان شدن با رفتاری ضدانسانی تعریف و عملیاتی می‌شود.

در این نمایش قرار نیست هیچ چیزی مستقیم‌گویی شود. همه‌چیز در لفافه پیچیده می‌شود. اما منظور ساخت‌وساز مجاز و استعاره هم نیست بلکه نوعی برهم ریختن روند خطی توجه و تمرکز بر شخصیت‌ها و ماجراهاست. در آن وسط حتی اتفاقات و آدم‌هایی را می‌بینی که کاملا بی‌ربط هستند. حتی احساس می‌کنی که آن حرکات موزون حالا با هر تعریف و نشانه‌ای، بیش از حد نیاز و ضرورت اجرایی به کار گرفته شده است. شاید هدف برقراری اجرایی ضد انسجام باشد که از شاخص‌ها و ویژگی‌های تئاتر پسامدرن تلقی می‌شود. به هر تقدیر نیاز هست که یک سری نشانه‌ها و عناصر به کار گرفته شود تا کلیت اجرا شکل و شمایل ویژه‌ای پیدا کند. در تئاتر پسامدرن هم نیاز هست که همه‌چیز با تمرکززدایی و عدم انسجام رقم بخورد. در اینجا هم هیچ نشانه به هم پیوسته‌ای در اتفاقات و آدم‌ها و روند رو به پیش نمایش دیده نمی‌شود. عامدانه محمد چرم‌شیر، رضا حداد و حتی آتیلا پسیانی (دراماتورژ) بر آن بوده‌اند با تلفیق موسیقی، رقص، فیلم و حتی آکروبات و شعبده‌بازی دنیای نمایش را تحت سیطره خود قرار دهند. در عین حال در آن وسط هم خط و ربط‌هایی هم هست که در آن کلاف سردرگم به چشم می‌آید. سرانجام پینوکیو که حالا رنگ و لعاب قرن بیست و یکمی گرفته و از مرزها و فرهنگ‌های ملل عبور کرده، برازنده حرف و اندیشه‌ای است که شاید دنیای امروز یا فردای این دنیا را در برگرفته باشد. این عبور از مرزهای جغرافیایی با حذف مکان و زمان و ارایه یک فضای جهانشمولانه، دربرگیرنده هدفی پسامدرن خواهد بود. شاید هنرمندان ما هم امروز بتوانند مسوولیت و تعهد آرمانی خود با چنین تولیداتی را در دنیا نمایان کند. یعنی ممکن است پا در مسیر جهانی شدن هنر تئاتر گذاشته‌ایم و می‌توانیم پاسخگوی ضرورت‌های

فرهنگی جهان باشیم. چنانچه اصغر فرهادی با «درباره الی» و «جدایی نادر از سیمین» چنین امری را در دنیای سینما محقق ساخته است.ای کاش تئاتر ما آنقدر توانمند شده باشد که بتواند در معادلات فرهنگی جهان نقش‌آفرین باشد. سرانجام این هم از نشانه‌های پیشرفت است و درباره چند و چون و چگونگی آن باید در جایی دیگر به تفصیل بحث و جدل کرد.

پینوکیوی رضا حداد کاملا متفاوت و امروزی است و دیگر ریشه‌های تاریخی و فرهنگی خود را از دست داده است. او به هر جایی از دنیای امروز تعلق دارد. اما او در جست‌وجوی انسان شدن است. انگار وضعیت فوق مدرن بازدارنده بوده است و او ماهیتی غیرانسانی یافته و برای انسان شدن چاره‌ای جز این ندارد که همان‌گونه رفتار کند. یعنی پادزهر چیزی معادل با زهر خواهد بود وگرنه در آن بهبود و سلامتی به دنبال نخواهد بود. حالا در این وسط، عشق هم زیر سوال می‌رود. به عبارتی اصلا عشقی هم موجود نیست که جوهر آدمی بر آن بنا شده است. ماهیت انسان با عشق است که به نتایج درست و راستین منجر می‌شود. او حتی همان سیر و سلوک را دنبال می‌کند. یعنی تا فرو شدن در دهان و شکم ماهی بزرگ پیش می‌رود. در این بین تصاویر پویانمایی راهگشای نمایش شده است و البته این هم خود عنصری پویا و جذاب در جذب مخاطبان شده است. در دنیای امروز خواه ناخواه بهره‌مندی از تکنولوژی یک اصل و اساس بنیادین است و این خود شرایط تئاتر را دگرگون کرده است.

