مقدمه‌ای بر

شگردهای نمایش سنتی در سینمای ملی

منوچهر یاری

«در آینده‌ای نه چندان دور درام ملی ایران، از بطنِ نمایشهای مذهبی ایرانی زاده خواهد شد»

کنت دوگو بینو (فلسفه و مذهب در آسیای مرکزی)

□ چه رخ داده که به این پرسش رسیده‌ایم؟

چه ضرورتی ما را به تفکر در این باره واداشته است؟ این پرسش جدیدی است که تنها به ذهن نسل ما خطور کرده است؟

چه نیازی به نمایش سنتی یا «سنتهای نمایشی خودی» است؟

از همه مهمتر:

آیا این پرسش از نیازی بنیادی و خودجوش مایه گرفته است یا از نیازی کاذب، مقطعی، روبنایی، تلقینی و «باب روز»؟!

آیا به راستی به این باور رسیده‌ایم که به «آنچه خود داشته‌ایم» بازگردیم و چرا؟ آیا «آنچه خود داشته‌ایم» ارزش بازنگریستن، بازآموختن، بازیافتن و به کار بردن دارد یا نه؟

آیا درام سنتی ما، دارای آن ارزشها و ظرفیتهاست که به آن رو کنیم؟

□

□ مدتهاست که ما را به «بازگشت» بشارت داده‌اند؟

«بازگشت به خودمان»، به «خویشتن خویشمان»! بازگشتی از سر درد و آگاهانه و نه «باب روز» وکورکورانه.

بازگشت کسی که دنیا را گشته، جهان را دیده، سیرِ آفاق و انفس کرده، ممالک و مسالک را نوردیده و ... و حال ... سیراب نشده، تشنه و خسته از سراب بازگشته، به خود رجوع کرده و «یار» را در خانه یافته است.

ـ به این «بازگشت» مدتهاست که بشارت داده‌اند و اخیراً از قلمرو جهان‌بینی و فرهنگ گذشته است و پهنهٔ هنر را نیز دربرگرفته است: سالهاست که از «موسیقی ملی» گفته‌اند و زمانی است که زمزمهٔ «فرهنگ ملی»، «نقاشی ملی»، «معماری ملی» و اخیراً «سینمای ملی» به گوش می‌رسد ـ

این بازگشت با بازگشتی که از سر تنبلی، بی خردی، کهنه پرستی و نبش قبر اجداد است، یکی نیست.

ـ از این حسن تا آن حسن، صد گز رَسَنْ ـ

و از همین روست که بیگانگان و خودیهای در بلاد بیگانه گشته، ارزش میراثهای خودی را بهتر و متعالی‌تر ـ از خودیهای تنبل ـ می‌شناسند. پس تا به این باور ـ از سردرد، آگاهانه واز سر جهاندیدگی ـ نرسیده باشیم که: ملتی که روزگاری بر جهان سیطرهٔ نظامی داشته است و روزی دیگر که سیطرهٔ فیزیکی نداشته، بر قلبها و مغزها حکومت می‌کرده است، نمی‌تواند و نباید در قلمرو یکی از عمده‌ترین پدیده‌های فرهنگی ـ یعنی درام ـ بی چیز باشد؛ پرسشهای بالا، بی معنی و بی ریشه است.

□ بازگشت به ارزشها و سرمایه‌های خودی، دلیل انکار ارزشهای «غیرخود» نیست. کسی که به ارزشهای خود واقف است، نمی‌تواند و نباید به ثمرات کوششهای دیگران ـ حتی

بر "نانگان ـ بی رحم و بی التفات و ساده نگر باشد. کسی که ارزشهای دیگران را ناشناخته به چیزی نمی گیرد، به ارزشهای خود واقف نیست.

