بشنو این نی چون حکایت می‌کند

نگاهی به نمایش زمین و چرخ، کاری از «زهرا صبری»

هومن نجفیان

الف) حکایت:

این نمایش، بر اساس اشعار جلال‌الدین بلخی رومی، مولانا طراحی شده است. این ابیات از مثنوی معنوی برگزیده شده و عبارت‌اند از حکایت موسی و شبان، پیر چنگی، طوطی و بازرگان و ... دلیل این انتخاب، بن‌مایه معنوی و عرفانی سروده‌هاست. اما هیچ پی‌رنگی در نمایش وجود ندارد. اینکه چرا حکایت پیر چنگی در کنار موسی و شبان آمده و ... هیچ استنتاج دراماتیکی ندارد. زیرا هر کدام از حکایت‌ها سازوکار جداگانه‌ای دارد. اما آنچه اشعار را به یکدیگر پیوند می‌زند شاعرانگی مولاناست. زیرا او در پس هر حکایت ژرف‌ساختی را قرار داده است و از پوسته ظاهرین اشعار او باید به سوی هسته مرکزی حرکت کرد. مولانا داستان‌نویس نیست. حکیم است و برخلاف داستان‌نویسان حکایت می‌کند. تفاوت حکایت و داستان در پایان اثر شکل می‌گیرد که حکایت پایان بسته دارد و قابل تفسیر نیست زیرا حکایت‌کنندهٔ اثر، خود را تفسیر می‌کند و آن را به پایان می‌رساند در صورتی که در داستان پایان باز وجود دارد و تفسیر آن بر عهده مخاطب است. این ویژگی یکسان که در اشعار مولانا موّاج است باعث یک‌دستی اثر حاضر می‌شود. اما آنچه که تا اندازه‌ای تماشاگر را آزار می‌دهد این است که در دوران پسامدرن آیا ضرورتی برای این اجرا وجود دارد؟ یعنی ما به جای تماشاگر بیندیشیم و تفکر را از او بگیریم. آیا این ویژگی با خصوصیت تئاتر، در تضاد نیست؟ ممکن است این پرسش طرح گردد که تئاتر روایی برشت نیز، بر پایهٔ حکایت استوار است اما در آثار برشت، آنی وجود دارد که تماشاگر را به اندیشیدن، فرا می‌خواند. او شیوه حکایت را به این دلیل برمی‌گزیند تا تماشاگر به جای احساس‌گرایی و هم‌ذات‌پنداری با اشخاص بازی بیشتر بیندیشد. نکته‌ای که در آثار برشت وجود دارد پرسپکتیو در اشخاص بازی است زیرا آدم‌ها، تک‌بعدی نیستند بنابراین با وجود ساختار حکایت، تماشاگر با اشخاص بازی، زندگی می‌کند و به رفتار و کنش‌های آن‌ها می‌اندیشد. اما این ویژگی در حکایت مولانا وجود ندارد در نتیجه تفکر به تماشاگر دیکته می‌شود و جایی را برای اندیشیدن او باقی نمی‌گذارد. در نتیجه، اگر بخواهیم حکایت‌های