در این وسط جریان بازی‌ها با تردیدهایی مواجه می‌شود. مهناز افشار آمد و تا حدی هم در جذب مخاطبان تئاتر موفق بود. اما چرا رفت؟ هانیه توسلی جایگزین شد تا بازهم آنهایی که با تئاتر بیگانه‌اند به این بهانه پا به تئاتر بگذارند. سیامک انصاری هم در این نمایش خیلی کوتاه بازی می‌کند؛ نقشی کوتاه و بانمک. مسعود پسیانی در نقش پینوکیو به شکل بازی بازی می‌کند. او پینوکیو معاصر را در صحنه نمایان می‌کند. با حرکات و رفتارهایی نزدیک به یقین که برگرفته از انسان‌های متحول شده در جریان‌های خاص امروز بوده است. ستاره پسیانی در نقش روباه مکار و حمیدیان در نقش گربه نیز به اکتفای نقش، حضوری بارز و دیدنی دارند. نگار عابدی هم فرشته‌مهربان متفاوتی را ارایه می‌کند چرا که جای خیر و شر عوض شده و ماهیت درونی انسان تغییر کرده است. پس او هم دربرگیرنده امری آسمانی نخواهد بود. انگار همه‌چیز دگرگون شده است.

تئاتر ایران در یک نگاه

برگشت به نقطه صفر: نمایش ایران

دکتر جمشید ملک‌پور*
jammalek@yahoo.com

عکس: ایرنا

در ایران نیز همچون بسیاری از کشورها، آیین‌های نمایشی یا نمایش‌واره‌های فردی و گروهی وجود داشته که قدمت برخی به دوران پیش از اسلام برمی‌گردد و برخی نیز در دوران استقرار اسلام و پس از آن شکل گرفته‌اند. از جمله این نمایش‌ها می‌توان به نقالی، عروسکی، تعزیه و تخت‌حوضی اشاره کرد که خود از درون برخی آیین‌ها و سنت‌هایی بیرون آمده‌اند که ظرفیت نمایشی داشتند.

دو شکل مهم نمایش آیینی ایران را بدون شک باید «تعزیه» و «تخت‌حوضی» دانست. تعزیه که ریشه در آیین‌های سوگواری دارد با رواج شیعی‌گری در دوران صفویه عناصر داستانی خود را باز یافت، در دوران زندیه نخستین شکل اجرایی خود را تجربه کرد و سرانجام در دوران قاجاریه به تکامل رسید و چنان محبوب شد که تماشاگاه مهمی چون «تکیه دولت» با آن معماری یگانه، حداقل در خاورمیانه، برایش ساخته شد.

«تخت حوضی» که شکل خندان نمایش سنتی ایران است، ریشه در نمایش‌های فردی و بازی‌های سنتی دارد که حتی در دوره ایران باستان نیز نشانه‌هایی از آنها یافت شده است. اما این نمایش هم حدودا از دوران صفویه شروع به شکل‌گیری کرد و سپس در دوره‌های زند و قاجار به عنوان یک شکل مستقل نمایشی، صورت خندان نمایش را به معرض تماشا گذاشت. اگر همین جا قصد به مقایسه کنیم، تعزیه را می‌توان به نمایش‌های مذهبی- مسیحی قرون وسطا و تخت حوضی را به نمایش‌های «کمدی دل‌آرته»ی ایتالیایی شباهت داد که اتفاقا شباهت‌ها گاه از حد متعارف خارج شده و این شبهه را ایجاد می‌کند که نکند به راستی کسانی یا جریاناتی این دو شکل نمایشی را از اروپا به ایران آورده باشند. همچون نمایش‌های مسیحی که اکثرا داستان‌ها حول محور به صلیب کشیدن حضرت عیسی مسیح (ع) دور می‌زند، نمایش‌های تعزیه نیز راجع به شهادت امام حسین (ع) هستند. هر چند در هر دو نوع نمایش می‌توان مضامین دیگری هم یافت که اگرچه در ارتباط با شهادت عیسی مسیح (ع) یا امام حسین (ع) نیستند اما باز به گونه‌ای نمادین با این شخصیت‌ها ارتباط داده شده‌اند.

نمایش روزگار ما که می‌توان از آن به عنوان «نمایش ارسطویی» یا «نمایش اروپایی» یاد کرد و من بیشتر «نمایش جهانی» را در این رابطه می‌پسندم، از دوران قاجارها در ایران آغاز می‌شود. انتقال نمایش جهانی که از طریق مکتوب یعنی (نمایشنامه) صورت می‌گیرد، تنها به دنبال آن است که اجرا به شیوه صحنه اروپایی آن هم تحت‌تاثیر تیپ‌ها و خصلت‌های سنتی ایرانی آغاز شود.

بنابراین باید گفت که نمایش جهانی با نهضت ترجمه و اقتباس آثار اروپایی - و خصوصا فرانسوی- در ایران شروع می‌شود و این درست مصادف با زمانی است که ایران از نظر حفظ هویت ملی و فرهنگی خود در ضعیف‌ترین موقعیت ممکن قرار داشت. در این راستا ابتدا نمایشنامه‌های «مولیر» و سپس «راسین»، «کرنی» و «شکسپیر» به فارسی برگردانده شدند و در اختیار اهل سواد قرار گرفتند. اما آنچه به‌راستی چرخ نمایشنامه‌نویسی در ایران را به حرکت درآورد، نمایشنامه‌های میرزافتحعلی آخوندزاده بود که نه‌تنها شیوه نمایشنامه‌نویسی بلکه انتخاب مضمون را نیز به علاقه‌مندان آموزش می‌دادند.

