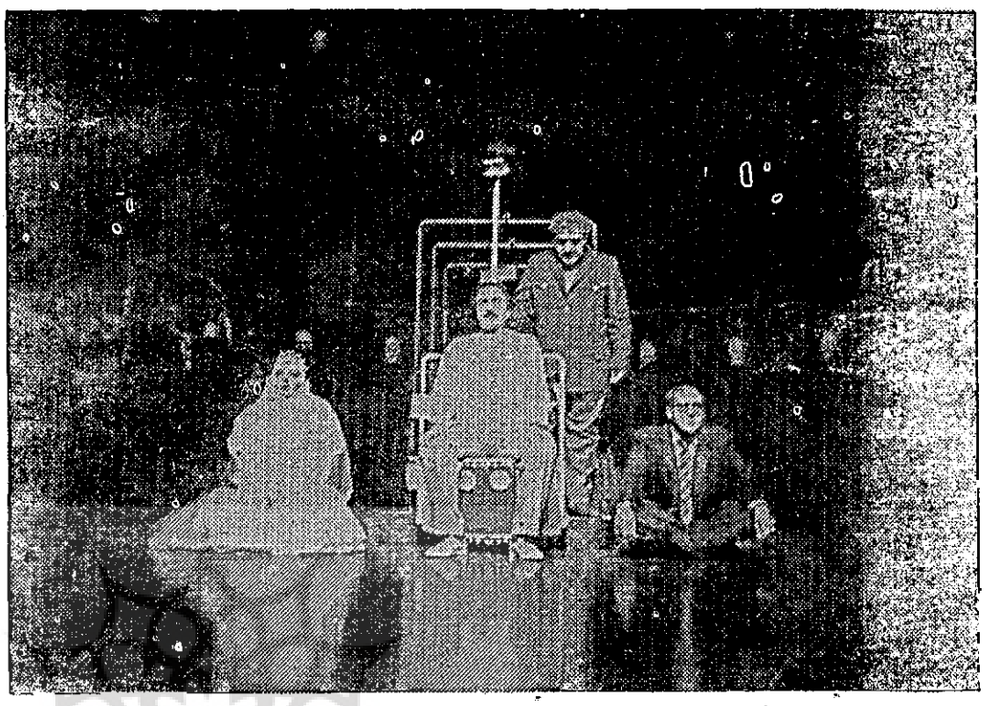
خردرمانی، بر وزن خاطره‌درمانی!

نقد و نگاهی بر نمایش «عشق‌آباد» ـ سالن اصلی تئاتر شهر

■ م. رایانی مخصوص



دلا بسوز که درد تو دفع بلا کند
نیاز نیمه‌شبی رفع بلا کند

«حقیقت» چیست؟ آیا مابین آنچه می‌بینیم و می‌شنویم و آنچه ماهیت «حقیقی» نامیده می‌شود، تفاوتی وجود دارد؟ آیا باید شکّ دکارت را در سراسر زندگی و امور آن دخیل دانست؟ آیا باید به هر اندیشه‌ای دوسویه نگریست و «حقیقت» را در پس ناحقی‌ها دید؟ آیا...

نمایش «عشق‌آباد» به دفعات انسان را شکّ می‌دهد. این شکّ تاه آن‌قدر قوی و مهیب است که شکّ را در دل انسان می‌افکند! قضیه چیست؟ آیا سعی شده در ورای یک پسیکودرام ـ و یا به‌زعم زُعمای نمایش «خاطره‌درمانی» و به تعبیر اساتید عُظما سایکودرام ـ یک جریان و عصیان شکل بگیرد؟ «واقعیت» چیست؟ مرز آن با «حقیقت» کدام است؟