مولانا را برای صحنه طرح‌ریزی کنیم باید به آن‌ها پوست و گوشت بیفزاییم و این تنها در جان بخش جسمانی اشخاص بازی، در قالب عروسک خلاصه نمی‌شود. بلکه ما باید به شخصیت‌پردازی اشخاص بازی نیز، بپردازیم. اما در نمایش حاضر ما تنها شاهد جان‌بخشی جسمانی هستیم. به عبارتی دیگر، کارگردان به جای پرداختن به وجوه درام، تنها به طراحی عروسک‌ها و جان‌بخشی (حرکت) آن‌ها می‌اندیشد و اشعار مولانا را، بی‌وقفه در کنار یکدیگر می‌آورد بی‌آنکه درامی شکل بگیرد و تنها به معرفی تک‌ساحتی شخصیت‌های بازی، اکتفا می‌کند. این نکته، به دلیل چیرگی شاعرانگی مولانا، بر متن نمایش است که از ابتدا، شاهد شعرخوانی هستیم و سپس نمایش. تنها جایی که این سیکل کشنده بر هم می‌خورد، در حکایت موسی و شبان است که تماشاگر ابتدا نمایش را مشاهده می‌کند. او حرکت عروسک‌ها را می بیند و با حدس زدن درمی‌یابد که اکنون می‌بایست حکایت موسی و شبان را مشاهد کند اما کارگردان تماشاگر را در وقفه، نگه می‌دارد و به صحنه‌پردازی می‌پردازد به گونه‌ای که، تماشاگر ناآگاه از حکایت مولانا در انتظار می‌ماند که قرار است چه اتفاقی روی دهد و تماشاگر هوشیار، منتظر است که ببیند، قرار است این حادثه، چگونه شکل بگیرد! این تعلیق، تماشاگر را به وجد می‌آورد. به تصور نگارنده اگر کارگردان تنها به نمایش حکایت موسی و شبان بسنده می‌کرد به یک نمایش خوش‌ساخت دست یافته بود زیر سایر حکایت‌ها، با آنکه واجد ارزش‌های معرفت‌شناسانه است اما بیهوده، وزن نمایش را می‌افزاید. زیرا چه علتی دارد که تماشاگران بیایند و شعر بشنوند؟ تماشاگر می‌خواهد ببیند علاوه بر آنچه که می‌داند قرار است چه اتفاقی بیفتد. یا این اتفاق قرار است چگونه رخ دهد؟ و این حادثه تنها در نمایش حکایت موسی و شبان شکل می‌گیرد.

ب) عروسک‌گردانان:

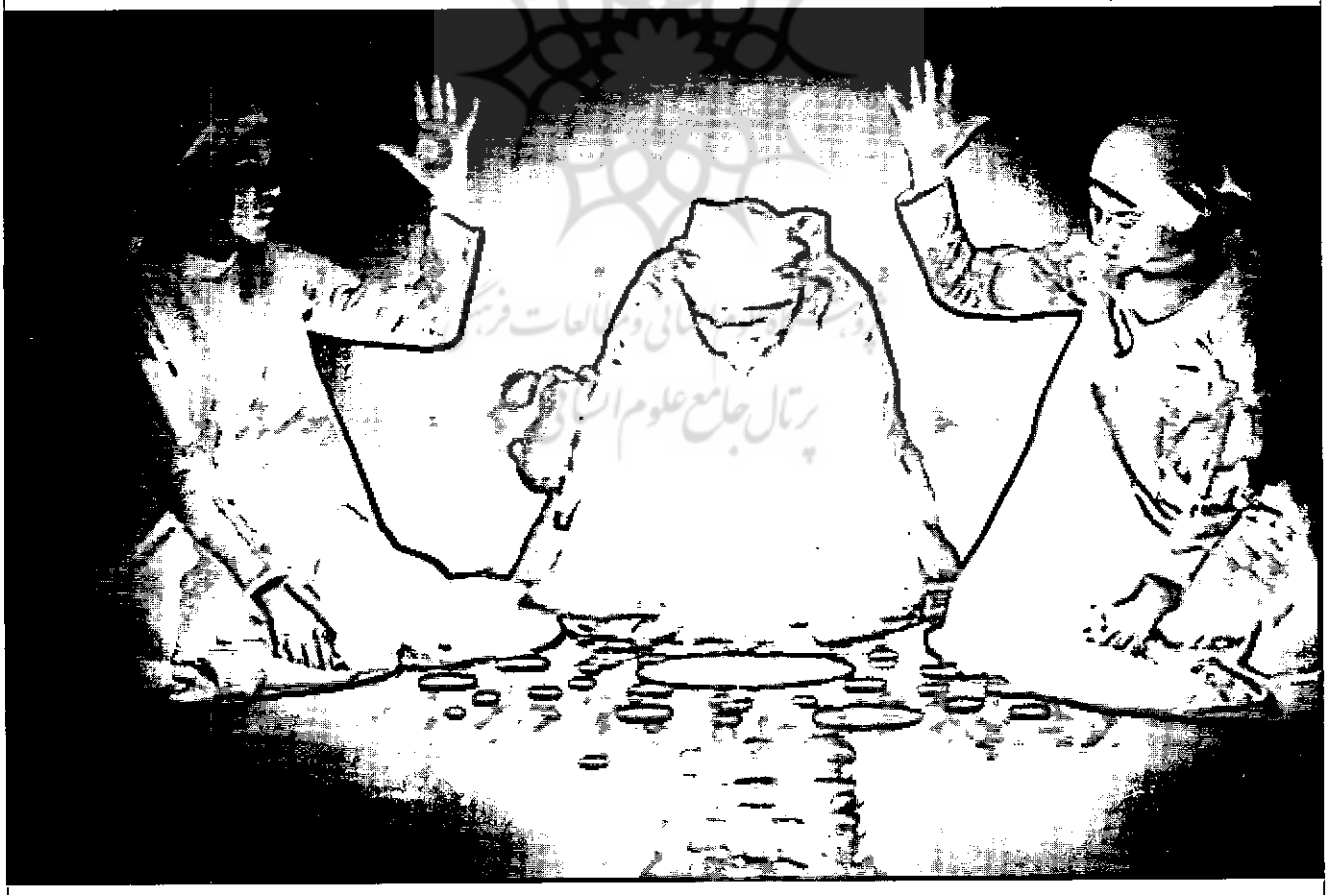
نکتهٔ دیگری که تماشاگر را تا اندازه‌ای آزار می‌دهد حضور سرگردان عروسک‌گردانان نمایش است که تمرکز تماشاگر را بر هم می‌زند. اما این لحظات، همیشگی نیست و آن‌ها همواره حضوری مؤثر دارند. مانند هنگامی که در حال ساختن یک فضای تازه‌اند و این فضا می‌باید همگام با نمایش به پیش رود. مانند حکایت موسی و شبان که عروسک‌گردانان، با گرداندن پارچه‌ای بزرگ فضاهای کوه، دشت و ... را هم‌زمان با وقوع رویدادهای نمایش، می‌سازند و حکم طراح صحنه را دارند. در پاره‌ای از اوقات، آن‌ها عنصری از صحنه‌اند. مانند حکایت مادر موسی(ع) و رودخانه نیل باز وحی آمد که در آبش فکن روی در اومید دار و مو مکن

