چگونه آثار ادبی کهن را نمایشی کنیم؟

دکتر قطب‌الدین صادقی

باید یک بار برای همیشه قطعی کرد که انتقال موضوع یا اثری از دوره‌ای به دوره دیگر، یا از شکلی به شکل دیگر نیازمند یکی نگرش تازه یا برداشت نوین است، زیرا هدف افزودن چیزی به گذشته است نه تکرار آن

یکی از رایج‌ترین و مهمترین روندهای شکل‌گیری هنر در تاریخ فرهنگ بشر کلاً براساس «قدرت زایش» یا دگرگون شدن شکل و محتوای آثار بزرگ و ارزشمند است. به این معنا که آثار بزرگ بنا به جوهر ممتاز، ماهیت والا، و ظرفیت مناسبی که دارند، اغلب می‌توانند در دوره‌های بعدتر از خود نیز با پذیرفتن معانی نو، و یا تجربه کردن شکل‌های تازه، از نو آفریده شوند، کلاً به لباس دیگری درآیند و یا سرمنشأ خلاقیت‌های متفاوت‌تری گردند.

رابطه هنر نمایش با آثار ادبی کهن نیز در همین چارچوب قابل نمود و بررسی است. در تاریخ تئاتر جهان کم نیستند آثار دراماتیک درخشانی که سرمنشأ و بهانه پیدایش آنها، صرفاً آثار حماسی یا ادبی کلاسیک بوده است.

برای مثال در فرهنگ یونان کهن تراژدی بنامی چون «آنتیگون» سرمنشأ حماسی دارد. اما جدا از دهها برداشت مختلف تئاتری که خود یونانی‌ها از این اثر کرده‌اند، بعدها رومیان، و پس از رنسانس دهها فرهنگ و صدها نویسنده مختلف از این تراژدی نسخه‌های دیگری پرداخته‌اند که هر یک بسیار متفاوت از دیگری بوده‌اند. آثار فالیه ری، کوکتو، ژان آنوی و ائول فوگارد درخصوص این اثر بسیار معنی‌دهنده و زنده است و این منهای آثار سینمایی، موسیقایی و یا باله‌های مختلف خلق شده براساس این تراژدی است. گفتن ندارد، ما هنوز این این روش و روند در عرصه خلاقیت‌های نمایش خود سود چندانی نبرده و نمونه‌های اصولی و بزرگی پدید نیاورده‌ایم.

به هر طریق هر اثری را به هر شکلی نمی‌توان دراماتیزه کرد، زیرا این روش نیز ضرورت‌ها و قانونمندی‌های ویژه خود را دارد. حال اگر بخواهیم فنی‌تر به مسأله نگاه کنیم، کلاً از جنبه نظری می‌توان پنج جنبه یا پنج وجه اساسی کیفیت دراماتیزه کردن آثار کلاسیک را برشمرد، که عبارتند از:

۱ـ ظرفیت و استعداد ۲ـ برداشت نو ۳ـ تبدیل کردن یا دگرگونی ۴ـ ویژگی‌های فنی ـ هنری ۵ـ زبان

ظرفیت و استعداد

درباره ظرفیت و استعداد به‌طور خلاصه باید گفت هر اثر یا موضوعی را نمی‌توان به صرف کلاسیک بودن دراماتیزه کرد، بلکه تنها آثاری را می‌توان نمایشی کرد که دارای ظرفیت و استعداد شکل‌پذیری باشند. این استعداد هم برمی‌گردد به دو ویژگی اساسی خود اثر که عبارتند از: الف ـ موقعیت دراماتیک ب ـ جدل.

موقعیت دراماتیک هم کلاً بر دو اصل دیگر استوار است که عبارتند از: الف ـ دینامیسم یا پویایی موقعیت ب ـ دینامیسم یا پویایی شخصیت.

