نقدی[1] بر نمایش «نغمهٔ پرنده»

لیسا ولفورد
ترجمهٔ سعید سعیدپور

مسعود سعیدپور، کارگردان و بازیگر ایرانی، پس از کسب آموزش با یرژی گروتفسکی[2] در «پروژه درام عینی» (Objective Drama Project)، در سال ۱۹۹۲ به همکاری با «لابراتوار نوین نمایش جهان» (New World Perfomance Laboratory) تحت سرپرستی جیمز اسلوویک (James Slowiak) و هایرو کواستا (Jairo Cuesta)، دو تن از دستیاران پُرسابقهٔ گروتفسکی پرداخت. چه در «پروژه درام عینی» و چه در «لابراتوار نوین نمایش جهان» سعیدپور توجه خود را معطوف به اقتباس و به‌نمایش‌درآوردن متون قدیمی عرفان ایران نموده است. نمایش «قصه غربت غربیه» (شاهکار شهاب‌الدین سهروردی عارف بزرگ ایران) که او در کارگاه نمایش «درام عینی» به‌سال ۱۹۸۹ به‌اجرا درآورد نمونه‌ای شگفت‌آور و خیال‌انگیز است از «هنر به‌مثابهٔ تأمل» (Art as Meditation)[3]. سعیدپور در اجرای نمایش‌های خود اغلب از ترانه‌ها و ردیف‌های موسیقی سنتی ایران و رقص‌های سنتی، به‌ویژه از سماع دراویش مولویه که با رقص چرخان به دور خود می‌گردند، بهره می‌گیرد.

متنی که این کارگردان در کارگاه نمایش «درام عینی» سال ۱۹۹۲ با آن آغاز به کار نمود، و بعداً جزئی از مجموعهٔ «لابراتوار نوین نمایش جهان» درآمد، اقتباسی است از «رسالة‌الطیر» ابن‌سینا. «رسالة‌الطیر» داستانِ به‌قفس‌افتادن روحی در کالبد انسان است و سفر دشوار و طولانی او برای بازگشت و یگانه‌شدن با معبود خویش. سعیدپور توضیح می‌دهد که «رساله» فرمی ادبی است ویژه ادبیات ایران: «متنی رمزی و تمثیلی که در آن نگارنده شرح‌حال درونی / معنوی خود را به‌شیوه سمبولیک بیان می‌دارد.» اگرچه بخش اعظم متن این نمایش از رساله ابن‌سینا گرفته شده است، اما کارگردان از متون و منابع گوناگون دیگر، من‌جمله قرآن کریم و مثنوی مولوی، نیز بهره جُسته است.

سعیدپور می‌گوید: «گرچه یادگیری فنون نمایشی همیشه برایم فوق‌العاده مهم بوده، اما نکته اساسی آن است که در فرآیند تمرین و اجرای یک نمایش تا چه حد، کارگردان و بازیگران می‌توانند از درون خود پرده بردارند و به نوعی خودآگاهی برسند.» (۱۹۹۳) باربارا مایرهوف (Barbara Myerhoff) دگرگونی ذهنی یک فرد در نمایش‌های آیینی (Ritual Performance) را فرآیندی می‌داند که در آن «انسان تغییر می‌کند... کیفیت ذهنی او دگرگون می‌شود... یک دگرگونی پایدار در روان و احساس او ایجاد می‌گردد.» (۲۴۵: ۱۹۹۰) کار سعیدپور گرچه بیش‌تر جنبهٔ تئاتری دارد تا آیینی، اما بازیگر را با سؤالات و امکانات مشابهی روبه‌رو می‌نماید. آیا بازیگری که نقش یک پوینده حقیقت را ایفا می‌کند، می‌تواند توسط این فرآیند تغییری بنیادین یابد؟ تا چه حد اجرای هنری یک نمایش می‌تواند در دگرگون‌سازی عالم درونی بازیگر مؤثر باشد؟

