صحنه کاغذی

درباره جان آردن

برشت بریتانیایی

علی منصوری

جـان آردن (۱۹۳۰-) را وارث سنت ناسازگار بلیک و شلی و در عین حال وامدار تئاتر حماسی برتولت برشت می‌دانند. زمانی که نسـل جدید نمایشنامه‌نویسـان بریتانیـا در دهه ۵۰ پا به صحنـه گذاشـته بودند، نمایشـنامه‌ای از او بـا نام «همگان سـقوط می‌کنند» از رادیو پخش شـد و توجه به جرج دیواین را به خود جلب کرد. شـاید بتوان همین را سـرآغاز کار جدی آردن در تئاتر دانست. جرج دیواین که نسل جدیدی از دراماتیست‌های انگلیسی را در رویال کورت دور هم جمع کرده بود، دسـت آردن را در دسـت افرادی مثل آرنولد وسکر و مایکل هیستینگز گذاشت. اولین فرصتی که رویال کورت به این نمایشنامه‌نویس جوان داد، اجرای بدون دکور نمایشنامه‌ای بود به اسم «آب‌های بابل». (۱۹۵۷) منتقد وقت دیلی میل درباره این نمایش نوشت: «از پشـت غبار واژه‌ها، نوید یک رویداد بزرگ در آینده را می‌توانم تشـخیص بدهم.» همان سـال «مثل خوک‌ها زندگی کن» در رویال کورت به روی صحنه رفت. مارگارتا دی‌آرسی در هر دو نمایش اول جان آردن در رویال کورت بازی می‌کرد. آردن می‌گوید او اولین حرفه‌ای تئاتری بود که دیدم و او بود که برای اولین بار برشت را به من معرفی کرد. همان سال آنها با هم ازدواج کردند. در ۱۹۵۹ آردن معروف‌ترین و مهم‌ترین نمایشنامه‌اش با نام «رقص گروهبان موسگریو» را نوشت؛ نمایشنامه‌ای درباره بازگشت عده‌ای از سربازان ارتش بریتانیا از سرکوبی مستعمره‌نشینان در ۱۸۸۰ به خانه. گویا وحشـیگری سـربازان بریتانیایی در قبرس در اواسـط دهه ۱۹۵۰ الهام‌بخش آردن در نوشتن این نمایشنامه بوده است. خود او می‌گوید: «در کمال تاسف احساس می‌کنم اوضاع از روزگار گروهبان موسگریو تاکنون نه‌تنها فرقی نکرده بلکه این روزها بدتر هم شده است. ترجیح می‌دادم به جای اینکه نمایشنامه‌ام تا سالیان دور معنایش را از دسـت نمی‌داد، شرایط بین‌المللی قدری تغییر پیدا می‌کرد.» صحنه اوج رقص گروهبان موسگریو در بازارچه یک شهر معدنی در شمال اتفاق می‌افتد. عده‌ای از سربازان ارتش ملکه، خسـته از وحشـیگری خود در مستعمرات، هنگ خود را ترک کرده و راهی خانه شده‌اند غافل از اینکه بخشی از خشونت کردار خود در آن سوی آب‌ها را با خود سـوغات آورده‌اند. در این صحنه یکی از سربازان به سوی اهالی خیالی شـهر - تماشاگران نمایش - سلاح گاتلین خود را نشـانه می‌رود و می‌گوید: «این جدیدترین اسلحه است. دردآورترین‌شان، یا بهتر است بگوییم زیباترین شان.» هلمز کارگردانی که این نمایش را در سال‌های اخیر و بعد از حضور ارتش بریتانیا در عراق دوباره اجرا کرده، درباره این نمایشنامه می‌گوید: «اگرچه این نمایش قابلیت اجرا در هر مقطع زمانی را دارد، اما شکی نیست که هیچ‌گاه واکنش تماشاگران به صحنه بازار، جایی که سربازان از جنگ‌های مستعمراتی و کشته شدن سربازان در سرزمین‌های بیگانه سخن می‌گویند، اینقدر قوی نبوده است.» او درباره درک بالای آردن از تجربیات تئاتری می‌گوید: «در نمایشنامه او توضیح صحنه‌های ساده‌ای وجود دارد، مثل اینکه کسی سرش را تکان می‌دهد یا اینکه به دیگری نوشیدنی تعارف می‌کند، اما وقتی آنها را موشکافی کنید متوجه می‌شوید که مثل هر نویسـنده بزرگ دیگر، او سه‌بعدی می‌نویسد. وقتی جادوی تصاویر و کلمات در کنار هم قرار می‌گیرند، اتفاقی تئاتری روی می‌دهد.»