بنابراین، نباید منکر ارزشهای فرهنگ و در اینجا درام غرب باشیم و حتی اجرای متون بیگانه را لازم و حیاتی می دانیم. ما از غرب چیزهای بسیاری آموخته ایم ـ البته، متأسفانه، گرایش به تفاله های فرهنگی بیشتر بوده است ـ ما به اجرای متون و آشنایی با سبکهای فرنگی نیازمندیم. اما تجربهٔ متجاوز از نیم قرن، اجرای متون فرنگی، باید به ما آموخته باشد که:

اجرای متن فرنگی، به معنای داشتن و مالک بودن آن درام نیست و حتی در صورت اجراهایی موفق، در نهایت ما را زائده و دنبالهٔ «درام آنان» خواهد کرد. همچنان که کپی زدن از کار هیچکاك و اسپیلبرگ در صورت موفق بودن نیز، یک اثر دست دوم، تلقی خواهد شد. چرا که «فرهنگ» ـ و به پیروی از آن، «درام» ـ امری بومی و ملی است و نه بین المللی و جهانی.

درام، یک پدیدهٔ فرهنگی است و پدیده های فرهنگی، بومی وملی اند.

□

□ به یاد داشته باشیم: استفاده از درام سنتی در سینمای امروزمان، به معنی استفاده از ادویه یا چاشنی در پخت غذا نیست! ـ واژهٔ «استفاده»، «وسیله» را به ذهن می آورد، ما از مسواك «استفاده» می کنیم؛ چرا که مسواك، هدف نیست و وسیله است. اما از «تفکر» چه؟ ما «تفکر» را به کار می گیریم ـ

بنابراین، به جای واژهٔ «استفاده»، بهتر است واژه های: کاربرد ـ به کارگیری ـ رویکرد و ... به کار بریم.

به کارگیری «سنتهای نمایشی» به دو شیوه می تواند باشد:

الف ـ حفظ و اشاعه نمایش سنتی (همان طور که ژاپنیها کابوکی را حفظ و به جهان معرفی کرده اند)

ب ـ کاربرد و الهام از نمایش سنتی در تئاتر و سینمای معاصر خودمان.

□ نمایش سنتی ما وسیله نیست، «هدف» است ـ گاه البته، وسیلهٔ بدی هم نیست برای شرکت در فستیوالی و «خودی نشان دادن»! ـ

نمایش سنتی ما یک سیستم نمایشی است (مثل سیستم استانیسلاوسکی، روش برشت، سیستم گروتوفسکی و بروك ...) نه یک نمایش موزه ای. نمایش سنتی ما دارای چنان ارزشها و ظرفیتهایی است که می تواند پاسخگوی نیازهای نمایشی ما و برخورداری از درامی با هویت و ریشه دار در فرهنگ و سنتهای خودی و قلعه حصینی در مقابله با ارزشهای فرهنگ بیگانه باشد.

□ مشکل درام ما، تنها در متن نیست ـ علی رغم اظهارنظرهایی که می شود و تمام مشکلات، سردرگمیها و بی هویتی را به نداشتن «نمایشنامه نویس» و فیلمنامه نویس منسوب می کنند! ـ

درام، تنها متن نیست. مشکل ما، سردرگمی و بی هویتی در شیوهٔ اجراست.

درام و سینمای ملی، تنها به معنای «متن ملّی» نیست؛ به معنی شیوهٔ اجرا و به کارگیری «سنتها و قراردادهای اجرایی خودی» است.

بی هویتی و سردرگمی درام ما، در اجراست و نه در متن! حتی یک متن بیگانه را نیز به شیوهٔ سنتهای خودی، می توان اجرا کرد ـ همان طور که «مکبث» و «شاه لیر» را به شیوهٔ کابوکی اجرا می کنند و یا آن طور که کوروساوا از «مکبث» و «شاه لیر»، «سریر خون» و «آشوب» می سازد ـ

به رغم نظری که مشکل درام ما را، تنها در متن می داند؛ مشکل ما، در روش و شیوهٔ اجراست. ما تاکنون روش اجرایی با هویتی ارائه نداده ایم و هرکس از جایی که آموزش دیده، ره توشه ای به ارمغان آورده است: یکی، سیستم استانیسلاوسکی آورده، دیگری از فرانسه با شیوهٔ ژان لویی بارو و یونسکو آمده، و آن دیگر از انگلیس با متُد لارنس اولیویه و کسی از آلمان، سیستم برشت و فریش را آورده است. یکی متأثر از سینمای آمریکاست، از هالیوود تا مکتب نیویورك و دیگری از نئورآلیسم ایتالیا و آن دیگر اکسپرسیونیسم آلمان و ... موج نوی فرانسه.

