روزنه آبی

نگاهی به «پایکوبی اسب‌های پشت پنجره۲»

این فریاد ماست
این خواسته ماست، صلح در دنیا

فرناز فرضی

■ جنگ، شاید یکی از اولین مفهوم‌هایی است که حتی قبل از شروع نمایش با دیدن مجموعه‌ای از آثار هنری در سالن انتظار نمایش و بعد از آن اجرای پرفورمنس می‌تواند به ذهن مخاطب خطور کند. در خود نمایش هم این مساله، پررنگ‌ترین است و مرگ که در پی آن می‌آید. اما به واقع حواشی جنگ و افراد بازمانده از آن‌که باید جنگ را با تمام خشونتش بپذیرند، بار تراژیک این نمایش را به دوش می‌کشد.

پایان ناخوشایندی که مسیری جز استیصال و در نهایت پذیرش واقعیت تلخ گویا برایش رقم زده نشده است، حتی اگر این آدم‌ها مجبور باشند با خیال‌هایی واهی و رویاهای خود روزگار باقی‌مانده را بگذرانند. ولی در واقع این نمایش، اعتراض به جنگ است؛ جنگی که محدود به زمان و جغرافیای خاصی نیست و فقط شکلش تغییر کرده است. به همین دلیل است در نمایشگاهی که همزمان با این اجرا در سالن انتظار برپاست، از «ساداکو» و اریگامی‌های او یاد می‌شود؛ دختر نوجوانی که در اثر تشعشعات رادیواکتیو بمب باران اتمی ژاپن توسط آمریکا در جنگ جهانی دوم، صدمه دیده بود و با ساختن هزار پرنده دریایی کاغذی که سمبل سلامتی‌اش بودند، می‌خواست زنده بماند و با این‌کار، پیام صلحش را به همه جا گسترش داد، اما قبل از تمام شدن هزار پرنده دریایی، او مرد و همکلاسی‌هایش کار ناتمام او را تمام کردند و بعدها بنای یادبودی در ژاپن برای او ساخته شد، که روی آن نوشته شده: این فریاد ماست. این خواسته ماست. صلح در دنیا. در واقع این همان پیام اصلی این گروه نمایشی می‌تواند باشد.

فضای نمایش فضایی تلخ، سرد و سیاه، اما فانتزی است. این ویژگی‌ها در طراحی لباس و گریم بازیگران هم مشهود است. گویی توان و جانی از آنها باقی نمانده و از سویی دیگر با این فضاسازی واقعیت اصلی جنگ گویی به سخره گرفته می‌شود. بازیگران در این نمایش نماد اتفاقات و المان‌های صحنه هستند و با وجود آنکه در نمایشنامه اصلی که «تینوش نظم‌جو» آن را ترجمه کرده است، هفت شخصیت تعریف شده، اما در این اجرا، هادی کمالی‌مقدم- کارگردان- تنها از دو بازیگر برای بیان و بازی محوری استفاده می‌کند، که گاه می‌تواند عاملی برای سردرگمی مخاطب برای ارتباط با نمایش هم باشد. استفاده از فرم و نشان دادن توانایی بازیگران برای فرم‌های مختلف اجرا و همچنین تنوع طراحی حرکات، برای این گروه ۱۰نفره ظاهری چشم‌نواز دارد، اما به واقع بخش عمده‌ای از این حرکات، بدون پرداخت

صحیح و معرفی کاراکترها تا آخر نمایش باقی می‌ماند. ضمن اینکه ریتم کند نمایش و طولانی بودن آن، و استفاده از تمامی صحنه بدون توجه به اصل تمرکز در طراحی صحنه، خستگی و ازهم‌گسیختگی ذهنی را می‌تواند برای مخاطب به همراه داشته باشد که تا حدی موسیقی زنده و خلاقانه فرشاد فزونی و استفاده از اصوات مناسب با صحنه‌ها، این ضعف را جبران می‌کند.

اجرای نمایشنامه «ماتئی ویسنی یک» از این جهت که خود نویسنده این فضا را تجربه کرده – او نیمی از این نمایش را در رومانی نوشته و بعد از توقیف کارهایش به فرانسه پناهنده شده و باقی نمایشنامه را در فرانسه به نگارش درآورده است- برای مخاطب ایرانی با تجربیاتی مشترک، قابل درک است؛ مضمونی اجتماعی که تاثیر در تاریخ و فرهنگ و مسایل سیاسی یک جامعه دارد. اجرای نمایش خارج از سالن‌های نمایش، در قرن بیستم بنا به ضرورت مسایل اجتماعی و سیاسی جدی انگاشته شد. قرن بیستم، قرن آشوب و خشونت بود و در نتیجه هنرمندان متعهد شدند تا جوامع را به شکلی رادیکال نقد کنند. از این جهت اجرای خیابانی یا محیطی این نمایش در پاییز سال گذشته در پارکینگ تالار وحدت و این بار با خوانشی دوباره در مجموعه برج آزادی، برای بیشتر دیده شدن و فریاد زدن خواسته‌شان، قابل تامل است چرا که تئاتر خیابانی، تئاتر اجتماعی است. تئاتر اعتراض است؛ اعتراض به اوضاع موجود جامعه که در قالب یک داستان در میان مردم به نمایش درمی‌آید. ضمن اینکه یکی از اهداف اصلی این گروه بر پایه اجراهای محیطی، در جهت هویت بخشیدن به فضا توسط رویدادهای فرهنگی - هنری تعریف شده است. در مکانی که مخاطب انتظار آن را ندارد، نمایشی اجرا می‌شود که حتی ممکن است توجه رهگذران معمول را هم به خود جلب کند.

