روی صحنه آبی

تأملی در «چهارراه» بهرام بیضایی

ما همه خوابیم در چهارراه هزارویکم

فرزاد سپهر . روزنامه‌نگار

● در تارنمای تصویری دانشگاه استنفورد، بخش برنامه مطالعات ایرانی، نماهنگی از نمایش «چهارراه»، کار جدید «بهرام بیضایی» گذاشته شده است. تصویر آغازین، «مژده شمسایی» را با دستی بر شانه‌اش نشان می‌دهد که در چادری سیاه نشسته است. بازیگران جوان در هراسی، نگاه به سقف دوخته‌اند؛ یکی دست بر دهان دارد و دیگری مراقب است تا به او نرسیم. دست‌ها و نگاه‌ها، سخن‌های دهان‌های بسته‌ای هستند که باز مانده‌اند. موسیقی نمایش روی تصاویر پیش می‌رود. بازیگران جوان، همچنان دست بر سقف نمایش می‌کشند تا ناگاه چهره‌هایی تند و عبوس به سرعت روبه‌رویمان تغییر کنند، نگاه هرکدام به‌جای دیگری می‌نشیند یا صورتی دیگر. مژده شمسایی در آخر، نگاه برمی‌گرداند و تصویر روی قدم‌های تند و بی‌وقفه شهروندان در چهارراه خیابان‌های شهر آغاز می‌شود. شمارش قدم‌ها از دست درمی‌آیند تا خطوط یکی‌درمیان روشن و تاریک، تنها نشانِ محلِ حرکتِ عابران پیاده باشند از همان چهارراه خیابان‌های شهر. تاریخ هفت اجرا با عنوان قرمزرنگ نمایش بهرام بیضایی، پایان‌بخش تصاویر است: «چهارراه»

صفحه نیمه‌روشن روبه‌رو

بهرام بیضایی در مملکتم نیست. او دورتر، بسیار دورتر از اینجا، در آمریکا و در دانشگاه استنفورد در ایالت کالیفرنیای آمریکا روزگار می‌گذراند تا ما تنها نظاره کنیم سپیدی موهایش را پس پشتِ صفحه‌ای نیمه‌روشن، وقتی همه تمنایمان دیدار اوست در صحنه‌ای که از حال، خالی است. از نمایش‌های مکتوب بیضایی، تنها تعداد اندکی فرصت نمایش پیدا کرده‌اند. «چهارراه»، نام نمایش جدید او، در سال‌های اخیر نوشته شده و با همین تعداد اجرای اندک در دانشگاه استنفورد، سالن را از تماشاگر پر کرده است. اما چرا و به چه دلیل باید انتظار کشید تا دوباره سالن‌هایی مانند تئاتر شهر یا تالار رودکی، تماشاگر اجرائی دوباره از بهرام بیضایی باشند؟ پاسخ، هم برای مخاطبان آثار بیضایی مشخص است و هم برای صادرکنندگان مجوز اجرا، اما بهتر دیده می‌شود تا خودمان را سرگرم کارهای دیگر کنیم و فراموشی این دیدار را برسانیم به آرزوهای ناممکن تا حتما اجازه گرفته کار کنیم و بی‌اجازه به خاطر آوریم.

چهارراه هرورباد

بی‌واسطه یاد این بخش از کلام شاملوی بزرگ می‌افتم که ما وسط چهارراه هر ور باد ایستاده‌ایم تا خدا را در پستوی خانه نهان کنیم، مبادا گفته باشیم دوستش می‌داریم. نگاه می‌کنم چگونه مژده شمسایی و دیگرانی که لیاقتش را یافته‌اند، در صحنه نمایش متن دیگری از او را بازی می‌کنند. درحالی‌که بازیگران باتجربه نمایش در ایران بدون درنگ منتظر اجرائی از بیضایی هستند تا در آن بازی کنند، دست‌خالی به خانه بازمی‌گردند. طراحان صحنه، گریمورها و آهنگ‌سازان به اشاره او نگاه می‌کنند تا کنارش بیایند. چقدر جای او اینجا خالی است. جوانان هنر نمایش پابه‌پای صحنه‌گردانی مملکت‌داران ما پیر می‌شوند در صحنه‌ای که از برای آنها هست و نیست. هست، چون پا در نمایش دارند و نیست، چون سر را یارای ایستادن ندارند در برابر فرمان نبودن و نیست‌شدن.