از آنجا که موقعیت دراماتیک همواره علاوه بر ماهیت عمیق روابط روانشناسی و اجتماعی مابین شخصیت‌ها، اصولاً و به‌طور عام شامل همه نشانه‌های تعیین‌کننده برای «درک انگیزه‌ها و اعمال» شخصیت‌هاست. باید گفت آثاری را که قهرمان آن «ایستا» است و با خود، دیگری، سرنوشت یا ارزش‌های دیگران درگیر نمی‌شود و در پرتو این درگیری «تحول» نمی‌پذیرد، نمی‌توان نمایشی کرد. همچنین موضوع‌هایی را که قهرمان آن موقعیت ایستایی دارد،

یعنی در گوشه‌ای راکد و بی‌حرکت مانده است و سرنوشتش تغییری نمی‌پذیرد، نمی‌توان به صحنه برد، زیرا هر گونه «پویایی موقعیت» بر خاصیت دگرگون‌پذیری شخصیت‌ها و تحول‌پذیری موضوع متکی است. به همین دلیل بهترین موقعیت از آن تضادهای درونی و بیرونی اراده فردی قهرمانی است که «عمل» و «انتخاب»ش با تضادهای دوره تاریخ (زمانی و مکانی) خود گره و پیوند خورده باشد. سرگذشت هملت یا کشمکش «افشین و بودلف» در تاریخ بیهقی دو مثال کاملاً زنده و جذاب در این خصوص‌اند.

درباره مورد دوم یعنی «جدل» هم باید یادآوری کرد اساساً عناصر یک موقعیت دراماتیک عبارتند از:

- جدل
- مانع
- تضادهای فکری

از این نظر موقعیت دراماتیک قبل از هر چیز یک «تضاد» است مابین عناصر دراماتیک در ارتباط با یک:

- انقباض (بحران)
- انتظار
- دیالکتیک اعمال شخصیت‌ها

بنابراین در اینجا بیشتر از هر چیز دیگر، موضوع مورد بحث به «آشکاری» و «قاطعیت» جدل نیازمند است. چندان که بدون هر گونه ایهام و گنگی قهرمان را با موانع مختلف رودررو کرده یا با تضادهای فکری دیگران به تعارض واداشته، و یا اصولاً او را در چنبره حادثه‌ای مشخص و بحران‌زا، که او را به کنش و واکنشی مهیج و منطقی وا دارد، درگیر نماید. تنها در این صورت است که موضوع پیش روی تماشاگر شفاف مطرح می‌شود و از هر نظر پذیرفته شده می‌نماید.

۲ـ برداشت نو

باید یک بار برای همیشه قطعی کرد که انتقال موضوع یا اثری از دوره‌ای به دوره دیگر، یا از شکلی به شکل دیگر نیازمند یکی نگرش تازه یا برداشت نوین است، زیرا هدف افزودن چیزی به گذشته است نه تکرار آن. تداوم گذشته است نه تقلید بیرنگ آن. بنابراین باید با هوشیاری کامل از آن الهام گرفت و به وسیله آن حرف خود و پیام دوره خود را بیان کرد. برای نمونه اگر بخواهیم حتی در بهترین حالت ممکن عین حرف فردوسی را تکرار کنیم، هنر بزرگی نیست، زیرا این را خود فردوسی هم بیان کرده است. دیگر چه سود از تکرار مکررات؟ اما از سوی دیگر هم نباید فراموش کرد که ارائه آثار شتاب‌زده، سطحی، بدون ارزش و اغلب تجاری از آثار بزرگ، اگر نگوییم «خیانت»، دست‌کم بدترین اشتباهی است که می‌توان در حق این آثار و خالقان نامدار آنها کرد. درنهایت تأسف باید گفت به «وجه تجاری» این آثار ـ که همیشه از سوی فرصت‌طلبان صورت می‌گیرد ـ باید صفت «عوام‌فریبی» را هم افزود.

ارائه هر گونه برداشت نوین از اثری کهن مستلزم داشتن خلاقیت و ابداع در موارد زیر است. به عبارت دیگر، هنرمند معاصر می‌تواند از یک یا هر سه جنبه زیر دیدگاه تازه خود را اعمال یا عنوان کند:

۱ـ پرداخت تازه قهرمان اصلی (برای نمونه نگاه کنید به «آرش» بیضائی یا جم در «موبهٔ جم»).

۲ـ تغییر معنای موضوع (نگاه کنید به «مویه جم» یا «هفت خان رستم»).