به نظر می‌رسد نمایش «پایکوبی اسب‌ها پشت پنجره ۲» داعیه یک تئاتر مدرن را دارد. جهان امروز در احاطه رسانه‌های گوناگون قرار گرفته و تئاتر امروز نیز خواسته یا ناخواسته در این مسیر قرار می‌گیرد که برای ارتباط با مخاطب خود زبان جدیدی داشته باشد و با پایبندی به اصول تئاتری از امکانات دیگر هم برای بیان خود استفاده کند. فرصت استفاده از این امکانات در مجموعه برج آزادی و برگزاری نمایشگاهی میان‌رشته‌ای در فضای داخلی، پرفورمنس در فضای باز و استفاده از امکانات تکنولوژیکی مجموعه خود به بهتر دیده شدن کارگروه و کامل شدن آن کمک بزرگی کرده است.

منبع: ایران تئاتر

گفت‌وگو با داوود فتحعلی‌بیگی، کارگردان نمایش «مجلس سیاه‌بازی امیرارسلان نامدار»

اسمش را می‌گذارم غفلت و بی‌توجهی

رضا آشفته

این روزها نمایش «مجلس سیاه‌بازی امیرارسلان نامدار» به کارگردانی داوود فتحعلی‌بیگی در تماشاخانه سنگلج اجرا می‌شود. این نمایش نوشته «مهدی صفاری‌نژاد» است و همان گونه که از نامش مشخص است سیاه‌بازی است، اما در کنار سیاه‌بازی رگه‌هایی از نقالی و پرده‌خوانی هم در آن مشهود است. با این کارگردان، نمایشنامه‌نویس و پژوهشگر نمایش‌های سنتی ایرانی درباره وضعیت این گونه نمایش گفت‌وگو کرده‌ایم.

■■■

با توجه به تجربه شما و سوابق پژوهشگری‌تان می‌خواهیم نظرتان را راجع به وضعیت کنونی نمایش ایرانی بدانیم.

در حال حاضر هر از گاهی جلوه‌هایی از نمایش‌های ایرانی به تعبیری که ریشه در گونه‌های مختلف نمایش سنتی دارد، را می‌بینیم. بعضی بروبچه‌ها هستند که این ساختار را خوب درک و هضم کرده‌اند و وقتی سراغ این گونه‌های نمایش می‌آیند، چه در نگارش و چه در اجرا، موفقیت‌های قابل توجه‌ای را می‌بینیم. اما به دلیل عدم برنامه‌ریزی و نبودن انسجام در ارایه این گونه آثار متاسفانه به طور پراکنده این کار را می‌کنیم. هستند دوستان هنرمندی که این کار را به استمرار ادامه می‌دهند؛ حداقل بخش‌هایی از این کار را که سراغش رفته‌اند، خوب درک کرده‌اند و از پسش برمی‌آیند. در صورتی که کارشان استمرار داشته باشد و اجراهایشان را ببینیم، این روند نتایج بهتری خواهد داشت. اما کمبود امکانات و جا و اینکه یک مکان به طور تخصصی در اختیار این گونه اجراها نیست، مانع از تحقق فعالیت‌های این هنرمندان در سطح بهتری می‌شود.