□ هرچند که تنها مشکل درام ما متن نیست، ولی روش گذشتهٔ ما در نگارش متن ـ مضحکه و تعزیه ـ می تواند راهگشای درام نویسی با هویّت و سبک دار امروز ما باشد.

همان طور که می دانیم، یکی از جلوه های بارز فرهنگ غرب، «خودمحوری» و «خودآغازی» است. آنها همهٔ مواریث گذشته و دستاوردهای تاریخ و فرهنگ بشری را به خود منسوب می کنند؛ ببینید!:

تاریخ نمایش از یونان آغاز می شود، تاریخ پزشکی از جالینوس و بقراط، تاریخ فلسفه از سقراط و ارسطو و افلاطون، تاریخ ورزش از ماراتن و المپیاد یونانی و ...

معلوم نیست، این همه ملل باهوش و متقدم همانند: چین، مصر، ایران و بین النهرین در این مدت، چه می کرده اند؟!!

غرب، همهٔ مواریث را از خود می داند و از خود می آغازد:

شیوهٔ داستان گویی و داستان سرایی را نیز!

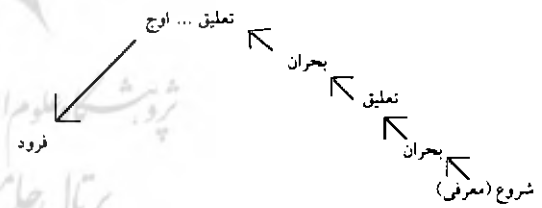
از ارسطو می گویند و فن شعرش ـ از اپیک، لیریک ودراماتیک ـ از «رُمان» می گویند ـ از سروانتس، بالزاك، فلوبر و داستایوسکی ـ و از «نمایش خوش ساخت» وایبسن و ...

پس داستانهای بیدپای، کلیله و دمنه، هزار و یکشب، سندبادنامه، خمسه، شاهنامه، سمک عیار و ... چیست؟ واقعاً رُمان از بالزاك، فلوبر و استاندال شروع می شود؟! ... بگذریم!

خلاصه آن که: ما، قبل از سروانتس، بالزاك، فلوبر و استاندال، داستان سرایی داشته ایم. یک بار دیگر، نگاه کنید به هزار و یکشب، کلیله و دمنه، سندبادنامه و سمک عیّار و ... و به داستان سرایی منظوم ما: خمسه و شاهنامه و ... و رُمان عوامانه ما: امیر ارسلان و ...

نه تنها داستان سرایی داشته ایم، بلکه شیوه و مکتب خاص خود را نیز در داستان سرایی داشته ایم.

ارسطو، اصول درام را از «ادیپ شهریار» سوفکل، استخراج و تدوین کرده است که در واقع، همان اصول در مورد ساختمان رُمان نیز صادق است:



در حالی که ساختمان داستان گویی ما، دوّار، هزار تو، تودرتو، قصه درقصه، «داستان در داستان» است. همین شیوهٔ داستان سرایی در درام نویسی ما، اثر گذاشته است. به ساختمان متون تعزیه ها نگاه کنید:

نمایش در نمایش، بازی در بازی، گریز در گریز.

ناگفته نماند: «گریز» در سنت نمایشی ما، نقش بسیار مهمی را ایفا می کند؛ کمترین نقش آن، ایجاد «تعلیق» است.

