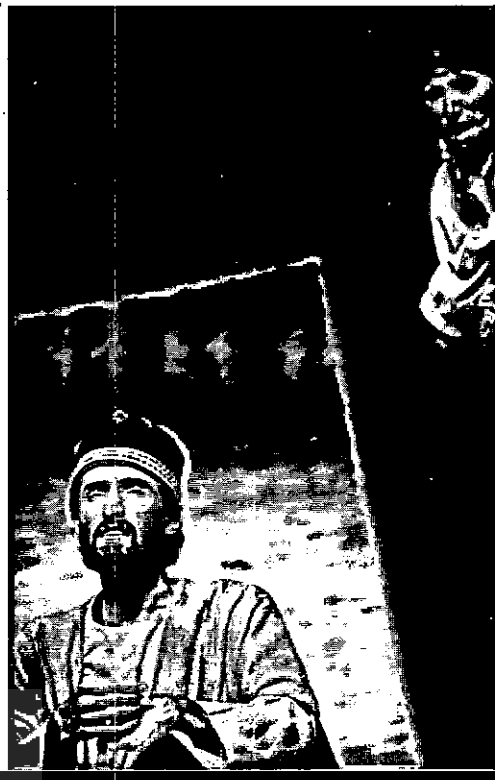

پُرقدم تا تئاتر سنتی

نگاهی به نمایش تخت‌حوضی «مبارک و خاتون پرده‌نشین»، کاری از داوود فتحعلی‌بیگی

عبدالرضا فریدزاده (عضو انجمن منتقدان و نویسندگان خانهٔ تئاتر)

همواره این ضرورت احساس می‌شده که تئاتر سنّتی ایرانی یکسره پای در گِل سُنّت، و از تحولات تئاتر روز ایران و جهان به دور نماند و آن بخش از قواعد و شگردهایش را که توان همپایی با آن تحولات را ـ در عین حفظ ماهیت فرهنگی اصیل خود ـ دارند، پویاتر، غنی‌تر، روزآمدتر و کارآتر کند، اما طی زمان، این ضرورت چندان مغفول مانده که تبدیل به آرزویی آمیخته به حسرت شده است. علی‌القاعده یکی از کسانی که می‌توان از او انتظار داشت که قدمی در این زمینه بردارد، چهرهٔ آشنا و آگاه تئاتر سنّتی ما، داوود فتحعلی‌بیگی، است که سالیان بسیاری از عمرش را برای این گونهٔ تئاتری ما هزینه کرده است.

اجرای نمایش «مبارک و خاتون پرده‌نشین» نشان می‌دهد که این انتظار چندان بی‌جا هم نیست؛ چراکه وی سرانجام در این نمایش آن گامی را که باید، به درستی برداشته است. البته در آثار پیشین وی نیز تلاش برای حرکت در این زمینه را شاهد بوده‌ایم، اما از دیدگاه این قلم، در آن آثار خلاف این نمایش به پختگی و نظام‌مندی و نقطه اوجی در نوآوری و نونگری دست نیافته و حتی گاه مدرنیزاسیونش در برخی از آن‌ها نامتوازن از کار درمی‌آمد. چراکه دریافت‌های مدرن‌تر و نونگرانه‌تر را در نمایش سنّتی «اضافه» می‌کرد و نه «ترکیب». اما در این اثر خاص وی، شاهد ترکیبی موزون، متعادل و منطقی از دستاوردهای تئاتر امروز با تئاتر تخت‌حوضی هستیم که ما را با نمایشی تواماً جذاب و فنی مواجه می‌کند. (ناگفته هم پیداست که تئاتر مدرن نیز بسیاری از فنون و شگردهای خود را از نمایش‌های شرقی، از جمله نمایش‌های ایرانی چون تخت‌حوضی، به وام ستانده است، و این خود حسرت و دریغی است که چندان جا مانده باشیم که اکنون تحول تئاتر سنّتی خود را در پابه‌پا شدن با تئاتری ببینیم که وامدار ماست!)