ضرورت بودن و پرداختن به نمایش‌های سنتی ایرانی چیست؟

ضرورتش که یک امر بدیهی است. آنها از دل فرهنگ ایرانی بیرون آمده‌اند. با توجه به نوع جهان‌بینی مردم ما و علایم و نشانه‌هایی که در فرهنگ ماست، اینها پیدا شده‌اند. همان‌گونه که بزرگانی مثل مولوی برای گفتن حرف‌ها، پیام و اندیشه‌هایشان متوسل به تمثیل می‌شدند؛ در قلمرو نمایش هم همین جوری شده است. برای عرضه آنچه را که دریافت کرده‌اند و آنچه را که دوست داشته‌اند متوسل به تمثیلی می‌شوند که در اجرا جلوه‌های مختلف دارد. چه نقالی، چه تخت‌حوضی، چه خیمه‌شب‌بازی، اینها همه‌اش تمثیل است. عمده‌شان هم زیرمجموعه نمایش‌های روایتی‌اند. یعنی همه اینها جلوه‌های نمایش روایتی‌اند. ضمن اینکه قسمت عمده نمایش شرق هم از جنس نمایش روایتی است. ضرورت پرداختن به اینها، یک بخش عمده‌اش برای حفظ و نگهداری است. یک بخش دیگرش من خودم وقتی به آن می‌پردازم برای این است که تماشاگر ارتباط راحت‌تری با آن دارد، بهتر می‌پذیرد و قابلیت‌هایش خیلی زیاد است. یکی از اتفاقاتی که باید می‌افتاد و نیفتاد این بود که هر از گاهی برخی از دوستان کار می‌کنند و ما جلوه‌هایش را در آثارشان می‌بینیم، این است که اینها می‌آیند ظرفیت‌شناسی می‌کنند. مثلا اگر یک نفر آثار ویلیام شکسپیر را در قالب پرده‌خوانی و نقالی کار می‌کند این به نوعی ظرفیت‌شناسی است که به این نتیجه رسیده است. از تکنیک و شیوه اجرایی نمایش به چه صورتی استفاده کرد تا یک اثر جهانی را آورد و عرضه کرد. بدون اینکه نیازمند باشد بیاید یک جمعیت کثیری را به کار بگیرد. گرچه آن هم در جای خودش ارزشمند است ولی این هم ارزش‌های خودش را دارد. همین‌طور در قلمرو خیمه‌شب‌بازی می‌توانیم کارهایی بکنیم. در قالب شیوه اجرایی خُم‌بازی هم می‌توانیم کار ارایه دهیم و این شیوه منسوخ را دوباره احیا کنیم. همه اینها یک ضرورت است. یک بخش عمده‌اش برای این است که نگهداری کنیم و بقیه هم اینکه اینها بخشی از تجربه‌های بشری است در قلمرو هنر نمایش. چگونه می‌شود گفت این بخش از تجربه را بریزیم دور و حالا برویم سراغ تجربه‌های دیگران؟ ما می‌توانیم تجربه‌های خودمان را داشته باشیم، نوسازی کنیم، ظرفیت‌شناسی کنیم، حالا تجربه‌های دیگران را هم یاد بگیریم. همان‌طور که در تمام دنیا، نمایش‌های سنتی را به عنوان یک میراث معنوی، میراث نامانوس نگهداری می‌کنند ما هم این وظیفه را داریم.

حالا این ضرورت که شما می‌گویید امر بدیهی است، نادیده انگاشته می‌شود. چون شما گفتید که پراکنده است و استنباط من از این پراکندگی نادیدن انگاشته شدن آن است؟