که به صورت امواج دریا درمی‌آیند و در زمان دیگر، که موسی کلیم‌الله(ع) به نبوت می‌رسد و عصای خود را بر دریا می‌افکند عروسک‌گردانان، در نقش امواج در هم شکسته رود نیل حضور می‌یابند. در پاره‌ای از اوقات عروسک‌گردان‌ها، تنها به عروسک‌ها جان می‌بخشند.

این موضوع در نمایش به سه شیوه طراحی شده است.

۱. هنگامی که عروسک‌گردانان، پنهان‌اند مانند حکایت مادر موسی(ع) و رودخانه نیل

۲. هنگامی که عروسک‌گردانان خود را هم‌رنگ صحنه درمی‌آورند مانند حکایت طوطی و بازرگان که با وجود آنکه عروسک‌گردانان در پیش روی تماشاگران قرار دارند اما حضور آن‌ها تا اندازه‌ای کم‌رنگ است که دیده نمی‌شود در این حکایت عروسک‌گردانان، روی زمین دراز می‌کشند و



عروسک‌ها را، در بالای سر خود می‌گردانند اما به علت حرکت عروسک‌ها و سکون عروسک‌گردانان، آن‌ها در روی صحنه پوشیده می‌شوند.

ج) کمیت گرایی:

۱. در نمایش زمین و چرخ عروسک‌های بسیار کوچکی طراحی شده اما همین عروسک‌ها توجه تماشاگر را به سوی خود جلب میکنند.

۲. رویدادهای نمایش، در کمترین زمان ممکن به وقع می‌پیوندند.

بـه عنوان مثال: در حکایت مادر موسـی(ع) و رودخانه نیل عروسک کودکی حضرت موسی(ع) ، در یک آن، به عروسـک موسی کلیم‌الله پیامبر تبدیل می‌شـود. بدون آنکه وقفه زمانی شـکل بگیـرد. همچنین در همین «حکایـت رودخانه نیل» به اشارهٔ عصای عروسک موسی کلیم‌الله در یک لحظه رودخانه نیل از هم شکافته می‌شود.

