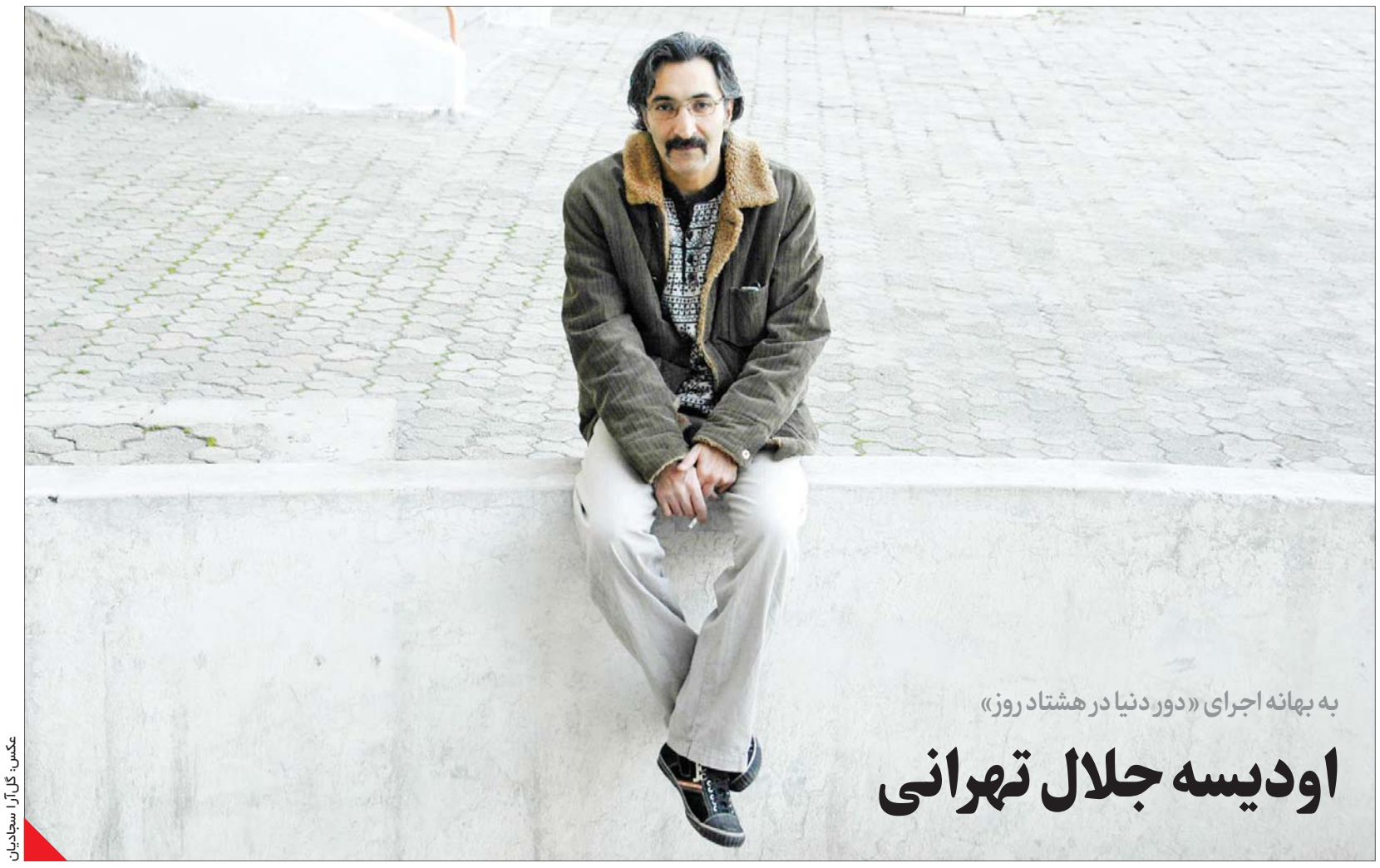
روزنامه شرق

یک کمدی شاعرانه

شـرق: جلال تهرانی از نام‌های آشـنای تئاتر ماست و از معدود کسـانی است که به تجربیات متفاوتی در عرصه تئاتـر دسـت زده اسـت: از «نفرتی‌تـی» و «مخزن» که سال هشـتادویک روی صحنه رفتند و متن‌های درخشان خصیصه مشترک‌شان بود، تا «تک‌سلولی‌ها» که سال بعد روی صحنه رفت و یک سال بعد، هشتادوسه هم که «هی مرد گنده گریه نکن»؛ تئاتری متفاوت در متن و صدالبته در دکور و نور و به‌طور کلی تکنیک اجرا. درسـت در همان زمان که «تهرانی» به یک تئاتری صاحب‌سبک و متفاوت بدل شـد، قریب به ۱۰ سال از صحنه تئاتر کنار رفت. بعد از ایـن دوران او با اجرای دوباره «مخزن» در سـال ۹۰ به تئاتر بازگشـت و «به صدای زمین گوش کن»، «سیندرلا» و «فصل شـکار بادبادک‌ها» را اجرا کرد. جلال تهرانی در «به صدای زمین گوش کن»، دسـت‌کم دو روایت موازی را پیش می‌برد و متن این کار شـاید بیش از همه آثار او، وامدار ادبیات است و در اجرا نیز صدای شاعران معاصر به گوش می‌رسـد که هر کدام تکه‌ای از شعری را مرتبط با فضا و حال‌واحوال تئاتـر خوانده‌اند. جلال تهرانی اما بـا همه این تجربیـات یکه و متفاوتش، هنوز دسـت از تجربه‌ورزی برنداشته است. او این‌روزها در مکتب تهران، در سـالنی جمع‌وجور با جمعی از هنرجویان کارگاهش تئاتر کار می‌کند و در نظر دارد در غالب اجراهای اخیرش تمرکـز را بر هنرجویان و مبتدیان بگـذارد تا حرفه‌ای‌ها. موفق‌تریـن تجربه او در این مسـیر تازه بدون‌شـک تئاتر «دور دنیا در هشـتاد روز» اسـت؛ تئاتری بی‌ادعا، با متنی درخور و بازی‌هایی کم‌نظیـر. تهرانی در این کار علاوه بر متن، بر اجرا تأکید می‌کنـد و همه‌چیز در خدمتِ اجرا و «بدن» اسـت؛ آنچه حلقه مفقوده غالب تئاترهای اخیر ماست: اجرا و ساختن یک بازی از طریق دیالکتیک بدن- اشیا و صحنه. چندی پیش این تئاتر با بازی دو بازیگر -که تا پیـش از این تئاتر مطرح