بحث اصلی نمایش عشق‌آباد، «خردرمانی» است. خَر کیست؟ جماعتی که خود را به بیماری زده است؟ اساساً اثر فاقد دیوانه است و دیوانه به معنای «حقیقی» وجود ندارد. حکومتِ مستبدِ وقت که به تعبیری حضرت عزرائیل‌خان (عنایت) نمایندهٔ آن محسوب می‌شود، چنبره‌ای عُظما بر خیل عظیمی (مردم) زده است! خفقان آن‌قدر بالا گرفته است که تو گویی دیوانگی و پیشهٔ دیوانگی از همهٔ امور دنیا بهتر و بهینه‌تر است. این روساخت دست چندم اثر است. «حقیقت» اثر آن است که این آدمها (سیاووش، نرگس و بعضاً دیگران) خویش را به دیوانگی زده‌اند. حضور مستبدانهٔ عزرائیل و چاکر دست به سینه‌اش ذلفی (نمایندهٔ نظام و حکومت و ناظم) نایِ نُطق زدن را از همه برده است. در این بین دکتر اشکوری ظاهر شده و در مقام یک آرتیست طرازِ اول مصمم می‌شود تا طریقتی دیگر را جایگزین کند؛ «خردرمانی» ـ بر وزن «خاطره‌درمانی» ـ را پیش می‌گیرد و معتقد است با چنین جماعتی باید خَرگونه حرف زد و خَر بود و خَر شد. «خردرمانی» افاده نمی‌کند و اشکوری طریقتی دیگر را برمی‌گزیند و در نهایت موفقیتی برای او شکل می‌گیرد و نتیجه این می‌شود که خَرهای دیگر خَر می‌مانند و تنها دو خَر جرأت جست زدن پیدا می‌کنند و «حقیقت» خویش را از واقعیت مصنوع و اکتسابی می‌رهانند (سیاووش و نرگس). تتمّهٔ نمایش «عشق‌آباد» با تمام افت و خیزهای لوکس‌گونه‌اش همین است و رمزگشایی دیگر از آن، تکوینی است مجازی و دور از «حقیقت». «عشق‌آباد» سعی دارد حقیقتی را کتمان کند و از این روست که واقعیت عکس‌گونه را بر بلندترین پیشخان صحنه قرار می‌دهد تا «حقیقت» مخدوش شود! «حقیقت» کدام است؟ مرز «حقیقت» و «واقعیت» کدام است؟

چنانچه پیشتر گفتیم اساساً پسیکودرام دستاویز قرار می‌گیرد تا حقیقت افشا شود. روساخت از «خردرمانی» (خاطره‌درمانی = تئاتردرمانی) سخن می‌گوید، حال آن‌که ژرف‌ساخت رویه‌ای دیگر دارد و قصدش اعلام خَر بودن و خَریت مردم است. آیا مردم به تمامت خَرند؟ حضرت میرباقری بر یک واریتهٔ لوکس و مجلل می‌بالد. بالیدن او نه به سبب خروش و گیشهٔ پُرمَلاتش، بلکه به سبب خَر نامیدن است. چرا شمار زیادی از مردم شیفتهٔ این اثرند؟ چرا مدام و بارها به دیدن نمایش می‌آیند؟ به تجربه ثابت شده است انسان در دو زمان، جذب یک اثر هنری می‌شود: اول آن‌که خود را در اثر دیده و اثر با او مطابقت دارد و همانند آینه عمل می‌کند و دوم آن‌که سیخ و کبابی است؛ یعنی نه سیخ می‌سوزد و نه کباب! سیخ و کباب با هم می‌سوزند! چه بخواهیم و چه نخواهیم نمایش «عشق‌آباد» شمار زیادی تماشاگر را به سوی خود کشاند؛ چه بخواهیم و چه نخواهیم نمایش «عشق‌آباد» مقبول نظر جمع کثیری از تماشاگران، مسؤولان و... قرار گرفت؛ چه بخواهیم و چه نخواهیم این نمایش با موفقیتش در جذب مخاطب ـ به هر شکل و طریقی ـ بالاترین رقم فروش را به خود اختصاص داد. جا دارد که مصنفان و قلم‌به‌دستان از زاویه دید اجتماعی و جامعه‌شناختی بر این منظر بنگرند و دلایل را رج بزنند. اگر تجویز حضرت میرباقری بر «خَردرمانی» جمعی، آن هم از نوع یونگی و اُتلی‌اش صحیح است، پس بجنبیم که از قافله عقب نمانیم و «خردرمانی» را بر سیطرهٔ تئاتر استوار کنیم و از تزیینات زرق و برق‌دار و نیناش‌ناش پرهیز نکنیم؛ اما اگر خلاف است و همهٔ آنچه گفته شد اباطیلی بیش نیست، باید سؤال کرد پس این چیست و جماعتی که در گیشه، صف مطول می‌ایستند و می‌خواهند نظاره‌گر «خَردرمانی» شوند و یا به تعبیری خودشان را با سایکودرام میرباقری تسکین دهند، چه می‌کنند؟ [مسؤولان محترم که با اهل و عیال می‌آیند و نشستهای دوستانه‌ای با گروه محترم دارند چه می‌کنند؟ آقای میرباقری زیرک است. حکایتش سیخ و کبابی است. همه نیز می‌دانند که کلیت چیست؛ اما چه می‌شود کرد.]