روز می‌گذرد

آخرین نمایش کی بود و کجا؟ سال تئاتر شهر یا تالار رودکی؟ کدام صحنه‌آرایی، این‌چنین بازی آخر را رقم زد؟ درست است، «ما همه خوابیم» پای نمایش «شب هزارویکم»! «مجلس شبیه در ذکر مصائب استاد نوید ماکان و همسرش مهندس رخشید فرزین» در تابستان سال ۱۳۸۴ و «افرا یا روز می‌گذرد» در زمستان سال ۱۳۸۶ نمایش‌های آخر بهرام بیضایی در ایران بود و پس از آن فیلم «ما همه خوابیم» ساخته او در سال ۱۳۸۷ نمایش داده شد و این فیلم آخرین کار او در ایران بود. پس از آن در نیمه سال ۱۳۸۹ بیضایی به دعوتِ دانشگاه استنفورد همراه همسرش، مژده شمسایی، به آمریکا رفت و در این دانشگاه مشغول تدریس و تحقیق شد. برای شنیدن و دیدن روایت زنان سرزمینم چه کنم وقتی می‌خواهم از گلوی مرد سپیدموی تئاتر و سینمای ایران بشنوم بر همه ما، هم زنان و هم مردان چه رفته است؟ چهره‌های بنام فرهنگ و هنر ایران یکی‌یکی بر سال‌های عمر اضافه می‌کنند و ما جمع روزها و شب‌ها را گرد می‌آوریم و نتیجه چقدر نابرابر است که این‌همه عمر را اگر جمع کنیم، شاید به یک سال از آن‌همه تجربه هم دست پیدا نکنیم.

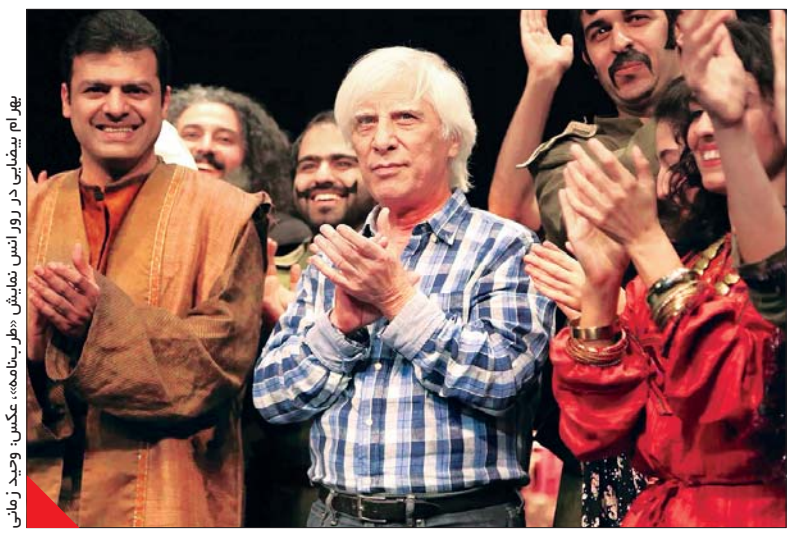
شاید خوابم را ببینم

به قول زنده‌یاد «علیشاه مولوی»، بروم شاید خوابم را ببینم. پای آن سردابه تاریک، نشسته بر رفِ برآمده بر دیوار خانه، پنجره کوچکی است که در خواب‌های ما، تلاش ناگزیر برای فرار از کابوس‌های شبانه می‌شوند. «رضا قاسمی» در کتابش خبر از نگاهی داد که همیشه؛ چه روز و چه شب بالای سر ما، نگاهمان می‌کند و راهی به رهایی‌مان نیست از آن. تماشای نمایشی از بهرام بیضایی با آنکه بالای سر، نگاهی خیره داریم همان خواب شبانه می‌شود. پیر شدیم مانند موی سپید بهرام بیضایی.

