رویای نیمه شب در اتاق نویسنده

درباره ی «شبی در طهران»

پیمان مجیدی

روی پلاکارت زرد رنگی نوشته اند «بشارت ـ شبی در طهران ـ بشارت.» صد قدم آن ورتر (نشمرده ام) محوطه ی تئاترشهر ـ گیشه ی سمت راست؛ باریکه در ساختمان؛ تالار انتظار (اعلان های میخ شده به تابلو)؛ در چراغانی شده (ساعت ۶ باز می شود)؛ تالار بزرگ. گروه مروارید اجرا می کنند: «شبی در طهران». شبی در تهران واقع است در یکی از پاسگاه های شهربانی. موقع، ۲۵ شهریور ۱۳۲۰ خورشیدی.

و خلاصه آقا نباتی مشغول گوشت کوبیدن است که تلفنی از شهربانی خبر می دهند یک نفر خر می کشته و گوشت آن را می فروخته و حالاست که او را تحویل پاسگاه بدهند. آقا نباتی به آقا علاف بند رییس پاسگاه که در حال بازجویی از «سیندی» ست موضوع را اطلاع می دهد. شهین خانم همسر آقا نباتی به بهانه ی کمک در ماجرا دخالت می کند. آقا تقی که به جرم دعوای ناموسی با عده ای خارجی در بازداشت است کنجکاوی نشان می دهد و سر کار شعبون اولین مظنون را به دفتر پاسگاه می آورد: «درا»! «درا» کارت ویزیت خودش را نشان می دهد، اما از آن جایی که زبانش را کسی نمی فهمد، می فرستند پی خانم مقدم که زبان خارجه بلد است. بیاید دیلماجی کند بلکه معلوم کند هویت و کار «درا» چیست. تا خانم بیاید، سر و کله ی «سیمون» ـ مظنون بعدی ـ پیدا می شود. بعد «سیندی» از اتاق بیرون می آید. بعد آقا تقی سلول را ول می کند تو می آید. سپس «اریش» و بالاخره خواهرهای ناتنی «سیندی»، البته آن وسط ها خانم مقدم هم می آید که کاری پیش نمی برد. آقا علاف بند که مانده چه بکند، دستورهای نامربوطی می دهد. و دیگر اخبار متناقضی ست که وقت و بی وقت از رادیو پخش می شود و به دست پاچگی آدم ها دامن می زند. اوضاع در پاسگاه به هم ریخته، قمر در عقرب و مبهم می شود...

نکته ای درباره ی زمان رویداد نمایشی

«می توان موقعیتی را تصور کرد که در آن، زندگی اکثریت مردم زیر فشار باشد و از این وضعیت اضطراری به شدت احساس اهانت و تحقیر کنند قشر حاکم نیز به دلیل خطراتی که می تواند متوجه امتیازات و یا مواضع قدرتش بشود قادر یا مایل به رفع و رجوع مشکلات نباشد. در این وضعیت مردم که به جز در مورد نیازهای ناگزیر طاقت فرسای روزمره معمولاً بین نوعی بی اعتنایی قضا و قدری و عصیان های خسته و پراکنده در نوسانند سرانجام به تب اشتیاق ظهور یک منجی مبتلا می شوند ...» مانس اشپربر نقد زمانه ای را نوشت که از پس اش *استالین* و *هیتلر* روی کار آمدند ولی ما در رویداد «شبی در تهران» ـ بهتر است بگوییم ۲۵ شهریور ۱۳۲۰ ـ پدیده ی متفاوت و دگرگون شده ای می بینیم. «زمان حاد شده و پارادوکسی». در این زمان امنیت نیست اما آزادی نامشروط هست. اوضاع متلاطم است، اما سکون برقرار است. بی نظمی قاعده است، اما وظیفه استثنا نیست؛ یعنی آدم ها برای حفظ هویتی که مسخ شده ناخودآگاه (یا عمداً) به روابط گذشته و

عادات قبلی خود پناه می برند. بنابراین می توان رویداد شهریور ۲۰ را وضعیتی بحرانی، از هم پاشیده و عقیم تلقی کرد.

نویسنده ـ چرم‌شیر ـ دست به انتخاب دقیقی می زند. فضای گرفته ای را که می توانست از دلش جانی، عاصی، یاغی و ... بیرون بیاید با همه ی وسوسه کنندگی اش ترک می کند و به واقعیت ممتاز زمان رو می کند؛ ستیزه با قهرمان؛ یا قهرمان از ساختمان نمایشی.

