نقد و نمایش

کلبهٔ بی‌عمو تُم!!

نگاهی به نمایش «کلبهٔ عمو تُم» نویسنده و کارگردان: بهروز غریب‌پور

عبدالرضا فریدزاده «عضو انجمن منتقدان و نویسندگان خانه تئاتر»

در متن تنظیمی بهروز غریب‌پور از رمان کلبهٔ عمو تُم، شخصیت اصلی پس از گذشت ۱/۳ از نمایش به آن وارد می‌شود و تا آن هنگام حتی به‌صورت «شخصیت غایب» هم خبری از او نیست و داستان چیز دیگر و شخصیت اصلی کس دیگر است: «ژرژ»، برده‌ای که ماشین پنبه‌چینی اختراع کرده، به جرم «اقدام به بیکار کردن سیاهانی که خداوند آن‌ها را چون اسب برای کار کردن آفریده» توسط اربابش «هاریس» شکنجه و وادار به جدایی از همسرش می‌شود که با دختر کوچکشان در خانهٔ ارباب دیگری(شلبی) به سر می‌برد و در رفاه و مورد محبت است. ژرژ به کانادا می‌گریزد تا در آنجا آزادانه کار کند و با پولی که به دست می‌آورد برگردد و زن و کودکش را از شلبی بخرد. اما شلبی بدهکار می‌شود و قصد می‌کند خانوادهٔ ژرژ را همراه با بردهٔ پیری باسواد و امین و خوب و مورد اعتماد، که امور خانه و مزرعه‌اش را می‌چرخاند، به جای بدهی‌اش به طلبکار واگذارد. اینجا نخستین بار نام عمو تُم در نمایش شنیده می‌شود اما کمترین تأثیری در روند ماجرا ندارد. از این پس نیز غایب و خنثی است تا جریاناتی بگذرند و همسر ژرژ با دخترش با کمک همسر شلبی بگریزد و نزد او آمده برای خروج از مزرعهٔ اربابی از او کمک بخواهد و خبر دهد که خود عمو تم هم فروخته شده است و حضور او در نمایش آغاز شود. حضوری خنثی و منفعل تا پایان، چراکه او برده‌ای است مطیع و معتقد به سرنوشت بردگی خود و سیاهان و هیچ‌گونه کنش تضاد و کشمکش‌انگیزی ندارد و در یکی دو بار فروخته شدنش به زندگی ارباب‌هایی خوب و مخالف ستم به بردگان وارد می‌شود و آسوده است و در رفاه. کنش مسالمت‌آمیز و منفعل او حتی نشانه‌ای از گونه‌ای «مبارزه منفی» ندارد. از آن‌سو، ژرژ به جایی و همسر و دخترش به جایی دیگر گریخته‌اند و دیگر حضوری فعال یا هیچ‌گونه رویارویی با سفیدهای نژادپرست ندارند، تنها مدت‌ها بعد ژرژ را یک بار می‌بینیم که با شمایلی مبدل به بازار برده‌فروشان آمده شاید همسر و دختر خود را که احتمالاً برای فروش آورده‌اند بخرد. و از سفیدپوست غیر نژادپرستی می‌شنود که آن‌ها نزد اربابی خوب، در رفاه و آسایش‌اند و دیگر از این خانواده خبری نمی‌شود.

در واقع از ورود عمو تم به نمایش که بسیار دیر اتفاق می‌افتد، داستان نخست نمایش ابتر رها می‌شود و داستان خاص دیگری نیز نداریم، تا در اواخر نمایش شخصیت دیگری (زنی برده به نام کیسی) ظهور کند و چون دخترش را از او جدا کرده‌اند یک رویارویی را با ارباب سفید خود بیاغازد، یعنی با ورود عمو تم پتانسیل کشمکش یک‌باره فروکش می‌کند و نیروی دراماتیک اثر تحلیل رفته و دیگر هرچه بر صحنه می‌رود، تشریح و توصیف وضع و موقعیت است، وضع و موقعیتی که پیش‌تر با آن آشنا شده‌ایم، و نه کنش نمایشی. سپس در ۱/۴ پایانی داستان «کیسی» آغاز می‌شود که سرانجام «ارباب هاریس» را می‌کشد و شورش برده‌ها را به راه می‌اندازد و مزرعهٔ ارباب را به آتش می‌کشد، و او پس از ژرژ، همسرش، و عمو تم، شخصیت اصلی چهارمی است که ظهور کرده و داستان چهارمی را پیش می‌برد، و از میان چهار داستان، تنها این یکی