مجموعه نمایشنامه‌های آخوندزاده، در سال ۱۲۸۸ هجری قمری با ترجمه میرزاجعفر قراچه‌داغی از ترکی به فارسی ترجمه و منتشر شد. کمدی‌های ساده‌ای که حول مضامین اخلاقی - اجتماعی دورمی‌زدند و طبیعتا «خرافات» را به‌عنوان مهم‌ترین معضل اجتماعی آن روزگار هدف انتقادِ خود قرار می‌دادند. معضلی که آن را ناشی از جهل و نادانی می‌دانستند. معضلی که دولت و ملت هر دو به یکسان گرفتار آن بودند.

مهم‌ترین تاثیر انتشار آثار آخوندزاده تشویق و ترغیب یک ایرانی برای نوشتن نمایشنامه به زبان فارسی بود. این شخص «میرزاآقا تبریزی» بود که بنا به گفته خودش با خواندن آثار آخوندزاده دست به قلم برد و نمایشنامه‌هایی به همان سبک و سیاق منتها با مضامین انتقادی- اجتماعی (و نه اخلاقی به سبک آخوندزاده) نوشت و سنگ بنای نمایشنامه‌نویسی را در ایران بر زمین گذاشت. اما آثار او به دلیل انتقادی بودن و به دلیل استبداد و ارتجاعی که در آن زمان بر ایران حاکم بود، بدون نام نویسنده پخش و سبب شد تا بسیاری، سال‌های زیاد آنها را منسوب به میرزا ملکم‌خان بدانند که اندیشمند و قلم‌زنی ناراضی بود و مقالات انتقادی بسیاری در آن دوران می‌نوشت که اما به دلیل زندگی کردن در خارج از ایران، از شلاق و قلاده و تیغ جلادان حکومتی در امان بود. اینچنین بود که تا سالیان سال نام و چهره نخستین نمایشنامه‌نویس ایران در هاله‌ای از ابهام قرار داشت.

با شروع انقلاب مشروطه و برقراری حکومت مشروطه و تاسیس پارلمان، فضای سیاسی و فرهنگی جدیدی در کشور ایجاد شد، هر چند که استبدادیون همچنان بر مراکز قدرت فرمان می‌راندند. همین فضای شبه آزاد مشروطیت به گسترش هنر نمایش کمک فراوان کرد. تا جایی که میرزارضاخان طباطبایی نایینی نخستین روزنامه نمایشی ایران را با عنوان «تیاتر» انتشار داد و روشنفکران و مشروطه‌خواهان شروع به نوشتن نمایشنامه و تشکیل تروپ‌های هنری برای اجراهای آنها کردند؛ هرچند که این افراد شناخت چندانی از این هنر نداشتند و بیشتر به خاطر اهداف آموزشی- اجتماعی آن به این هنر گرایش پیدا می‌کردند و آن را یکی از وسایل «تجدد» برای مبارزه با جهل و بی‌سوادی و اختناق می‌دانستند.

مهم‌ترین خصیصه نمایش دوران مشروطه را باید در ستیز آن با استبداد دانست و در این راه کسانی همچون مزین‌الدوله و محقق‌الدوله پایمردی کردند و محقق‌الدوله نخستین گروه نمایش ایران یعنی «تیاتر ملی» را هم تاسیس کرد. متاسفانه این گروه و گروه‌هایی که پس از آن در این دوره تاسیس شدند به سرعت به طرف اجرای نمایش‌های اقتباسی از آثار مولیر رفتند و همین رسمی شد برای نمایش ایران که تا سالیان دراز به شدت -چه از لحاظ شیوه اجرایی و چه از لحاظ ساختار نمایشنامه‌نویسی- تحت‌تاثیر نئوکلاسیک‌های فرانسوی قرار بگیرد و برای سالیان دراز حتی بازیگران روی صحنه به لهجه فرنگی حرف بزنند. در هر حال و در پیروی از سنت ناپایداری و نافرجامی در کوشش‌های فرهنگی در ایران، با فوت محقق‌الدوله «تیاتر ملی» از هم پاشید. اما گروه‌های دیگری، هر چند کوتاه‌مدت، شکل گرفتند و راه به هر صورت ادامه یافت، تا اینکه «رضاخان میرپنج» با کودتای ۱۲۹۹ بساط قاجار و مشروطه را برهم‌چید و خود بعد به عنوان رضاشاه پهلوی بر تخت سلطنت جلوس کرد.