ادامه در صفحه ۱۰

گفت‌وگو با بهرام بیضایی به مناسبت اجرای «چهارراه» در دانشگاه استنفورد

جار می‌زنیم صدایی شنیده نشود



بهرام بیضایی در رورانس نمایش «طریبامه»، عکس: وحید زمانی

عسل عباسیان: بهرام بیضایی کارگردان و نمایش‌نامه‌نویس ایرانی در نخستین روزهای بهار امسال نمایش «چهارراه» را در جشنواره هنر ایرانی دانشگاه استنفورد روی صحنه برد؛ نمایشی با بازی مژده شمسایی، علی زندیه و بیست‌وپنج بازیگر دیگر. «چهارراه»، پس از «جانا و بلادور»، «برخوانی آرش»، «شب هزارویکم»، «گزارش ارداویراف‌نامه» و «طرب‌نامه»، ششمین اثری بود که بیضایی در سال‌های مهاجرتش از ایران روی صحنه می‌برد. این هنرمند ایرانی از سال ۱۳۸۸ و برای پژوهشی یک‌ساله به دانشگاه استنفورد و بخش مطالعات ایرانی این دانشگاه دعوت شد، اما حمایت بخش مطالعات ایرانی این دانشگاه از فعالیت‌های این کارگردان و نمایش‌نامه‌نویس نامی سبب شد تا او ماندن در دیار غرب را به بازگشت به ایران ترجیح دهد. بیضایی از سال ۱۳۹۱ و هرساله یک نمایش را با حمایت این مرکز به صحنه برده است. طبق برنوشت (بروشور) نمایش، بهرام بیضایی طرح و تم اصلی نمایش را سال‌ها قبل یعنی تابستان سال ۱۳۴۲ نوشته است. تمی که بعدها در بسیاری از کارهای او از جمله فیلم رگبار (۱۳۵۱) نیز تکرار شده است. او در جایی از این برنوشت می‌گوید: «چهارراه آخرین نمایش‌نامه‌ای بود که من در ایران نوشتم، سال هشتادوهشت خورشیدی و هنوز صحبتی از سفری به هیچ‌جا نبود. اما شگفت که چهارراه از سفری می‌گوید که نهال فرخی به آن مطمئن نیست و سارنگ سهش از سفری می‌آید که هرگز به آن نرفته بوده است». فشرده رخدادهای «چهارراه» به این شرح است: «سر چهارراهی تصادفی اتفاق افتاده (نهال فرخی حادثه را در مجله می‌خواند) و به‌زودی اتفاق خواهد افتاد (خبرنگار پی خبر آن برای چاپ در مجله است) و هم‌اکنون دارد اتفاق می‌افتد (برخی لحظه‌به‌لحظه آن را خبر می‌دهند) و کسانی بعد از اتفاق دارند آن را تعریف می‌کنند (حتی خود قربانی). آیا همه نمایش بازبینی گذشته است؟ نهال فرخی که نامه‌ای را اشتباها به صندوق انداخته و در تلاش است آن را پس بگیرد سر چهارراه سارنگ سهش را می‌بیند که پس از سال‌ها گویی از سفر دوری آمده و بی محله خود می‌گردد. پرسش سال‌های نهال این است که چرا سارنگ ناگهان بی‌خبر ترکش کرده، و پرسش سال‌های سارنگ این است که چرا این‌همه سال کسی سراغش را نگرفته؟ تصادف به خودی‌خود رخ نداده و کسانی که ندانسته در آن نقش دارند در آن نقشی ندارند. پرستاری که در خیال گریختن از گرفتاری‌های خودش هرچند به یکی آویخته، گیر گرفتاری تازه‌ای می‌افتد. راننده آشفته‌حالی که دلش پیش پرستار است که ناچار با راننده دیگری رفته، گیج حالِ حالای زنش و خودش، سارنگ سهش را زیر چرخ‌های خود له می‌کند که سارنگ سهش، تا زندگی دیگران را بهم نریخته باشد، خود در راه آن ایستاده. نامه‌های سارنگ سهش را که هرگز به نهال نرسیده، نامه‌بری که هم‌زمان با مرگ وی دارای فرزندی شده به نهال فرخی می‌رساند که پانزده سال است چشم‌به‌راه آن نامه‌هاست؛ و پزشک جراح زیبایی که قرار بوده کنار زنش در سینمای روبه‌رو نشسته باشد و حالا اشتباها در تالار نمایش چهارراه کنار خانم دیگری نشسته، در محل حادثه مرگِ روی صحنه را تفسیر می‌کند. اینها همه، و حتی شاید آمدن سارنگ سهش، و مرگ تلخ او یادداشت‌های نمایشی نهال فرخی‌اند که در همان آغاز کارش از بازیگری کنار نهاده ش. نهال فرخی عشق را با مرگ سارنگ سهش زنده می‌بیند، و سارنگ سهش که تا واپسین دم گمان می‌کرد جز نامه‌هایش هرگز چیزی خلق نکرده در فرزند مدرسه‌ای‌اش امید، (که از وی بی‌خبر است) ادامه می‌یابد. فرزندی که ناچار هویت دیگری به وی داده شده و با این حادثه در آستانه بازشناسی نام و جایگاه گمشده خود است؛ و همه این داستان‌ها در باغی می‌گذرد که سال‌هاست گم شده!» با یاری مژده شمسایی عزیز، میسر شد تا در واپسین روزهای بهار، با بهرام بیضایی گفت‌وگویی صورت دهیم که شرح آن در ادامه آمده است.

این‌طور که از فشرده‌ی «چهارراه» پیداست، نمایش در چهار زمان متفاوت تعریف می‌شود و ظاهرا با موضوع مرکزی و داستان‌های پراکنده‌اش یگانگی زمان و مکان و موضوع ارسطویی را هم رعایت می‌کند و هم به هم می‌ریزد. همین‌طور است؟