این قضیه دو وجه دارد؛ یک وجه‌اش هنرمندان هستند و یک وجه‌اش برمی‌گردد به متولیان امر که از هردو طرف ما این غفلت را می‌بینیم. از یک طرف می‌بینیم از زمانی که دانشکده‌های تئاتری دایر می‌شود، می‌خواهند آموزش تئاتر بدهند و به دلیل اینکه الگو از فرنگستان می‌گیرند تقریبا درس‌ها را هم در همان مایه‌ها می‌چینند. بعدها یکی مثل آقای بیضایی پیدا می‌شود پیشنهاد می‌دهد که نمایش در ایران، نمایش در شرق فتحبابی بشود. آقای بیضایی زمانی که نمایش در ایران را می‌نویسد، به گفته خودش، یکی از روشنفکرهای آن دوره برمی‌گردد می‌گوید برای ایران تاریخ تئاتر جعل می‌کنی. من اسم این را می‌گذارم، غفلت، کم‌التفاتی، بی‌توجهی، والا می‌بینی ما قدیمی‌ترین اسناد مربوط به تعزیه را که تاکنون به دست آمده، در دفتر تعزیه شماره ۱۱ چاپ کرده‌ایم، متونش تقریبا سابقه ۲۵۰ساله دارد. می‌دانید که در تعزیه اول وقایع کربلا و شهادت ۷۲ نفر را به نمایش درمی‌آوردند. بعدها به وقایع بعد از کربلا می‌پردازند. وقتی قدیمی‌ترین متن در دسترس است تاریخ آن مربوط به ۲۵۰سال پیش است و بازار شام و آوردن اسرا را روایت می‌کند، حکایت از این است که جلوتر از این قضیه تعزیه بوده است. این متن به شعر است که شکل درام را دارد بنابر تعریف خود ما ایرانی‌ها و نه تعریف ارسطو. ضمن اینکه یادمان باشد همه پدیده‌های نمایشی دنیا نباید مطابق تعریف ارسطو باشد. ما بنابر نیاز خودمان این را به وجود آورده‌ایم. وقتی ما ۲۵۰ سال سند مکتوب داریم، چطور می‌توانیم بگوییم ما نمایش نداشته‌ایم. طبیعی است که نمایش از گونه تئاتر فرنگی نداشته‌ایم اما از گونه خودمان که داشته‌ایم. متن هم دارد و مکتوب هم شده است. یک‌مرتبه یکی می‌گوید به بیضایی که تاریخ تئاتر جعل می‌کنی، این آدم از سر ناآگاهی این حرف را می‌زند. آدم تحصیل کرده است که باشد، اینکه دلیل نمی‌شود. ما نمی‌خواهیم برویم تاریخ جعل بکنیم و به تنهایی افتخار بکنیم. نه! بوده اما بنابر دلایل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی یک‌مرتبه دچار فترت و سستی شده، فکر کرده‌ایم که باید از موی سر تا ناخن پا فرنگی بشویم. چطوری است که اولین ترجمه‌های مولیر در دسته اسماعیل بزاز اجرا می‌شود؟ پس معلوم است که این‌گونه اسماعیل بزاز که بقال‌بازی کار می‌کرد و از دلقک‌های دوره ناصرالدین‌شاه و دربار بوده، چطوری می‌شود که اینها می‌توانند ترجمه‌های مولیر را کار بکنند؟ در دوره خودشان مطابق سنت خودشان آدابته و به نظرم خیلی کار درستی می‌کردند. برای اینکه مردم بهتر بتوانند با این قصه و آدم‌ها بهتر ارتباط بگیرند، کسانی که این کار را می‌کنند یعنی این توانمندی بازیگری وجود دارد. توانمندی هم یکدفعه به دست نیامده، معلوم است که اینها پیشینه‌ای داشته‌اند. به همین جهت توانسته‌اند اینها را اجرا بکنند. حالا بنابر دلایل متعدد که عرض کردم، این بی‌توجهی صورت می‌گیرد. بعد دانشگاه هم به شیوه دانشگاه‌های فرنگستان شکل می‌گیرد و خود به خود اغلب کسانی که تحصیل می‌کنند به آن سمت می‌روند. بعدها بحث نمایش در ایران و تعزیه مطرح می‌شود تا اینکه نگاه‌ها به این ور هم معطوف می‌شود. هنوز هستند کسانی که چیزی به نام نمایش ایرانی را قبول ندارند. اگر قبول داشته باشند همان نمونه‌هایی را قبول دارند که مطابق ساختار درام غربی نوشته شده‌اند. اما این واقعیت که فعلا وجود دارد را نمی‌توانیم منکر بشویم چه کسی بپذیرد یا نپذیرد.

نظرتان درباره نداشته‌هایی که می‌تواند بستر مناسب برای نگهداری و استفاده از نمایش‌های سنتی را ایجاد بکند، چیست؟ مثلا دانشکده نمایش‌های سنتی، موزه، و...

بله! اتفاقا به نکته بسیار مهمی اشاره کردید. الان در دو تا دانشکده تا جایی که من اطلاع دارم- خودم هم در یکی جزو هیاتی هستم که طرح درس‌هایش را نوشته‌ام- قرار است که به وزارت علوم پیشنهاد بدهیم. اتفاقا یکی دانشکده سوره است که تمایل دارد در رشته نمایش‌های سنتی در مقطع کارشناسی رشته‌ای ارایه کند. یکی هم بنابر گفته دکتر لاله دانشکده هنر تبریز هم این تمایل را دارد. مطمئنا اگر خیلی زودتر از این مدرسه و هنرستانی دایر و برای آموزش این‌گونه نمایش‌ها اقدام می‌شد، نسبت به الان شرایط خیلی بهتر می‌شد. طبیعی است که این تجربه به تحصیلکرده‌ها منتقل بشود، باید روی اش کار و اصول و مبانی‌اش مشخص شود. چطور که یک بخش‌هایی شده است، هنوز خیلی باید کار بشود تا آن چیزی که مدنظر ماست اتفاق بیفتد.