در سال‌های (۱۳۲۰-۱۳۰۴) اگرچه گام‌های مثبتی در برخی از امور اجتماعی، سیاسی و اقتصادی برداشته شد که از آن جمله تاسیس ارتش دایمی، راه‌آهن سراسری، تاسیس دانشگاه، آزادی زنان برای تحصیل و کار را باید نام برد، اما متاسفانه این حرکت‌های مثبت که باید تاثیراتش بر حوزه‌های فرهنگی مشهود می‌شد، به دلیل تاسیس یک رژیم پلیسی، به نتایج خوبی نرسید. نظام پلیسی که در دوران رضاشاه پهلوی ایجاد شد، بیشترین ضربه را بر فرهنگ و ادب وارد و نومیدی و یاس را جایگزین شور و شوق ملی کرد که در آغاز بسیاری به آن دل بسته بودند.

این سال‌ها را باید آغاز تشکیل گروه‌های نمایشی به صورت جدی - و نه حرفه‌ای - دانست و نمایشنامه‌نویسانی پدیدار شدند که به‌تدریج فن نمایشنامه‌نویسی را نیز آموخته بودند. علی نصر کمدی ایران را پایه‌گذاری کرد و خود به نوشتن و اجرای بیش از ۷۰ اثر پرداخت. آثاری که ماهیتا سبُک و اخلاقی بودند. ظهیرالدینی که هم از نمایش سنتی بهره داشت و هم نمایش ارسطویی را می‌شناخت، «کمدی اخوان» را تاسیس کرد که اجراهایش بیش از هر گروه دیگر رنگ و بوی بومی داشت. اسماعیل مهرتاش پایه «جامعه باربد» را گذاشت و با کمک نمایشنامه‌های آهنگین رضاکمال شهرزاد سنت نمایش‌های موزیکال را رواج داد. اما در کنار همه این شخصیت‌ها باید از همین رضاکمال شهرزاد نام برد که استعداد، دانش و عشق به هنرنمایش را یک‌جا در خود داشت و به نوعی جانش را نیز بر سر آن گذاشت. شهرزاد با نوشتن نمایشنامه‌های رمانتیکی چون «هزار و یک‌شب» سعی در پیوند ادبیات کلاسیک ایران با تئاتر داشت. او با علاقه و پشتکار هنرمندان نمایش را گرد هم می‌آورد و تشویق به اجرای نمایش می‌کرد. در کنار او باید از میر سیف‌الدین کرمانشاهی نام برد که تئاتر را در روسیه خوانده بود و استانیسلاوسکی را می‌شناخت و اولین کسی بود که هنر کارگردانی را در ایران به شیوه درست و هنری آن مطرح کرد و خصوصا دانش جدیدی از هنر تزیین صحنه را به معرض تماشا گذارد. او نیز چون شهرزاد به دلیل یاس و نومیدی و فشار دستگاه امنیتی خودکشی کرد و چهره سیاهی از موقعیت فرهنگی ایران در آن دوران را به نمایش گذاشت. در همین دوران بود که برای نخستین‌بار نمایشنامه‌هایی نوشته و اجرا شد که زبانزد خاص و عام شدند و هنر نمایش را به‌طور جدی در فرهنگ ادبیات و هنر ایران مطرح کردند. «جعفر خان از فرنگ آمده» نوشته حسن مقدم را باید به عنوان نمونه ذکر کرد که غرب‌گرایی افراطی و نیز سنت‌گرایی افراطی را به یکسان به باد انتقاد می‌گرفت.

با آغاز جنگ جهانی دوم و هواداری پنهان و آشکار رضاشاه پهلوی از هیتلر و آلمان نازی و عدم اجازه عبور متفقین از ایران برای رساندن کمک نظامی به شوروی، نیروهای متفقین از شمال و جنوب به ایران حمله کرده و رضاشاه را به تبعید فرستادند و محمدرضا پهلوی را به جای او بر تخت سلطنت نشاندند. این تغییر و تحول سیاسی سبب شد تا برای مدتی از فشار دیکتاتوری کاسته شود و نوعی دموکراسی نیم‌بند در کشور استقرار یابد. این آزادی سبب شد تا یکباره هنر و ادبیات ایران تکان بزرگی بخورد و خصوصا هنر نمایش به عنوان مطرح‌ترین شکل هنری در جامعه بسط و گسترش یابد و پایه‌های نخستین تئاترهای حرفه‌ای ریخته شود. این دوران را باید «دوران طلایی نمایش ایران» محسوب کرد که حدودا از سال ۱۳۲۱ آغاز و تا سال ۱۳۳۱ ادامه پیدا می‌کند. سالی که سازمان سیای آمریکا با یک کودتای نظامی ساختمان نوبنیاد و لرزان دموکراسی ایران را ویران کرد. این حرکت آمریکا را باید نوعی جنایت فرهنگی هم به‌حساب‌آورد. یعنی آمریکا با هنر ایران در آن زمان همان کاری را کرد که حکومت طالبان در افغانستان با آثار هنری و بشری کرد. پدیده‌ای که «جنایت بر علیه فرهنگ»لقب گرفته است چراکه با کودتای ۱۳۳۲ نمایش نوپای ایران هم به یکباره از هم پاشید و فصلی سرد و راکد برای آن آغاز شد.