نبودنـد- حمیدرضا بداغی و شاهین صادقیان، در سالن کوچک مکتب تهران اجرا شد و بناست در آینده نزدیک اجرای خود را از سربگیرد. «دور دنیا در هشتاد روز» نسـبت اندکی با رمانی به همین نام دارد و تهرانی تنها دو شخصیت از آن را به کار می‌گیرد و فضای منحصربه‌فرد خود را می‌سازد. ماجرا از یک کیف آغاز می‌شود که در آن بُمبی وجود دارد و آنها تنها ۸۰ روز وقت دارند تا برای کیـف و بمب تعیین تکلیف کنند. اما این روایت خطی توانِ بیان واقعیت نمایش را که در پیوند دیالوگ‌ها و بازی‌ها ساخته می‌شـود، ندارد. «-حواست هسـت؟ همه ما در نقطه مبدأ مشترکیم. اون چیه که از هم جدامون می‌کنه؟ -از قرار معلوم هیچ‌چی؟ -انحراف پسـرم. انحراف. یک‌درجه انحـراف در مبدأ یعنی چی؟ هیچ می‌دونی فقط با یک‌درجه انحراف از مسـیر اصلی هرچی پیش بری چه فاصله‌ای از مسیر می‌گیری؟ -لابد خیلی. -ولـی اصلا نگران نباش پسـرم. بـا کمی مرور به‌راحتی می‌تونی تو مسـیر اصلی باقـی بمونی». مرور، تکـرار؛ مرور در دیالوگ‌ها و تکـرار در حرکات. این هر دو سیاستِ تئاتر جلال تهرانی را می‌سازد و «ریتم» کار او را. در اجـرای ویژه هنرمندان و چهره‌ها، برخی از اهالی هنر، سیاسـت و فلسفه حضور پیدا کردند و در این صفحه هر کدام از منظری به این تئاتر پرداختند. حافظ موسـوی از ایده تئاتر نوشـته که با تنه‌زدن دو شـخصیت به‌هم آغاز می‌شود و «تنه‌زدن» را شـکلی از رابطه در دنیای مدرن می‌داند؛ «رابطه‌ای بی‌معنا، چون هنوز به زبان درنیامده». این شاعر معتقد است «هشتاد روز دور دنیا»، «یک کمدی شاعرانه» است. ابراهیم اصغرزاده این تئاتر را با آثار بکت، به‌ویـژه «در انتظار گودو» قیاس می‌کنـد و آن را «نقطه تلاقی فلسفه و تئاتر» می‌خواند. حمیدرضا صدر به عنصر «تکرار» اشـاره می‌کند و مفهوم تئاتـر، که از نظر او «درد معناباختگی» اسـت. احمد طالبی‌نژاد نیز آن را نمایشی ابزورد و متأثر از «در انتظار گودو» می‌داند.