سعیدپور «نغمهٔ پرنده» را به سه گونه کاملاً متفاوت اجرا کرده است، اما در تمام اجراها همیشه از بازیگرانی با فرهنگ‌های گوناگون و سنت‌های نمایشی خاص آن‌ها بهره گرفته است. «نغمهٔ پرنده» بر سنت‌های مختلفِ موسیقی تأکید بسیار دارد، چنان‌که پنج تن از شش بازیگر نمایش، ترانه‌ها و آواهای قومی خاص خود را می‌خوانند. این کارگردان به بازی میان سنت‌های نمایش و فرهنگ‌های مختلف و تأثیرگذاری آن‌ها به روی هم بسیار اهمیت می‌دهد، و در مورد به‌کارگیری فرم‌های مختلف نمایشی در چارچوب یک داستان واحد پژوهش بسیار کرده است. و نتیجهٔ آن، به نقل از پاویس

(Pavis) نوعی «شفافیت فرهنگی» است، تا یک فرهنگ از دیدگاه دیگر فرهنگ‌ها دیده شود. (۱۷۸: ۱۹۹۲) و این در جهان امروزی ما که هرچه بیش‌تر به ورطه تعصبات خشک و خونریزی‌های عبث قومی و نژادی فرو می‌غلتد، مهم است. «نغمهٔ پرنده» و نمایش «کردار مادر» (به کارگردانی و تدوین جیمز اسلوویک) در جشنواره تئاتر پی‌یترا نیامتز (Pietra Neamtz) رومانی نیز به‌اجرا درآمدند.

سعیدپور در کارهای خود، عمداً از شیوه نمایش ساده‌نگرانه (Naïveté) استفاده می‌کند و صرفاً با استفاده از اسباب نمایشی بسیار ساده و قدرت جادویی یک راوی، تغییرات مکانی و زمانی را در ذهن تماشاگر القا می‌کند. «نغمهٔ پرنده» در چارچوب یک «روایت داستانی» قرار می‌گیرد. یک گروه بازیگران سیّار در صحنه پدیدار می‌شوند و یکی از آن‌ها، راوی اصلی داستان، تماشاگران را مخاطب قرار می‌دهد. راوی مردی است قدبلند در جامهٔ سنتی دراویش مولویه، با ظاهری جدی، نامعمول و غیردنیوی. «راوی: بدانید من در ازل پرنده بودم. آشیانم در بوستان همیشه‌سبز سلطان ازل بود، که در همهٔ فصول سرشار از رایحهٔ خوش گل و گیاه و نقاط سبز و خرم بود. آب حیات، همواره در آن جاری بود.» آنگاه او به دو بانوی سرخ‌پوش که با نگاهی تهی و مسخ‌شده از سرِ میز کافه به او خیره مانده‌اند، نگاه می‌کند. حضور این دو بانو در نزدیکی تماشاگران کنایه‌ای است از زندگی مکانیکی: پوچی و نومیدی یک زندگی تکراری. لباسی بسیار روشن و شاد این دو بانو، شدیداً با رنج درون هر یک از آن‌دو که هر از گاه دور از چشم دیگری تجلی می‌یابد، در تضاد است.

آنگاه راوی توجه تماشاگر را به انتهای فضای نمایشی جلب می‌کند، جایی که موجودی جنینی، به نرمی حرکاتی طبنده و سیّال می‌کند ــ کنایه‌ای از سر از تخم درآوردن پرنده. سلطانی جدی اما مهربان، که سراپایش را ردایی بلند فراگرفته، و ملکه‌ای مرموز که از زیر روبندی توری آواز می‌خواند، پرنده را نظاره می‌کنند. هم‌چنان‌که طپش‌های پرنده هر دَم افزایش می‌یابد ملکه به او نزدیک می‌شود و با تماس سر انگشتانش سرانجام به او حیات می‌بخشد. ملکه که تندر خشونت‌های گاه و بی‌گاهش او را به لیلیث (Lilith) نزدیک‌تر می‌سازد تا به شکینه (Shekinah)[۴] در حقیقت هر دو جنبه تاریک و روشن زندگی خاکی است، همان پرده‌ای که جوهر ازلی را از ما نهان می‌کند.