نمایش روزگار ما که می‌توان از آن به عنوان «نمایش ارسطویی» یا «نمایش اروپایی» یاد کرد و من بیشتر «نمایش جهانی» را در این رابطه می‌پسندم، از دوران قاجارها در ایران آغاز می‌شود؛ انتقال نمایش جهانی که از طریق مکتوب یعنی (نمایشنامه) صورت می‌گیرد

در دوران پرحاصل دهه ۲۰ گروه‌های نمایشی حرفه‌ای چون سعدی، فردوسی، باربد و نصر پا گرفتند و به اجرای نمایش‌های ایرانی و فرنگی پرداختند. کارگردانان بزرگی چون نوشین، مهرتاش، رفیع حالتی و اسکویی صحنه نمایش را با آثار درخشان خود پرکردند. نمایش‌های رفیع حالتی، نوید رونق نمایشنامه‌نویسی ملی-بومی را می‌داد و زنان برای نخستین‌بار به عنوان «هنرمند» در جامعه برای خود جایگاهی یافتند. بازی‌های درخشان لرتا، توران مهرزاد و مهین اسکویی هنوز هم در خاطر کسانی که آن نمایش‌ها را دیده‌اند باقی مانده است.

اما دریغ که کودتای ۱۳۳۲ بساط دموکراسی و نمایش حرفه‌ای نوپای ایران را در هم کوبید و لاله زار (برادوی ایران) را تبدیل به خیابان کافه‌ها و کاباره‌ها کرد. دوران فطرت که از سال ۱۳۳۲ آغاز و حدودا تا سال ۱۳۳۸ به طول می‌انجامد، دوران پراکندگی، سرگشتگی، تبعید و ازنفس‌افتادن تئاتر ایران است. در این دوران البته باید به کوشش‌های مصطفی اسکویی و خصوصا شاهین سرکیسیان اشاره کرد که همچنان و با سرسختی بسیار در آموزش علاقه‌مندان، هر چند در خلوت، مشغول بودند. کسانی که در دهه ۴۰ ناگهان درخشیدند و جانی تازه به نمایش ایران دادند، اکثرا از شاگردان این دو بودند. بنابراین نقش اسکویی و سرکیسیان در آموزش هنرمندان ایران انکارناپذیر است.

دهه ۴۰ فضای فرهنگی به یکباره تغییر کرد. سال‌های نومیدی و یاس و فشار ناگهان حاصل شد و ادبیات و هنر ایران چون قفنوسی سر از خاکستر بر داشت. البته شکوفایی هنر و ادبیات در دهه ۴۰ ارزان به دست نیامد و بسیاری قیمت گزافی برای آن پرداختند که کمترین آن تبعید شدن، زندانی شدن و خانه‌نشین شدن بسیاری از نویسندگان و هنرمندان بود. در شکوفایی هنر و ادب دهه ۴۰ بدون شک باید از تاثیر جلال آل احمد، غلامحسین ساعدی، احمد شاملو و متفکرانی چون داریوش آشوری و خصوصا امیرحسین آریان‌پور نام برد. دهه ۴۰ را بعد از دهه ۲۰ من درخشان‌ترین دوره نمایش ایران می‌دانم. چراکه در این دوره بود که نمایش ایران یکباره صاحب چندین نمایشنامه‌نویس و کارگردان شایسته شد؛ غلامحسین ساعدی، اکبر رادی، بهرام بیضایی، بهمن فرسی و علی نصیریان را می‌توان از جمله آن نمایشنامه‌نویسان ذکر کرد. با تاسیس «کارگاه نمایش» در اواخر این دوره در واقع نمایش ایران توسط سه مرکز نمایش تولید و اداره می‌شد. «اداره‌برنامه‌های تئاتر» که بیشتر آثار ایرانی را به روی صحنه می‌برد و کارگردانان شایسته‌ای چون عباس جوانمرد، جعفر والی، داوود رشیدی، رکن‌الدین خسروی و علی نصیریان را در اختیار داشت و «کارگاه نمایش» که با هدف تجربه و دستیابی به شکل جدید نمایش تاسیس شد و در آنجا عباس نعلبندیان به عنوان نمایشنامه‌نویس و آربی آوانسیان به عنوان کارگردان، موثرترین چهره‌های آن بودند. مرکز سوم، دانشگاه تهران بود که دو چهره شاخص آن حمید سمندریان و پری صابری بودند و بیشتر نمایش‌های شناخته شده اروپایی و آمریکایی را به معرض تماشا می‌گذاشتند.