عکس: گل‌آرا سجادیان

به بهانه اجرای «دور دنیا در هشتاد روز»

اودیسه جلال تهرانی

ابراهیم اصغرزاده

تئاتر جلال تهرانی نقطه تلاقی فلسـفه و تئاتر اسـت. درست جایی که قرار اسـت نگاه مخاطب به جهان هستی، گذشته و سرنوشت آینده بشریت را تغییر دهد، از بدیهیات ساخت‌شکنی می‌کند و زبان را به‌عنوان مهم‌ترین رکن ارتباطی با مخاطب به بازی می‌گیرد. فرمت تئاتر جلال تهرانی گفت‌وگومحور اسـت و سـاختمانش بر پایه دیالوگ قرار دارد. از ایـن طریق دغدغه‌های ذهنی خود و مخاطب را به غنای فلسفی می‌رساند. در متون نمایشی جلال تهرانی، انسان‌ها در زبان به‌عنوان ساخت مسـلط می‌زیند، می‌اندیشند، از دیگری اهریمن‌سازی می‌کنند و دسـت به عمل و اقدام می‌زنند. نویسـنده اما آنها را به حرکت علیه سـاخت و کلیشـه فرامی‌خواند؛ چه در فرم و ظاهر، چـه در عمق و مضمون. در جـاده آزمون سـفر قهرمانی نمایش نبـردی دائمی و پیگیر با سـنت‌های قطعیت‌یافته و گفتمان مسـلط برپاسـت. من البته خیلی تئاتری نیستم، اما از هنر نمایش به‌خصوص تئاتر روایی برشـت که به مخاطـب احترام می‌گذارد و خـود را در معرض تفسـیر و گمانه قرار می‌دهد لذت می‌بـرم. اجرای «دور دنیا در هشـتاد روز» و دیگر نمایش‌هـای جلال تهرانی از این جنس‌اند و از این جهت جذابند که مکاشفه‌ساز و افشاگرند؛ افشاگر آگاهی‌های کاذب و دروغین؛ پرسشـگر دائمی از آنچه بوده، هست و خواهد شـد. متون تهرانی امر رایج را که زاده دگم و بدیهیات پیشـینی اسـت برنمی‌تابد. پرسشـگر است زیرا تکرار می‌کند، شـک و تردید می‌ورزد و باز تکرار. با این تکنیک دیالکتیکی گزاره‌هایی که از فرط تکرار و عادت برایمان حقیقی، طبیعی و جهان‌شـمول فرض شده و خودشان را لابه‌لای گزاره‌های زبانی و عناصر گفتمانی پنهان کرده‌اند، مهندسی معکوس می‌کند. شـاید برخی فکر کنند به‌خصوص وقتی که بازیگران در اجرا ناچار از بیان دیالوگ‌های طولانی و کشدار می‌شوند نمایش به دام انتزاع گرفتار می‌شود. به‌نظرم چنین نخواهد شد زیرا زبان و گفتمان دو چهره دارد؛ چهره‌ای ژانوسـی. یک چهره آنکه گفت‌وگو و دیالوگ شرط مقدماتی هر گفتمان است. کلام یا نوشـتار، جریانی اجتماعی محسـوب می‌شـود یعنی دارای سرشت و ماهیتی اجتماعی اسـت. فی‌المثل در متن خاص پینگ‌پنـگ واژه‌ها و کلمات ردوبدل‌شـده میان دو بازیگر به تماشـاگر حس رهایی و اسـتقلال در اندیشه می‌دهد، بی‌ارادگی و سطح‌گرایی دروغین را درهم می‌شکند و از عادات مألوف آشـنایی‌زدایی می‌کند. چهره دیگر زبان اما آن اسـت که به‌عنـوان ابزار کنترل می‌تواند به زندگی غریزی بشـر سرگردان و بی‌هدف، معنا بخشد و او را قربانی احساسـات و خشونت کند. اتفاقا این هدف را از تکرار بی‌وقفه و ملال‌آور برخی واژگان و گزاره‌های خاص به‌دسـت می‌آورد. تکرار می‌تواند واژه را معنازدایی و بـه تصویری باورپذیر مبدل کند. مثال آشـکار آن تکـرار اصطلاحاتی از قبیل مارکسیسـت اسلامی، دیکتاتوری پرولتاریا، حقوق بشـر، لیبرال یا مردم‌سالاری و انقلابی‌بودن در متون گوناگون اسـت. درباره رابطه زبان و قدرت همواره دو پرسـش مطرح اسـت: اول اینکه قدرت چگونه زبان را به استخدام می‌کشد؟ و دیگـر اینکه قدرت چگونـه از کانال زبان بازتولید می‌شـود و تداوم می‌یابد؟ به‌نظر می‌رسـد این ایدئولوژی اسـت که بیشـترین کمـک را از طریق زبان به قدرت می‌کند. زبان می‌تواند به‌طور بی‌واسـطه ماهیتـی ایدئولوژیک بگیرد از غیراهریمن‌سازی و خودی را تقدیس کند. ایدئولوژی، زاینده و درعین‌حال زاییده قدرت است. تبعیض‌های اجتماعی از تبعیض‌های ایدئولوژیک ریشه می‌گیرند. ایدئولوژی‌ها نه‌تنها برخاسـته از تضادهای اجتماعی‌انـد، بلکه با کارکرد خود تضادهـای مذکور را مجددا بازتولید و تحمیل می‌کنند. زمانی که به تماشـای اودیسـه جلال تهرانی، دور دنیا در هشتاد روز نشسـته بودم، نفهمیدم چرا یاد