۳ـ حذف و اضافه کردن ماجراها و شخصیت‌ها (برای مثال نگاه کنید به «سهراب، اسب، سنجاقک» اثر بیژن مفید).

درباره مورد اول کافی است پرداخت جدید شخصیت رستم در «هفت خان رستم» را نام برد، زیرا در نسخه نمایشی جدیدی که ما از آن پرداختیم، رستم دیگر یک پهلوان «ماهیچه بازو» آلت دست و همدم رام کاوس‌شاه نبود، بلکه با شناختی که اندک‌اندک در طی طریق و در برخورد با دوست و دشمن به دست می‌آورد، در پایان به یک نگرش انسانی رسیده و پهلوان شکست‌خورده مازندرانی را همان اندازه دریافته و دوست می‌دارد که پهلوانان ایرانی را. سفر او را در درون متحول کرده است، به گونه‌ای که در پایان ماجرا او دیگر رستم خام آغاز نمایش نیست.

«تغییر معنای موضوع نمایش» شاید بهترین نمود و مورد مشخص برای نشان دادن برداشت نو مؤلف است، زیرا آنچه را که می‌توان در دوره و مکانی دیگر ارزش شمرد، ای بسا جبر زمانه در دوره و مکانی دیگر ضدارزش جلوه دهد. در پایان نمایش «هفت خان رستم»، رستم به سبب جور و غارت کاوس‌شاه در مازندران علیه شاه می‌شورد و بر جسد اولاد، پهلوان مازندرانی، که ناجوانمردانه از پشت تیغ بر او نهاده‌اند، مویه‌ای در حد مویه بر جسد سهراب می‌کند.

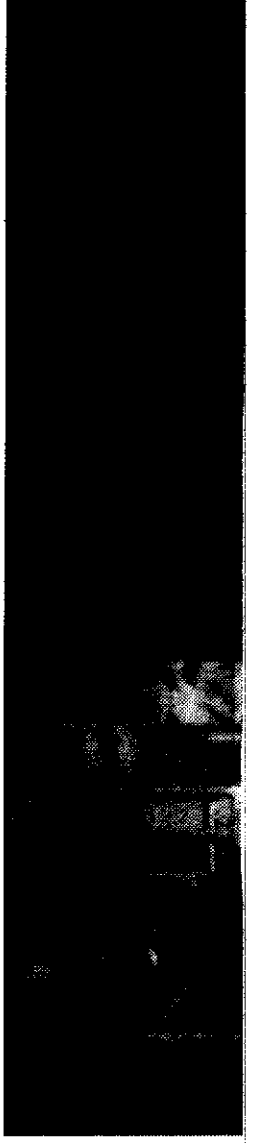
ضرورتی ندارد از حذف و اضافه کردن ماجراها و شخصیت‌ها در اینجا بیش از اندازه گفت‌وگو کنیم. موضوع ساده است. می‌توان با آوردن شخصیتی تازه، حرفی تازه زد یا با حذف ماجرایی، وجهی دیگر از موضوع را برجسته کرد. درام‌نویس مخیّر است آن گونه که لازم می‌بیند دخل و تصرف کند. باز هم برای نمونه در اینجا لازم می‌دانم به «مویه جم» اشاره کنم که شخصیت «جمیگ»، بعد آگاهی‌بخش او، ماجراهای آوارگی جم و جمیگ، انتخاب آگاهانه مرگ خودخواسته جم و غیره، کلاً از اضافه‌هایی است که ما بر اسطوره جمشید افزوده‌ایم و هیچ ربطی به شاهنامه ندارد. همان‌گونه که فردوسی در چارچوب حماسه و اسطوره دوره خودش را توضیح داده بود، ما هم در قالب نمایش دوران معاصر خود را ترسیم کردیم. بنابراین تأکید می‌کنم که مؤلف یا نمایشنامه‌نویس باید ضمن شناخت از تألیف و دوره‌ای که اثر در آن واقع شده، ضرورت‌های زمان و دوره خود را هم عمیقاً شناخته و بدانها پاسخ گوید.