گفتیم اثر اساساً با معیارهای تئاتری قرابت چندانی ندارد. اثر بیشتر شبیه یک واریته که به انحای مختلف لوکس و مجلل شده است، می‌ماند. سعی شده تا هر چند لحظه یک بار نوا و قمیشی دلخوشکُنک، دلربایی کند و مخاطب را به شور و شعف آورد و پس از آن قطعه‌ای روایت و بازی شود و دوباره نوا و قمیش و... الخ. هر لحظه که خستگی بر چشمان مخاطب فزونی پیدا می‌کند این فرمول سرعت بیشتری پیدا می‌کند و تعویض فضاها و لحظات سریع‌تر می‌شود. گاه اثر به یک تقلید روحوضی مبتذل و صرف بَدَل می‌شود و جز نیشهای مهمل چیزی برای مخاطب باقی نمی‌ماند. به عنوان نمونه رجوع کنید به صحنهٔ عاقد و...

میزان زیباشناسی یک اثر چیست؟ زیباشناسی از دو بخش اساسی ترکیب و تناسب عناصر فنی هنری و نیز جذبه و جذابیت استوار است. از متأخران تا مؤخران اندیشمند و آفرینشگر، همگی اصل ارتباط را قبول داشته و هر یک در نوع ایجاد آن شگردها و نظرهای گوناگونی ارایه داده‌اند. بحث حقیقت (عینی) و واقعیت (مجازی) از همین زاویه مطرح می‌شود. در شاخهٔ دوم، زیباشناسی به ما می‌آموزد که چگونه یک اثر را تزیین کنیم؛ چگونه می‌توان عناصر تزیینی را عضو لاینفک اثر قرار داد و نتیجهٔ حاصل‌شده، اثر را در ورطهٔ آکروبات، شُو، سیرک و امثالهم نزول ندهد، بلکه منطبق با حکمت آن هم از نوع حکمت مستحکم و منطقی که برخاسته از منش و تفکر متعالی است، رشد و نضج دهد. گفتیم زیباشناسی بعضی از آثار ـ خاصه زیباشناسی فلاطونی ـ چندان به شکل و تزیینات کار ندارد که اگر هم نیم‌نگاهی به این مقوله دارد از بر توجه به وجه اول آن است که پیشتر اشاره کردیم. این زیباشناسی بیشتر در ورای اندیشه تعریف می‌شود؛ اما متأخران تحت تأثیر یافته‌های جدید، زیباشناسی (شق دوم) را بسیار بااهمیت می‌دانند و حق هم چنین است. حکمت نظری ما را به سویی و حکمت عملی ما را به سوی دیگری هدایت می‌کند. البته غرض ذوالوجهین بودن این حرکتها نیست که هر دو حرکت است؛ اما هر یک به شیوه‌ای خاص و منظری متفاوت در قالبی صحیح به یک فرجام می‌انجامند[1].