آنگاه پرنده، بازیگری زن در جامهٔ سفید و تور عروس، ترانه‌ای اوکرائینی می‌خواند و راوی هم‌زمان متن داستان را به انگلیسی روایت می‌کند. درمی‌یابیم که پرنده همانا نیروی حیات راوی است، و راوی که آرام و بی‌حرکت در حاشیهٔ فضای نمایش نشسته، تجسم فکر و بیان اوست. این یک تقسیم‌بندی آشنا از حضور انرژی مؤنث و مذکر در وجود انسان است ــ بازتابی از آنیما و آنیموس[۵]. سپس راوی به پرنده نزدیک می‌شود و هم‌چنان‌که تورِ سفید عروس بر شانه‌هایش افتاده و او را جسماً به پرنده می‌پیوندد، حرکات او را سایه‌وار تکرار می‌کند.

«راوی: روزی در پرواز بودم که ناگه صیادان مرا بدیدند.» پرنده و راوی در فضا به سفر درمی‌آیند، پرنده در پیش و راوی در پی او. «راوی: صیادان کوشیدند تا با آواهای زیبا و دلفریب به تردیدم افکنند.» ناگاه پرنده به دام کشیده می‌شود: درمانده و بی‌حرکت. نزدیک‌شدن پرندهٔ به‌دام‌افتاده به بانوان کافه‌نشین، اشاره‌ای است علنی به رابطه بین به‌دام‌افتادن و یک زندگی تکراری و مکانیکی. گفت‌وگوی بانوان، که هم‌چون اورادی خشک و تکراری است (مانند شخصیت‌های یونسکو)، کم‌کم به همهمه‌ای عبث تبدیل می‌شود و سرانجام راوی و حتی پرنده نیز به این هم‌سرایی وردگونه می‌پیوندند ــ اشارتی به بی‌معنا شدن کلام در زندگی روزمره، چیزی که در بوستان هرگز روی نمی‌دهد. سپس راوی می‌گوید: «سرانجام یکسره خویش را باختم.»

آوایی از بوستان به‌گوش می‌رسد و پرنده را به خود می‌خواند. «راوی: هر آینه باد صبا، ز سوی بوستان می‌وزید و عطر گل و گیاه را به مشامم می‌رساند، وه که چه زار و دلسوخته هوای پرواز می‌کردم.» پرنده ناگاه از زمین پَر می‌کِشَد. یک جفت پَر، که پیش از خروجش از بوستان، از سلطان به ارمغان گرفته بود، بر فراز او جان می‌گیرند و چون پرنده‌ای در پرواز او را به هوا می‌برند. راوی ادامه می‌دهد: «روزی هم‌چنان‌که از میان میله‌های قفس، به بیرون نگران بودم، پرنده‌ای بدیدم از قفس رسته، آزاد و آماده پرواز». پرنده عاجزانه با دو پر سفید به پرواز می‌آید تا مگر پرندهٔ آزاد راز رهیدن را بر او آشکار سازد. «پرنده آزاد: مرده شو چون من که تا یابی خلاص / در نیاز و فقر خود را مرده ساز»[۶].

آن‌گاه به پرنده می‌گوید که رهایی کامل فقط زمانی میسّر می‌شود که به بوستان سلطان بازگردد. برای رسیدن به بوستان او باید از هفت کوه که در یکایک آن‌ها مانعی و یا وسوسه‌ای در کمین است برگذرد. پرنده بر فراز کوه‌ها رهسپار می‌گردد و در هر کوه با سلطان و ملکه که به هیئت‌های گوناگون ارادهٔ او را می‌آزمایند، روبه‌رو می‌شود. آکسیون‌های[۷] بازیگران هم‌زمان با روایت متن اجرا می‌شوند، اما آکسیون‌ها هیچ‌گاه صرفاً تصویرگر روایت نیستند[۸] و گاه حتی نمایشگرِ روایتِ ظاهری متن هم نیستند، بلکه هم‌زمان معانی درونی متن یا تعابیر کارگردان و بازیگران از متن، را نیز شامل می‌شوند. مثلاً راوی می‌گوید که در کوه ششم با جلادی تیغ در کف روبه‌رو شدم، ما در فضای نمایش، به‌جای دیدن ظاهر کلیشه‌ای یک جلاد، زنی را می‌بینیم که با نوازش‌های اغواگرِ خود پرنده را آرام‌آرام به خلسهٔ ابدی نزدیک می‌کند.