موزه و پژوهشکده؟

دقیقا... هم موزه و هم پژوهشکده لازم است. موزه لازم است تا این آثار به شکل موزه‌ای نگهداری شود و هم پژوهشکده لازم است تا حالا تجربه‌های نوتری براساس ساختار نمایش سنتی عرضه بشود. در این نوع نمایش‌ها قابلیت‌ها و اصول و مبانی‌ای برای اجرا وجود دارد که قابل تعمیم و بازآفرینی است. حتی خیلی از قابلیت‌ها درون این نمایش‌ها وجود دارد که باید کشف بشود که هنوز نشده است. این سرچشمه آنقدر جوشان است که هرچه می‌روی دنبالش پیدا می‌کنی، باز می‌بینی، یک جای دیگر باید بروی. بخشی از رگه‌هایش را در آثار «بیضایی» می‌بینید یا بعضی که تحت‌تاثیر نمایش ایرانی بوده‌اند مثل عشقه «رحمانیان.» عشقه مربوط است به زندگی پیامبر (ص) و خدیجه. خود من باور نمی‌کردم این قصه اینقدر شیرین و لطیف تعریف بشود. ساختار اجرا کاملا نمایش ایرانی است. اینکه یک نقش را حالا چند نفر بازی می‌کنند یکی از بازیگرها بخشی از فراز این زندگی را بازی می‌کند، این از کجا می‌آید؟ این از همان هنر روایتگری می‌آید. این ویژگی تئاتر روایی است که این امکان را می‌دهد. میزانسن، موسیقی، نور و غیره و غیره... نمونه‌های دیگر هم در این زمینه هست. متاسفانه توجه خاص و شرایط یکسانی که می‌توانند این نوع آثار را به وجود بیاورند، به‌وجود نیامده است. اگر دوستان هنرمندی که از برجستگان هنر نمایش ما هستند، شرایطی برایشان فراهم می‌شد و حمایت می‌شدند مطمئنا یک جریان بسیار قابل توجه و گسترده‌ای در زمینه نمایش ایرانی پیدا شده بود.

سالن نمایش چقدر وجودش برای نمایش‌های سنتی کمرنگ است؟ فکر می‌کنم تالار سنگلج جزو معدود تالارهایی است که مشغول به ارایه خدمات در وادی نمایش‌های سنتی است.

بهتر است تالاری که برای نمایش‌های سنتی در نظر گرفته می‌شود حالت جعبه‌ای نداشته باشد.

حالت دایره‌ای باشد؟

دایره‌ای هم نشد ایرادی ندارد اما تالاری باشد که بنابر سنت این نوع نمایش‌ها فاصله مخاطب با گروه اجرایی و بازیگر خیلی کم باشد. هر بار امکان مشارکت تماشاگر در نمایش بیشتر بشود، به همان نسبت کار برایش جذاب‌تر و دل‌نشین‌تر می‌شود. اصولا آن علاقه‌مندی به حضور در بازی و در نمایش در همه آدم‌ها هست. من یک‌بار تجربه تخت حوضی داشتم، تماشاگر زمانی که دورتادور بازیگرها می‌نشینند، بعد از کنار دست تماشاگر بازیگران رفت و آمد می‌کنند، گاهی وقت‌ها بازیگران بازی ندارند و کنار دست تماشاگر می‌نشینند، این حس برایشان دلنشین است. اصلا ناخودآگاه خود را قاطی بازی می‌کنند. حالا آن عکس‌العمل‌ها و همراهی‌هایش که بماند. طبعا جذاب‌تر است چون ما در این‌گونه نمایش با استفاده از فن روایت، مکان‌های مختلف را به معرض تماشا می‌گذاریم. اگر بخواهیم مطابق یک نمایش رئالیستی صحنه و مکان عوض کنیم، اصلا نمی‌شود. شما در تعزیه می‌بینید که همین جوری صحنه و مکان عوض می‌شود. همه‌اش در روایت شخصیت‌هاست که معلوم می‌شود الان مکان عوض شده است. اینجا زیر درخت است، آنجا بیابان است. در تخت حوضی هم چنین جلوه‌ای دیده می‌شود. گرچه متاسفانه در یک دوره که نمایش‌های تخت حوضی توسط گروه‌های قدیمی وارد این صحنه‌های اروپایی شد، بخشی از ویژگی‌های روایی خودش را از دست داد. آنها تخت‌حوضی را هم با ریخت فرنگی آدابته کردند. در دو پرده خودش را تنظیم می‌کرد ولی این باعث شد بخشی از ویژگی‌هایش از دست برود و نتواند مکان‌های متعدد را داشته باشد. ما سعی می‌کنیم در آثارمان همچنان آن قواعد را رعایت کنیم و تماشاگر از اول می‌فهمد که همه‌چیز برمبنای قرارداد است.

علاوه بر گروه نمایشی که در آن جنبه آموزشی هم پی‌گیری می‌شود، آیا شما کارگاه‌های آموزشی نیز برگزار می‌کنید؟

بله! در حال حاضر یک کارگاه آموزش نقالی داریم در اداره تئاتر وابسته به کانون نمایش‌های آیینی و سنتی. علاوه بر آن ما نمایش امیرارسلان را از دو سال پیش (تابستان ۸۹) به صورت کارگاهی شروع کردیم، ولی در عمل بعضی از بروبچه‌ها نتوانستند با ما باشند و بعضی هم ماندگار شدند. برای اجرای عمومی چند نفر از این بازیگرهای شناخته‌شده را آوردیم که کم و کسری گروه را تامین کنیم. اساسا در گروه تماشا آموزش هم داریم. اگر شرایطی باشد که بتوانیم به طور مستمر کار بکنیم، مطمئنا خیلی‌ها را می‌توانیم در این عرصه آموزش بدهیم و هدایت بکنیم تا این جریان بتواند خیلی پررنگ‌تر و وسیع‌تر به حیاتش ادامه دهد.