همه نمایش در یک چهارراه می‌گذرد و حتّی چایخانه اَجَقْ همان وسط بازی می‌شود. ولی این یگانگی مَکان با گُریز به درمانگاه و خانه و جاده نزدیک مرز در داستانِ پرستار، و سر زدن به خانه راننده و زنش و باجه تلفن در طرابوزان در داستان راننده، و عبور از اتاق نامه‌رسانی و دفتر رئیس و خیابان در داستانِ نامه‌بُر می‌شکند؛ و همچنین با گُذرِ سارنگ‌سَهش از محلّه‌یی که دیگر نیست، و گُذر نهال‌فرّخی از محلّه چنان که هست! «چهارراه» همچنین خُرده‌داستان‌های پراکنده‌یی از کسانی تعریف می‌کند که نهال‌فرّخی یا سارنگ‌سَهش به آنها برمی‌خُورَند؛ و داستان‌های کوتاهی از پرستار، راننده و زنش، نامه‌بر، پزشک زیبایی و خانمِ همراهَش، و حتّی مردِ حرصی که پی زنش می‌گردد و خانم چراغ‌قوّه به دست و تماشاگر جدّی که نگرانِ تصادف‌اند! داستان‌های نامربوطی که کم‌کم با داستانِ اصلی مرتبط درمی‌آیند. از طرف دیگر بله- در چهارراه تصادف رخ داده، و دارد رخ می‌دهد، و رخ خواهد داد، و رخ‌دادن آن را کسانی دیده‌اند. فصل‌ها دست‌کم چهار زمان را مشخّص می‌کنند. فصل‌ها نمی‌توانند بیش از سه زمان را تعریف کُنند. «چهارراه» با زمان کار می‌کند. از همان لحظه اوّل نهال‌فرخّی مسئله گُم‌کردن زمان دارد. ساعتش همخوان نیست با دیگر ساعت‌ها! آقای وقت‌شناس اعلام می‌کند زمان را نمی‌شود گُفت چون تا بگویی گذشته است. هر یکی از نقش‌ها گاه‌به‌گاه درمی‌آیند و زمان را اعلام می‌کنند [دکّه‌دار، پاسبان، خبرنگار، زن دست‌فروش و...] نهال‌فرّخی دائم ساعت می‌پرسد و ساعتِ دستشْ را سارنگ‌سَهشْ پانزده سال پیش به او هدیه داده است بی‌خبر از پانزده‌سالی که از هم گم خواهند شد. در دیدار کوتاه‌شان سارنگ می‌گوید حالا زمان به کُندی می‌گذرد ولی بعدها می‌گوییم چه زود گذشت. نهال‌فرّخی جایی می‌گوید: هیچ‌کدوم این سال‌ها برنمی‌گردد! زمان در خانه پرستار، درمانگاه، جاده نزدیک مرز، خانه راننده و زنش، باجه تلفن طرابوزان، در تالار نامه‌رسانی و دفتر رئیس، برای هرکس با شتابی جُدا می‌گُذرد. در تأکید بر زمان، به خواست و پافشاری من موسیقی «چهارراه»، مشخصا واهنگ زمان دارد، چون تیک‌تاکِ عقربه‌های ساعت که گویی از چیزی خبر دارند؛ و پاهنگ دومِ موسیقی شلوغی راه‌بندان‌هاست، که گویی بوقِ سوارِی‌ها فاجعه را می‌دانند.

در فشرده‌ی «چهارراه» گفته شده که داستان سارنگ‌سَهش و پیدایش و مرگ او هم احتمالا نوشته نهال‌فَرّخی است!

می‌تواند باشد یا نباشد. فرضی است که محال نیست. نمایش هیچ حدّی ندارد یا تأکید و اصراری!

چرا نهال‌فرّخی باید چنین داستان وحشتناکی نوشته باشد؟

نهال‌فرّخی بازیگر آینده‌داری که همان آغاز کارش حذف شده و حالا برخلاف ظاهرش خانم معلّم تنهای دلسردی است در نمایش می‌گوید زیاد مرتّب نیستم، فکرهایی توی سرم می‌آد و می‌ره و جابه‌جا می‌شه! باغ از او گم شده، عشق از او گریخته، و شوهرِ ناخواسته‌اش را سفر با خُود بُرده. می‌گوید باید کار کُنم تا پول دواهامو درآرَم! شرایط از او یک روان‌پریش ساخته که هنوز هم گاهی برای دلخُوشی یادداشتک‌های نمایشی برای خُودَشْ خط‌خطی می‌کند. در «چهارراه» چندتای آنها را از زبان خودش می‌شنویم: داستان بازیگر کنار نهاده‌یی که هنوز گاهی به دیدنِ خوابِ صحنه از خواب می‌پَرَد هراسان که مبادا نقش یادش رفته باشد. پیداست که این داستان خُودش است. چندتای دیگر که گفتم گرداگرد همین داستان است:

- داستان پرستاری که برای گریز از هر مشکل، گیر مشکل تازه‌یی می‌افتد.

- داستان راننده عیالواری که حواسش پیش آن پرستار است!

- داستان نامه‌بر که نه وام بهش می‌دهند و نه مرخصی تا زن پابه‌زای‌اش را به بیمارستان برساند!

- داستان پزشک زیبایی که جای سینمای روبه‌رو در تالار نمایش «چهارراه» نشسته و نمی‌داند چرا؟

نهال‌فرّخی، دو، سه داستان دیگر را هم نمی‌گوید که می‌بینیم:

- مردِ حرصی که در تالار نمایش «چهارراه» پی زنش می‌گردد!

- خانم چراغ‌قوه‌به‌دستِ انتظامات که پی پزشکی برای کمک به مصدوم فاجعه می‌گردد!

- تماشاگر جدّی که مایل است نمایش دنبال شود حتّی اگر پایان آن فاجعه باشد!