با این همه این نمایشنامه وقتی اولین بار در ۱۹۵۹ روی صحنه رفت، تنها ۲۸ اجرا داشت و تبدیل به یک شکست بزرگ از نظر مالی شد. جان آزبرن در خاطراتش می‌نویسد: «آردن در گیشه به یک جوک خانگی تبدیل شد.» آن‌طور که تخمین زده می‌شـود بین ۱۹۵۶ تا ۱۹۶۱ از اجرای نمایشـنامه‌های آزبرن ۵۰ هزار پونـد عاید رویال کورت شد، اما اجرای کارهای آردن ۱۵ هزار پوند به آن ضرر زد. گرچه در آن روزها منتقدان هم در مورد این نمایشنامه به نتیجه واحدی نرسیدند، اما امروزه همگان بر این نظر که این نمایشنامه یک اثر کلاسیک است، متفق‌القول‌اند.

در سال ۱۹۶۸ ریموند ویلیامز اعلام کرد: «جان آردن به راستی نوآورترین عضو از نسل جدید دراماتیست‌های انگلیسی در دهه ۵۰ است.» زمانی که ویلیامز این جمله را گفت، برای همه روشن شده بود که مسیر کاری آردن در طول مسیرهای معمول و استاندارد قرار ندارد. گرچه نمایشنامه‌هایی مانند الاغ کارگاه (۱۹۶۳) و آخرین وداع آرمسترانگ (۱۹۶۴) در سالن‌های بزرگ و اصلی به روی صحنه رفتند، اما هرچه او جلوتر می‌رفت، از جریان اصلی تئاتر فاصله بیشتری می‌گرفت. علاقه او به نوشتن مشترک با همسـر ایرلندی‌اش که علاوه بـر بازیگری، یک فعال سیاسـی هم بود و به همین دلیل همواره مورد نقدهای غیرمنصفانه واقع می‌شد، به فاصله‌دارتر شدن آردن با تئاتر بریتانیا دامن زد تا جایی که در ۱۹۷۲ او و همسـرش به ایرلند نقل مکان کردند. استفان ری بازیگر ایرلندی که در سال‌های ابتدایی دهه ۷۰ با آردن همکاری داشته، می‌گوید: «برای من، آردن نقطه مرکزی ادبیات دراماتیک انگلستان بود. او در کنار آرنولد وسکر و هارولد پینتر از هسته‌های اصلی احیای مجدد نمایشنامه‌نویسی در انگلستان است. انتخاب او برای زندگی در ایرلند، زمانی که انگلستان دیگر چندان علاقه به او از خود نشان نمی‌داد، خیلی عالی و برای ما ایرلندی‌ها حائز اهمیت بود. به نظر من تئاتر بریتانیا به درستی قدر نویسندگانش را نمی‌داند، چون اگر می‌دانست آردن همچنان در مرکز آن ایستاده بود.»

جان آردن نمایشنامه‌های رادیویی زیادی هم نوشته که از بین آنها «مروارید» (۱۹۷۸) نسبت به بقیه از شهرت بیشـتری برخوردار اسـت و امروزه یکـی از بهترین آثار نمایشی برای این رسانه شناخته می‌شود. علاوه بر اینها او چند رمان و داستان کوتاه نیز نوشته است که از میان آنها می‌توان به «کتاب‌های بیل» و «سکوت میان اسلحه‌ها» که نامزد دریافت جایزه بوکر شده بود، اشاره کرد.

نگاهی به اجرای «نورا» به کارگردانی علیرضا کوشک‌جلالی

گاه واقع‌گرا و گاه غیر از آن

انور سبزی

عکس: رضا معطریان

نورا نام یکی از شخصیت‌های نمایشنامه «خانه عروسک» اثر هنریک ایبسن نویسنده قرن نوزدهم نروژ است. کوشک‌جلالی با ایجاد اندکی تغییرات جزیی و استفاده از تعدادی وسیله امروزی، تقریباً همان نمایشـنامه «خانه عروسـک» را بر صحنه اجرا می‌کند؛ به عبارت بهتر، نمایش «نورا» در همان برخورد نخست، خانه عروسکی به نظر می‌آید که با تغییر نام آن، تمامی پیکان‌ها را به سـمت نورا چرخانده و بر شخصیت او تاکیدی مضاعف داشته است. از این نظر کوشک‌جلالی از سه نوع کلی اقتباس از متن مبدأ به متن مقصد (اقتباس وفادارانه، نیمه‌وفادارانه یا روشنفکرانه و اقتباس آزاد) اقتباسی وفادارانه نسبت به «خانه عروسک» داشته است. در این نوع اقتباس، شخصیت‌های اصلی به همراه خط داستانی متن مبدأ در متن مقصد حفظ خواهند شد و میزان تغییرات در متن مقصد، محدود به حذف تعدادی از شـخصیت‌های فرعی یا خرده‌داستان‌ها می‌شود و در مکان و زمان وقوع حوادث در متن مقصد تغییر به وجود نمی‌آید یا تغییرات بسیار جزیی و ناچیز است.