اتفاق ترکیب متعادل و منطقی مورد اشاره، بیش از متن، در اجرای «مبارک و خاتون پرده‌نشین» رخ داده است. هرچند متن آن نیز از آن به کل بی‌بهره نمانده و در آن نیز شسته رُفتگی و بهبودی فنی را می‌یابیم؛ مثلاً مرزبندی درست و دقیقی میان «نقل» و «روایت» انجام گرفته و از ظرفیت‌های هر یک در پرداخت متن و پرورش موضوع بهرهٔ نسبتاً وافی گرفته شده است. دیالوگ در این متن نه به عنوان لقلقهٔ زبان یا ملاط میان لحظات نمایش، که به عنوان عنصری که وظایف خاص مشخصی را در نمایش بر عهده دارد به کار رفته است. پرداخت «تیپ ـ کاراکترهای» قصه با دقتی بیش از آثار پیشین نویسنده (شخص کارگردان: داوود فتحعلی‌بیگی) انجام شده، و قصه، متن و موتیف‌هایش ظرفیت و قابلیت انطباق خود بر مفاهیم و مصادیق اکنونی و هموارگی را به روشنی آشکار می‌کنند. تفصیل و حشو و زوایدی در متن وجود ندارد و خلاف برخی آثار پیشین نویسنده که به آسانی می‌شد بخش‌هایی از آن‌ها را حذف کرد، موارد حذف‌پذیری در آن نمی‌یابیم. گزیده‌گویی و ایجاز در جای‌جای این متن رعایت شده و... اما با این همه این متن هنوز به تمامی از محدوده قصه و حکایت خارج نشده و نمی‌توان آن را «درام» دانست.

اما نکات بارز و مثبت اجرایی این اثر که به واسطه‌شان، کار فتحعلی‌بیگی را قدمی در جهت ایجاد تحول در تئاتر سنّتی‌مان می‌دانیم:

۱. از اغلب شگردها و فنون نمایش تخت‌حوضی در این اجرا بهره‌گیری شده. این فنون بجا و بهنگام به کار گرفته شده و ترکیبی متناسب دارند و اجرای آن‌ها تنها بر عهده یکی دو بازیگر ـ به ویژه سیاه ـ نهاده نشده بلکه گروه بازی به نحوی انتخاب و رهبری شده‌اند که از پس اجرا و انجام آن‌ها برآیند. بنابراین شگردهای میان آنان به تناسب تقسیم شده است.

۲. شسته رُفتگی اجرا چشمگیر است و سبب زیبایی‌شناسی ویژه و ریختاری دلچسب شده است.

۳. شیرین‌کاری‌ها و بداهه‌ها بجا و مؤثرند و با حجم و زمان مناسب، توسط طیفی گسترده از بازیگران انجام می‌گیرند و نسبتی صحیح میان بخش گفتاری و بخش کرداری آن‌ها برقرار است، و در هر دو بخش شاهد تکرار مکررات نبوده، با نوآوری‌هایی مواجهیم که جنس و نوع ایرانی خود را نیز حفظ کرده‌اند؛ چراکه بر پایه شوخی‌ها و بداهه‌های اصیل این گونه نمایش بنا شده‌اند. متعارض نبودن این موارد با عرف و روحیات مخاطب، در اغلب دفعات، حسن بزرگ آن‌هاست، و در عین حال در گرفتن خنده‌هایی از ته دل از مخاطب به توفیق می‌رسند. مهم آنکه این شوخی‌ها و بداهه‌ها فقط تا آنجا پیش می‌روند که سررشته مفهومی اثر از دست ذهن مخاطب درنرود. از نمونه‌های به‌یادماندنی نمایش می‌توان به صحنه‌های حاکم سامورایی (با بازی سعید فروغی)، تمام صحنه قلیچ با بازی شاهین علایی‌نژاد، و صحنه مأمور با بازی رضا ارجمند اشاره داشت.

۴. دقتی شایان در بهره‌گیری از دو فضای روی سکو و پایین و اطراف آن انجام شده و نمایش بی‌هیچ دکور و ابزاری با همین دو فضای عریان، موقعیت‌ها و مکان‌های متعدد و ابزار و وسایل بسیار را به بیان فنی صحنه‌ای و بصری ـ به آشکاری و روشنی ـ درآورده و آن‌ها را القا می‌کند. در واقع کارگردان در این اجرا شناخت و دریافتی دقیق از امکانات و ظرفیت‌های صحنهٔ خالی و تسلطی آشکار بر زبان صحنه و بیان کرداری بازیگر از خود بروز می‌دهد.