اداره برنامه تئاتر با بهره‌گیری از آثار نمایشنامه‌نویسان بومی چون ساعدی، رادی، فرسی و بیضایی آثار بسیار خوبی در تالار سنگلج به نمایش می‌گذاشت. مشکل اداره برنامه تئاتر اما این بود که به دلیل یک سیستم استبدادی، جرات تجربه‌کردن و دست‌یافتن به شکل‌های جدید نمایشی از میان رفته بود و بعد از چند سال کارها تکرار آثار قبلی شد و در این زمینه حتی به نمایشنامه‌نویسی ایران نیز لطمه وارد کرد. چراکه اگر آثار با نوآوری همراه می‌شدند، نمایشنامه‌نویسان نیز از شیوه اجرایی بدیع آثار خود سود جسته و نمایشنامه‌های بهتری می‌نوشتند.

در کارگاه نمایش داستان اما گونه‌ای دیگر بود. کارگاهی که در آغاز با هدف تجربه و دستیابی به بیان‌های هنری متفاوت پایه‌گذاری شده بود و در این راه موفقیت‌هایی هم کسب کرده بود، ناگهان با ورود و تسلط نیروهایی چون آشور بانیپال تبدیل به محلی برای برگزاری بالماسکه‌هایی شد که نه جامعه هنری از آن بهره می‌برد و نه ملت آن را می‌فهمید. عباس نعلبندیان، هر چند در یکی دو اثر خود موفق به تجربه زبان دیگری در نمایش شد و دریچه جدیدی باز کرد، اما او نیز گرفتار مدرن‌گرایی افراطی شد و پایان خوشی نداشت. در این میان تنها دو نفر بیشترین سهم از لحاظ خلق آثار هنری را در کارگاه نمایش داشتند. یکی آربی آوانسیان بود که برای نخستین‌بار معنی جدید و درستی از هنر کارگردانی به مفهوم فضاسازی را با اجرای آثارش عرضه کرد و دیگری اسماعیل خلج که نمایشنامه‌هایی با رنگ و بوی بومی نوشت که از ساختار نمایشی محکمی هم برخوردار بودند. در هر صورت این دو مرکز به همراه دانشگاه تهران در دهه ۴۰ و سپس ۵۰ آثار فراموش نشدنی را روی صحنه‌های تماشاخانه‌های تهران به معرض تماشا گذاردند. «چوب به دست‌های ورزیل» به کارگردانی جعفر والی، «بلبل سرگشته» به کارگردانی علی نصیریان، «در انتظار گودو» به کارگردانی «داوود رشیدی»، «کرگدن‌ها» به کارگردانی حمید سمندریان، «کالیگولا» به کارگردانی آربی آوانسیان، «شهر قصه» به کارگردانی بیژن مفید، «گلدونه خانم» به کارگردانی اسماعیل خلج، «آنتیگونه» به کارگردانی علی رفیعی و «مرگ در پاییز» به کارگردانی عباس جوانمرد را از جمله اجراهای خوب و ماندگار نمایشی دهه ۴۰ و سال‌های آغازین دهه ۵۰ باید ذکر کرد. در همین دوره تئاتر ایران صاحب بازیگران خوبی هم می‌شود که جای‌شان هرگز پر نشد: مهدی فتحی، جمشید مشایخی، محمدعلی کشاورز، عزت‌الله انتظامی، علی نصیریان، جمیله شیخی، فرزانه تاییدی، آذر فخر، فیروز بهجت‌محمدی، حسین کسبیان، سوسن تسلیمی، پرویز پورحسینی، شهلا میربختیار، اکبر زنجانپور، صدرالدین زاهد، سوسن فرخ‌نیا، شکوه نجم‌آبادی...