الف- بشر نمی‌تواند جغرافیایی خاص را در یک جغرافیای دیگر بازسـازی کند. حال آنکه بازسـازی یک اتفاق تاریخی امری شـدنی اسـت. مطمئناً جغرافیای نروژ قرن نوزدهم را نمی‌توان تکرار کرد اما از منظر تاریخی، حوادث واقع شده در آن جغرافیا، امکان دوباره اتفاق افتادن‌شان دور از انتظار نیست. بنابراین جوامع بشری، به طور کلی، گاه عمدی و گاه غیرعمدی لحظه‌های خاصی از تجربه‌های تاریخی و گاه فرهنگی یکدیگر را دوباره و چندباره می‌آزمایند. هر چند این تکرار هیچ‌گاه به طـور کامل رخ نخواهد داد اما همواره می‌توان شـباهت‌های زیادی را بین آنان تشـخیص داد. به عنوان مثال اقتباس‌ها و اجراهای گوناگونی که از متون نمایشـی در سراسر دنیا اتفاق می‌افتد، گواهی بر این مساله است. از همین نمایشنامه «خانه عروسـک» نیز اقتباس موفقی در سینمای ایران تحت عنوان «سارا» (فیلمی از داریوش مهرجویی) در اوایل دهه ۷۰ اتفاق افتاده است. اقتباسی که به جای وفاداری کامل به متن مبدأ، تنها سیر اصلی حوادث (خط داستان) در آن حفظ شده و زمان و مکان و شخصیت‌ها به ایران آن زمان منتقل شده است. این نـوع اقتباس به دلیل ظرفیت‌هـای بالای متن اصلی، معمولاً برای به‌روز کردن متن مبدأ یا اشاره به موضوعی در زمان حال اقتباس یا اجرا صورت می‌پذیرد و همچنان مرجع خود را همان متن اولیه می‌داند. بنابراین هر اثری، حتی اگر مدل کشوری در ناکجاآباد را تصویر می‌کند، نمی‌تواند از این اصل شانه خالی کند که هر اثر در نهایت به محیط تولید خود و روابط درون‌زاد آن بوم رجوع می‌کند. تمامی آثار هنری، کم و بیش و خواسته و ناخواسته، برای انتقال فکر و اندیشه‌ای خاص، تحت تاثیر شرایط پیرامون‌شان یا به عبارت بهتر «زمینه» خلق اثر قرار می‌گیرند. بحث از زمینه و اعتقاد به اصالت نیت مولف که از گذشته دور نشات گرفته، در واقع به این نکته اشاره دارد که پیام را در وهله اول وابسته به زمینه تاریخی و اجتماعی‌ای بدانیم که اثر در آن پدید آمده است. اساساً اثر هنری را نمی‌توان جدای از محیطی که در آن شکل گرفته است در نظر گرفت. همچنین باید به این مساله نیز اشاره کرد که هر اثر هنری، بالقوه جاودانه است. نسبت اثر با زمانه‌اش از موقعیت مشخص هنرمند می‌گذرد، و اثر با امکان مطرح شـدن در هر زمانه‌ای، یعنی با نو شدن در روزگاران آینده، موقعیتی فراتر از زمان می‌یابد. این مطرح شدن و امکان‌های بالقوه برای نو شدن را، مکالمه دو زمینه (زمینه پیدایش و خلق اثر و زمینه بازآفرینی جدید در زمانی دیگر و در مکانی دیگر) از راه امروزی کردن افق معنایی گذشته می‌توانیم بنامیم. اما «نورا»ی کوشک‌جلالی که خواسته اقتباسی وفادارانه از متن اصلی باشد، یک اشکال اساسی دارد؛ درست است که هنوز با گذشـت نزدیک به یـک و نیم‌قرن جعل امضا، کاری خلاف قانون و جرم محسـوب می‌شود، اما وضعیت اجتماعی و حقوقی زنـان در اروپا، تحت تاثیر جنبش‌های مختلف، در طول این یک و نیم‌قرن بسـیار دچار تحول شده است. شاید هنوز هم در جاهایی از اروپا نوراهایی وجود داشـته باشند اما دیگر از آن فرهنگ غالب و محافظه‌کارانه و سنتی‌ای که زنان را منفعـل، دور از نقش‌های اجتماعی و جنس ضعیف، تحت سیطره مردها می‌خواست، بسیار کاسته شده است. حتی در جغرافیایی همچون ایران نیز، این اتفاق بیشتر در حاشیه‌ها و بافت‌هایی سنتی که منافع مردها ایجاب کرده، اتفاق می‌افتد و در کلانشهرها وضعیت غالب نیست؛ بنابراین نمایش «نورا» بیشـتر از آنکه به حقوق از دست رفته و محدودیت‌های زنان اشاره داشته باشد، تنها شکست یک زوج در زندگی زناشویی را پررنگ می‌کند. اشکال اساسی این نمایش در این است که با تغییر در زمان وقوع اتفاقات نمایش و به روز کردن آن، همچنان به مکان اصلی متن پایبند مانده و این تناقضی است که قابل فهم نیست. مساله از اینجا نشات می‌گیرد که در سبک رئالیسم (واقع‌گرایی)، و «خانه عروسک» به عنوان یکی از پایه‌گذاران این مکتب در ادبیات نمایشی و تئاتر، جدای از صحنه‌پردازی برای تجسم کامل زمان و مکان داستان و شیوه نگارش نمایشنامه و استفاده از شخصیت‌ها و زبان مردم معمولی جامعه، نزدیکی اتفاقات و اجرا به تجربه‌های زندگی روزمره و شخصی انسان‌ها برای باورپذیری اجرا نکته بسـیار مهمی است؛ اتفاقی که در نمایش «نورا» شکل نگرفته و قابل باور نیست. کوشک‌جلالی با افزودن شـیئی همچـون موبایل دوربیـن‌دار و بهره‌گیری از تعـدادی از قابلیت‌های آن (عکسـبرداری و ضبط صدا) و به روز کردن مبلغ پولی که نورا از کروگستاد قرض کرده و یکی دو مورد جزیی دیگر، بر این گمان اسـت که می‌تواند اجرایی امروزی از «خانه عروسـک» اجرا کند؛ حال آنکه اگر وی نیز مسیری مشابه با مسیری که مهرجویی در فیلم سارا در پیش گرفته بود انتخاب می‌کرد، می‌توانست اجرایی موفق و ایرانی از «خانه عروسک» اجرا کند. اگر هم اصلاً تصمیم نداشته اجرایی ایرانی از «خانه عروسک» اجرا کند، چه نیازی به جابه‌جایی در زمان وقوع داستان وجود داشته است؟