۵. راه‌کارها و یافته‌های اجرایی کارگردان در این اجرا، که مجموعه‌ای نظام‌مند را ـ مجموعه‌ای ریختاری و ساختاری ـ تشکیل می‌دهند به وی امکان پدید آوردن میزانسنی خاص برای نوسان روایت داستان نمایش میان اکنون و گذشته می‌دهد که معادل سینمایی‌اش را مونتاژ موازی می‌نامیم، اما با آن تفاوتی ماهیتی دارد. این میزانسن و پرداخت صحنه‌ای خاص اگر نه یک ابداع، بهره‌مندی خلاقانه، زیبا و دریادماندنی از یک شگرد به شمار می‌آید.

۶. چند تصویر نو و جذاب صحنه‌ای، با بهره‌یابی ابداعی از نمادها، توانسته‌اند در این اجرا مفاهیم ذهنی را با بیانی عینی و صحنه‌ای به مخاطب القا کنند. این‌ها تصاویری ساده اما غنی‌اند که به دریافت تماشاگر از نمایش، عمق و بُعد می‌بخشند. نمونهٔ این‌ها، تصویر نیمه فُرمیک دفاع خاتون از شرف و شأن انسانی خویش است، در برابر برادر همسرش، با استفاده بجا و شکیل و درست از ظرفیت تصویری حرکات پارچهٔ چادر. تصویر دیگر، بهره‌گیری از همین چادر است به عنوان درها و دیوارهای حایل میان زن و نیّت سوء مرد که باز هم مفهوم فرهنگی دارای ابعادی را در خود پرورش داده و القا می‌کند. در عین حال هر دو تصویر مورد اشاره، بیان سلوک روحی و معنوی زن نیز به شمار می‌آیند. این گونه تصاویر و مواردی چون دو شماره پیش (۴ و ۵) به این اثر امکان داده است تا هرچه بیشتر از حجم و انبوهی کلام (یکی از آفات تئاتر سنّتی موجود ما) فاصله گرفته و به جوهر نمایش، که عمل و حرکت است، نزدیک شود.

۷. رهبری بازیگران به گونه‌ای انجام شده که در مجموع، بازیگری این اثر را می‌توان نمونه‌ای آموزشی برای بازی «فاصله‌گذارانه» از نوع ایرانی‌اش دانست. همچنین این رهبری (و البته کوش و جوش بازیگران نمایش) سبب نزدیک شدن سطح بازی‌ها و یکدستی در بازیگری نمایش شده است که بخشی مهم از جاذبهٔ اثر را تأمین می‌کند. به زبان دیگر، خلاف بسیاری موارد در تئاتر سنّتی، این نمایش را نه فقط به دلیل بازی بازیگر نقش سیاه، که به دلیل بازی دیگر بازیگران هم می‌توان دید، هرچند که در این گونه نمایش به هر حال نقش سیاه، که نقشی تخصصی و بسیار دشوار است، همواره جایگاه ویژه خود و احترام خاصش را داشته و خواهد داشت و سیاه این نمایش (داوود داداشی) نیز، که در مورد بازی‌اش بیشتر خواهیم نوشت، توانایی‌های ویژه دارد.

بهرغم یکدستی بازی‌ها، سرانجام بازی روان و دقیق زری عماد را که اکنون دیگر تجربه‌های بازی در تئاتر غیر سنّتی را به همراه دارد و از تکنیک‌های آن نیز بهره می‌برد، سرتر از دیگر بازی‌ها (منهای بازی سیاه که گفتیم تخصصی و ویژه است و آن را باید با بازی‌هایی از سنخ خود قیاس کرد) جلوه می‌کند.

۸. تناسب و توازن ضرب‌آهنگ اجرا سبب می‌شود که زمان فیزیکی نزدیک به دوساعته آن حس نشود، و در پایان، تماشاگر از اینکه قرار است سالن را ترک کند و از اینکه نمایش به آخر رسیده است راضی نباشد، و این در حالی است که فرازها، فرودها، سکوت، سکون، سرعت، هیجان، تأثر و خنده در فواصل زمانی، موومان‌های متعدد ایجاد کرده و حس‌های گونه‌گون حاکم بر آن موومان‌ها، تماسقرهای متکثر را در بستر اتمسفری واحد فراهم آورده‌اند و به تماشاگر القا کرده‌اند.