یک نکته ی آموزشی

انتخاب زمانی این چنین آشفته، دست نویسنده را ـ بدون این که چیزی رو کند ـ بازمی گذارد تا اشخاصی خیالی چون «دراکولا»، «سیندرلا»، «اریش» و غیره را داخل نمایش کند؛ و دیگر این که می تواند به وقتش رفتار آدم ها را توجیه کند؛ مثلاً شهین خانم بشود رییس پاسگاه یا آقا تقی زندانی در سلولش را باز کند و آزادانه به صحنه بیاید.

دفاع از متن

«همیشه فرض را بر این بگذارید که هرچه [نویسنده] در متن آورده، حتماً دلیلی دارد. فرض کنید که نویسنده می داند چکار می کند.»

دیوید بال

نویسنده بیش از هر کسی می تواند از متن دفاع کند؛ اما به استناد متن. ببینیم متن چه دراختیار ما می گذارد.

سوالاتی ساده از متن

نویسنده چه پرسشی می کند؟ به لحاظ طرحش کدام انسان را مطرح می کند؟ این انسان، معترض به چه اصلی ست؟ آیا «درام» تنها از کش و واکش و درونکاوی زمانه ای جنجالی، هیاهوزده و جنون آمیز تحقق می یابد؟ آیا یک موقعیت را به صرف امکانات و جذابیت، دستمایه می کنیم؟ ـ نگاه بیندازیم که متن، فارغ از نویسنده چه پرسشی می کند. معمولاً برای یافتن پرسش باید قهرمان را شناسایی کنیم؛ اما آیا قهرمان وجود دارد؟ در جهان متن قهرمانی نیست؛ نه! در حقیقت متن تجربه ی بسیار پیچیده ای را عرضه می کند. در حالی که نیاز و عطش به قهرمان را حس و تقویت می کند، اما این انتظار را برآورده نمی کند. چرا که قایل به این تفکر است که عوامل سازنده ی قهرمان مهیا و در دست نیست، شاید هم قهرمان مرده است! از متن بدون قهرمان یک خلاء می ماند که آن هم انباری برای رویا می شود ...

سیدنی هوگ درباره ی علل نیاز و نفوذ قهرمان استدلال می کند «۱ـ *نیاز به امنیت روانی و نفوذ قهرمان ـ جانشین پدر ـ برای هواداران* ۲ـ *نیاز به جبران غرامت در برابر محدودیت های شخصی و مادی، نفوذ قهرمان به لحاظ برانگیختن شور و هیجان در پیروانی که خود در پیروزی ها شریک حس می کنند* ۳ـ *نیاز به فرار از مسئولیت و نفوذ قهرمان به دلیل این که خطر می کند؛ چرا که نزد عموم سیاست مشغله ی کثیفی ست و زندگی آن کوتاه است و رغبت جمعی رو به «زندگی عادی» دارد و از هر نوع اضافه باری شانه خالی می کنند.*»

و اما به سه دلیل متن با تکیه بر عوامل سازنده ی قهرمان، نبود قهرمان را توجیه می کند: ۱ـ پذیرا نبودن روح زمان (مقطع زمانی خاص که برگزیده شده همان طور که رفت مناسب قهرمان نیست.) ۲ـ نومیدانه ترین نگره ی ممکن، یعنی «کسی در فکر نجات نیست.» برآیندی که از متن ناشی می شود مربوط به آدم هایی ست که حتی بلوغ و رشد اجتماعی متوسطی ندارند و به هر تقدیر نه «زندگی سیاسی» خواهند داشت و نه «تصمیم سیاسی» خواهند گرفت. این ها به دلیل ناآگاهی محکوم هستند و هرگز پی نخواهند برد که زندگی سیاسی و مخاطرات و گرفتاری های وابسته به آن حتی در پایین ترین سطح خود نوعی بیمه ی اجتماعی ست ۳ـ عمده ی توجه متن روی اشخاص بازی متمرکز است و به دلیل فقدان قهرمان و عامل پیش برنده ی متن، بازی خطرناکی را پیش می گیرد. بازی رویا. اما آیا متن بر این خطر فایق می آید؟