□ همان طور که می دانیم، نمایش سنتی ما بر دو وجه استوار است: تعزیه و مضحکه. مضحکه، مکتوب نیست. چرا که نمایشی، اجرایی و فی البداهه است تا متکی بر متن. البته، بداهه گویی و بداهه سرایی به معنی بی متنی نیست؛ علل نامکتوب بودن مضحکه را بسیار برشمرده اند: دو دلیل عمده آن، عبارت است از عوام بودن مجریان و جستن از خطر زندان، تبعید ومثله شُدن و «سر از دست دادن»! به طور کلی، آنچه ما از «مضحکه» می توانیم بیاموزیم، سنتها و شگردهای اجرایی است تا متنی. البته، آنچه از تعمق و تأمل در اجرای مضحکه به دست می آید، این است که:

مضحکه نیز از ساخت قصه گویی سنتی ما نشأت گرفته است؛ ساختمانی «تودرتو» ـ «نمایش در نمایش» و «گریززن». در مضحکه، «شخصیت پردازی» مهمتر از «حادثه و داستان» است؛ چرا که شخصیتها با بداهه گویی خود، داستان را به پیش می برند.

□ خوشبختانه، تعزیه ها مکتوبند. ما از فنون نگارش تعزیه (شگردهای تعزیه نویسی) چه می آموزیم؟

ـ به یک نکته توجه داشته باشیم:

وقتی می گوییم چیزی ارزشمند و مستعد به کارگیری است، باید به ظرفیت، حدود و ثغور کاربرد آن واقف باشیم؛ چه بسا چیزهای ارزشمندی که وقتی فراتر از ظرفیت و قلمرو «بُرد مؤثر»شان به کار گرفته شوند، بی کفایت و نالایق شوند. این گفتهٔ درباره کاربرد شگردها و قراردادهای نمایش سنتی ما صادق است. ما از فنون و شگردهای نمایش سنتی، می باید شناختی عمیق، توقع بجا و به کارگیری آگاهانه، داشته باشیم. همان طور که می دانیم، دیالوگ در تعزیه «موزون و مقفی» است؛ برای آن که اجرا می باید موزیکال باشد. دیالوگ (زبان گفت وگو) در تعزیه، دارای دو نقش عمده است:

الف ـ یکی از وظایف موزون و مقفی بودن زبان تعزیه آن است که بُعد حماسی، تاریخی و غیرمعاصر حادثه و واقعه حفظ شود و به یاد می آورد که آنچه می بینم با ما فاصله زمانی ـ و احیاناً مکانی ـ دارد.

ب ـ زبان تعزیه با آن که ایجاد بعد زمانی می کند، از چنان گویایی و رسایی برخوردار است که با آدم معاصر نیز ایجاد ارتباط و پیوند می کند: چرا که الکن نیست، بیهوده مُغلَق نمی گوید، دارای تعقیدهای تصنعی هم نیست. نگاه کنید به نمایشها و فیلمهای به اصطلاح تاریخی و مثلاً حماسی ما که از داشتن زبان و دیالوگی گویا و معقول عاجزند: گاه از فرط مغلق گویی خنده آور والکن و گاه از حدّت معاصرگویی ناشیانه و کودکانه، رنجورند.

باتوجه‌به مقدمات بالا، حال در کجا می توانیم از فنون نگارش تعزیه برای نمایش امروزمان، ره گشایی کنیم؟

□ در نوشتن نمایشنامه های حماسی، تاریخی وَ غیرمعاصر، می توان از شیوه نگارش (زبان نمایش) تعزیه استمداد جست:

گاه آن واقعه حماسی و تاریخی که برای نمایش اقتباس

می شود، دارای روایتی منظوم و مقفی در ادبیات ماست ـ فی المثل در شاهنامه، خمسه، منطق الطیر و ... . گاه، روایتی منثور است. اگر روایت منظوم باشد، خود آن می تواند پایه نگارش متن قرار گیرد که دارای دو ارزش است: هم ایجاد فاصله زمانی می کند و هم به خاطر ویژگی رسا و گویا بودنش، ایجاد ارتباط با مخاطب معاصر می کند.