ما می‌توانیم تجربه‌های خودمان را داشته باشیم، نوسازی کنیم، ظرفیت‌شناسی کنیم، حالا تجربه‌های دیگران را هم یاد بگیریم. همان‌طور که در تمام دنیا، نمایش‌های سنتی را به عنوان یک میراث معنوی، میراث نامانوس نگهداری می‌کنند ما هم این وظیفه را داریم

نظرتان درباره شورای حمایت چیست؟

اصلا نظرم درباره شورای حمایت هیچ خوب نیست چون در این کار هم از من حمایتی نشد. با وجود ۴۰سال سابقه کار و کلی زحمت کشیدن کار را متاسفانه دانشجویی دانستند و این تلقی بسیار غیرکارشناسانه است. بنا بر گفته یکی از دوستان، وقتی یک آدم باسابقه می‌رود و یک تعداد بازیگر جمع می‌کند و کار می‌کند چون برخی از بازیگرها نابازیگر باشند، آیا می‌شود به آن کار غیرحرفه‌ای گفت؟ بعضی از فیلمسازها نابازیگر وارد کارشان می‌کنند آیا فیلم‌شان حرفه‌ای نیست؟ به نظرم این تلقی درست نیست. این دوستان بی‌مهری و بی‌توجهی کردند، این فقط باعث می‌شود که خیلی‌ها خسته بشوند و حتی آدم‌های پوست‌کلفتی مثل ما که تا به حال دوام آورده‌ایم، ناچار می‌شویم برویم جای دیگر کار کنیم. تئاتر کار نکنیم، می‌رویم سریال کار می‌کنیم. اما این کمک به تئاتر ما نمی‌کند چون تئاتر ما یکی از رنج‌هایی که می‌برد مال این است که تجربه‌هایمان پشت سر هم نیست. برخی مدتی تجربه‌اندوزی می‌کنند بعد ول می‌کنند و می‌روند. یا به دلیل پول یا به دلیل شهرتش می‌روند. الان خیلی‌ها که قبلا تئاتری بوده‌اند، در سینما و تلویزیون‌اند یا رها کرده‌اند و رفته‌اند، در خانه‌شان نشسته‌اند.

چطور شد که امیرارسلان را برای اجرا انتخاب کردید؟

امیرارسلان دغدغه ذهنی من بود. می‌خواستم برداشتی بکنم تحت عنوان امیرارسلان و دنیای گمشده. قرار بود فرخ‌لقا همان دنیا باشد که مظاهر زور و زر و تزویر را از مردم می‌دزدد و آنها به فلاکت می‌افتند. بعد امیرارسلان می‌رود که فرخ‌لقا را نجات بدهد. ولی دیگر آن ذهنیت را چون خودم نمی‌نوشتم دنبال نمی‌کردم. سعی کردیم همین قصه امیرارسلان را تعریف کنیم، البته یک مقدار از آن نگاه‌مان در انتخاب صحنه‌ها بود، مثلا شما در امیرارسلانی که درگذشته اجرا می‌شد، می‌بینید که امیرارسلان فقط به فرخ‌لقا و نجاتش توجه دارد، اما در اجرای ما، مردمانی که توسط فولادزره سنگ شده‌اند، جلوتر از فرخ‌لقا نجات پیدا می‌کنند. یعنی امیرارسلان، به فکر مردمان مصیبت‌دیده دیگر هم هست. سعی کردیم او را از اینکه بخواهد به منافع شخصی‌اش فکر کند، دور کنیم.

چرا در این اجرا می‌بینیم که به سمت تلفیق شدن رفته‌اید، یعنی علاوه بر روحوضی ما شاهد نقالی و حتی تعزیه هم هستیم؟

این دومین تجربه من در این قالب است. یک تجربه در زلیخانامه داشتم چند سال پیش که در تماشاخانه مهر اجرا شد. علت اینکه سراغ تلفیق رفتیم، این بود که موقعی که ما دو سال پیش با این بچه‌ها کلاس داشتیم، بعضی‌هاشان اصرار داشتند، آن شکل ترکیبی و تلفیقی را یک‌بار دیگر تجربه کنیم. ضمن اینکه یادمان باشد که امیرارسلان یک داستان طولانی است و ما بخش‌هایی از آن را انتخاب کرده‌ایم. چون داستان طولانی بود لازم بود که ما نقالی هم داشته باشیم. نقالی که براساس نقش‌های پرده روایت می‌کند، جلوه‌هایی از پرده‌خوانی در آن وجود دارد. نقالی و روحوضی و شبیه‌خوانی از دل یک فرهنگ بیرون آمده و هر کدام یکی از شکل‌های نمایش روایتی ماست. این است که می‌تواند قالب ترکیبی هم داشته باشد. این هم نوعی تجربه است. وقتی می‌گویم ظرفیت‌شناسی بشود، یکی‌اش همین است.