پرتال جامع علوم انسانی

ست که آغاز و حرکت و میانه و اوج و انجامی دارد
و داستان آن سه تن دیگر که هرکدام می‌توانستند
داستانی کامل باشند و نمایشی مجزّا را شکل دهند،
همگی نیمه‌تمام و بی‌اثر و بی‌نتیجه رها می‌شوند
و شخصیت‌های اصلی‌شان هیچ‌یک منشأ تأثیر و
تحولی نیستند. همچنین هیچ آمیختگی و پیوندی
عنی و دراماتیک میان آن سه داستان با یکدیگر یا
با داستان چهارم ایجاد نمی‌شود، بنابراین هر سه
می‌توانستند از نمایش حذف شوند، و نمایش با
پیگیری داستان «کیسی» به نمایشی موجز و کامل
و اثرگذار تبدیل گردد، اما در آن صورت دیگر نام آن
را کلبهٔ عمو تم نمی‌شد گذاشت، گرچه اکنون هم
نمی‌شود چراکه چون نام عمو تم بر نمایش گذاشته
شده، او باید شخصیت اصلی باشد و نیست زیرا
ویژگی‌های یک شخصیت اصلی را چنان‌که گفتیم
ندارد. البته نویسنده گاه و بیگاه عمو تم را در صحنه
«نشان می‌دهد» تا از یادش نبریم، و حتی گروهی
ز بردگان را هواخواه او می‌کند و کیسی نیز حاضر
ست به خاطر او جان بدهد اما زمینهٔ این گرایش
شخص نیست و چیز خاصی که سبب آن شود از
عمو تم بروز نمی‌کند، درعین‌حال اربابان سفید هم
و را دوست دارند، اما در این مورد دلایل معلوم‌اند:
و مطیع و آرام است؛ به اربابان احترام می‌گذارد؛
کودکشان را از مرگ نجات می‌دهد، امین است و
معتمد. و نویسنده مدام از زبان کیسی و برده‌ها
دربارهٔ عظمت و تأثیر عمو تم داد سخن می‌دهد.
عظمت و تأثیر و جاذبه‌ای که به‌هیچ‌وجه در عمل
دیده نمی‌شود، و اصلاً هیچ اربابی ـ جز یک بار در
پایان نمایش و ضمن داستان کیسی و در اوج آن ـ
کاری به کار عمو تم، و او هم کاری به کار آن‌ها ندارد!

سرانجام هم دو سیاه‌پوست خائن چاپلوس اربابان او را به شلاق می‌بندند نه هیچ سفیدپوستی!

مهم‌تر اینکه خصایلی که نویسنده تنها در حرف و کلام به عمو تم نسبت می‌دهد، هیچ‌یک به میزان ذرّه‌ای هم از بازی بازیگر این نقش بیرون نمی‌تراود. بازی او چندان یکنواخت و تصنّعی و بی‌روح است که در حساس‌ترین لحظات هیجانی و عاطفی کمترین تأثیری بر تماشاگر نمی‌نهد مگر برانگیختن خندهٔ گهگاهی‌اش! با این اوصاف می‌توان تصور کرد که تابلوی شعاری حمل صلیب عظیم توسط این شخصیت در میزانسنی تقابلی با کشیش و همراه با موسیقی احساساتی، که به هم‌طرازی رنج‌ها و مصایب او با مسیح(ع) اشاره دارد، چقدر بی‌ربط و بی‌اثر است.