الغرض: زیباشناسی فقط از تزیین نمی‌گوید که البته خود زیبایی هم هنر است؛ فتبارک‌الله احسن الخالقین. قطعاً این هنر است و نمونه ندارد. هم آفرینش است، هم بدیع، هم شکل دارد، هم محتوا، هم ساختار و هم...

نمایش «عشق‌آباد» ـ که حالا باید بر نمایش بودن آن کمی شک کرد ـ صرف محتوا و اندیشه نیست و از سویی دیگر یک مشت تزیین و لوکس‌گرایی هم نیست. پس چیست؟ «عشق‌آباد» ملغمه‌ای است از هر دو شق؛ اما میزان و تناسب قطعات چندان عالمانه و هماهنگ نیست. کافی است که تمامی رنگهای گوش‌آشنای اثر را حذف کنیم و یا آنها را جابه‌جا نماییم و یا قطعات دیگری بر آنها بیفزاییم و... قطعاً همین نتیجه حاصل می‌شود.

زَلَم‌زیمبوی کار بسیار زیاد است و از بضاعت یک درام بیشتر می‌نماید. حال چرا مورد قبول عامه، خاصه قشر زَپ و هوی‌متال و... قرار می‌گیرد و بعضاً علمای کبیری هم آن را مورد تأیید قرار می‌دهند و به‌به و چه‌چه راه می‌اندازند، چند دلیل دارد: ۱ـ الگودهی برای تئاتر کشور ۲ـ یافتن حقایقی که سالیان سال خود درصدد تلقین و تزریق آن هستند ۳ـ دیدن خود در اثر ۴ـ انطباق دقیق اثر و سوپاپ اطمینان بودن اثر ۵ـ ...

با این همه دور از انصاف است تواناییهای مستتر در اثر را کنار بگذاریم و غداره بسته و اثر و جماعت هنرمند را سلاخی کنیم. بی‌تردید بازیها، خاصه بازی پرستویی، پطروسیان، گرجستانی و اندکی نجفیان، قابل قدردانی است. اگر این چند بازیگر و چند قمیش و تزیینات سوپرمارکتی را از اثر بگیریم، هیچ می‌ماند.

فهرست‌وار برخی از وجوه نمایش را مورد مداقه قرار می‌دهیم:

۱ ـ هرگز نمی‌توان لفظ لُمپنیسم را برای این اثر در نظر گرفت. داشته‌ایم و داریم چنین آثاری که آدمهایش این گونه رفتار می‌کنند. عده‌ای خرده می‌گیرند که چرا این آدمها فکر نمی‌کنند و سخن می‌گویند و چگونه این همه واژه و ترکیبها را بدون تفکر و تأمل می‌سازند و بیان می‌کنند. کافی است پای سخنرانی یک طلبه بنشینید و گوش کنید شمار واژه‌هایی را که او به کار می‌برد. لطفاً یادداشت کنید که چند درصد این الفاظ عربی، فارسی و ناآشناست و خاصه، متعلق به همان پیشه است و در فرهنگ گفتاری و نوشتاری آدمهای دیگر کمتر دیده می‌شود! دو دیگر آن‌که این آدمها طبق استدلال اولیه‌ای که ذکر کردیم اندیشمند هستند و مدام فکر می‌کنند که چه باشند و چگونه رفتار کنند (اشاره به حقیقت آدمها و دیوانه نبودنشان). اما از وجهی دیگر خرده‌گیری وارد است و آن تناسب گویشی آدمهاست. چرا آدمهای اثر این گونه رفتار می‌کنند، سخن می‌گویند و... اشکوری شغلش درمان کردن است؛ دیگران نیز به فراخور حالشان سیاقی دارند. دیوانه‌ها که دیوانه‌اند (باکمی اغماض ـ ر.ک. به: آغاز بحث) و ذلفی هم که توسری‌خور عزراییل است و عزراییل هم منش و سیرت مستبدانه دارد. تنها نرگس می‌ماند. این خرده‌گیری بر منش و سیرت او وارد است؛ اما با این حال باید در نظر داشت که او هم تحت تأثیر اسمال بوده است؛ پس کجای اثر به لُمپنیسم بازمی‌گردد؟ شاید اُتِل بهانهٔ خوبی باشد. چرا اشکوری برای درمان بیماران، اُتِل را برمی‌گزیند؟ جایگاه اُتِل به عنوان یک وسیلهٔ حرکتی چیست؟ اساساً چرا آتش اشکوری از بقیه تندتر است و در جامعه‌ای که همه خرند، چرا او عاقل است؟ او کیست؟ چرا دلش برای دیگران می‌سوزد؟ چرا درصدد اصلاح برمی‌آید؟ منش و سیرت او برخاسته از چه بینشی است؟ می‌خواهد اجر اُخروی بگیرد؟ اجرکم عندالله!