حالا اگر روایت به نثر بود، چه؟ ـ فی المثل داستان حسنک وزیر تاریخ بیهقی ـ نثری مانند نثر بیهقی یا در تذکرة اولیای عطار، یا غربت الغربیه سهروردی و سفرنامه ناصر خسرو، نثری شاعرانه و آهنگین است با برخورداری از دو ویژگی که یاد شد.

ـ تعزیه، سیستمی باز و خلاق است؛ چه در متن و چه در اجرا و به خاطر همین ویژگی سیستم باز است که می توان در چارچوب آن نوآوریها کرد؛ یعنی، می توان به منظوم بودن نمایش ـ تاریخی و حماسی ـ مقید بود. ولی نه حتماً به اوزان عروضی. می توان اوزان دیگری را نیز در نگارش متن آزمود: فی المثل، اوزان نیمایی و حتی اوزان آزاد. نگاه کنید به نوآوریهای وزن در تعزیه «بازار شام» زنده یاد میرغرا، و منظومه «افسانه» نیما (که خود معتقد است روشی است، حتی برای نوشتن تعزیه.) و بویژه، «فتحنامه ی کلات» بهرام بیضایی.

□ «تعزیه»، به عنوان یک «سیستم بازنمایشی»، دارای آن چنان انعطافی است که حتی در نوشتن متنی معاصر، از شگردهای زبانی آن می توان استمداد گرفت (به شرط آن که اصرار در واقع گرایی (رآلیسم) به معنای قرن نوزدهمی آن نداشته باشیم*) نگاه کنید به تعزیه «مالیات گرفتن معین البکاء» و «مجلس شهادت ناصرالدین شاه!».

□ چگونگی استمداد از «سنتها و قراردادهای نمایشهای سنتی» در درام امروز: برای اجرای کمدی، الهام از شیوه های اجرایی مضحکه (روحوضی) راه گشاست. برای داشتن یک کمدی با هویت، می توان به «فنون و شگردهای اجرایی مضحکه» واقف شد.

گفتیم که «مضحکه» نمایشی غیرمکتوب، اجرایی و متکی بر بداهه گویی است و به جای «حادثه پردازی» بر «شخصیت سازی» تکیه دارد؛ این کاراکترها هستند که با بداهه سازی، حادثه را می سازند. نکته مهم آنکه: حتی متون کمدی بیگانه را نیز می توان با الهام و استمداد از فنون و شگردهای اجرایی مضحکه به صحنه برد.

□ در اجرای درام های «حماسی»، «تاریخی» و «غیرمعاصر» و حتی معاصر اما «غیر رآلیستی»! از «فنون و شگردها و قراردادهای اجرایی تعزیه» می توان بهره ها گرفت:

الف ـ بازیگری: به جای سیستم استانیسلاوسکی که بر «روان شناسی نقش» و «یکی شدن با نقش» تکیه دارد و به جای شیوه برشت که بر «تیپ اجتماعی نقش» و «فاصله با نقش» متکی است و به جای روش گروتفسکی که بر «بدن بازیگر» تأکید دارد و بروك که بر «تئاتر آزمایشگاهی» باور دارد، ما نیز در نمایش سنتی مان، روش بازیگری متمایز، با هویت و کارآمدی داریم که در «سیستم خلاق نمایش سنتی» متبلور شده است. برخی از خصوصیات «سیستم بازیگری سنتی» از این قرار است:

۱. بازیگری غیررآلیستی، فراواقع، ماورایی، شاعرانه (که تمام اینها ناشی از جهان بینی تعزیه است و در واقع، جهان بینی تعزیه، جهان بینی فرهنگ ماست.)

۲. بازیگری به شیوه «غیرروان شناسانه متعارف» (برخلاف روشی که استانیسلاوسکی دنبال می کرد).