راوی در کوه چهارم به توصیف درخت طوبی می‌پردازد، درختی مملو از هرگونه میوهٔ قابل تصور. تماشاگر نه درخت و نه (در آغاز) میوه‌ای می‌بیند، بلکه ملکه را می‌بیند که خرامان ترانه‌ای لطیف می‌خواند و سپس روبندش را بالا می‌زند ـ آیا از سرِ مهرورزی یا فریبندگی؟ ملکه با پیچ و تاب‌های آرامِ خود، هم درخت و هم میوه است، هم حوا و هم شیطان، هم حکمت و هم محکومیت. جهان‌بینی «نغمهٔ پرنده» حیات دنیوی را پُر از رنج می‌انگارد، اما معبود را نیز در ظاهر، تماماً نیک و بخشاینده نمی‌بیند. سلطان که در کوه بعدی با پرنده روبه‌رو می‌شود، استاد پیری است که با چرخاندن تازیانه‌ای بر فراز پرنده او را تهدیدکنان به ادامهٔ سفر وا می‌دارد.

پرنده پس از گذشت از آخرین کوه، زار و درهم‌شکسته با «پیر همیشه جوان»، یکی دیگر از جلوه‌های سلطان، که در کنار چشمهٔ حیات در انتظار اوست، روبه‌رو می‌شود. آواز «پیر همیشه جوان» (که توسط هایروکواستا، بازیگر اسپانیولی‌زبان ادا می‌شود) نیایشی اسپانیولی است که در آن از مریم مقدس طلب رستگاری می‌شود و هم‌زمان با این نیایش، راوی متن زیر را به انگلیسی می‌خواند: «در فراسوی این کوه، فرزندم، شهری است که در آن سلطانِ همهٔ سلطان‌ها، پدر ازلی ما می‌زید. هر ستمدیده‌ای که به او پناه آورد و از او عاجزانه طلب حمایت نماید و به او اعتماد کامل کند، سلطان ازل با قدرت لایزال و مهر بی‌پایانش، او را از رنج می‌رهاند.» آن‌گاه «پیر همیشه جوان» پرنده را به آستان سلطان رهنمود می‌کند. پرنده در برابر پرتو شگرف سلطان تاب ایستادن از دست داده، و در آستان او به خاک می‌افتد. راوی آن‌گاه ادامه می‌دهد: «هنگامی که آخرین پرده نیز بیفتاد و نور سلطان ازل در چشمانم بدرخشید، من قرار از کف بدادم و دیگر تابِ سخن‌گفتن نیاوردم.»

پرنده در بوستان می‌ماند. راوی چرخ‌زنان به‌سوی قفس بازمی‌گردد تا داستان خود را با آنان که هنوز زندانی‌اند، درمیان بگذارد. بانوان کافه‌نشین، قصهٔ او را ریشخند می‌کنند و او را بیمار و دیوانه می‌خوانند: «آخر چطور ممکن است انسان به پرواز درآید؟ چگونه پرنده

می‌توانند به سخن‌گفتن آید؟» و راوی در پاسخ، هم‌چنان‌که نومیداته در چشمان دو بانوی کافه‌نشین خیره شده، می‌گوید: «افسوس! چه اتلاف وقتی! و با چه حاصل فلاکتباری! به‌راستی که فقط اندک‌شماری از ما مردمان سعی در فهمیدن داریم و باقی‌مان به‌سان سگ هلاک خواهیم شد. که خداوند پناهمان دهد از شرّ نادانان.» در بوستان اما، پرنده آوای آرامی را زمزمه می‌کند، انگار با خود، غافل از راوی و تماشاگران و مردمان درون قفس: محو زیبایی بوستان. اشارتی بر یگانگی روح و جسم. صدای زنگی می‌آید، داستان به‌پایان رسیده، وقتِ رفتن فرارسیده است. بازیگران در صفی منظم پشت بازیگر نقشِ سلطان قرار می‌گیرند، با گام‌های موزون و آهنگین فضای نمایش را دور می‌زنند و بیرون می‌روند.