۲ ـ طراحی صحنه اثر با کار سنخیتی ندارد. مجموعهٔ صحنه شامل یکسری طناب به هم بافته شده است که حکم شبکه، تور، تار عنکبوت و... دارند. ماسکهایی بر دیواره و شبکهٔ ذکر شده قرار دارند و دو پله که به پشت‌بام می‌رود و یک اُتِل رنگین در وسط صحنه و... تمامی این شقوق دیداری، جز ابتدایی‌ترین معانی، چیز خاصّ دیگری را نشان نمی‌دهند. مضاف بر این‌که سعی شده یک اثر کوچه و بازاری با طراحی صحنهٔ به اصطلاح روشنفکرانه و متفکرانه مزین شود که اساساً ره به جایی نمی‌برد. از سویی دیگر طراحی صحنه تماماً قرینه‌سازی عصر کلاسیک است و نه تنها که دیگر مُد نیست (قابل توجه مُدگرایان!) بلکه سنخیتی هم با سیاق مضامین مستتر در اثر و جنس اجرایی آن ندارد. جز قاب عکس که حکم ممیزی دارد و اثر را در زمانی خاص محبوس می‌کند، بقیه اضافات است که نبودشان چندان مشکل‌ساز نمی‌نماید.

اما اُتِل: این وسیله و شیء اساساً منش حرکتی را منتقل می‌کند و بعضاً کارکرد محرک‌گونه دارد. در زیرساخت، این تحرک اعمال می‌شود؛ اما روساخت به سکون می‌انجامد. در لحظات گوناگونی از اثر نمایش به یک فیلم تبدیل می‌شود. گاه نور نیز به کمک می‌آید و نمای لانگ‌شات بسته‌تر می‌شود (صحنهٔ نرگس و سیاووش و سوار ماشین شدن آنها و ذکر خاطرات سیاووش و صحنهٔ اسمال و نرگس و جماعتی که در اتوبوس سوار شده‌اند و...) این صحنه‌ها مخاطب گزینش‌گر را به یک سوی خاص هدایت می‌کند. نفس این عمل از قدرت کارگردان خبر می‌دهد؛ اما این قدرت کارکرد صحنه‌ای ندارد بلکه بیشتر سینمایی است.

۳ ـ آمان از عرفان‌اکاری که به اصطلاح ادعای بی‌غل و غش بودن دارد و به‌ظاهر سلیس و بی‌تکلف پیش می‌زود، ناگهان در انتهای اثر به تصویری ماورایی و متافیزیکی روی می‌آورد. دَفّها به صدا درمی‌آیند و اشکوری در سفیدی و نور اوج می‌گیرد! این نوع نمادگرایی و عرفان‌زدگی اساساً با کار سنخیتی ندارد. همین جا لازم است که فیلتر مصنف و کارگردان را مورد مداقه قرار دهیم. کارگردان در این لحظه قراردادهای کلاتی را که به ما (مخاطب) انتقال می‌دهد؛ یعنی می‌گوید وجه مثبت اثر به‌زعم خودش چیست و بر اساس حکمت حقیقی و متعالی از کدام منظر اثر را نگاشته است. نتیجه آن‌که به عزراییل باری منفی و به اشکوری باری مثبت داده می‌شود. از همین زاویه ما پیشتر به توضیح و تبیین اثر پرداختیم (ر.ک. به: حقیقت و واقعیت آغاز بحث و حکمت مستتر در آن).