همان طور که می دانیم، موضوع روان شناسی متعارف، پرداختن به نابهنجاریها و غیرمتعارفهاست و بر آن است تا «روان نژند»ها و «روان پریش»ها را بشناساند و درمان کند (نگاه کنید به انبوه آدمهای افسرده و روان پریش که در کارهای غربیان است.) ولی روان شناسی [کاراکترهای] تعزیه، «روان شناسی کمال» است: جدال کمال یافتگان و کمال نایافتگان، رشد کرده ها و نابالغ ها. در تعزیه با روان شناسی نقش به معنای متعارف مواجه نیستیم، بلکه با بازی انسانهایی روبه رو هستیم که با معیارهای موجود روان شناسی، قابل سنجش نیستند. آنان فراتر از معیارهای روان شناسی متعارف اند. خلاصه بازیگری در تعزیه از روان شناسی معمول، مایه نمی گیرد، بلکه نوعی «سیروسلوك» است.

۳. گفتیم، بازیگری در سیستم تعزیه، نه به سیستم استانیسلاوسکی نزدیک است و نه به روش برشت ـ به رغم نظری که ناشیانه، بازیگری در تعزیه را با روش فاصله گذاری برشت، یکی می داند ـ نه پرداختن به «کاراکتر» است (به شیوه استانیسلاوسکی) و نه تیپ سازی (به سبك برشت). بازیگری در تعزیه، نوعی کمال جویی و کمال گرایی است. بازیگر تعزیه ـ در حین اجرا ـ از «خود» فراتر می رود و با «شبیه شدن» به «کمال یافتگان» در «تجربه کمال یافتگی» شرکت می جوید و این مرحله، یکی از همان چند مرحله است که یونگ، آن را یکی از

وجوه زندگی دوباره می داند ـ زندگی دریافتن، از ناخودآگاه به خودآگاه رسیدن. و آیین تشرف به زندگی جدید. مردن و دوباره زنده شدن. تجربهٔ آیینی تشرف به مرحله ای از کمال. و به پاس همین «تجربه ماورایی»، در دیده و دل تماشاگران، از قداست و حرمت برخوردار است. «شبیه اشقیاء» نیز با زیانکاران، «یکی نمی شود» و از آنان دوری می جوید. و مهمتر آن که، آنچه در تعزیه فاصله گذاری می نامند، در واقع «آشنایی زدایی» است، نه فاصله گذاری!

وقتی شبیه خوان، اولیاء را می خواند، در واقع، انسانی ماورایی را بازی می کند که با آدمهایی که ما «می شناسیم»، فرسنگها فاصله دارد: «روش بازیگری تعزیه» و به طور کلی «سیستم تعزیه» با شگردها و شیوه هایی که به کار می گیرد، سابقهٔ ذهنی ما را از آدمهای متعارف که «می شناسیم»، «می زداید» و به جای آن «انسان ماورایی و کمال یافته» را می نشاند. گفتیم که این امر در مورد مخالف خوان نیز صادق است: در قطب منفی و با برائت جستن از آن.

ب ـ صحنه پردازی و مجلس آرایی:

۱. میزانسن و طراحی صحنه در تعزیه به شدت، حال و هوای مینیاتورهای ایرانی را دارد؛ یعنی، همه چیز در یک «مجلس»! ـ پرده پرده نبودن از ویژگیهای نمایش سنتی ماست که در مورد مضحکه نیز صادق است ـ

۲. در سیستم تعزیه، صحنه خالی است؛ همان چیزی که فرنگیان با عنوان «تئاتر بی چیز» به آن رسیده اند. همه چیز، زیر چکش خلاقیت شبیه خوان و روی سندان تخیّل تماشاگران، شکل می گیرد. ایجاز و ابتکار در حد کمال است.

۳. صحنه پردازی در سیستم تعزیه، مصداق کامل این تعریف از هنر است که: «هنر عبارت است از استفاده کامل از وسایل ناقص». صحنه پردازی در تعزیه، شاعرانه، فراواقع، غیررآلیستی و ضدناتورالیستی است (همان چیزی که در قرن اخیر، فرنگیان به آن رسیده اند!)