۹) از نقطه‌ها و درنگ‌های آوازگردان یکی دیوان است که از محصل باز و گشاد مصاعف، یا یکی نقش سیاه (مبارک) می‌پرسید و مانند قلب آواز تخت‌حوض از جمله شمای از آواز بیشتر خوانده در هر مقطع که نمایش از تنبیه مطلوبها و مفاهیم خود توان ماند و لذت کرده تماشی را با استفاده از ادای عمل خاص سیاه به وی نمی‌سیاه، بلکه کوشیده و موافق شده است که در هر مقطع در خدماتش با سایر گردن مخالف باشد نگوید داشتن چنان که ارائه کرده عمل کند و به نتیجه برسد. بیرنگی و تأثیر دارد و برجسته خود را از این رسته در هر قسمت مقاطع برجسته دارد و بی‌آن نمی‌باشد.

۱۰) در این اجراء جگه‌گی و جراحی خطاط خوانی بازیگران درجه شده و در آن شباهت هنرمندی و مهارت ریاست هستیم که میان خطوط و شکل‌ها و نقاط آن با تخصیص‌ها و موقعیت‌ها تناسبی برقرار است و در عین حال میراثی خاطر بی‌اندو و بازیگران در عین رعایت وظیفه هنرمند را به‌ها میراثی بودنشان را به‌سی هنرمندان که آوری هر حرکت در لحظه و سریع شده اتفاق می‌افتد تأکید برآن کرده می‌آن را آن روشنه که در سیمای ارتباط‌های سنتی و چه جدایی به سیاسی و چگونگی آن می‌شود (در اینجا مفهوم مصلح سیاسی مورد نظر است و نه به‌معنایت که معنای سیاسی دقیق برآن چیزی است که مسئولان آن استفاده می‌شود).

۱۱) در بسیاری هنرمندان اجرا برای برگزیدن خلاهای رشته‌ای و بازگشای بسته و سودجار برگزیی مسئول در آوازسنتی شده، بلکه در هنرهای آنک اما بجای اجرا دخالت می‌کند و همرمان آنها نقشی تأثیرات صوتی (سلسله انگیخ) را می‌برد عهده می‌گیرد این موسیقی ساده تأسیسی متضمن برگشت آوازیک کمانچه و یک سنگ به گوشه‌ای در بافت آواز و همراهی شده که حذف یا کم و زیاد کردنش به آن لطمه خواهد زد. این موسیقی اغلب طی اجراء شنیده می‌شود و نقشی از شخصیت یا رویداد یا موقعیت حسی می‌شود و جدا کردن این موسیقی که جزئی از گفتوهای موسیقی طی کنونی خانم هستند حضورشان مناسب است باز یک دو موضع در موقعی نمایش و شروع اجرای سنتی ستون آن و آشنای بودن و همراهی نبودن کمانچه که صدای نقاشی را به مقطع که پیوسته و جاری می‌کند سبب همنوایی آوازی با نامسبی پیوسته و روان و جاری آن می‌شود به علاوه کمانچه ساز است گران و استرائی و هنرمندانی مانند ویلن که حضورش در تمام نمایش‌های سنتی از جمله همسنج آن با ویولنسل خود می‌باشد هادر تناسب قرار می‌گیرد همسانی موازنه‌ها را استفاده می‌کند که انتخاب این سازبندی در این ترانه اتفاقی که عمدی و هنرمندانه بوده و استفاده درست از آن به اتفاق ضرب آهنگ صحیح اجرا می‌رساند که کارگردان به‌این نکته واقف بوده است که موسیقی واقعی و درون ذاتی اثر صحنه‌ای همانا ایجاد حفظ ریتم و تنبیه در حرکت و میان بازیگران و نقاط تمرکز صاحب‌نظر و صوری موجود در صحنه از جمله رنگ‌ها، نورها، خطوط و سطوح اجتماع و مناسبت که همه این موارد در این اجراء میزان قابل قبول اتفاق افتاده‌اند.

۱۲) نمایش نوری بسیار ساده‌ای دارد که در عین حال بسیی از آن در احتیاج نبوده، فقط گهگاه در پایان قسمت می‌شود به نوری بسیار دهالهای از نور روشنی که آن خانوم بدهستین را در جای که به‌نامی حفاظتی که دیده روح خانم که بوده و با سیگی و میزی که ورزیده است و سلولی که بدین گونه از سر روح و جان گذاشته در سی و پنجا غزالت و امکانش می‌بینیم از جمله همسنج نگ‌ها، تغییر و تحول نور با کیفیت مناسب انجام می‌گیرد نمایش می‌دهد که در این سرودها نور به ابتکار و اختصار و خلاقیت و اندیشه‌ای که در عناصر دیگر رعایت شده است.