۴ ـ پرستویی با خلق دو شخصیت و تیپ متفاوت و پطروسیان با بازی غلوآمیز و بزرگنمایی‌هایش نقاط اوج اثر را شکل می‌دهند.

۵ ـ کارگردان تنها به عنوان یک هماهنگ‌کننده صرف عمل کرده است. درست است که کارگردان بازیگران را هدایت می‌کند، خطوط حرکتی را ترسیم می‌کند، نور، صدا و ده‌ها عامل دیگر به فرمان او تجلّی پیدا می‌کنند؛ اما پیشتر از تمامی این تأثیرها باید صاحب یک کلیت منشی و استتیکی باشد؛ یعنی در کلیت به ماحصل اثر رسیده باشد و سپس جزییات را در کنار هم قرار دهد. فرض کنیم کلیت اثری «نبرد بر ضد شرّ و بدی» است. نتیجهٔ نبرد چیست؟ برحسب نبرد، نوعی تفکر شکل می‌گیرد و برحسب نتیجهٔ حاصل از نبرد دیدگاه دیگری حاصل می‌شود. توجه داشته باشیم که در این لحظه کلیت مدّنظر ماست. هر استنتاجی که کارگردان برحسب اختیاراتش داشته باشد، بروز پیدا می‌کند و در کلیت، سرفصلهای اصلی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. اگر نتیجهٔ حاصل از نبرد، پیروزی باشد (روساخت) قطعاً طراحی صحنه، طراحی نور، نوع بازیها و... جنس خاصی دارد که با نتیجهٔ حاصل از شکست متفاوت است[۲]. این نوع انتخاب در دستنوشتهٔ «عشق‌آباد» ـ برحسب آنچه می‌شنویم ـ لحاظ شده است؛ اما متأسفانه کارگردان فقط به روایت آنها بسنده کرده و وجه دیداری آن فراموش شده است. از این روست که مثلاً حرکتهای بازیگران که اوج کارگردانی «عشق‌آباد» است فقط به چپ و راست رفتن‌های متمادی و بی‌انگیزه ختم می‌شود و به‌راحتی می‌توان بسیاری از آنها را حذف کرد و یا جایگزینی برای آنها آورد. کارگردان در فنوتیک دیداری به یک کلیت دست پیدا نکرده است. البته سعی و تلاشی به جهت میدانی کردن اثر اعمال شده است و فی‌المثل نوعی حرکت دوار توی اُتِل شکل می‌گیرد که قطعاً برخاسته از نمایشگران میدانی کشورمان است؛ اما این نوع بینش حرکتی نخست با اثر و مضامین آن تفاهم ندارد و دو دیگر آن‌که همگون با سایر لحظات و از یک جنس نیست. فقط اشاره می‌کنیم که کلیت اثر در حیطهٔ دیداری با تفکر و سپس ترسیم حرکات بر روی کاغذ میسر می‌شود. کلیت یک مدل و الگوی ثابت دیداری است؛ همانند نمایشنامه که بر حسب الگوهای متفاوت تعریف می‌شود.

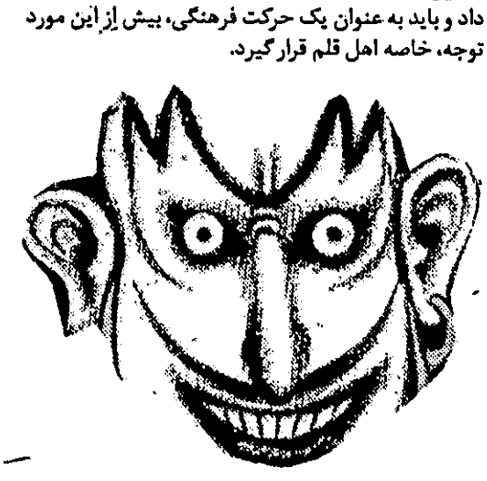
۶ ـ نمایش «عشق‌آباد» بیش از اندازه به تزیینات جنبی توجه دارد. شاید تأثیرهایی که گروه اجرایی از «شهرقصه» و امثالهم گرفته‌اند، موجبات این نوع جهت‌گیری را فراهم آورده باشد. به هر تقدیر بسیاری از بخشها می‌توانند بدون موسیقی و نواهای متوالی سپری شود.