بدین‌گونه کاستی‌های عمدهٔ متن غریب‌پور، نبود وحدت موضوع، پراکندگی رویدادها و نبود پروتاگونیست مشخص و تعدد آن است که سبب ممانعت از شکل‌گیری کشمکشی واقعی و درامی پیراسته می‌شوند. البته نمایش پر از کشمکش‌هاست که غالباً فرعی‌اند و فی‌المثل میان دو دسته سفیدپوست بر سر خرید برده یا منافع و دیدگاه‌های سیاسی و اقتصادی‌شان صورت می‌گیرند یا میان افرادی از سیاهان بر سر نزدیک‌تر شدن به ارباب سفید. تنها یک کشمکش اصلی میان گروه بردگان و سفیدپوستان نژادپرست در پایان نمایش شکل می‌گیرد که ـ گرچه نه کامل ـ از نوع کشمکش گروه با گروه می‌توان آن را به شمار آورد و آن‌هم دفعتاً و تصادفی ایجاد می‌شود و در ماقبل خود ریشه و جریان ندارد، درحالی‌که نمایش از ابتدا با هدف در مرکزیت و محوریت قرار دادن یک سیاه

پرتال جامع علوم انسانی

و غریب به وجود آورند، در اشخاص و رویدادها و موقعیت‌های متن غریب‌پور ـ به وام از رمان اصلی ـ موجودند اما وی در نظام و انسجام بخشیدن به این عناصر و پتانسیل و بهره‌گیری از آن‌ها از خود توانایی لازم را بروز نمی‌دهد و نتیجه آنکه متن او و نمایشی که بر اساس آن اجرا کرده است، از میان سه عنصر تشکیل‌دهندهٔ درام (شخصیت، رویداد، موقعیت) بر رویداد نمایشی تکیه و تأکید دارد که سبب توضیح و تشریح موضوع و مسئله است و نمایشی از این دست، به‌ویژه در شیوهٔ کلاسیک، در ردهٔ ضعیف‌ترین و نامؤثرترین‌ها قرار می‌گیرد و گفته‌اند که تکیه و تأکید نمایش خوب و مؤثر می‌بایست بر شخصیت نمایشی باشد و موقعیت نمایشی و رویداد آن در اولویت‌های بعدی‌اند و این آن چیزی است که در رمان خانم «هریت بیچراستو»، نویسندهٔ رمان اصلی، به‌خوبی مشهود است.

در آنجا، برخلاف متن بهروز غریب‌پور که قصد بیان مقطعی از تاریخ را دارد، نویسنده با پرورش شخصیت عمو تم که خلاصهٔ افکار و عواطف و ویژگی‌های انسان‌های سیاه باهویت است، ما را وادار به همذات‌پنداری با وی کرده و به همراهش در بطن تاریخ قرار می‌دهد تا آن را با همهٔ سلول‌های اندیشه و احساسمان لمس کنیم. نویسنده نه تاریخ را، که انسان را در موقعیت تاریخی می‌نگارد و این همان است که غریب‌پور نکرده است، بنابراین، همذات‌پنداری اتفاق نمی‌افتد و لمس تاریخ روی نمی‌دهد. تنها رویدادهایی پراکنده می‌بینیم و ذره‌ای از آن‌ها را هم آمیخته با باور و قضاوت خویش، از سالن تماشا بیرون نمی‌بریم.