به این تعبیر می‌شود گفت که شما دراماتورژی و برداشت نوینی از نمایش‌های ایرانی را در امیرارسلان انجام داده‌اید؟

بله، دقیقا همین است.

شما قبلا با آقای داود داداشی خیلی کار کرده‌اید، او در کار اخیرتان نبود، یک سیاه جدید وارد کار کرده‌اید؟

به دلیل اینکه گروه تماشا در گذشته با چند بازیگر باتجربه هم کاری می‌کردند که بعضی‌ها پیر و بازنشسته شده‌اند و بعضی‌ها مثل زنده‌یاد مجید فروغی از دست رفته‌اند. ما نیازمند به این هستیم که نسلی بعد از نسل آقای داداشی هم تربیت کنیم. ما ناچاریم که نیروی جوان تربیت کنیم. هیچ جا هم که تربیت نمی‌کند و هیچ مدرسه‌ای هم دایر نمی‌شود که جوانان علاقه‌مند بروند، یاد بگیرند. امیدوارم شرایط مطلوب بشود تا در کار بعدی، هم آقای داداشی و بازیگران باتجربه را به کار بگیریم و هم این جوانان را.

این امیدواری در شما برای کار کردن در نمایش‌های سنتی از کجا می‌آید؟

به دلیل این است که سرچشمه‌هایش را پیدا کرده‌ام. این سرچشمه که همان فرهنگ غنی ایرانی است، آنقدر جوشان است که هیچ وقت تمامی ندارد. از خود گفتن، غلط است. شما اگر یک دوره، کارهایی را که کرده‌ایم ارزیابی بکنید، بسیاری جلوه‌ها را پیدا می‌کنید که در تخت حوضی و نمایش‌های قدیمی نبوده، اما از همان جنس و همه‌اش ریشه‌دار است. نمونه‌اش در امیرارسلان، آن صحنه‌ای که می‌خواهند در قهوه‌خانه لباس عوض بکنند، می‌دانید از کجا می‌آید؟ من دقیقا این تکنیک را از شبیه‌خوانی گرفته‌ام. در شبیه‌خوانی مثلا در تعزیه حضرت مسلم، وقتی ابن‌زیاد می‌خواهد برود به دیدن هانی، حضرت مسلم در خانه هانی پنهان شده است، برای اینکه نشان بدهند که شبیه حضرت مسلم پشت پرده است، دو نفر یک عبا را می‌گیرند از دو طرف و یک پرده درست می‌کنند، شبیه مسلم پشت پرده و شبیه هانی این طرف پرده. تماشاگر هر دو طرف را می‌بیند عین مینیاتور. در مینیاتور شما هم پشت دیوار و هم این طرف دیوار را می‌بینید. دقیقا تماشاگر هر دو طرف را می‌بیند. وقتی هم ابن زیاد می‌بیند که اوضاع نابسامان است، انگار رمز و رازی رد و بدل می‌شود که قتلی اتفاق بیفتد، او فرار می‌کند و از خانه هانی می‌رود. بعد هانی از حضرت مسلم می‌پرسد که چرا این کار را نکردی؟ مسلم می‌گوید که یاد حدیث پیامبر افتادم که مسلمان هیچ وقت کسی را به غفلت نمی‌کشد. من فکر پرده را از آنجا آوردم منتها ما به آن قالب کمدی داده‌ایم.