۷ ـ روایت و روایتگری معضل اساسی اثر است. بازیگرها یک به یک روایت می‌کنند و در این میان اشکوری نیز به نقل می‌پردازد. انتهای اثر مرگ اشکوری است. چگونه ممکن است این مرگ و روایت، سنخیت پیدا کنند؟ مگر آن‌که در لحظات روایت، آدمهای نمایش و بازیسازان به خود حقیقی‌شان رجوع کنند که البته در لحظات روایت تو گویی همان آدمهای نمایش به روایت می‌پردازند و بدین سان یک دوگانگی در کلیت اثر رخ می‌دهد. البته قطعاً و مسلماً هدف این نوع تقطیع و برش لحظات را درمی‌یابیم؛ اما پیشتر از این هدف، باید به منطق وجودی آنها اندیشید و سپس کارکردشان را بررسی کرد. ما بر کلیت وجودیشان بحث داریم نه با کارکردشان.

۸ـ نمایش اضافات فراوانی دارد. در نخستین لحظات نمایش همانند درام‌های نئوکلاسیک اول کلیات موقعیت، حال و فضا، شخصیتها و... معرفی می‌شوند. چیزی حدود ۲۵ تا ۳۰ دقیقهٔ آغازین اثر به این مقدمات ختم شده و پس از آن ماجرای سیاووش و نرگس مطرح می‌شود. از طرفی دیگر سیاووش و نرگس هر یک گذشته‌ای مجزا دارند که می‌توان هر یک از این بخشها را به عنوان یک نمایش مقطع دیگر مورد بررسی قرار داد. نتیجه آن‌که طولانی بودن لحظات آغازین و انفکاک ماجراهای سیاووش و نرگس ـ به لحاظ علّی ـ توجیه منطقی ندارد. اشکوری به‌راحتی می‌تواند درصدد اتصال این دو برآید و به جای بازپرسی، موجز نقل وقایع کند و تایم سه ساعت را به یک ساعت کاهش دهد. شمار زیادی از لحظات نیز در لابه‌لای اثر اضافه به نظر می‌رسد. گاه اثر در حد یک منبر و گاه در حد یک میان‌پرده و گاه در حد یک کتاب حجیم ظاهر می‌شود. در جای جای اثر مستقیماً بحثهای انسان‌دوستانه و... طرح می‌شود که اساساً با روح هنر و انتقال پیام به شکل مستقیم و... مغایرت دارد.

۹ ـ گریم نمایش ستودنی است.

۱۰ ـ نمایش «عشق‌آباد» به دنبال حرکتی که از نمایش «پیروزی در شیکاگو» آغاز شد، قرار دارد. به هر حال نمایش «عشق‌آباد» جمع کثیری از مخاطبان از دستهٔ رفتهٔ تئاتر را به سوی خود کشاند؛ کاذب یا حقیقی این اتفاق رخ داد و باید به عنوان یک حرکت فرهنگی، بیش از این مورد توجه، خاصه اهل قلم قرار گیرد.



■ زیرنویسها:

۱ ـ جهت اطلاع بیشتر از نظریه‌های مطرح شده، خاصه از افلاطون تا زبان‌شناسان و نشانه‌شناسان رجوع کنید به: حقیقت و زیبایی ـ بابک احمدی ـ نشر مرکز ـ چ اول ۱۳۷۴.

۲ ـ جهت اطلاع بیشتر: ر.ک. به:

Orientation to the theatre. (second edition) - U.S.A., NewYork, Appleton - century - crofts, 1972 - Halten, Tow - (P: 25-55)

ترجمه: رحمان سیفی‌آزاد