۱۳) و اما آوازی دیگر که آواز دادانی در نقش سیاه (مبارک) در این نمایش شایسته تأکیدی و جداست. از هم این آوازی روحیه شیطنت و نقاوتی و جرئت نیب نمایشی جاذب و رسا استثنایی و سنتی و جاری از هوشمندی خاص هنرمندان و هنرآوانی، ناخدایار، مهارت و روحیه هنرمند و هنرآموز آنها برخوردار است و لذت کرده است بازی از آواز خوشبردن و بی‌حشو و زائد است و در آن لحن همسنگ سیاه را لحنی معمول در امنیت و بی‌کیفیت و از کنار ابتدا کرده است. از حالات و حرکات نکراری (که نمونه‌ای از آن را در نقش بالای سیاه با تسلط نشان می‌دهد) پرهیز کرده و حالات و حرکاتی واقع‌گرایانه را در سایه‌ای خود کرده که در مجموع سبب خوشبختی خاص و مناسب با درون مایه اصلی نمایش که مسائل به حکمت و عرفان است و روحیه کارکتر آن روحیه نیمگی می‌چرخد شده است و نوعی ابهام را برای می‌کند که مردم از برابر حسن خانوم است که در عناب برادر خود که به حج رفته، نسبت سنگدلی ان زن را دارد و سپس زن و خواهر دیگر او را سرزنش می‌کند که چرا نسبت به برادر و دایی که در طول داستان چه انسانی زن را فریب داده و تنها به عمل ازدواج او اهل سیه خود می‌نگرد. سیاه که به‌ارباب خود خانوم وفادار است اما به خانوم که صفاتی نیکو دارد، با اراده می‌رود و به اصول و موازین انسانی است و متعرض و عصیانگر در برابر نامردمی و بیدادگری، اما عصیانی از سر تجربه و هوش و اندیشه است و در نمونه است اما در راه دادن مقاومی و سعی می‌کند از آن عناصری است که فلسفه زیست و وجود انسان و ارزش‌هایی می‌داند. این حساس در او طلب‌های به وجود آورده‌اند که داستانی در برای خود آن را به‌جریی نسبان می‌دهد و انسان معنایی از را تعیین کرده می‌سازد و انتهایی کند و البته روی صفات در نقش خانوم، به‌نقشین بیرنگ و حتی او در ابعاد این انسان خاص و ممتاز است داستانی در انتظاری هر که سیاه باشد، شیطنت و شوخ‌گذاری و شیرینکاری سیاه را از آن می‌دهد اما برای عرضه کردن به وجه مبارک، برنامه‌ها در، آغاز داستان او با سنگ‌دو شیطان برمی‌نامیم در لحظات رویارویی با برادر شوهر نامبرده و مردان حضاکار دیگر، نوع شیطنت‌هایی تفاوت می‌کند و رفته‌رفته، روبه‌درمندی و اندیشه‌ورزی‌ها و رشد برجسته‌تری می‌کند و در پایان شیطنت و شوخ‌بودنی را در وی و اینجا با انتهایی این چنان که سازمانی‌شود و حتی آرنگ پایانی را که سیاه است با نفی و حرکاتی همراهی می‌کند که از چه به آنچه باز هم‌ابدام شیطنت از روشن کند، همانی برخوردار است و سیاه در نقش‌های حضرت و سیمای را ایفا می‌کند این برای هرمندانه این پرسش را به ذهن می‌آورد که

آیا «سیب کارکتر» سیاه (مبارک) در ترانه سنتی ماه ساختار دوجهی خوش را دارای و پیدا کرده که کاربرد وجه تیپ‌کار آن اشاره صفاتی‌هایی در هر زمان و مکان باشد و وجه کارکترکار آن سنده به هر نفی و اخرا در رنگ‌ترو کمرنگ‌تر شود و آن وجه تیپیک ملک که نقش‌ون هیچ گیر سیاه هیرو سوچ اصل را تحت تأثیر قرار داده بودنی نور بادوبی و کند و آیا برای نفی سیاه چه سیاه که در این حال اجازه هر انوی با هر روند و نوری بابای به سایه که چرخشی داده‌اند شیطانی هستی است که یک سوداگی را داوند دادنی در این اثر چه کرد؟