ب - در اجـرای یـک متن واقع‌گرا با یک بـازی واقع‌گرا (تحت تاثیر آرا و عقاید استانیسلاوسکی)، الزامی برای رعایت صحنه‌پردازی کاملاً واقع‌گرا وجود ندارد. چرا که با وجود سعی فراوان طراح صحنه و کارگردان برای آنکه یک صحنه صددرصد واقع‌گرا باشـد، یک غیرواقعیت اساسی (دیدن از طریق دیوار نامرئی چهارم)، واقع‌گرایی صددرصد اجرا را زیر سوال می‌برد. اما سـعی طراح و کارگردان این است که صحنه نمایش آنها بیشترین نزدیکی را به مکانی که نمایش در آن اتفاق می‌افتد، داشـته باشد. کوشـک‌جلالی نیز در این اجرا، به‌رغم محدود کردن اشـیا و وسایل و لوازم و خرت و پرت‌های روی صحنه، عملاً یک صحنه‌پردازی واقع‌گرا داشـته است. بنابراین به جز متن واقع‌گرای «نورا»، صحنه‌پردازی اجرا نیز نزدیک به واقعیت است و مایه‌های رئالیستی دارد. همچنین لباس، نور و چهره‌آرایی نیز، در طول سـه‌چهارم از اجرا با کارکرد رئالیستی‌شان مورد استفاده قرار گرفته‌اند و خاصیت استعاری نداشته‌اند. اما به‌رغم سبک‌ها و قراردادهای مختلف بازیگری، بازی در نمایش‌های واقع‌گرا، مستلزم یک بازی واقع‌گرا و نزدیک به واقعیت است؛ مساله‌ای که در نمایش «نورا» یکدست به چشم نمی‌آید. به جز پانته‌آ بهرام (نورا) و بهناز جعفری (کریستین) که در طول اجرا سـعی کرده‌اند یک بازی یکدست و واقع‌گرا را به نمایش بگذارند، پیام دهکردی (هلمر)، احمد ساعتچیان (کروگستاد)، رضا مولایی (رانک) و افسون دلخواه (هلن) گاه واقع‌گرا و گاه غیـر از آن بازی می‌کنند. لحن صدا، تاکید بر کلماتی خاص در جمله، نوع راه رفتن و ژست‌های بازیگران، جیغ و دادهای فراوان، تقلید صدای سـگ توسط دکتر رانک، حرکت توام با اغراق بازیگران در صحنه و غیره، گاه جنبه استعاری می‌یابد و فضای یکدست و واقع‌گرای نمایش را مختل می‌کند. این جدایی از کارکردهای رئالیستی نه‌تنها در مقاطعی از اجرا در بازی‌های بازیگران و طراحی میزانسـن‌های آنها توسط کوشک‌جلالی اتفاق افتاده اسـت، در طراحی لباس بالماسکه مهمانی نورا و هلمر، نورپـردازی صحنه رقص نورا و یکی دو جای دیگر نیز به چشم می‌آید. همچنین استفاده از موسیقی، بدون مشخص کردن منبع پخش آن در صحنه، آن هم موسـیقی‌هایی آشنا (موسیقی متن اشعار لنگستون هیوز با دکلمه احمد شاملو و...) برای مخاطب ایرانی، این یکدسـتی را خدشه‌دار می‌کند و بر میزان تناقض‌های اجرا می‌افزاید. هر چند حضور موسیقی در این اجرا باعث شده بخشی از خلأهای موجود در این نمایش پوشیده شود و موسیقی در خدمت فضاسازی نمایش قرار بگیرد. حضور این ناهماهنگی‌ها و عدم حرکت در چارچوب‌های یک اجرای رئالیستی، ناشی از آن است که تحلیل جامع و دقیقی از نمایشـنامه صورت نگرفته اسـت و اجرا مابین یک «خانه عروسـک» واقعی (همان متن اولیه) با رعایت تمام اجزای آن و حفظ جهان واقعی نمایشنامه، و اجرایی امروزی از آن معلق مانده اسـت. «نورا» نه «خانه عروسـک» است و نه اقتباسی امروزی از آن. «نورا»ی کوشـک‌جلالی نه در نروژ امروز قابل فهم است و نه در ایران امروز.