آمدن و رفتن سارنگ‌سَهش می‌تواند خُودش داستانِ خیالی نهال‌فرّخی باشد که از خُودَش می‌سازد. او سارنگ‌سَهش را از دست داده است و پانزده سال است با خیال وی جنگ و گُفتگو دارد و حالا می‌تواند در خیالش او را برگرداند و با او حرف بزند و او را از این که خواسته و دانسته قالش گذاشته تبرئه کُند و روح خُودَش را برهاند و یا اصطلاحا با نوشتن، خُودش را درمان کُند. درواقع او جای داستان‌های نانوشته سارنگ، خُودِ او را می‌نویسد؛ داستان پدرپسرش را و با دادن تصویری از وی او را زنده می‌کند. نهال چه خُود چه سارنگ را بنویسد هردو را نوشته است و می‌تواند هم سارنگ سَهش واقعا آمده باشد تا ویرانه رویاهای خُود را ببیند؛ و یا شاید هم رویا را یادآوری کُنَد!

«چهارراه» با مضمونی ساده شروع می‌شود. نهال‌فرّخی می‌خواهد نامه‌یی را که اشتباها به صندوق انداخته پس بگیرد. در راه او هشت، نُه برخورد نمایشی کوتاه از محلّه و مَردُم آن می‌بینیم. بعد نمایش، نهال‌فرّخی را رها می‌کند و سارنگ‌سَهش را دنبال می‌کند که پی محلّه گُمشده خُود می‌گردد. در راه او هم هشت نُه برخورد نمایشی از مردم محلّ و حاشیه آن می‌بینیم. بعد صحنه برخُورد نهال و سارنگ است که رابطه پیچیده آنها چهارچوب اصلی نمایش را آشکار می‌کند و در آن مشخّصا صحنه‌های پرستار، دعوای راننده و زنش، نامه‌بر و زن پابه‌زای‌اش، صحنه پزشک زیبایی و خانم صندلی کناری‌اش را همزمان با مردِ حرصی و تماشاگر جدّی و خانم چراغ‌قوه به دست می‌بینیم. با این توصیف آیا می‌شود گفت ساختمان نمایشی «چهارراه» هزارویک‌شبی است؟ و اگر هست، این ساختمان تودرتو از کِی در کارتان پیدا شده چون در «گُزارشِ ارداویراف» و «طربنامه» هم دیده می‌شد.

نمی‌توانم جواب خیلی درستی بدهم مگر در نقش پژوهشگر و منتقد برگردم یک بار کارهای قبلی را بخوانم! امّا برای این که خیلی هم بی‌جواب نمانده باشید بگویم که این تمایل به گُریز از شکل نمایشی ارسطویی شاید ندانسته از روز دیدن نخستین شبیه‌خوانی یا تعزیه در من پیدا شد؛ و با شناختن تقلید گرچه هرگز بر تحت‌حوض ندیده و تنها بر صحنه یک‌طرفه غربی دیده باشم، حتما در من قوی‌تر شد. قبل از هر چیز تعزیه و تقلید به من آموختند که نمایش می‌تواند داستانگو [چه کُهن چه معاصر] باشد و نه لزوما دارای وحدت‌های سه‌گانه که یک مجلسِ محاکمه هم دارد. تراژدی یکی از گونه‌های بسیار مهمّ نمایش است نه امّا تنها شکل و تعریف، و احتمالا گُریز از بندهای آن است که شکل‌های بعدی نمایش غربی را به وجود آورده. درواقع، هم‌زمان با نظریه ثبت‌شده ارسطویی، نظریه ثبت‌نشده‌ی «هزارافسان» [به نام ترجمه‌اش هزارویک‌شب] تا امروز بازمانده که سرچشمه بسیاری سرْچشمه‌هاست.

اینکه داستانگویی تودرتو از کِی در کارِ من پیدا شده- حالا که فکر می‌کنم شایَد مرگ یزدگرد؛ مگر خانواده آسیابان هر یکی داستانی از خود نمی‌سازند که هم راست می‌تواند بود و هم دروغ؟ گرچه در «سلطان‌مار» به رغم واقعیت‌گرایی اجتماعی آن دوره گمان می‌کنم «هزارافسان» را می‌توان در سیال‌بودن نمایشی دید و پیش از آن «هشتمین سفر سندباد» سال چهل‌وسه و حتی در «دیوان‌بلخ» که خیلی هم واقع‌گراست

خیال می‌کنم در «چهارراه» برخوردهای عجیب‌وغریب و مبالغه‌آمیز و نامنتظر کسانی با نهال و کسانی با سارنگ هم به جنّ و پَری «هزارافسان» برمی‌گردد و هم واقعا به روزگار معاصر؛ و شاید همین دوگانگی اسطوره‌یی مردم‌هزارافسان است که تا امروز هم چنین شگفت‌انگیز و همچنین فهمیدنی‌اند. مردمی که در «چهارراه» حتّی در محبّت هم مهاجم‌اند، و بدین رفتار نخستین چیزی که ویران می‌کنند خُود اصلِ محبّت است!