مهم‌ترین مانع اما در سر راه گسترش این نوع نمایش‌ها در این دوران و خصوصا اوایل دهه ۵۰ را باید در دولتی بودن این مراکز دانست. زیرا همان‌قدر که این مراکز از دولت به دلیل حمایت مالی و پرداخت حقوق سود می‌بردند، به همان اندازه هم به دلیل کنترل و مهم‌تر، تحمیل مدیریت‌های نالایق آسیب می‌دیدند و این امر دولت را هرچه بیشتر تشویق می‌کرد تا به کنترل و به اصطلاح دولتی‌کردن هنر نمایش بپردازد. دهه ۵۰ را باید دهه خودباختگی فرهنگی، دهه اعتراض و دهه سرکوب نمایش ایران نام نهاد. از یک‌سو کسانی که تن به خودباختگی فرهنگی داده بودند، از امکانات وسیع مالی و اجرایی برخوردار بودند و بدون داشتن حس تعهد در مقابل هنر و مردم به تولید آثاری می‌پرداختند که نه شیوه‌های بدیعی را به نمایش می‌گذاشت (برخلاف آثار آربی آوانسیان که از لحاظ بصری زیبا بودند) و نه جنبه انتقادی داشتند (برخلاف کارهای سعید سلطان‌پور که در مخالفت با نظام شاهنشاهی به اجرا درمی‌آمدند). کسانی هم که در اداره برنامه‌های تئاتر در دهه ۴۰ آثار درخشانی را بر صحنه برده بودند، در دهه ۵۰ بیشتر درگیر اختلافات درون‌گروهی شدند و به‌هرحال به عنوان «کارمند دولت» مجبور به پذیرفتن خط‌مشی‌های دولتی بودند که از طریق وزارت فرهنگ و هنر به آنها ابلاغ می‌شد و کم‌کم بی‌اشتها نسبت به تحولات هنری جهان نمایش، شروع به تکرار رنگ پریده آثار قبلی خود کردند. کارگاه نمایش که قرار بود «کارگاه» نمایش باشد از محل کوچک خود به تئاتر مجلل شهر منتقل شد و بیشتر به اجرای بالماسکه‌های مضحکی پرداخت که کسانی مثل آشور بانیپال طراح آنها بودند. این وضعیت ناامیدکننده چنان شدت یافت که وزیر دایم‌العمر وزارت فرهنگ و هنر مجبور شد تا مدیر انتصابی اداره برنامه‌های تئاتر را برکنار کرده و یکی از هنرمندان لایق آن اداره - علی نصیریان - را به مدیریت بگمارد. نصیریان اگرچه تلاش بسیار کرد تا خونی تازه در رگ‌های اداره وارد کند، اما دیگر دیر شده بود.

دراین سال‌ها (۱۳۵۷-۱۳۴۰) نویسندگان و هنرمندانی که نمی‌خواستند تن به این خودباختگی بدهند، یا از کار برکنار شدند یا به زندان افتادند و شکنجه شدند. غلامحسین ساعدی و سعید سلطان‌پور دو نمونه دردناک وضعیت نمایشی ایران در دهه ۵۰ بودند که بارها و بارها به زندان افتادند و شکنجه شدند. درهرحال در آغاز این دهه تنها «انجمن تئاتر ایران» بود که مستقل از حکومت و بدون حمایت مالی از ارگان‌های دولتی هر از گاهی اگر فرصتی می‌یافت دست به اجرای نمایش می‌زد. چهره‌های اصلی این گروه سعید سلطانپور، ناصر رحمانی‌نژاد، محسن یلفانی و محمود دولت آبادی بودند که توسط نویسندگانی چون سیاوش کسرایی، امیرحسین آریانپور، فریدون تنکابنی و خسرو گلسرخی حمایت می‌شدند. این گروه یک گروه سیاسی بود. افراط در سیاسی کارکردن نه تنها سبب به زندان افتادن افراد گروه می‌شد بلکه فرصت تجربه‌اندوزی و تحول را هم از گروه می‌گرفت و هنرمندان آن فرصت نمی‌یافتند تا آثار درخشانی را از لحاظ هنری به صحنه ببرند. در هر صورت اجرای نمایشنامه «چهره‌های سیمون ماشار» به کارگردانی سعید سلطانپور در آن سال‌ها به یاد ماندنی است.

ادامه در صفحه ۱۵

بازخوانی

«لارنس اولیویر»

بازیگر باید بتواند جهان را در دستان خود خلق کند

سمانه احمدیان

■ بازیگر، کارگردان و تهیه‌کننده انگلیسی؛ او را مهم‌ترین بازیگر قرن بیستم و همچنین مهم‌ترین بازیگر در جهان انگلیسی‌زبان می‌دانند. او هم در صحنه و هم در سینما درخشیده است؛ از تراژدی یونانی و آثار شکسپیر و کمدی‌های قدیمی گرفته تا درام آمریکایی. در کودکی در مدرسه «کر لندن» درس می‌خواند و «ژولیوس‌سزار» نخستین نمایشی بود که آن را در ۹سالگی بازی کرد و در آن درخشید. «الن تری» وقتی بازی لارنس کوچک را دیده بود گفت: «او همین حالا هم یک بازیگر است.» سخنی که تا امروز از آن یاد می‌کنند. او به ترتیب نمایش‌های دیگری کار کرد؛ «رام کردن زن سرکش»، «رویای نیمه‌شب تابستان». و در ۱۶سالگی آموختن شیوه بازیگری «متداکتینگ» را آغاز کرد-درست زمانی که تا حدی بازیگر جوان شناخته‌شده‌ای برای نقش‌های شکسپیر بود-، روشی که بعدها بسیاری آن را با یاد اولیویر زنده می‌کردند. «اولیویر» به دلیل اجراهای بی‌نظیری از آثار شکسپیر مشهور شد. نوع بازی او را نیز به همان دوران نسبت می‌دهند، با این تفاوت که او کلاسیک را با مدرنیته‌ای از جنس خود درمی‌آمیزد. او تنها بازیگری بود که نقش‌های شکسپیر را با یک آشنایی عمیق بازی می‌کرد، گویا شکسپیر یکی از اعضای خانواده‌اش بود و به همین سبب بود که گویا اولیویر، کمدی را با غریزه‌اش اما تراژدی را با هنر و غریزه‌اش بازی می‌کرد. او مردی بود که در تئاتر و سینما هر روز به اوج نزدیک می‌شد، مثل دیالوگی در «زندگی خصوصی» کوارد؛ لارنس در نقش: «دوستی دارم که روی لبه زندگی می‌کند.» -: روی لبه؟ لارنس بدون اینکه برگردد صریحا و سریعا می‌گوید: «بله، درست روی لبه، چطور ممکنه چنین مردی بیفتد، که بخواهد دوباره برگردد بالا؟»