نگاهی به اجرای «بپا از اتوبوس جا نمونی»
نوشته کریستو دورنگ و تورالکساندرا والنزا و کارگردانی هایده حائری

بر مدار خوش‌بینی و نشاط

امیر پاکزاد

«بپا از اتوبوس جا نمونی!» نام نمایشنامه‌ای است که از شروع ارتبـاط با مخاطب یعنی نام خود قصد دارد متنی صمیمی و سـرگرم‌کننده باشـد. نمایش چهار موقعیت کمیک را نشان می‌دهد؛ موقعیت‌هایـی که برای آدم‌های جامعه‌ای مدرن در اداره، مترو، قبرستان و... پیش می‌آید. اولین شرط برای خلق اجرایی صمیمی و سرگرم‌کننده، یافتن زبانی مشترک با مخاطب است و برای رسیدن به این مهم شناخت زبان مخاطب در هر گونه از نمایش- اینجا کمدی- ضروری است.

یکی از جذاب‌ترین جنبه‌های ادبیات دراماتیک امریکایی، کمدی‌های خوش‌سـاخت است؛ کمدی‌های مبتنی بر خلق موقعیـت کمیک بـرای آدم‌های نمایش و به ویژه اسـتفاده جـذاب از دیالوگ‌هـای جـذاب. خوش‌ساخت‌نویسـی یا به تعبیری شـیرین‌زبانی در دیالوگ‌نویسـی در باقی گونه‌های نمایش امریکایی چون ملودرام و تراژدی نیز دیده می‌شود. از نمونه‌های پراهمیت، موفق و جریان‌ساز می‌توان به کمدی‌های نیل سایمون و در سوی دیگر تراژدی‌های مدرن دیوید ممت اشاره کرد. اما این آثار علاوه بر گفت‌وگوهای جذاب هر کدام اشاره‌ای دارند به مساله‌ای انسانی، مهم و جدی. به همین دلیل آثاری هستند به‌یادماندنی که علاوه بر تئاتر جدید امریکا منبع اقتباس مهمی برای سینمای این کشور به حساب می‌آیند. «بپا از اتوبوس جا نمونی» به دلیل رویکردش به شخصیت‌پردازی و ساخت موقعیت کمیک بیشتر به کمدی قدیم، کمدی طبایع همراه با شوخی‌های آشنا گرایش دارد. واکنش فرد متوفی در قاب عکس و پرحرفی پیردختر منشی نسبت به ارباب‌رجوع و شوخی‌هایی از این دست ذهن مخاطب را بیشتر به سمت نوعی طنز رادیو- تلویزیونی تجربه‌شده سوق می‌دهد. انتخاب این فرم نمایش به خودی خود نقص یا حسنی به حساب نمی‌آید اما در مرحله اجرا اگر همان صمیمیت که در ابتدای مطلب به آن اشاره شد خلق نشود حاصل نمایشی خواهد شد که در ارتباط حسی با تماشاگر قرار نمی‌گیرد و گفتارها و حرکات بازیگران بیشتر عجیب و غیرقابل هضم به نظر می‌آید تا کمدی و خنده‌آور.