ولی اینکه داستانگویی تودرتو از کِی در کارِ من پیدا شده- حالا که فکر می‌کنم شاید مرگ یزدگرد؛ مگر خانواده آسیابان هر یکی داستانی از خود نمی‌سازند که هم راست می‌تواند بود و هم دروغ؟ گرچه در «سلطان‌مار» به رغم واقعیت‌گرایی اجتماعی آن دوره گمان می‌کنم «هزارافسان» را می‌توان در سیال‌بودن نمایشی دید و پیش از آن «هشتمین سفر سندباد» سال چهل‌وسه و حتی در «دیوان‌بلخ» که خیلی هم واقع‌گراست!

در سنّت‌های تئاتری «چهارراه» به چه مقوله و تقسیم‌بندی تعلّق دارد؟

چهارراه در سنّت‌های تئاتری به مقوله‌یی تعلّق دارد که خُودَش خلق می‌کند؛ شکل نُویی از سنّتِ نمایش روایی، که بسیاری از نمایش‌های شرقی بدان تعلق دارند اما برخلاف بسیاری از آنها با مضمون‌های نمایشی تودرتوی‌اش شاید یک «هزارافسان» نمایشی ولی معاصر است. مهم بود برایم که برای جهان معاصر، بتوان شیوه‌یی کُهن را نُو کرد. خب بعد و به قول بعضی‌ها - که چی؟ در هر مقوله فاجعه‌های نوشتاری زیادَند و هم نوشته‌های مُهم. من که منتقد نوشته‌های خودم نیستم!

«چهارراه» کِی نوشته شد، و در مرحله اجرا چه تغییراتی پیدا کرد؟

«چهارراه» سال هشتادوهشت در تهران نوشته شد، بدون قراری و حسابی و اُمیدی به تصویب و اجرا؛ در واقع برای خُودَم- مثل همه آنها که می‌نویسم و کنار می‌گذارم تا شاید از سَرَم بیرون کُنَم و روی دستم می‌مانند تا روزی که پاره کُنَم. به‌هرحال همین بود که حالا هست؛ همین بَدَنه و شخصیت‌های اصلی، و نیز شخصیت‌های میانه‌یی که هریک طوری در فاجعه نقشی داشته‌اند؛ نه به همین پیراستگی، درعوض با کلّی یادداشت‌های جُداگانه برای شخصیت‌های گُذری که باید در صورت بازشدنِ فضا و احتمالِ موافقت‌های مرحمتی و همچنین داشت و نداشت بازیگر تصمیم می‌گرفتم گُدام‌ها باقی بماند و گُدام‌ها کنار بروند. این شیوه سیالِ اندازه‌کردنِ نمایش با امکانات و نه بالعکس، زاییده زمان‌ها و شرایطِ متزلزل است. با همین شیوه بود که در فشار و آشفتگی سال‌های پنجاه‌وهفت و پنجاه‌وهشت «نوشته‌های‌دیواری» را نوشتم. تَکْ‌گویی‌های نمایشی بسیار ولی مستقلی که تنها اشتراکِ آنها فضای انقلابی بود، و می‌شد با هر تعداد بازیگر در هر شرایطی تعدادی از آنها را اجرا کرد. بازیگران درعین‌حال همه صحنه‌یاران هم بودند و علاوه‌بر تکْ‌گویی نقش‌های خُودِشان، زنده‌کردن پس‌زمینه با آمدورفت‌های گروهی، و دیدنی‌کردنِ تغییرات محیط و مردُم را هم به گردن داشتند، و در صورت هر اشکالی هر گُدام از بازیگران می‌توانستند جایگزین دیگری بشوند حتّی اگر تکْ‌گویی را از رو بخوانند، و نمایش هرگز زمین نمی‌مانْد.

«نوشته‌های‌دیواری» هرگز به اجرا نرسید. دوستِ مُوجّه‌تر از منی خیز برداشت آن را بر صحنه- بر هر صحنه‌یی- بِبَرَد. متن را بُرد کُپی کُنَد و اصل را برگرداند، ولی جز چند تکْ‌گویی که احساس کرد بی‌مسئله‌اند، هرکُدام از بقیه را که احتمال حذف داد پول خرج کپی‌گرفتن نکرد و به من هم نگفت. مطمئنا خسّت نبود و بی‌پولی و ناچاری بود. تکْ‌گویی‌ها را پخش کرده بود که هرکس نقش‌های خُودَش را بازنویسی کُند و اصل را برگرداند و ظاهرا جُز یکی‌دوتَن فردا کسی به تمرین برنگشت؛ و من امروزه از حدود سی‌وپنج تا چهل‌وسه تکْ‌گویی، تنها یازده‌تای آنها، و بعضی مکرّر یعنی هم اصل و هم کُپی را دارم؛ و فقط نام چندتایی از تکْ‌گویی‌های ناپدیدشده را در حافظه. گُفتَند بعد از خواندنِ متن حرف بالا گرفته بودْ که آیا ما حقِّ نقدِ جریان را داریم در برابر این سیلِ خروشان؟ و بازیگر مهمّی با احساس خطرِ شرافتمندانه گُفته بوده آرزو دارم این نمایش را ببینم نه که آن را روی صحنه بازی کُنَم! احتمالا راست بود که بازیگران بعضی تلفنی عذر خواسته بودند یا اصلا عذر هم نخواسته بودند و فقط بی‌سروصدا رو نشان نداده بودند، و شاید بعضی حتّی متنِ توی دستشان را هم سربه‌نیست کرده بودند. بعد هم جواب تلفن نداده بودند، یا گفته بودند پیدا نمی‌کنند، یا گفته بودند گُم کرده‌اند، یا اصلا منکر گرفتنش شده بودند یا حتّی منکرِ انکار خود! امیدوارم حالا بالاخره، کسانی که به هرِ دلیل دست‌نوشته‌هایشان را پس نداده‌اند، اگر این گُفتُگو را می‌خوانند، و اگر آنها را دور نریخته‌اند، حتّی شده بی‌اسم به من برگردانند.