ج ـ موسیقی: موسیقی در تعزیه، آینه تمام نمای موسیقی ملّی ماست. چرا که دربردارنده موسیقی بیشتر اقوام ایرانی است؛ از کرنای و سرنای بختیاری و لرستان گرفته تا موسیقی خطّه شمال و خراسان و ... نکته قابل بهره برداری آن که در سازهای موسیقی تعزیه، می توان نوآوریها کرد و به جای سازهای بادی و ضربی از سازهای زهی و کلاویه ای نیز استفاده کرد. همان طور که در نوشتن آن از اوزان غیرعروضی می توان بهره گرفت.

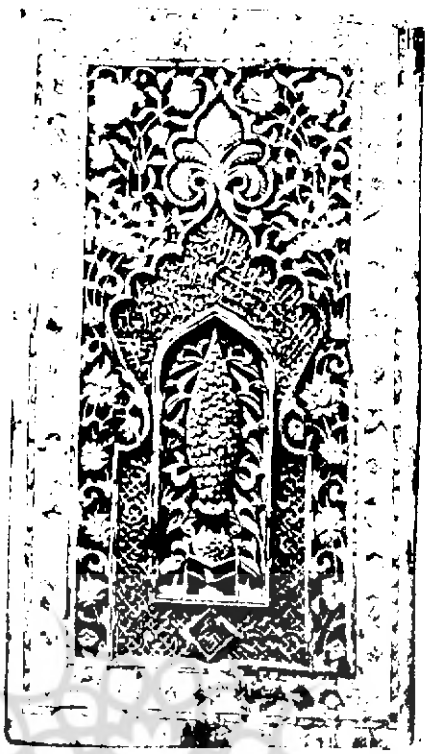
د ـ لباس: طراحی لباس در سیستم تعزیه به ما می آموزد که حتی در درامهای تاریخی نیز از لباسهای معاصر و همزمان می توان بهره گرفت (و این به غیر از یک بحث تکنیکی، مقوله ای محتوایی است که از جهان بینی تعزیه مایه می گیرد: هر روز عاشوراست و هرزمین، کربلا و همه ماهها، محرم.)، به یاد بیاوریم که در اجراهای تکیه دولت، لباس «سفیر فرنگی» در مجلس بارگاه یزید عبارت بوده است از فراك و کلاه سیلندر که در واقع، لباس معاصر سفیر فرنگی بوده است و حتی اجرایی که در حدود سال ۱۳۵۰، خود من شاهد آن بوده ام که لباس رزم شبیه خوانان، لباس نظامیان معاصر بود.

هـ ـ محل نمایش تعزیه (و حتی مضحکه): از نظر ساختمان، درست ترین و مناسب ترین جا برای به فعلیت درآوردن ظرفیتهای این گونه نمایش بوده است متأسفانه، تالارهای موجود ما ظرفیتهای اجرایی نمایش سنتی ما را ندارد. برای نمایش ملی ما می باید تماشاخانه هایی هماهنگ با ظرفیتها و استعدادهای اجرایی آن ساخته شود.

□ آیا می توان در اجرای درام معاصر و رآل از فنون و شگردهای اجرایی تعزیه سود جست؟ درك نمایش سنتی ما منوط به شناخت جهان بینی و زیباشناسی این گونه هنر است که از ساختمان و دنیایی ماورایی، آن سویی، شاعرانه، کمال مطلوب خواه، کمال گرا و حقیقت جو، گریزان از واقعیت موجود، خواستار حقیقت مطلوب و ... برخوردار است.