یکی از عواملی که می‌تواند مانع سـاخته شـدن نمایشی جذاب شود عدم شناخت صاحب اثر از مخاطب است. مخاطب قطعـاً جزیـی از اجراسـت و در نظر گرفتن سـلیقه او مانند طراحی زیبایی‌شـناختی اثر جزیی از کارگردانی است. سطح سلیقه پذیرش آثار طنز در جامعه مخاطبان امروز تئاتر، متاثر از مـوج نو طنز در تلویزیـون و در دو دهه اخیر تجربه آثار و کمدی باارزش در صحنه تئاتر خود به خود در وضعیت نسبتاً مناسبی است. شاید مقایسه آثار کمدی با گونه‌ای دیگر مانند ملودرام در هنرهای نمایشـی و تصویری ایران امروز کیفیت سـلیقه مخاطبان ایرانی را نشان دهد، حداقل آنکه مخاطبان جدا از مبتذل بودن یا نبودن آثار کمدی جدید دیگر نسبت به شوخی‌ها و شگردهای تجربه‌شده قدیمی واکنش مناسبی نشان نمی‌دهند. «بپا از اتوبوس جا نمونی» متنی است که می‌توان از فرم و محتوایش حدس زد متعلق به نوعی از کمدی آزاد و صرفاً تجاری است. موقعیت‌ها و شخصیت‌ها به سختی می‌توانند به تجربیات یا احساسات ناب انسانی اشاره یا دلالت کنند. اجرای هایده حائری نیز از این متن به چنین برداشتی به شدت کمک کرده است. نوازندگان روی صحنه می‌نوازند. بازیگر اصلی اپیزود اول بارها با نگاه به مخاطب قصد به شهادت گرفتن و خنداندن او را دارد. شخصیت منشی باجه ۷ در اپیزود دوم با جیغ‌های گوشخراش شخصیت پیردختر اغراق‌شده را به استهزا می‌گیرد و باقی شخصیت‌ها نیز کم و بیش چنین ارائه می‌شوند. ساختن موقعیتی نمایشی در مترو به تنهایی نمی‌تواند با مخاطب قرن بیسـت و یکمی ارتباط برقرار کند و مانع ارتباط نوع بازی و رفتار بازیگر مرد و زن است که کنش‌ها و واکنش‌هایشان کاملاً برای تماشـاگر قابل پیش‌بینی است. اشارات و پیام‌های متن اخلاقی است و همان طور که گفته شد یادآور کمدی طبایع. یادآوری این نکته ضروری است که نگاه سنتی و آشنا به مسائل اخلاقی یکی از بزرگ‌ترین موانع برقراری ارتباط با مخاطب در همه گونه‌های نمایشی است. از این روست که حتی نهادهای ترویج‌کننده اخلاقیات سنتی نیز رو به زبانی تازه می‌آورند.

به زبان ساده‌تر نمی‌توان در ارتباط با مخاطب هنر نمایشی او را جذب پیام‌های اخلاقی متن کرد بدون آنکه در زبان و لحن اثر این اخلاقیات را کنار گذاشت. اجرایی سرراست و متکلف و مودب از متنی که اپیزودهایش یادآور آیتم‌های طنز قدیمی اسـت راه را برای بروز اندک ظرفیت‌های طنز متن می‌بندد. اهمیت شناخت مخاطب و شناخت رسانه در اجراهایی چنین بیش از پیش به چشم می‌آید.

اگـر به اجرا بدون توجه به مـوارد فوق و نوع ارائه آن نگاه کنیم اولین نکته‌ای که به چشم می‌آید تلاش و صرف انرژی بسیار زیاد بازیگران برای خنداندن مخاطب است؛ عرق‌ریزان محمد طیب‌طاهر به خصوص در اجرای شخصیت راجر و صرف انرژی فراوان از جانب حوریا رمضان‌تفرشـی در نقش مسوول باجه و... ضعف اجرای نقش‌آفرینان در کمبود انرژی نیسـت بیشتر به این دلیل است که بازیگران اجازه درک ناگفته‌ها یا فضاهای خالی متن را به مخاطب نمی‌دهند. به طور مثال در اپیزود اول قرار اسـت موقعیتی جدی مانند دزدی و قتل در تناقض با شـخصیت‌هایی مهربان قرار بگیرد و صحنه‌ای طنز بیافریند ولی اصرار بازیگران برای پر کردن تمام زمان این اپیزود از دیالوگ‌های پی‌درپی و نگاه‌های مستقیم به چشم تماشاگر ظرفیت کمدی این صحنه را به حداقل می‌رسانند.

در گونه کمدی نیز مانند دیگر گونه‌های نمایش نشانه‌ها و تمهیدهای متن و اجرا وقتی به چشم می‌آید که حضور آنها با اشـاره به غیبت پدیده‌هایی که بر صحنه حضور ندارند همراه باشـد ولی وقتی شخصیت‌ها در متن و اجرا تمام آنچه را که می‌تواند در موقعیت نمایشی به خصوص به ذهن خطور کند بر زبان جاری کنند همه چیز آشنا و قابل پیش‌بینی و ساده به نظر می‌رسد. شاید اصطلاح کلیشه را در هنرهای اجرایی چنین بتوان معنی کرد که اتفاقاتی قابل پیش‌بینی بدون دلیل و هدف خاصی باز هم بر صحنه تکرار شوند و مخاطب برای چندمین بار آنها را ببیند. در این فرض بی‌هدفی و بی‌دلیلی مهم‌تر از تکراری بودن است. این دلیل و هدف می‌تواند از درون یا بیرون متن مدنظر قرار گیرد یا اجرای اثری در کیفیتی خوب اتفاق هنری مهمی به نظر برسـد یا اینکه اجرا به مساله‌ای مهم در بیرون از متن اشـاره کرده و مخاطب را قانع کند که به آن مساله یا پدیده نگاهی دوباره بیندازد. جای خالی این دو موضوع در اجرای «بپا از اتوبوس جا نمونی» ذهن مخاطب و منتقد را به سمت برشمردن کلیشه‌ها و تکرارها می‌برد. کارگردان به‌رغم آشنایی با نوع کمدی که به سـراغش رفته و به‌رغم ساخت صحنه‌ای اسـتیلیزه و چشم‌نواز از هدف به خصوص خنداندن تماشاگر بازمی‌ماند- نکته قابل توجه در اجرا چیدمان مناسب و معقول صحنه و تعویض مناسب آنها در اپیزودهای مختلف است- شاید یکی از مهم‌ترین دلایل این عدم توفیق این است که وسواسی که برای ساخت صحنه دیده می‌شود در زمینه هدایت بازیگران غایب است یا اینکه محدودیت توانایی بازیگران در این نمایش خاص از ارزش کمدی نمایش کاسته.