زمانی که به تماشای اودیسه جلال تهرانی «دور دنیا در هشتاد روز» نشسته بودم، نفهمیدم چرا یاد این شعر حافظ افتادم: «آسمان کشتی ارباب هنر می‌شکند - تکیه آن به، که برین بحر معلق نکنیم». در حقیقت این متن گروتسک مچاله‌شده نمایش بود که آسمان ذهنی تماشاگران را می‌شکست و هزارگاهی لبخندی بر لبان تماشاچیان می‌نشاند

این شـعر حافظ افتادم: «آسمان کشـتی ارباب هنر می‌شکند - تکیه آن به، که برین بحر معلق نکنیم». در حقیقت این متن گروتسـک مچاله‌شـده نمایش بود که آسـمان ذهنی تماشاگران را می‌شکسـت و هزارگاهی لبخندی بر لبان تماشـاچیان می‌نشاند. برداشت من این است که فرم اجرا و زبان ناب تصویری به‌کارگرفته‌شـده نقش ایدئولوژیک زبان را به چالش می‌کشـد. جالب بود در حالی نمایش را می‌دیدم که کنارم احسـان شـریعتی و ردیف پایین‌تر سوسـن شـریعتی؛ فرزندان ایدئولوگ بزرگ انقلاب اسلامی نشسـته بودند. آنها دارای تحصیلات آکادمیک در فلسـفه سیاسـی و تاریخ مدرن هستند ولی همراه من از یک سـنت فکری ایدئولوژیک می‌آمدند. برای من اگر دکتر شـریعتی قدیس نیسـت ولی هنوز ایدئولوگی قابل‌احترام اسـت. دوست داشـتم بعد از دیدن نمایـش نظرات آنهـا را از اجرا می‌شـنیدم اما فرصت فراهم نشـد. نمایش، پرسـش‌های بنیادین را پیش می‌کشید البته اصراری هم بر نسخه‌پیچی قطعی نداشت. صحنه‌آرایی لخت و مینی‌مالیسـتی به دو بازیگر فرصت می‌داد تا در کمترین فضای حرکتی بیشـترین حجم اطلاعـات را از طریق دیالوگ و گفتار به مخاطـب منتقل کنند و رخدادهای پیش‌رو را به تصویر بکشـند. فاصله‌گذاری برشـتی جهت بیگانه‌سازی و دور نگه‌داشتن تماشاگر از بی‌ارادگی رعایت شده بـود. بازیگـران در نقش خود فـرو نمی‌رفتند و رخدادهـا را همچون ناظری بی‌طرف به تصویر می‌کشـیدند. دیالوگ بازیگران کاملا خالی از لحن و احساس بود در خدمت توهم‌زدایی و عادت‌زدایی از صحنه و به‌اوج‌رسیدن زبان فیزیک بـدن دو بازیگر جوان و ماهر. متأسـفانه از دیالوگ‌ها بـرای نقل آن، چیزی در خاطـرم نمانده. برخی دیالوگ‌ها ماندگارند. مثـلا دیالوگ در انتظار گودو بکت ایرلندی که ۶۳ سـال پیش در نفی وجود متعالی و کاتولیسیسـم سـرود و به یکی از اثرگذارترین متن‌های نمایشی جهان تبدیل شد: «استراگون می‌گوید: فکر می‌کنـی خدا مرا می‌بیند؟ و ولادمیر پاسـخ او را می‌دهد: باید چشـم‌هایت را ببندی». برگردیم به نمایش جلال تهرانی. بهتر اسـت برای دور دنیا در هشتاد روز هیچ نتیجه‌گیری‌ای نکنم. چراکه این متن خود ذاتا چرخشـی و مدور است. ولی به این بهانه می‌خواهم نکته‌ای بگویم. به‌نظرم حتی اگر تئاتر را مادر دیگر هنرها ندانیم باید قبول کنیم دایه مهربان‌تر از مادر اسـت. همیشه آرزو داشتم ای‌کاش حال و روز تئاتر ایران بهتر از سـینما باشـد و فرهنـگ و هنر ایرانی از طریق زبان تصویری و نمایشـی به‌عنوان مدیومی که در خدمت آگاهی‌بخشی و صلح‌طلبـی اسـت با فرهنگ و هنـر جهانی پیوند بخورد. چند شـب پیش که زمینه‌چینی برنامه هفت صداوسـیما که وظیفه‌اش حمایت از سینماسـت را در نکوهـش جوایز فسـتیوال کن دیدم، افسـوس خوردم. رسـانه ملی چرا به‌خود اجازه می‌دهد دسـتاوردهای هنرمندان کشـور را همانند دستاوردهای دیپلمات‌ها در سیاسـت خارجی یا تلاش سیاسیون را در نتایج انتخابات هفتم اسـفندماه مجلس نادیده بگیرد. واقعا جای نگرانی و تأسف است. صداوسیما که از منابع عمومی و جیب مردم تغذیه می‌کند، مکلف به حمایت از هنرمندان و آثار هنری این سرزمین اسـت. تئاتر به‌ویژه تئاتر مدرن و آوانگارد که مدیومی آگاهی‌بخش اسـت، نیازمند حمایت جدی و درخور اسـت. اگرچه برای امثال جلال تهرانی و دیگر نمایش‌نامه‌نویسان و نویسندگان این مرزوبوم متر و معیار، تیراژ، گیشه و بازار نیست اما به‌نظرم برای اثرگذاری این آثار و گسترش فرهنگ و هنر و اندیشه ایرانی این وظیفه مبرم رسانه ملی، شورای شهر و شهرداری است که به‌جای تولید برخی برنامه‌های نامناسب و چاپ پوسترهای توهین‌آمیز، برای محصولات فرهنگی و هنری سوبسید بپردازند.