وقتی گروتفسکی نخستین اجرای «نغمهٔ پرنده» را در پایان کارگاه نمایش «درام عینی» سال ۱۹۹۲ دید، واکنش او بسیار مثبت بود. وی ضمن تحلیل ساختار این نمایش، خاطرنشان ساخت که داستان این نمایش که چنان واضح است که حتی یک کودک نیز می‌تواند آن را درک کند، در حقیقت در برابر معنای درونی آن اهمیت ثانوی دارد. گروتفسکی آن‌گاه افزود که برای او کاملاً روشن است که سعیدپور تئاتر را به‌عنوان وسیله‌ای برای دست‌یافتن به اهدافی در ورای تئاتر به‌کار گرفته است. گروتفسکی به کارگردان گفت که بر اساس اهداف نامبرده با او احساس همبستگی می‌کند، و این‌که «نغمهٔ پرنده» نخستین کارِ سعیدپور است که کارگردان در آن موفق به آفریدن ساختار مناسبی شده است که به‌وسیلهٔ آن می‌توان چنین اهدافی را دنبال کرد. او مجدداً تأکید کرد که تنها وقتی می‌توان از هنرهای نمایشی به‌عنوان وسیله‌ای فراتر از مرزهای «هنر به‌منزله نمایش» (Art as Presentation) استفاده کرد که فنون نمایشی با تسلط کامل به‌کار گرفته شوند. این است توصیه دایم و موکد گروتفسکی به شاگردان خود: شایستگی هنری، اساس هنر نوع کاوشی است که در آن از فنون نمایش به‌عنوان وسیله استفاده می‌شود. در صورت عدم تسلط هنری، کارِ هنرمند، جدا از نیات پاک و والایش، آشفته‌بازاری می‌شود پُر از خودپسندی و خودفریبی. اندرز گروتفسکی این است: ابتدا به کیفیت هنری دست یابید، آن‌گاه شاید به چیزِ دیگری هم برسید.

پی‌نوشت‌ها:

۱. این نقد در فصلنامه درامـا ریـو چاپ دانشگاه نیویورک (The Drama Review - New York University) چاپ شده است.

۲. Jerzy Grotowski ـ کارگردان بزرگ لهستانی و بنیان‌گذار «تئاتر لابراتوار لهستان» (Polish Laboratory Theatre) که کتاب به‌سوی تئاتر بی‌چیز وی جزو عمده‌ترین و کامل‌ترین آثار فنّ تئاتر در قرن حاضر به‌شمار می‌رود.

۳. در فرهنگ عرفان «تأمل» به‌معنای عمیق و هوشیارشدن ذهن آدمی نسبت به ماهیت خود، به‌منظور شناخت جنبه‌های گوناگون آن است. و هدف از آن نوعی درون‌نگری و خودشناسی است که حاصل آن‌گاه نوعی آرامش و پالایش روان است که در آن فکر و اندیشه انسان پوینده‌تر، خلاق‌تر و عمیق‌تر می‌شود. در مراحل بسیار بالای سیر و سلوک عرفانی، که بسیار به‌ندرت اتفاق می‌افتد، گویند که عارف به چنان پالایش و ژرفای ذهن می‌رسد که پردهٔ حایل بین او و خدایش کنار می‌رود و او از خودشناسی به خداشناسی می‌رسد. (م)

۴. دو وجه منفی و مثبت کهن الگوی مادر (Mother Archetype) که به‌شکل سمبول‌های زیر ظاهر می‌شوند: لیلیت: مادر هولناک، اژدها، هرچه که تاریک و پنهان و مرموز باشد، جهان مردگان، هر سرنوشت محتوم و هولناک... شکینه: حکمتی روحانی که از عقل فراتر می‌رود، هرچه که حاصلخیز باشد و بارورکننده... (م)

۵. Anima / Animus در روان‌شناسی کارل یونگ (Carl Jung) انیما (Anima) به وجه مؤنثِ روانِ مرد و انیماس (Animus) به وجه مذکرِ روانِ زن، گفته می‌شود. (م)

۶. از داستان طوطی و بازرگان مثنوی مولوی. (م)

۷. Actions. (م)

۸. آن‌طور که بارتز (Barthes) شیوه‌ژاپنی نمایش بونراکو (Bunraku) را شرح می‌دهد «صدا... کنارگذاشته می‌شود و یک حرکت مخالف، چیزی شبیه یک اشارت یا علامت بدان اضافه می‌شود.»