درام معاصر و رآل را نیز می توان این گونه «دید» و «اجرا» کرد. مگر فرنگیان این گونه «ندیده اند» و «اجرا» نکرده اند؟ و مگر از آن «واقع گرایی» و «ناتورالیسم» فقیر و ارزان به «فراواقع گرایی» غنی و دست نیافتنی با عناوین گوناگون امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم، سوررآلیسم، «تئاتر بی چیز»، تئاتر اپیک، تئاتر پوچ، تئاتر آزمایشگاهی و سینمای موج نو و ... نرسیده اند؟

حال، می پرسیم مقصود از درام رآل و معاصر چیست؟ به نظر شما، نمی توان یک موضوع معاصر را موزیکال اجرا کرد؟ یا با شیوه و شگردهای نمایش سنتی خودمان؟ هنوز فکر می کنیم که نمایش سنتی ما به عنوان یک سیستم اجرایی، تنها جوابگوی درامهای حماسی و تاریخی و غیرمعاصر است. اما نمایش سنتی ما به منزله یک سیستم اجرایی کارآمد تواناست که درامهای معاصر را نیز با توجه به جهان بینی و زیباشناسی خود به اجرا درآورد. فرنگیان نیز ـ از آغاز همین قرن ـ شیوه اجراهای «فراواقع» را از مسائل رآل آموختند. (همان طور که مه یرهولد،



برشت، لورکا، پازولینی، بونوئل، تارکوفسکی، پاراجانف، فلینی، بکت، بروک، گروتفسکی و ... آزمودند).

□ به کارگیری سنتها و قراردادهای اجرایی نمایش سنتی در درام معاصر، دارای این ارزشهاست:

الف ـ ما خود دارای یک سیستم اجرایی کارآمد هستیم و روزی که این ادعا ثابت شود، سینمای ملی ما اعلام موجودیت کرده است.

ب ـ نجات یافتن از بی هویتی، سردرگمی، «شتر، گاو، پلنگ بودن» درام کنونی.

□ اعتقاد به تعزیه به عنوان یک سیستم اجرایی، جدا از باور جهان بینی تعزیه نیست. ساختمان تعزیه در جهان بینی آن تنیده شده است. تعزیه هم شکل است و هم محتوا؛ هم متد، روش و سیستم است و هم جهان بینی. نمایش سنتی ما (اعم از تعزیه و مضحکه) تاریخ ملت ما و عصاره فرهنگ ماست. جهان بینی تعزیه گویای چیست؟

ـ مبارزهٔ جاودان نیکی و بدی، نور و ظلمت، خوبی و بدی.

ـ همه جا، صحنهٔ مبارزهٔ نور و ظلمت است.

ـ همهٔ روزها عاشوراست و همهٔ زمینها کربلا و همهٔ ماهها، محرم.

ـ اعتقاد به ماورا.

ـ مرگ، پایان انسان نیست.

ـ انسان، بزرگتر از دنیاست.

ـ انسان ادامه دارد.

ـ پیروزی در شکست.

ـ بودن در نبودن، حضور در مرگ.

ـ حماسه پیروزی در مرگ.

و ...

□ و سخن آخر: درام سنتی ما، «نمایشی موزه ای» نیست، بلکه یک سیستم اجرایی است که باید در آن تأمل، تعمق و در نتیجه، نوآوری کرد. درام سنتی ما، می تواند در متن و اجرا، راه گشای معضلات سینمای امروز ما باشد و برای سینمای فردا، هویّت ما.

شرح این هجران و این خون جگر / این زمان بگذار تا وقت دگر! □

پانوشت

* : این «واقع گرایی» هم برای ما ورطه ای هولناک ایجاد کرده است! واقع گرایی یا رآلیسم در هنر، امری ناممکن است؛ چه از دیدگاه فلسفی و چه از نظر زیبایی شناسی. چرا که به تعداد ذهنها، واقعیت وجود دارد (البته، این به معنی ایده آلیسم نیست.) دیگر آن که اگر اصرار به واقع گرایی در هنر، ناممکن نباشد، افتخارآفرین نیست! نشان دادن واقعیت (عکاسی از واقعیت)، پذیرش واقعیت و گردن نهادن به آن است؛ گردن نهادن به بی مایگی و ابتذال واقعیت! در حالی که هدف هنر حقیقت جویی و کمال گرایی است. حتی غربیان در مقوله هنر، آن سوی واقعیت را می نگرند و از رآلیسم قرن نوزدهمی به امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم و دادائیسم و کوبیسم نو پست مدرن رسیده اند.