زندگی چیست؟

احمد طالبی‌نژاد

همراه با چند نفر از دست‌اندرکاران ادبیات، سینما، سیاسـت و البته همکاران روزنامه‌نگار، روز پنجشنبه سی‌ام فروردین به تماشای نمایش «دور دنیا در هشتاد روز»، نوشته و کار جلال تهرانی نشستیم که البته هیچ ربطی به اثر معروف ژول ورن و حتی شـباهتی هم به کارهای پیشـین تهرانی ندارد. یـک نمایش ابزوردیک و بسـیار متأثر از «در انتظار گودو»ی سـاموئل بکت، درباره موقعیت انسان در طول و عرض زندگی؛ اینکه ما همواره در دایره بسـته‌ای حرکت می‌کنیم و دنبال سـروته زندگی‌مان می‌گردیم. فرقـی هم نمی‌کند که میزان آگاهی‌مان از زندگی چقدر اسـت. دو شخصیت نمایش؛ بابایـی (نمادی از دانایـی) و جوان (نمادی از جهل) درواقـع دو روی یک سـکه‌اند. چون هردو درواقـع دچار نوعـی جنونند. خل‌خل‌بـازی بابایی و بی‌خیالی جوان، در نهایـت فرقی با هم ندارند. هردو در مقابل معمای زندگی در مانده‌اند. جوان در پاسـخ پرسـش‌های بابایی تنها جوابی که دارد این است که «اینی که از ما ساخته اسـت» یعنی که درواقع کاری از ما ساخته نیست. درک عمیق و وسواس‌گونه بابایی که از فرط دانایی به جنون رسـیده، روی دیگر سکه‌ای اسـت که با نادانی تفاوتی ندارد. به‌زعم بابایی، انسان در طول زندگی دو راه بیشـتر ندارد؛ یا گذشته را مرور کند که تکرارش کار عبث و حوصله‌سـربری اسـت یا جست‌وجو در آینده کند که آن هم بی‌حاصل می‌نماید. این همان پرسـش مهم عرفانی است؛ اینکه «از کجا آمده‌ام، آمدنم بهر چه بود؟ به کجا می‌روم آخر ننمایی وطنم»؛ یعنی نگرش ابزوردیک به زندگی است؛ تکرار پرسـش‌های ازلی و ابدی، دربـاره ماهیت زندگی به شـیوه‌ای طنزآلود که درعین‌حال می‌تواند بسـیار هم جدی باشـد و کار ابزورد یا آن‌طور که گذشتگان تعبیر کرده‌اند «پوچی یا پوچ‌گرایی»، همین اسـت؛ شیوه‌ای که بیشـتر با نام اوژن یونسکو و ساموئل بکت شناخته شـده است. زبان سـاده و روان نمایش به مخاطبش این امـکان را می‌دهد که تعابیر و تفاسـیر خودش را از متن و بطن این نمایش داشـته باشد. جلال تهرانی که چندی اسـت با راه‌انـدازی تماشـاخانه «مکتب تهران» به گمان من خود را از خط سـیر گذشته‌اش در نمایش‌هایی همچون «مخزن» جدا کرده، با تسـلطی خلاقانه و حسـرت‌برانگیز و البته بـه کمک دو بازیگر اصلـی‌اش که واقعا بر صحنه جـان می‌کنند و خوب می‌درخشند، توانسته اسـت، این فضای ابزوردیک که عینیت آن را در جامعه کنونی‌مان می‌بینیم، به‌خوبی تصویر کند. هرچند همین متن سـاده هم برای برخی اهالی سیاسـت دشـوار و غیرقابل‌فهم جلوه می‌کند. پس از پایان نمایش، یکی از فعالان عرصه سیاسـت که کنارم نشسته بود به همین نکته اشاره کرد و گفت: «متن پیچیده‌ای داشت»، پاسخ شنید که از این ساده‌تر نمی‌شود پیچیده‌ترین مباحث هستی‌شناسانه را مطرح کرد. مشـکل این اسـت که شـماها آن‌قدر که درگیر سیاست بوده‌اید، از قدرت زبانی هنر به‌ویژه هنر والای تئاتر غافل مانده‌اید. سیاست زبان خودش را دارد و هنر هم زبانی متفاوت. برای درک این زبان «چشم‌ها را باید شست و جور دیگر باید دید».