و اما بر وجه اجرایی نمایش «کلبه عمو تم»، علاوه بر مشکلات متن، دشواری هدایت گروه کثیری بازیگر و نیز سنگینی دکور و گریم و لباس و نور هم تأثیر می‌نهند به‌ویژه که غریب‌پور طراحی نور و لباس و صحنه را هم شخصاً به عهده گرفته و گرچه مهارت و تخصصش در نمایش عروسکی برایش بسیار راهگشا بوده اما ایشان باید بپذیرد که در سن و سالی نیست که همهٔ امور اصلی را در چنین کار سنگین و درشت و طولانی به‌درستی انجام دهد (البته انرژی وی ستودنی است و یک‌روند کار می‌کند و در این بحران بیکاری تئاتر، شمار بسیاری از هنرمندان را به کار می‌گمارد که خود جای تقدیر دارد و ما هم برایش سلامتی و توان مضاعف و استمرار کار بیشتر آرزو می‌کنیم) و شاید بهره‌یابی از اندیشهٔ طراحان دیگر می‌توانست راهبردهایی بهتر را سبب شود تا مشکلات اجرایی مانند شنا در پلکان! و موارد متعدد دیگر برطرف، و تمرکز کارگردان بر رهبری تحلیلی ـ حسی بازیگران و طراحی هندسهٔ حرکتی‌شان افزون گردد و گه‌گاه احساس نشود که هرکس هرطور که مایل است کار می‌کند، و به‌ویژه تفکر عروسکی بر کلیت و اجزاء این اثر حاکم نباشد. این تفکر موجب آن شده است که ساده‌انگاری و تکیه بر کلیت‌ها و «دور زدن» جزئیات و ظرایفی که «زندگی» و «واقعیت» در صحنه را القا می‌کنند در سراسر اثر از جمله در حس و بیان کرداری و گفتاری بازیگران مشهود باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ممتاز که توان مقابله با جریان نژادپرستی و گروه نژادپرستان را دارد و می‌تواند کشمکشی از نوع «فرد با گروه» را پیش برده با ایجاد شرایط مساعد آن را به نوع کشمکش «گروه با گروه» تبدیل کند آغاز می‌شود، اما به این هدف خود که نیازمند ساختار محکم و منسجم کلاسیک است دست نیافته، دچار پریشانی و حتی فروریزی ساختار می‌شود. عناصر و پتانسیل کافی و قوی برای ایجاد کشمکشی درونی و خزنده توسط عمو تم، و کشمکشی تپنده و جهنده توسط ژرژ، که موازی یکدیگر پیش رفته و جاذبه‌ای مقتدر

تأثیر این نگرش بر بازی‌ها آن است که همه چیز به
یپ‌سازی سردستی منتهی می‌شود و به‌عنوان نمونه
یری و شکستگی عمو تم تنها در خمیدگی قامت او
و تکیه‌اش بر پاشنهٔ پا در راه رفتن، و رنج‌دیدگی‌اش
صرفاً در آهنگ ناله‌گون صدا جلوه می‌کند و ارگانیزم
ذهن و جسم بازیگر از ادراک چیستی و چگونگی و
بعاد نقش تهی است. و یا ارباب هاریس، تنها جولان
می‌دهد و فریاد می‌زند آن‌هم با نفس‌گیری غلط و
یزیشن و حرکات غلوشدهٔ ابتدایی. همچنین بالای
هفتاد درصد بازیگران، نقش‌های خویش را تنها و
تنها در حنجره می‌سازند، با صداسازی‌های آماتوری
و کلیشه‌ای که حرکات اغراق‌شدهٔ تیپیک ذوق‌ستیز
چاشنی آن است. و نیز همین نگاه و تفکر عروسکی
ست که در موارد متعدد، معیار اصلی انتخاب
ازیگر را، «فیزیک» قرار داده است: فیزیک‌هایی
ا درجات متفاوت از تجربه و فاصله‌هایی بعید در
توانمندی، که برخی از آن‌ها تفاوت ضربات نمایشی
شلاق را با ضربات واقعی نمی‌دانند و آن دست
هم که
می‌دانند، نمایشی بودن ضربات و دیگر حرکاتشان به
سانی لو می‌رود و باورپذیر از آب درنمی‌آید. از دیگر
شانه‌های ساده‌انگاری مورد اشاره می‌توان به مواردی
چون دلقک از کار درآمدن نقش برده‌فروش در یکی
ز حسی‌ترین صحنه‌ها که بناست تأثیر عاطفی
عمیق بر تماشاگر بگذارد، حضور شماری از بازیگران
ا لباس و گریم و حس و حالت و بازی همسان در
چند نقش، و «ماسکه» بودن بازیگران و حرکاتشان
در صحنهٔ کلیسا (برای چهار ردیف اول سالن اصلی
تئاتر شهر به طور کامل و برای ردیف‌های بالاتر به
طور نیمه و نصفه)، و به‌طورکلی اشاره‌ای گذرا به
هرچیز برای القا و رلهٔ آن به ذهن مخاطب، و فراغت
خاطر از این دغدغه که آیا آنچه که با اشاره‌ای، به
یان صحنه‌ای درمی‌آید، در باور تماشاگر جای
می‌گیرد یا نه؟ چگونه می‌توان فشار طاقت‌سوز کار
و اهانت را بر جسم و روح بردگان، تنها با چند بار
تردد گاری‌های پنبه (به‌عنوان واگن) بر خطوطی
سفید در کف (به‌عنوان ریل) و با تمرکز بر حرکات
ماشینهٔ پای بردگانی که گاری‌ها را هُل می‌دهند
ـ بی‌آنکه در بالاتنه نیز دست‌کم به میزان چند
درصد برده و خسته و گرسنه و توهین‌شده باشند!
ـ القا کرد؟! موارد، در بازی و طراحی و میزانسن،
متأسفانه پُرشمارند و ذکرشان سبب تطویل خواهد
شد، پس در بیانی موجز چنین می‌توان گفت که:
همهٔ محدودیت‌های عروسک و صحنهٔ عروسکی، به
صحنه و بازی نمایش «کلبهٔ عمو تم» آقای غریب‌پور
منتقل شده‌اند، اما وی از ظرفیت‌های فراوان نمایش
عروسکی، تنها آن بخشی را به کار گرفته است که
قادر به «جمع کردن» و «رفع و رجوع» این نمایش
است. ایشان در بروشور نمایش اشاره‌ای هم دارد به
به بهره‌گیری از ظرفیت‌های «تعزیه» و این، به‌ویژه
در مورد بخش انتهایی اثرش، اشاره‌ای است به‌جا. اما