«نوشته‌های‌دیواری» مثل خیلی دیگر از کارها نشد، امّا شیوه تکْ‌گویی‌های نمایشی سیال به «مجلس‌شبیه» و سپس‌تر به «افرا» رسید؛ و همچنین تجربه ناشده صحنه‌یاران بعدها در «مجلس شبیه» و «افرا» جواب داد. «چهارراه» از برخی نظرها دنباله تجربه قربانی‌شده و ناشده «نوشته‌های‌دیواری» است. اینجا خوشبختانه دست‌وپازدن‌ها و اجازه بازی‌های تهران و نظارت‌های ناهمخوان اداری گوناگون نبود، و با پیش‌آمدن امکان واقعا فرصتی شد «چهارراه» را بی‌فشار برای بازیگرانِ واقعا موجود و واقعا آماده اندازه گُنَم. بسیاری از یادداشت‌های کنار نهاده به «چهارراه» برگشت و حتّی برای چند بازیگری که بی‌نقش مانده بودند نقش‌هایی نوشتم. سال هشتادوهشت در تهران، به خیالم نمی‌گذشت هرگز روزی جای دیگری از جهان «چهارراه» را بر صحنه سه‌طرفه ببینم!

صحنه‌یاران کی هستند؟ تا پیش از «مجلس شبیه در ذکر مصایب» و «افرا یا روز می‌گذرَد» چنین عنوانی نداشتیم.

صحنه‌یاران تا حدودی اختراع من است برگرفته از چندکاره‌بودن فردْخوان و شبیه‌سْازِ تعزیه، و نقش‌پوش و دست‌پوشِ تقلید که هر کدام در یک مجلس گاهی بیش از یک نقش یا وظیفه داشتند و ممکن بود به صورت‌ها و نقش‌های چندی درآیند.

می‌شود صحنه‌یاران را با هم‌سرایان مقایسه کرد؟

کسی جلویتان را نمی‌گیرد ولی جان من دقّت کُنید؛ هم‌سرایان هرگز نقشی جز خُود بازی نمی‌کنند و در «چهارراه» کسی هم‌سرایی نمی‌کند. گرچه هم معنای پرسش‌های هستی‌شناسانه هم‌سرایانِ آتنی یا نمایش نو و کابوکی ژاپنی ویژه زمان آشفته میانِ دو نظم است؛ و هَم صحنه‌یاران در نقش‌های گروهی خاموشِ خُود نمایش‌دهنده و چشمْ‌آیندکُننده تغییرهای زمانِ آشفته‌اند؛ و فرآورده بصری گروهی‌شان دیدنی‌کردنِ تغییرهای مکان و زمان و فضاها و دوره‌ها در صحنه خالی است!

در «نوشته‌های دیواری» صحنه‌یاران مرا نیاز افتاد در حلِّ چندین گیرِ صحنه‌یی. اوّل این که چون بازیگرانی همه‌کاره، همه نقش‌های تکی یا جمعی را بازی کُنند. هم‌زمان جابه‌جایی‌های وسایل صحنه یا تغییر نقش‌های خود را چنان انجام دهند که زمان نگیرد و به چشم نیاید. دیگر این که در هماهنگی‌های گروهی، فضای نمایش و پس‌زمینه تاریخی آن را پیش چشم تماشاگر درآورند. و مرا از هر دشواری جابه‌جایی دکورهای سنگین در توضیح زمان و مکان برای ابد خلاص کُنند. و مهم‌تر از همه اینکه از طریق آنها در نمایش خیابانی یا میدانی حرکت مردم و نفس آنها را احساس کُنم.

ادامه در صفحه ۱۰

رویداد

نشست خبری نخستین دوره جایزه ادبی ارغوان برگزار شد

درخشش استعدادهای جوان

● شرق: نشست خبری اولین دوره جایزه داستان کوتاه ارغوان با موضوع «آخرین روزهای سال» دوشنبه ۲۸ خرداد ۹۷ در خانه هنرمندان برگزار شد.