شخصیت ها

الف. تحقیر

اشخاصی کوچک و بزرگ نمایش در پس اهن و تُلُپ و شلتاقی که می کنند چقدر حقیر و کوچک نمایانده می شوند. این اشخاص چرا برای یکدیگر دلسوزی می کنند و چرا یکدیگر را تحقیر می کنند؟ اساساً رابطه ی این اشخاص با تحقیر شکل می گیرد. شهین خانم دار و دسته ی پاسگاه اعم از شوهرش (آقا نباتی)، سرکار شعبون و آقا علاف بند را تحقیر می کند. آقا علاف بند هم زیردستانش را. خانم مقدم هم که زن روشنفکری ست میلی به همکاری با آن ها ندارند. اما مگر خانم مقدم برای خودش دل نمی سوزاند؟ با ورود اشخاص قصه و داستان، عملاً فصل دیگری گشوده می شود، اما تحقیر همچنان باقی ست به نظر این عده، آن ها دعایی اند و از نظر اشخاص قصه این ها آدم های مریض. مثلاً «درا» می گوید: *این مردم عقده ی خود کوچک بینی دارند.*

ب. انگیزه

(قبل از آن که بحث تحلیل انگیزه های را باز کنم به موردی اشاره می کنم که از این به بعد استفاده خواهد شد. پس از ورود اشخاص قصه، مرزی فرضی داریم میان جناح یا صف اوّل (آدم های مربوط به پاسگاه) وصف دوم (آدم های قصه و افسانه).

درام نویس به سادگی انگیزه ها و آرزوی اشخاص را معلوم می کند (ولی با یک نکته ی انحرافی. برای پیشگیری از خلط مطلب فقط انگیزه ی صف نخست را بررسی می کنیم ـ البته بعید نیست این اشکال پیش بیاید که انگیزه مصداق همواره مطمئنی برای الصاق و اطلاق به اشخاص هر نمایش نباشد. به خصوص که اشخاص نمایش غریزی و کورکورانه عمل کنند. اما چون در برآیند متن مشکلی رخ نمی دهد با کمی مسامحه واژه ی «انگیزه» را برای ساده کردن مطلب به کار می بریم.)

و اما اشخاص نمایش به فراخور حال خواسته هایی را تعقیب و آرزو می کنند. مثلاً شاهزاده گرفتن امتیاز را بهانه می کند و

برای تحت تأثیر قرار دادن دیگران متکی به جذابیت و زنانگی زن است؛ اما سرانجام از زن ها شکست می خورد. سرکار شعبون، آقا علاف بند و آقا نباتی انگیزه شان طبعاً مثل هر نظامی دیگری یا تنبیه نشدن است یا تشویق شدن، و دست آخر ارتقای درجه، اما در این بلبشو چه تضمینی هست؟ بدتر از همه وقتی که ثواب و خطای اعمال شان معلوم نیست ناخواسته به در بسته می خورند. خانم مقدم در آرزوهای دور و درازی سیر می کند اما شاید در درجه ی اول آزادی شوهرش را بخواهد که این هم محتمل نیست، و همین طور بقیه ی اشخاص به ترتیب ...؟ بدین ترتیب فرآیند سرکوبی آرزوها و سائقه ها در اشخاص نمایش بدل به ترس می شود! اما چرا ترس، و نه وحشت؟ مضمون وحشت عبارت است از تشخیص کم و بیش واقعی از درجه ی مخاطرات نهفته در وضعیتی خاص که موردارزیابی قرار می گیرد. ترس زبان حال خصلت شخص در موقعیتی به خصوص است که لزوماً هم نباید خطرناك باشد ولی به هر حال باعث ادراکی ناقص، مخدوش و جهت دار می شود. وحشت مولود ادراك است، حال آن که ترس خود موجد ادراکی ست که آن را تائید می کند. دامنه ی وحشت متناسب با گستره ی مخاطرات احتمالی محدود است، در صورتی که ترس ـ به همان گونه که خطا حد و مرزی ندارد، نامحدود است. آیا در متن، ماحصل این ترس که از سراسیمگی آغاز می شود و در سرکوب شکل می گیرد، به نوعی کرختی، فلج و خواب آلودگی می انجامد؟