اولاً این بهره‌گیری نیز تا همان میزان بهره‌گیری‌اش
از ظرفیت‌های نمایش عروسکی است، ثانیاً بخش
پایانی را که در آن بیشترین استفاده از شگردهای
تعزیه شده است می‌توان از نمایش وی جدا کرد و به
کناری نهاد چون در ذات و بافت اثر جایی، و به کنش
اصلی نمایشی آن ربطی ندارد و جز مقادیری شعار
و احساسات و حرکات فرمیک منفصل از اثر، نیست
که پانزدهٔ بیست دقیقهٔ نهایی آن را بیهوده به اشغال
خود درآورده است. به‌علاوه، بهره‌یابی از شگردهای
تعزیه و نمایش عروسکی تا به همین میزانش نیز،
خواه‌ناخواه نمایش را به سمت فاصله از واقع‌گرایی
رهنمون می‌شود چنان‌که فرمت اصلی طراحی
صحنهٔ این اثر و نیز طراحی پاره‌ای از صحنه‌ها، کاملاً
از «واقع‌گرایی» دور، و استعاری است، و در چنین
حالتی اصرار فراوان بر «واقع‌نمایی» در جای‌جای
نمایش، جز نقض غرض نمی‌تواند نام گیرد به‌ویژه
که تلفیق و آمیزشی بهنجار با روندی هدفمند
میان واقع‌گرایی و بهره‌وری از نشانه‌ها و استعارات و
نمادها صورت نپذیرفته است. به زبان دیگر، در هرجا
از نمایش، هرجا که «راه داده» و «می‌شده» از هر
روشی که «کارراه‌انداز» بوده است، استفاده شده، و
این از شیوه‌مندی به دور است.

دیدن نمایشی با مشکلاتی از قبیل آنچه که تا
بدین‌جا آوردیم در حجم زمانی متعارف نیز به‌خوبی
قادر به قطع ارتباط با مخاطب هست چه رسد به
آنکه سه ساعت بدون وقفه به طول انجامد و از
سه ساعت آن، نزدیک به نیمی هم اضافی بوده و
ریتم نیز در آن چندان متناسب از کار درنیامده
باشد و از آنچه پیش‌تر پیرامون بازی‌هایش آوردیم،
تکلیف بازیگرش هم معلوم باشد و از میان انبوهی،
اندکی بازی‌های قابل قبول در آن مشاهده شود
(بازی‌های مهدی مهدی‌قلی در نقش «هالی» و
سیاوش چراغی‌پور در نقش وکیل، و نه در نقش
دیگرش ـ روزنامه‌فروش ـ که به‌شدت آماتوری
است، نادیا فرجی در نقش «لیزا» و به‌خصوص بازی
بازیگر خردسال، باران (چراغی‌پور در نقش «هلن»
و تا حدودی هم ثنا خاصّه‌باف، بازیگر خردسال در
نقش «وانژلین» و علی‌پور در نقش «ویلسون» و
یک نقش دیگر).