۳ـ تبدیل کردن یا دگرگونی

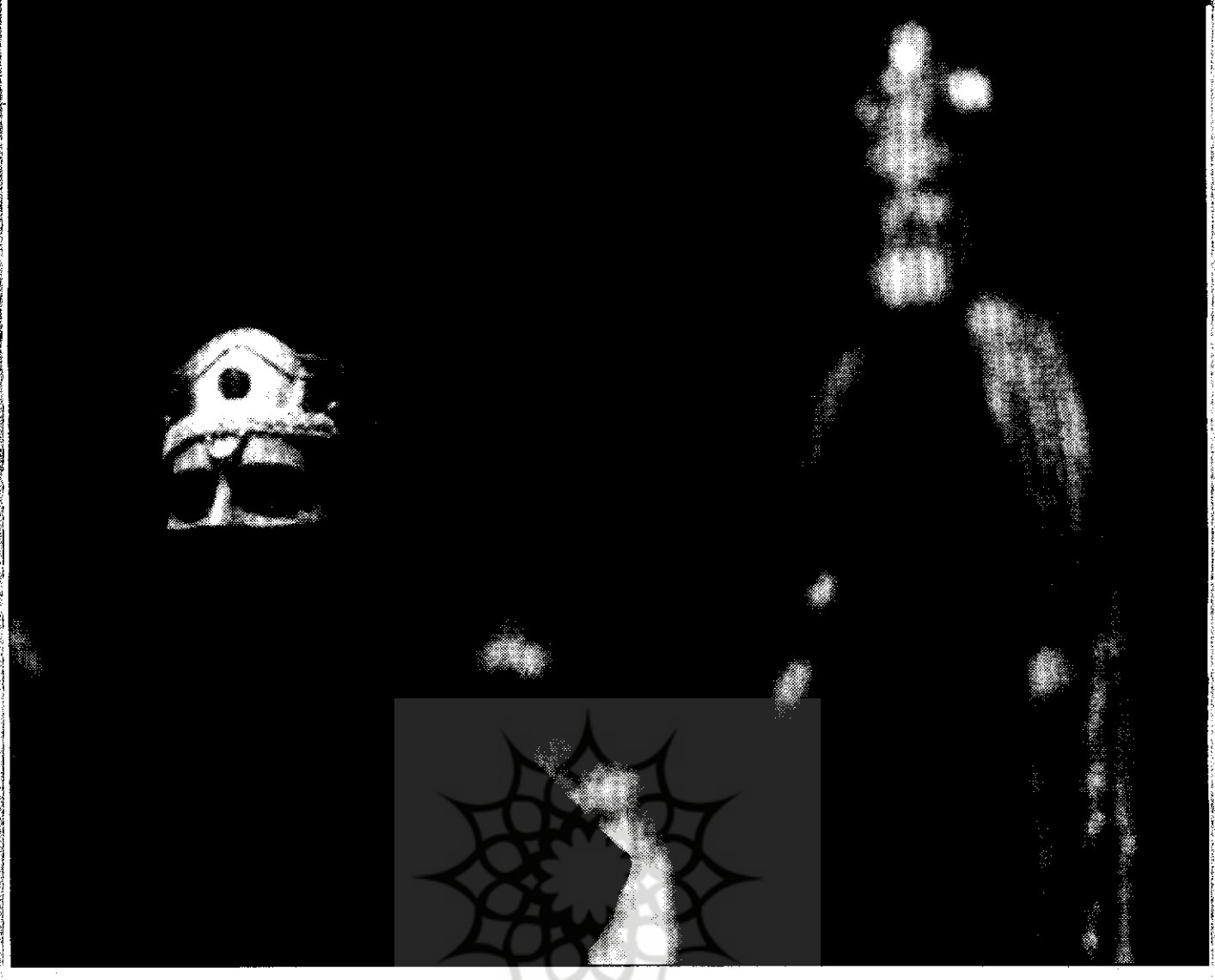
مهمترین کار نمایشنامه‌نویسی که می‌خواهد اثری کهن را دراماتیزه کند، تبدیل کردن اثر از «ژانر»ی به «ژانر»ی دیگر است، یا تبدیل کردن نوعی به نوع دیگر. می‌دانیم که اکثریت قاطع آثار کهن ما محتوای «اپیک» یا «روائی» دارند که برای نمایشی کردن باید آنها را «دراماتیک» کرد. یعنی از وجه «شنیداری» به «دیداری» تبدیلشان کرد و از «توصیف» به «عمل» برگرداند.