دور دنیا در ۸۰ روز

دور دنیا بر بال زبان و خیال

حافظ موسوی

اجرای سـاده و خلاقانـه نمایش «دور دنیـا در هشـتاد روز» کار جلال تهرانی بـا بازی حمیدرضـا بداغی و شـاهین صادقیـان در سـالن کوچک «مکتب تهران»، بـه نظر من، نمایش ظرفیت‌های زبان و تخیل بود. داستان از یـک تصـادف، تصادفـی معمول، تکراری، هـرروزه و به‌ظاهر بی‌اهمیت شـروع می‌شـود. دو نفر بـه هم تنه می‌زننـد و کیفی می‌یابنـد که معلوم نیسـت متعلق به چه کسـی اسـت و سـرانجام معلـوم می‌شـود کیف حاوی یک بمب اسـت و این دو - یک فیلسـوف و یک شـهروند معمولی - ناخواسـته در برابر مسئولیتی سنگین قـرار می‌گیرند و... . تنـه‌زدن به هم، شکلی از رابطه در دنیای مدرن است. رابطه‌ای اجتناب‌ناپذیر و ناخوشـایند. رابطه‌ای بی‌معنـا؛ چون هنوز به زبان درنیامـده اسـت. رابطـه‌ای که کیف ناگشـوده‌ای از معنا را بیـن دو طرف رابطه قرار می‌دهـد. این همان کیفی است که همچون استعاره‌ای درخشان همه اجزای این نمایش را به هم پیوند می‌دهد. فیلسـوف در جست‌وجوی معنا، کیف را می‌گشـاید و می‌کوشـد از اشـیای داخل آن رمزگشـایی کند. معنایـی کـه از دل ده‌ها بـار مرور و بـا رعایت دقیق ضوابـط پژوهش در آموزه‌های کلاسـیک به دست می‌آید، چندان قابل‌اطمینان نیست و فیلسوف با تکـرار مداوم «یحتمل» بر آن صحه می‌گذارد. بااین‌حال تنها معنای قطعی در این میان همان «بمب» اسـت که سراپای وجود شـهروند معمولی این نمایش را می‌لرزاند. تقابل فیلسوف و شهروند عادی این نمایش، تمثیلی از تقابل زبان با زبان اسـت. زبانی که از یک سـو عامل رابطه است و از سوی دیگـر بیانگر ناکامی رابطـه. از این دو روی سـکه، کدام‌یـک برحق اسـت؟ دکارت یا ویتگنشتاین؟ و کدام‌یک از این دو رویکرد، رهایی‌بخش است؟ ژرفای ذهن، آن‌گونه که فیلسوف می‌اندیشد؟ یـا زمین سـخت «عیـن» آن‌گونه که شهروند عادی این نمایش؟ هیچ‌کدام. در دور دنیا در هشتاد روز تنها «تخیل» اسـت که می‌توانـد آن دو را، ذهن و عیـن و نهایتا آن دو پرسـنا را، به هم پیوند دهد و بر بال خیال بنشاندشـان و به امید خنثی‌کـردن بمبی که زمان انفجارش لحظه بـه لحظه نزدیک و نزدیک‌تر می‌شـود، در آفـاق این کره خاکی بچرخاند.