در برگردان متون نمایشی غیرایرانی به زبان فارسی علاوه بـر حوزه زبان آثار با موضـوع دلالت‌ها در آن زبان نیز روبه‌رو هستیم. هر نشانه کلامی یا اجرایی در جامعه اجراکنندگان و تماشاگران گروهی هم‌زبان می‌تواند به مفهومی دلالت کند که واکنشی قابل پیش‌بینی مانند خندیدن یا متاثر شدن را در پی داشته باشد و وقتی مترجم این ارتباط بین فرم اثر و دلالت‌های آن را نادیده بگیرد حاصل کار برای هم‌زبانانش احتمالاً ناقص یا بی‌معنی خواهد بود. مخاطب در زبان دوم یعنی زبانی که اثر به آن برگردانده شده حتی با حوزه دلالت‌ها در جوامع دیگر نیز آشناست چراکه از طریق بسیاری از رسانه‌ها از کدهای ارتباطی در باقی جوامع نیز اطلاع دارد و این موضوع کار را برای مترجم و کارگردان و طراح سخت‌تر می‌کند چراکه مخاطب آگاهانه دنبال حرفـی تازه و رمزهایی تازه می‌گردد که خود آن اجرا برایش تولید کند و او با درگیر شدن و معنی کردن آنها لذت ببرد.

مورد دیگری که می‌توان به مناسبت اجرای «بپا از اتوبوس جا نمونی» به آن اشاره کرد تفاوت بین اجرای کمدی و اجرای شاد است. کمدی یکی از گونه‌های مهم تاریخ ادبیات نمایشی اسـت که در انواع خود تلاش می‌کند ضمـن باورپذیر بودن تماشاگر را بخنداند. در گونه کمدی غالباً اشخاص نمایش خود را در عالـم متن محصـور می‌دانند تا با دعوت مخاطب به آن عالـم جنبه‌ای متناقض و خنده‌آور از زندگی را نمایش دهند. حتی در مورد شگرد کناره‌گویی که در بسیاری از انواع کمدی سنتی رایج است شخصیت یا تیپی که دست به این کار می‌زند موقتاً از دنیای نمایش خارج می‌شود تا این دعوت را با انرژی بیشتری انجام دهد و بر باورپذیری اثر بیفزاید.

اما ساختن اجرایی شاد- و نه لزوماً کمدی- مستلزم رعایت هیچ کدام از موارد فوق نیست. این نوع اجرا که همان طور که پیشتر اشاره شد بیشتر در انواع نمایش آزاد قابل مشاهده است قصد دارد لحظات خوشی را برای مخاطب بسازد به همین دلیل از امکانات فرامتنی اجرا همچون حرکات اضافه بازیگران و اجرای زنده موسیقی بر صحنه بهره می‌برد. در اجرای «بپا از اتوبوس جا نمونی» شباهت اجرا به چنین آثاری می‌تواند یک آسیب محسوب شود. صرف داستان گفتن هر چقدر که داستان ساده هم باشد می‌تواند عملی ماهرانه و پیچیده باشد ولی چنین امر دوست‌داشتنی همراه با تاکیدها و تزیینات بیش از حد می‌تواند از لذت شنیدن سرراست داستان بکاهد. اگر بپذیریم حضور هر عنصری بر صحنه باید توجیهی منطقی یا زیبایی‌شناختی داشته باشد واقعاً دلیل حضور نوازندگان و از آن هم بیشتر لزوم ارتباط بین نوازندگان و اشـخاص نمایش چیست؟ شگرد به شهادت گرفتن نوازندگان یا بده‌بسـتان دیالوگ با آنها آنقدر در انواع نمایش‌های سـنتی تکرار شده که از دید بیننده عام هنرهای نمایشی نیز آشنا و قابل پیش‌بینی است، چه رسد به مخاطب تئاتر مولوی که عمدتاً دانشجوی تئاتر هستند یا حداقل مخاطب حرفه‌ای هنرهای نمایشـی. در مجموع می‌توان اجرای «بپا از اتوبوس جا نمونی» را اجرایی از متنی کمدی دانسـت که در آن وقایع و ارتباطات در سطح می‌ماند. اجرا تجربه‌ای تازه در فرم و محتوا به حسـاب نمی‌آید و چندان به هدف اول خود یعنی شـاد کردن مخاطب نمی‌رسد. به نظر می‌آید دلیل این عدم توفیق قبل از هر چیز عدم شناخت گروه اجرایی از سطح توقع و سلیقه مخاطبان و عدم تلاش برای ساخت زبانی نو در ارتباط با مخاطب- به ویژه مخاطب جوان‌تر- است.