لارنس اولیویر در سال‌های فعالیت هنری خود ۱۲ بار نامزد اسکار شد که دوبار آن را از آن خود کرد، از ۹ تا نامزدی «گُلدن گلوب»، پنج مرتبه آن را برد و همچنین برنده «بفتا» نیز شده است. در سال ۱۹۹۹ موسسه فیلم آمریکایی نام او را میان بهترین بازیگران مرد تمام اعصار نوشت. اولیویر تجربه خود در بازیگری را دلیلی برای زندگی می‌داند، او معتقد است که بازیگری یک حالت مازوخیستی برای دیده‌شدن است و به هیچ‌وجه حرفه مغز انسان بزرگسال نیست. بازیگری دلیلی است برای هرچه می‌خواهی داشته باشی، چه چیز بهتر از این است که بازیگر کارش این است که دانایی خود را به قلب بشریت بیاموزد. بازیگری با همه چیز فرق دارد، ما سه دسته‌ایم یا ادا در می‌آوریم یا تقلید می‌کنیم یا بازی می‌کنیم و با بازی کردنمان باید تماشاگر را از نوک دماغ تا روان او هدایت کنیم و این بازیگر است که باید این را بلد باشد، زیرا ما همگی زمانی پرفُرمر بوده‌ایم، بعضی‌ها هنوز هم هستند مثل سیاستمداران، کاردینال‌ها، شاه‌ها. بازیگر باید توانایی این را داشته باشد که جهان را در دستان خود خلق کند؛ درام برای این است که تمامی امیال بشر را تخلیه کند، در کمدی آن امیال قلقلک داده می‌شود و در تراژدی آن امیال زخم می‌شوند و به حالتی از رهایی می‌رسند. لارنس اولیویر بازیگر انگلیسی‌ای بود که صحنه‌های تئاتر شکسپیر را از آن خود کرد و در سینما مسیری برای دیگران بنا کرد؛ او می‌توانست متن‌های شکسپیر را به اندازه‌ای طبیعی بخواند که گویی حقیقتا در آن زمان از زندگی‌اش فقط داشت به آنها فکر می‌کرد. نازک‌بینی و نفوذ عمیق در نقش، ویژگی‌ای بود که تا سال‌های بسیار زیادی از آن او می‌دانستند و بس. او تماشاگر را مجبور می‌کرد که دلش بخواهد بخشی از آن تئاتری باشد که اولیویر در آن ایفای نقش می‌کرد. همان‌طور که خودش می‌گوید: «آماده‌شدن برای بازی روی صحنه مثل آماده‌شدن برای زندگی است. من به تئاتر ایمان دارم، من به آن ایمان دارم به عنوان نخستین طلسم مغز: تئاتر با نیروی دراماتیک، خودش را به اندازه زندگی می‌سازد، درست در اندازه زندگی. بازیگری هم از تئاتر آموخته که فریب دهد و مثل جادو فریب دهد و مهم نیست که چقدر واقعی به نظر برسد. مهم این است که به قول شکسپیر: «بازیگر باید بازی کند.» لارنس اولیویر در سال ۱۹۷۰ «بارون اولیویر» یا «سرلارنس» نام گرفت و در سال ۱۹۸۱ نیز جامعه تئاتر لندن جایزه‌ای به نام لارنس اولیویر بنیان نهاد.

و اما امروز و تصویری که در سال ۲۰۱۲-۲۰۱۱ از لارنس اولیویر در فیلم «یک هفته با مرلین» می‌بینیم- یک فیلم بیوگرافیکال به کارگردانی «سایمون کورتیس»- اینکه در آن پروسه ساخته‌شدن فیلم «شاهزاده و دختر» با بازی «لارنس اولیویر» و «مرلین مونرو» به تصویر کشیده شده است. این فیلم، یک هفته‌ای را نشان می‌دهد که مونرو پس از اینکه شوهرش «آرتور میلر» کشور را ترک می‌کند توسط جوانی به نام «کلارک