برآیند متن در برابر نهادی که ارایه می کند، به مفهوم خواب و رویا دیدن می رسد. یعنی از زمانی که به جای «خرکش» اشخاص قصه به صحنه سرازیر می شوند، با تظاهرات ذهنی و توهّم صف اول سر و کار داریم؛ بدین شکل که عقده های درونی و دست نیافتنی صف اوّل خیال پردازی می شود، انسجام می گیرد، و به گونه ای هنرمندانه بدل به اشخاص افسانه ای می شود. به همین دلیل است که اشخاص قصه در پایان بندی نمایش با قطع کوتاه نور در یک چشم بر هم زدن از مقابل چشمان خواب زده ی صف اول می گریزند و غایب می شوند. اگر بپذیریم رویا تظاهری ست بیان کننده و با معنی از فعالیت های روانی انسان که در خواب ظاهر می شود موفق به معادل سازی و تحلیل متن شده ایم؛ یعنی دلالت رویا به رویابین. مثلاً یکی از صحنه های کاملاً مشخص و سبک پردازی شده؛ صحنه ی زیبایی ست که «آقا تقی» و «سیندی» با هم تنها می شوند و هر دو بدون این که زبان یکدیگر را بفهمند با هم حرف می زنند، و بدون این که محذوری حس کنند از خودشان می گویند. باز هم برگردیم به موضوع خواب به هنگام خواب اصولاً احتیاجی به مشاهده و دقت در دنیای خارج نداریم؛ به عکس به درون گرایی می پردازیم (مقایسه شود با اشخاصی که هر یک از گذشته ی خود و احساساتی که آن زمان داشته اند صحبت می کنند) چون وجود خودمان تنها چیزی ست که برای ما اهمیت دارد. بی شباهت به جسم بی جان و یا جنین

نازاده نیستیم و شاید بتوانیم خود را با فرشتگانی قیاس کنیم که از قوانین دنیای مادی فرمان نمی برند. در هنگام خواب مفهوم احتیاجات و لوازم جای خود را با مفهوم آزادی عوض می کند و تنها مسئله ای که مورد توجه افکار و احساسات ما قرار می گیرد «وجود خود ماست».

حال دوباره صحنه ی اخیر و متن را در ذهن مرور کنیم: آدم هایی که در وضعیت نامعلومی معلق مانده اند بدون این که راهی باشد، یا قادر به کاری باشند، به خواب پناه می برند، اما در این خواب مرگ چه ... ؛ یا از امیال سرکوب شده شان شکنجه می شوند یا شاهدند که آرزوها و آرمان های شان بر باد می رود.

اما خرده!

«هنر را آشکار کردن و هنرمند را پنهان داشتن هدف هنر است. هیچ هنرمندی در پی اثبات چیزی نیست حتی چیزهایی که حقیقت دارند.» **اسکار وایلد**

اما خرده ای که به نویسنده مترتب است نه متن؛ زمانی ست که نویسنده به بهانه ی تحول شخصیت ها در یک فرآیند فوری به ساعت ۱۲ می رسد و این به خودی خود کافی نیست. در تئاتر کلمه ی «عمل» خود به معنی «حقیقت» است. *اسکار وایلد* می گوید؛ *هنرمند می تواند هر چیزی را بیان کند.*

زبان نمایش

زبان «شبی در طهران» از امتیازات آن محسوب می شود. چرا که زبان از یک سو در کار رنگ آمیزی و نقاشی آدم هاست و به دلیل تنوع گویش ها آدم هایی متمایز می آفریند؛ و از سویی برای ترسیم حالات و روحیات آدم ها موفق است. چیزی که ما در تئاتر خودمان کم تر به آن اندیشیده ایم، و معمولاً به واسطه ی ترجمه های بد از ادبیات نمایشی خارجی، از کف داده ایم و یا بعضاً با بی اعتنایی نویسندگان داخلی از کنارش سرسری گذشته ایم. از دیگر مواردی که می توان برشمرد ایجاز در زبان نمایش «شبی در طهران» است؛ مثلاً وقتی آقا تقی به دربار زنگ می زند بدون معطلی به تلفن چی می گوید: *شاهو کار داشتم* که تنها با سه کلمه ی کوتاه هم عمل قوی نمایشی، هم نشانه گذاری شخصیت، هم تشریح شخصیت را به دست می دهد، و هم از زبان ساده و روانی استفاده کرده که به راحتی جذب می شود.

درباره ی اجرای نمایش

نکته ای که در اجرا توجهم را جلب کرد طراحی صحنه بود که هوشمندانه نور را به دو بخش تقسیم کرده بود؛ یکی بیرون میله ها، که فضایی تاریک و گرفته داشت، و دوم داخل دفتر با نوری نه چندان تند که پس از برخورد با دیوار خاکستری برمی گشت.

۷۷/۹/۱۵

هرا، تکنیکی نو در بیان اساطیر