متن آغازین نمایش ادعا می‌کند تماشاگران قرار است در سفری مانند سفر با اتوبوس درون‌شهری که پر است از تکان و حرکت در این اثر تجربه‌ای پرانرژی، ساختارشکن، پر از نشاط و بدون تکلف و متانت نمایشی جدی داشته باشند. حاصل چنین نیسـت. می‌توانید تصور کنید در صحنه‌ای که همسر فردی که فوت شـده بر سـر تابوتش ایستاده و مردی که بیمارگونه پرحرف اسـت و به این مراسم آمده تا یاد تنها کسی را که به حرف‌هایـش توجه می‌کرده گرامی بدارد چه چیزی می‌تواند شبیه به پریدن داخل اتوبوس باشد؟! کجا قرار است مخاطب غافلگیر شود یا احیاناً ملاحظات را کنار بگذارد و قهقهه بزند؟ در دنیایی که خنداندن همه مخاطبان- نه مخاطب ایرانی- امری است مشکل و نه فقط آثار نمایشی و سینمایی که بسیاری از رسـانه‌ها مدام در پی یافتن شـوخی‌ها و غافلگیری‌های ناب می‌گردند، خوش‌بینی است اگر فرض کنیم مخاطب از سلیقه خـود می‌کاهد تا به اجرایی که چندان ارتباطی با زندگی‌اش بیرون از سالن اجرا ندارد، بخندد.

عکس: مهدی حسنی

تماشاخانه

درباره تئاتر جامعه باربد

ناصر حبیبیان

سرشناس‌ترین کوچه لالـه‌زار «کوچـه باربد» اسـت که البته پیش از نقل مـکان جامعه باربد به نام کوچه ملی شناخته می‌شد و معروفیتش را از فراوانی تعداد سـینماها و تئاترهایش داشـت که حالا بـه طـور کامل از نفس آن سـال‌ها افتاده است. تا چند وقت پیش تنها یک سـینما در آن فعال بود. از آن سـینما هم امروز تنهـا در دالان دراز ورودی‌اش دکه محقر و بی‌جانی مانده برای فروش کیک و نوشابه. اوایل کوچه تابلوی تکیده سینما شـهرزاد بر پیشانی قفل کهنه‌ای هنوز نمایان اسـت که زمانی محل اجراهای فاخر موسیقی و تئاتر و اُپـرت و تابلوموزیکال‌های جامعه باربد بوده اسـت. جامعه باربد به کوشش اسـماعیل مهرتاش و البته سـیدکاظم شهیدی در سال ۱۳۰۵ خورشیدی پا گرفت که پس از سـه بار جابه‌جایی سرانجام رسید به محلی که اکنون با نام پاساژ حضرت ابوالفضل فعال است، روبه‌روی سینما سارای فعلی که در همین سینما هـم روزگاری دو تئاتر گیتی و صادق‌پور فعال بودند. اسـماعیل مهرتاش (۱۳۵۹-۱۲۸۳ش) که در تئاتر و موسـیقی صاحـب ذوق و نظر بـود ابتدای کارش در مکتـب بزرگانی چون درویش‌خـان و علینقی وزیری مشـق هنر کرد و بعدها با اهتمام او این جامعه باربد تاثیر بسـزایی در شناسایی و معرفی هنرمندانی چون محمدرضـا شـجریان، عبدالوهاب شـهیدی، ملوک ضرابی، جمال وفایی و مرضیه در موسیقی و بسیاری دیگر از هنرمندان در تئاتر داشـت. سـال‌های سـال جامعه باربد به عنوان جایگاهی ویژه در هنر ملی ایران فعال و پرکار خوش‌درخشـید و به قول روانشـاد رضا وحدانی نوازنده و معلم تار: «هر کس در این مملکت در موسـیقی یا تئاتر یا هنرپیشگی به جایی رسید به جامعه باربد سری زده است.» در زمینه تئاتر موضوع نمایشنامه‌ها بیشتر برگرفته از ادبیات و فرهنگ کهن ایران نظیر آثار نظامی گنجوی و فردوسی یا آداپته از آثار فرنگی بود که اغلب با استقبال فراوان تماشاچیان مواجه می‌شد چنان‌که به عنوان نمونه بنا بر گزارشی در حدود سال ۱۳۱۰ به علت ازدحام تماشاچی هنگام اجرای نمایش «لیلی و مجنون» خیابان لاله‌زار بسته شـد که سـ