معناباختگی

حمیدرضا صدر

یک مرد جاافتاده، یک جوان و یک کیف بی‌صاحب. جمله‌های تکراری، پرسش‌های تکراری، حرکات تکراری که به‌تدریج همراه با موسـیقی بدل به حـرکات موزونی می‌شـود، ما را یـاد روزمرگی‌های‌مـان می‌انـدازد. بازی‌هـای زبانی با تکـرار و ترکیبات ظاهـرا بی‌ربط و بـدون رابطه علل و معلولـی از زبـان دونفـری بیرون می‌آید که یکی از آنها فیلسـوف‌مآب به نظر می‌رسد و دیگری عامی. یکی نقش سـوار را بـازی می‌کند و یکی نقش بارکـش را برعهـده می‌گیرد. بازی‌های حمیدرضا بداغی و شاهین صادقیان با طنزی بسـیار خونسردانه نمایشگر تقلایی برای یافتن مفهومی از هویـت آدمی می‌شـود کـه ما را ورای آن تکرارهای این نمایش ابزورد دونفـره بـا درد معناباختگی‌ای که خوب می‌دانیم چگونه گریبان‌مان را چسبیده، روبه‌رو می‌کند.

روی صحنه آبی

رؤیای شکسپیری بر بام تئاتر مستقل

محمدعلی سجادی

رؤیابافی‌های شکسـپیری، با عناصری مثل ماه، جن و پری و جنگل و جادو و طنازی‌های کودکانه در نمایش «رؤیای یک نیمه‌شـب تابستان» تجلی می‌کند. هم اینگمار برگمان با فیلم «لبخندهای یک شب تابستان» (۱۹۵۵) و هم وودی آلن با فیلم «کمدی شبی در نیمه تابستان» (۱۹۸۲)، هر دو از این عنوان اسـتفاده کردند. هر یک به سبک‌وسـیاق خود؛ فیلم وودی آلن، فیلمی اسـت که مدیون برگمان و گروچو مارکس و شکسپیر و همچون نمایش روی دشـواری رابطه و عشق و خطاهای ناشی از آن صحـه می‌گذارد. فیلم وودی آلن از روی نمایش رؤیای... با حفظ روحیه فانتزی، سروشکل می‌گیرد. فیلم برگمان هم همین روابط را مدنظر دارد در بستری از سوئد قرن‌نوزدهمی.

این نمایش هم مثل بیشتر آثار شکسپیر منابع دیگری دارد. داستان مرکزی شاه و ملکه پریان تیسیوس و هیپولیتا در «داستان‌های کنتربری» اثر «جفری چاسـر» و «سرگذشت‌های پلوتارک» با برگردان «سِرتامس نـرث» وجود دارد. موضوع غلبه بر آمازومان‌هـا و ازدواج با هیپولیتا، بانوی ایشان، از این منابع تأمین شده است. اما شکسپیر در نوشته خود از عناصر تئاتر الیزابتی استفاده کرده و آن را به رنگ و روز خود درآورده است. داستانی عاشـقانه که به نظر برخی عمق آثار دیگر شکسپیر را ندارد و آمیزه‌ای از افسـانه جن و پری و عناصر کمدی / تراژدی است. سـاختاری که در نمایش توفان هم کم‌وبیـش آن را به کار گرفته (اگر اشـتباه نکنم). عشـق در ابعاد واقعی و رؤیابافی‌های آن در ساحتی فانتزی، محور نمایش است. عشق و مناسبات عاطفی را به‌بندکشیدن از طریق قواعد اجتماعی و اخلاقی حاکم ـ آتنی ـ یا استفاده از سِحر و جادو برای رسیدن به مقصدی دیگر از این مقصود، یعنی عشق طبیعی که در نهایت در سرخوشـی‌ای شیرین به جایی می‌رسد که باید برسد. به عبارتی با تمهیدات عقلانی نمی‌توان بر غرایز و عواطف غالب شـد. حتی اگر این روند به حقیقتی منتهی نشـود و رؤیایی سراب‌گونه باشد و اما داستان نمایش:

پادشـاه آتن، قرار است چله تابسـتان، شبی که ماه قرص کامل است با هیپولیتا ازدواج کند. بنابراین شاه دستور می‌دهد آن شب جوانان آتنی واقعا خوش‌گذرانی کنند، اما تمام جوانان آتنی از این موضوع خوشحال نیستند. لایسـاندر و دیمیتریوس که از کودکی با هم دوست بوده‌اند، هر دو عاشـق هرمیای زیبا، دختر همسایه‌شان، هستند، ولی پدر هرمیا دو پا را در یک کفش کرده که دخترش باید شب عروسی شاه و در حضور شاه با دیمیتریـوس ازدواج کند، وگرنه هرمیا را می‌کشـد یا به معبد کاهنان می‌فرستد که تا آخر عمر همان‌جا ترشیده بماند، حال آنکه هیچ‌کس در آن محله آتن نیست که نداند هرمیا از بچگی عاشق لایساندر بوده است... «درامی با اجزای چهارگانه که شـامل عروسی «تیسیوس» و «هیپولیتا»، تمریـن و نمایش «پیراموس و تیسـبی»، سرگذشـت عشـاق چهارگانه (لایساندر و هرمیا، دیمیتریوس و هلنا) و پریان (یعنی نزاع و آشتی اوبران و تیتانیا و پوک با خدمتگزاری و اشتباه و شیطنت‌هایش و اثرات شیره‌های عشق‌زا چه بر آدمیزادگان و چه بر تیتانیا)»*