موسیقی و افکت نمایش «کلبهٔ عمو تم» به‌وسیلهٔ
بهروز غریب‌پور و ابراهیم اثباتی انتخاب و بازسازی
شده‌اند که نه‌تنها مناسب‌اند، بلکه به‌تنهایی تمامی
بار حسی و عاطفی اثر را به دوش کشیده در
نشاندن تماشاگر بر صندلی تا پایان، موفق عمل
می‌کنند. نظم اجرا و به‌هنگام بودن پخش موسیقی
و افکت و تابش نورها، و تعویض صحنه‌های مکرر،
و حضور افراد بر صحنه، درخور تحسین است.
طراحی صحنه به نیازهای نمایش ـ آن‌گونه‌ای
که مقصود کارگردان بوده و پاره‌ای مشکلاتش به
کنار ـ جواب می‌دهد. و از محاسن محتوایی اثر،
سمت و سوی انسان‌گرا و ارزش‌مدار آن است و نیز
سعی در پیوند مفاهیم و درون‌مایه‌اش با اکنون و
امروز (هرچند که این کوشش به ثمر نمی‌نشیند،
اما حس و لمس می‌شود) و رویکرد قابل اعتنای
تفکیک میان خوبی و بدی به گونه‌ای که میان هر
دو گروه سیاه و سفید، نشانی از انسان‌های خوب و
بد می‌توان یافت نیز دیگر حُسن «کلبهٔ عمو تم»
به شمار می‌آید، اگرچه با کلیشهٔ «قوزی» که دیگر
نخ‌نما شده است برای تصویر کردن «شرّ» در میان
گروه بردگان نمی‌توان موافق بود به‌ویژه که خوب
بازی نمی‌شود و حضور دو بردهٔ مسلح چاپلوس
ارباب و فرصت‌طلبی و «مرده‌خوری» آن دو برای
بیان این «شرّ» بسیار مؤثرتر است، ضمن آنکه وقت
کنار نهادن این نگاه غلط که «نقص جسمی» لزوماً
مترادف و توأم با «نقص روحی» و رذالت است،
فرارسیده است.

آخرین نکته پیرامون نمایش آقای غریب‌پور اینکه:
حضور یک سگ درشت‌اندام واقعی، که میزانسن
آن در صحنه‌ای که محیط جایگاه تماشاگران هم
جزء آن است جریان دارد در همان مقولهٔ اصرار
بر واقع‌نمایی که گفتیم در این اثر «نقض غرض»
به شمار می‌آید جای می‌گیرد و نه‌تنها تأثیر مورد
نظر کارگردان بر آن مترتب نیست، بلکه تمام
مدت سبب خندهٔ تماشاگران میانی سالن که بیم
حملهٔ این سگ به آن‌ها نمی‌رود، و موجب جیغ و
وحشت تماشاگران کناره‌ها می‌شود. بر روی صحنه،
و در تمام زمان حضور این سگ، صاحب آن که
در نمایش نیز نقش صاحبش را به عهده دارد، به
جای تمرکز بر نقش، همهٔ نیرویش را صرف آرام
نگاه داشتن و ممانعت از حملهاش به تماشاگران
یا بازیگرانی که در اطراف آن‌اند می‌کند که این امر
به‌شدت ذوق‌ستیز است و مخل تمرکز تماشاگر و
بازیگران. و نیز حملات این سگ به هر بازیگری
که به آن نزدیک می‌شود و حتی یکی دو بار
گرفتن کت و لباس برخی از آن‌ها با وجود کنترل
صاحبش، دغدغه‌آفرین است. اما موفقیت همیشگی
آقای غریب‌پور در جذب مخاطب و کشاندن طیف
گسترده‌ای از تماشاگران به سالن تئاتر ـ در هرجا
که قرار داشته باشد ـ به‌عنوان خدمتی شایان به
هنر نمایش جای بسی تقدیر و کنکاشی تحلیلی
دارد و شیوهٔ او را در این امر باید آموخت.