۳. از اشیاء اندکی که در روی صحنه موجود است بیشترین بهره برده می‌شود مثلاً در حکایت موسی و شبان سه گوسـفند، بر روی پارچه قرار دارند و عروسـک‌گردان با حرکـت دادن پارچه، حرکت گوسفندان را تداعی می‌کند سپس عروسک‌گردان یـک گوسـفند را از روی پارچـه برمـی‌دارد و بخش‌هایی از پشـم آن را ریزریز می‌کند و صحنهٔ باریدن برف را برای تماشـاگر تداعی می‌کند و بار دیگر عروسـک‌گردان آن گوسفند را در کنار سایر گوسفندان قرار می‌دهد و با حرکت همان پارچه، حرکت گوسفندان را به تصویر می‌کشد. پارچه‌ها، کاربرد بسیاری در نمایش حاضر دارند پارچه‌ها به کوه، دشـت، صحرا و ... تبدیل می‌شوند به عنوان مثال در حکایت موسـی و شـبان، عروسـک‌ها ثابت‌اند و پارچه، توسـط عروسک‌گردانان حرکت می‌کند. در نتیجه، سه عروسک کوچک گوسفند بر روی یک پارچه بزرگ قرار دارند به نظر متحرک می‌رسند. این ترفند، به سادگی و در کمترین زمان ممکن، شکل می‌گیرد. در نتیجه، کمیت‌گرایی یک توهم را پدید می‌آورد تماشـاگر چیزی را می‌بیند در صورتی که اشـتباه می‌کند. این خطای دید بر اسـاس خلاقیت هنرمندان گروه، شکل می‌گیرد. کـه اثر با کمترین ماتریـال، کمترین هزینه و در کمترین زمان ممکن، بیشـترین تأثیر را بر روی تماشـاگر می‌گذارد. این خلاقیت، از ماهیت تئاتر عروسـکی برخاسته اسـت و هرگز در تئاتر زنده، شکل نمی‌گیرد. زمین و چرخ، یک تئاتر زنده نیست که توسط عروسک اجرا شود به عبارتی دیگر، این اجرا فراتر از توان بازیگر است در صورتی که برخی تئاترهای عروسکی، آثاری هستند که قابلیت اجرا شدن توسط بازیگر را دارند و چه بسا حضور انسان تأثیر ژرف‌تری روی مخاطب دارد در نتیجه زمین و چرخ یک تئاتر عروسکی به مفهوم حقیقی است. ما هنگامی که به تماشای تئاتر عروسکی می‌رویم در جست‌وجوی یک آن هستیم که در تئاتر زنده، وجود ندارد و گرنه تماشا کردن تئاتر عروسکی که بخواهد نسخه دست دوم یک تئاتر زنده باشد کار عبثی است.

شـاعرانگی مولانا: انتخاب مثنوی مولوی نیز، برای نمایش عروسـکی یک انتخاب هوشـیارانه اسـت. زیـرا مولانا تخلیـل و واقعیـت را در هم می‌آمیـزد و ترکیبی را ایجـاد می‌کند که خاص اوسـت و این امر موجب می‌گـردد تا کارگردان، به خلاقیت گسـترده‌ای دسـت یابد. برای مثال جان‌بخشـی بـه حیوانات، که جـزء ویژگی‌های نمایش‌های عروسکی اسـت در جابه‌جای اشعار مولانا وجود دارد مثلاً حکایت طوطی و بازرگان، حکایـت گاو: یک جزیره هسـت اندر جهان اندر و گاویسـت تنها خوش‌دهان حکایت طاووس: پر خود می‌کند طاووسی به دشت یک حکیمی رفته بود آنجا به گشـت را می‌تـوان نام برد. همچنین انسـان‌پنداری پـروردگار در حکایت موسـی و شـبان که بیانگر نگاه تخیلی چوپان است زیرا او پروردگار را اینگونه تصـور می‌کند. تو کجایی تا شوم من چاکرت

چارقت دوزم کنم شانه سرت

این نگاه تخیلی قرابت بسـیاری با نمایش‌های عروسکی دارد که همهٔ عناصر هستی و حتی اشیاء را جاندار می‌پندارد. نکتهٔ دیگر اینکه می‌توان به قصص پیامبران اشـاره کرد ایـن قصه‌ها با آنکه تخیلی نیست اما از ماهیت تخیلی برخوردار است برای مثال: شـکافتن دریا به وسیله عصا و توسط انسـان و ... این ایـده از ماهیت تخیلی برخوردار اسـت امام چنان که قرآن مجید گواهی می‌دهد ایـن امر به فرمان پروردگار و به دسـت موسـی کلیم‌الله محقق گشته است.