در ابتدای این نشست، اوژن حقیقی، دبیر جایزه داستان کوتاه ارغوان، درباره شرایط شرکت در این جایزه گفت: هدف جایزه ارغوان شناسایی استعدادهای جوان و حمایت از آنان است و ما برای این جایزه محدودیت سنی ۳۰ سال را در نظر گرفتیم.

او افزود: در این دوره، بالغ بر ۴۰۰ داستان به دبیرخانه رسید که از میان آنها در مرحله نخست ۳۷۹ اثر پذیرفته شد که ۱۳۸ اثر آن متعلق به نویسندگان مرد و ۲۴۱ اثر متعلق به خانم‌ها بود.

دبیر جایزه داستان کوتاه ارغوان تصریح کرد: در این جایزه پس از انتخاب ۳۰ نفر برگزیده از سوی هیئت انتخاب، ۱۰ داستان پایانی توسط هیئت داوران بررسی شد که در کتاب برگزیده این جایزه منتشر خواهد شد.

در ادامه این نشست فرهاد توحیدی، فیلم‌نامه‌نویس و عضو هیئت انتخاب جایزه داستان ارغوان گفت: یکی از جذابیت‌های این جایزه برای شخص من این بود که نحوه اندیشیدن، نگریستن و تحلیل جوانان این دوره را درباره عشق، خانواده، زندگی و همه موضوعاتی که درباره آن می‌نویسند، درک کنم.

او افزود: در بین بررسی آثار رسیده به دبیرخانه جایزه، از تفاوت نگاه‌های برخی از این دوستان جوان به شگفت آمدم؛ به‌همین‌خاطر می‌توانم بگویم که کنجکاوی برای من مهم‌ترین دلیل حضور در این جایزه بود.

عضو هیئت انتخاب جایزه ارغوان انتخاب موضوع در این دوره را هم فرصت و هم تهدید خواند و افزود: از نظر من انتخاب موضوع در این جایزه، هم یک فرصت و هم یک تهدید بود؛ زیرا با انتخاب موضوع محدودیتی برای نویسندگان ایجاد شد که ممکن بود نوعی یکنواختی در رنگ و آشنایی ایجاد کند اما از سوی دیگر همین محدودیت فرصتی شد که خلاقیت‌ها را در چنین شرایطی به تصویر درآورند.

توحیدی درباره شرایط آثار ارسالی به دبیرخانه جایزه توضیح داد: متأسفانه به نظر می‌رسد که نسل نو به استفاده از واژگان درست، درست‌نویسی و روان‌نویسی چندان توجه نمی‌کند. به‌همین‌خاطر در آثار رسیده از نظر رعایت‌نشدن نکات دستوری و دچارشدن به انواع آفات و آسیب‌های نوشتن که حاصل فضای مجازی است، شاهد مشکلاتی بودیم.

او ادامه داد: از نظر من یک نویسنده، چه نوقلم و چه دارای رزومه، باید به ابزار نویسندگی شامل کلمه و دستور زبان فارسی به‌درستی توجه کند. بنابراین کسی که داستان می‌نویسد، باید ابتدا زبان فارسی را به‌درستی بداند. بر همین مبنا تعداد آثاری که از این نظر دچار آسیب بودند، اندک نبود.

توحیدی درباره انتشار کتاب ۱۰ داستان برگزیده جایزه ارغوان گفت: به نظر من جالب است که هیئت داوران به لحاظ تکنیکی درباره ۱۰ اثر برتر نظرات خود را ارائه کنند و این نظرات در کتابی که قرار است به چاپ برسد، منتشر شود.

او تأکید کرد: البته در بین آثار رسیده به دبیرخانه جایزه ارغوان من چند داستان منتخب و استعداد برجسته دیدم که قابل‌توجه هستند.

لیلی گلستان، عضو هیئت داوران جایزه ارغوان نیز در ادامه این جلسه بر لزوم توجه نویسندگان جوان به دستور زبان فارسی اشاره کرد و گفت: آنچه من را در طول خواندن این داستان‌ها اذیت کرد، فارسی نه‌چندان خوب نویسندگان جوان بود. من فکر می‌کنم رفع چنین مشکلی در گرو خواندن متون کلاسیک توسط هنرمندان جوان است.

او ایده‌پردازی داستان‌های ارسالی به این جایزه را شایان‌توجه خواند و بیان کرد: ایده‌های خوبی در داستان‌های وجود داشت؛ ایده‌هایی که نشان می‌داد نویسنده به مسائل کوچک و ساده اهمیت می‌دهد و مواردی را می‌بیند که اغلب افراد به آن توجه نمی‌کنند و این بسیار خوب است.

گلستان بر لزوم ادامه حمایت از برگزیدگان این جایزه تأکید کرد و افزود: در سال‌های فعالیتم همواره به این اندیشیده‌ام که چرا درصد اندکی از برگزیدگان مسابقات داستان‌نویسی این راه را ادامه می‌دهند و به‌عنوان نویسنده حرفه‌ای دیده می‌شوند.

ادامه در صفحه ۱۰