عکس: امیر جدیدی، شرق

پرده خانه

شخصیت سیاه در نمایش‌های ایرانی

سخره‌گر بی‌خطر نظم نمادین

آینا قطبی یعقوبی

■ صورتش سیاه است و لباسش سرخ، زبانش تند است و لهجه‌اش غلیظ و مضحک. از هوش و منطق بهره‌ها برده و در میدان بخت، از پیش باخته است. از دسته فرودستان تیره‌روز زمانه است و به ابزار مضحکه و هجو، به جدال نظم نمادین می‌رود. جدالی که او و همه هم‌رستگانش، بازنده همیشگی و دایمی آن می‌مانند. سیاه، شخصیت اصلی نمایش‌های شادی‌آور ایرانی است. شخصیتی باهوش و طناز که یک‌تنه بار اصلی بسیاری از قصه‌های تقلید را به دوش می‌کشد. خاستگاه اصلی این شخصیت را به حاجی فیروز که نمونه‌ای مشابه سیاه، در دسته‌های نوروزی‌خوان بوده، نسبت می‌دهند. این نوروزی‌خوان‌ها، بازمانده دسته‌های نمایشی و آیین‌ها و نمایش‌های میرنوروزی هستند. میر نوروزی نمایشی است که پس از اسلام و با تقلید از نمایش باستانی «کوسه‌برنشین»، در ایام نوروز به اجرا درمی‌آمد. از این رو ردپای شخصیت سیاه را تا پیش از اسلام نیز می‌توان دنبال کرد. البته سیاه دسته‌های نوروزی‌خوان، با سیاهی که به قالب یک تیپ مشخص با حضوری ثابت و فاعلانه در تقلیدهای تخت‌حوضی درمی‌آید، کاملا متفاوت است. سیاه در دسته‌های میرنوروزی تنها یکی از شخصیت‌های خیل رنگارنگ این دسته‌هاست و قوام و هویت منفرد پسینی خود را به مرور زمان و با تغییرات چشمگیر حوزه نمایش ایرانی به دست می‌آورد. بهرام بیضایی در کتاب نمایش در ایران توضیح می‌دهد که یکی از رقصندگان نمایش چهارصندوق (نمایشی که چهار رقصنده با لباس‌هایی به رنگ‌های آبی، قرمز، زرد و بنفش از چهارصندوق بیرون آمده و برای مخاطبان می‌رقصیدند) که در ابتدا لباسی یکسره بنفش به تن می‌کرده، به مرور جای خود را به شخصیت سیاه داده و این کاراکتر تازه، علاوه بر رقص و آواز شخصیت پیشینی بنفش پوش؛ مسخره، طنز کلامی و زد و خورد فیزیکال را نیز به نمایش می‌افزاید و همین است که بعدها در شکل قوام‌یافته خود شخصیت سیاه را ساخته و آنقدر قد می‌کشد که حتی نامش را نیز بر نمایش تقلید گذاشته و سیاه بازی سبک ویژه‌ای از نمایش تخت‌حوضی می‌شود. گونه‌ای از نمایش که برای اولین بار به خانه‌های مردم راه یافته و عامه مردم را با هنر نمایش آشتی می‌دهد. در همین آشتی و اقبال عمومی ایرانی به شخصیت سیاه است که شالوده محتوایی این کاراکتر و اعمالش معنامی‌یابد.

سیاه، فرودستی معترض است. او دیگری است. دیگری پس‌رانده‌ای که حتی در هویت فیزیکال خود نیز مورد تبعیض و تمایز قرار گرفته است. صورت سیاهش در جامعه‌ای با مردمان سفید پوست، نماد همین دیگری نمادین نشده است. پایگاه طبقاتی واضح و روشنی دارد. او همیشه نوکر و غلام است. از طبقه کارگران تحت ستمی که امیدی به تغییر جایگاه طبقاتی خود ندارد. همین نداشتن امید صعود و تغییر است که شاید حتی به کارگیری اصطلاح طبقه کارگر را برای او نادرست می‌کند. سیاه بیش از آنکه متعلق به طبقه باشد از دل کاست بیرون آمده. کاستی مقتدر که دیگری، قادر به شکستن مرزهای از پیش تعیین شده آن نیست. با همه اینها اما، سیاه هوشمند و زیرک است. همین هوشمندی و تعقل است که او را واجد کینه طبقاتی می‌کند. کینه‌ای که سرآغاز داستانی نمایش‌های سیاه بازی است. کینه طبقاتی میان بنده و ارباب که سیاه را به جدال با ارباب و خلق قصه‌های ویژه خود می‌کشاند. سیاه در چندین قرن فعالیت خود، کلامش طعنه‌آمیز و کنایی است. ارباب را در قالب شوخی و کنایه به نقد می‌کشد و با همین ابزار خنده است که مخاطب را به نوعی «کاتارسیس» رسانده و آرزوهای فروخورده و سرکوب شده او را برآورده می‌کند. در حقیقت سیاه‌بازی در دوره‌هایی از تاریخ ایران به اوج قدرت خود می‌رسد شخصیت‌هایی چون بهلول، ملانصرالدین، طنزهای عبید زاکانی و... شاهدی بر این مدعا هستند. سیاه، با همین عمل نقادانه خود و با تصویرگری جدال طبقاتی است که دل توده‌های مردم را برده و به شخصیت محبوب نمایشی ایرانی بدل می‌شود. در واقع اکثر مخاطب ایرانی که در طول حیات خویش فرودستی را تجربه کرده‌اند و هیچ نگفته‌اند، با تماشای سیاه به آرامشی درونی می‌رسند. با همه اینها اما سیاه شخصیت خطرناکی نیست. او هر چند منتقد است اما هیچ‌گاه برهم‌زننده نظم نمی‌شود. پیروزی‌های او در انتهای نمایش‌های سیاه‌بازی، همه کوچک و موقتی بوده و تنها مخاطب را به «کاتارسیس» می‌رسانند. او هرگز به تغییر وضعیت ارباب-رعیتی، قادر نمی‌شود. سیاه همیشه رعیت، همیشه فرودست می‌ماند.