اما باقر سـروش و کوشکی با حذف شخصیت پدر دختر ـ اژنوس ـ به رودررویی خودِ عشاق در متن بسنده کرد. درعین‌حال گروه نمایش را هم از متن کنار گذاشته و تمرکزش را روی همان چند کاراکتر مرکزی‌اش قرار داده‌اند. (هجویه شکسـپیر بر بازیگران نمایش که به قولی کاسب‌هایی بیش نیستند). گروه نمایش تنها به نشان‌دادن چند ساز در دست‌هایی که از روزنه بیرون می‌آید و می‌نوازند، تقلیل پیدا کرده اسـت. خود کوشکی توضیح می‌دهد که در بازنویسی چرا به چنین تغییراتی دست زده است. «البته این کار را همه افرادی که می‌خواهند اثری کلاسیک را روی صحنه ببرند باید انجام دهند، امـا کاری که ما علاوه بر این انجام دادیم این بود که زبان و رفتار شـخصیت‌ها را از آن خود کردیم چون زبان کلاسـیکی که چنین نمایش‌نامه‌هایـی دارند وقتی به زمان حال بازمی‌گردند تبدیل به زبان عامی و روزمره می‌شـوند که من این شـیوه را دوسـت نداشتم بنابرایـن تصمیم گرفتیم کاری کنیم تا چینش کلمات و واژه‌ها متعلق به این نمایش باشد به این مفهوم که در عین روزمره‌بودن بدوی و بی‌پروا و کمی کودکانه نیز باشد».

اما عنوان نمایش، یعنی «رؤیای یک شـب نیمه تابسـتان» یا «رؤیای نیمه‌شـب تابسـتان» یا رؤیا در نیمه‌شب تابستان؟ چرا رؤیایی در نیمه تابستان؟ چون در آن زمان ـ قرون ۱۶ و ۱۷، عید «یوحنای مقدس» گرفته می‌شده که جشن مفرح مسیحی بوده و هم‌اندازه عید نوئل در زمستان. در یک تصور، عنوان درام ارتباطی هم با عقیده مردم در این سال‌ها دارد، دیوانگی وسط تابستان: «مغز انسان بر اثر حرارت آفتاب بیش از هر موقع دیگر سـال متمایل به توهمات نزدیک به جنون می‌گردد و ممکن است شکسپیر این عنوان را برای این درام به مناسبت موضوع بسیار خیال‌آمیز درام برگزیده باشد. برطبق عقیده مردم، جادوگران و ارواح در این هنگام سال فعالیت مخصوص به خرج می‌دادند».

رؤیا... نمایشی است که اصلا برای بازی در نیمه‌شب تابستان نگاشته شـده که فصل فعالیت جادوگران اسـت و پریان و باید با جشن عروسی پایان یابد. این نشـاط و همراهی موسـیقی و رقص و... اسـاس اجرا را تشکیل می‌دهد.

اجـرای رؤیا... اجرائی خوب، شسـته‌رفته و جذاب بود از متنی که به نظر سـاده و مفرح می‌آید؛ از طراحی صحنه سـاده، اما کارآمدش که با دو، سـه سطح ساده، سه در و دریچه و چند دایره در کف زمینی بالاآمده و سرتاسـر سـفید، تا تن‌آرایـی و تن‌پوش‌ها و صورتگری درک درسـت کارگردان و عواملش را از کار نشـانمان داد. بازی بازیگران درخور اسـت و یکدسـت با یک «آزاده صمدی» متفاوت. آمیزه‌ای از افسون و افسانه، خوش‌ریتم و خوش‌نفس که موفق می‌شـود تماشاگرش را با کار درگیر کند. جن و پادشـاه رابطه جذاب و شیرینی با هم و در مجموعه نمایش دارند. بازیگرانی که انعطاف و نرمش بدنشـان سـتودنی است. به‌ویژه دسـتیار جن (پوک/ با بازی خیلی خوب بازیگرش، علیرضا کیمنش) که چالاک و مسـلط در همه‌جای صحنه به‌خوبی حاضر و غایب می‌شود تا تیسیوس، دوک آتنی که شق‌ورق‌بودنش منطبق با کاراکتر اوست. انتخاب بازی‌سازان، بسیار هوشمندانه است و نشان از درک درست کوشکی دارد.

ادامه در صفحه ۱۰