اهمیت مطلب در آنجاست که جدل دراماتیک درواقع جدل بیرونی است به اضافه جدل درونی، و ما می‌دانیم که حماسه چون به حرکات جمعی و نبردهای گروهی و لشکرکشی و اعمال قهرمانی می‌پردازد، لزوماً یک (جدل بیرونی) است و قهرمانان غالباً «درون» و روانشناسی شخصیتی ندارند و اگر هم داشته باشند بسیار ضعیف است. منظومه‌های عرفانی ما هم صرفاً «جدل درونی» شخصیت‌ها است و معمولاً هیچ جدل بیرونی مشخص و بزرگی در آنها دیده نمی‌شود. بنابراین لازم است برای دراماتیزه کردن آنها، و برای آن که قابل «دیدن» شوند، ساختار جدل نیروهای درونی و بیرونی اثر وسعت گرفته و اثر کامل شود.

گفتن ندارد، در این تغییر و تبدیل یکی از مهمترین دستاوردها همانا «دگرگونی تأثیر» است. نویسنده باید تأثیر نمایشی متفاوتی از خود حماسه یا منظومه عرفانی بیافریند، زیرا وسایل بیانی او متفاوتند. حال که سخن به اینجا رسید لازم است توضیح دهیم که هرگونه تبدیل



«تغییر معنای موضوع نمایش» شاید بهترین نمود و مورد مشخص برای نشان دادن برداشت نو مؤلف است، زیرا آنچه را که می‌توان در دوره و مکانی دیگر ارزش شمرد، ای بسا جبر زمانه در دوره و مکانی دیگر ضدارزش جلوه دهد



منظومه‌های عرفانی ما هم صرفاً «جدل درونی» شخصیت‌ها است و معمولاً هیچ جدل بیرونی مشخص و بزرگی در آنها دیده نمی‌شود. بنابراین لازم است برای دراماتیزه کردن آنها، و برای آن که قابل «دیدن» شوند، ساختار جدل نیروهای درونی و بیرونی اثر وسعت گرفته و اثر کامل شود.

کردن ژانری به ژانر دیگر (و در اینجا منظومه‌های حماسی و عرفانی به نمایش) مستلزم داشتن سه شرط است که عبارتند از:

۱ـ شناخت روش‌ها، سبک‌ها و سنت‌های ادبی

۲ـ شناخت قواعد بازی وابسته به اثر (هم سنتی و هم نوین مثلاً نقالی در شاهنامه)

۳ـ شناخت شرایط مادی و اجتماعی اجرا (یعنی امکانات فنی + شرایط اجتماعی)

اگر این سه شرط فراهم نباشد نه بر اثر کهن اشراف خواهیم داشت و نه بر خلاقیت مدرن و نوین تسلطی... همه می‌دانند شناخت قواعد بازی تنها در تکرار سنت‌های وابسته به آن هم نیست. مثلاً درباره آنچه که مربوط به شاهنامه است باید تأکید کرد آوردن شکل خام و تکراری «نقالی» سنتی لازم است اما کافی نیست. شرط اساسی خلاقیت در آن است که مثلاً خود سنت نقالی را هم دگرگون کنیم و براساس آن تجربه‌های نوینی صورت دهیم، نه این که به صورت «پخته‌خواری» تنها به تکرار بی‌رمق و خسته‌کننده آن اکتفا کنیم. در «هفت خان رستم» دگرگونی سنت نقالی به این صورت بود که به تعداد بازیگران و به تعداد شخصیت‌ها، راوی آوردیم و هر شخصیت ابتدا روایت می‌کرد و بعد بازی. دامنه این روایت را حتی تا شیر و اژدها و رخش نمایش هم تعمیم دادیم. وجود «کثرت راویان» در «هفت خان رستم» درست همچون فیلم «راشومون» اثر کوروساوا روشی بود کاملاً نمایشی برای این که «حقیقت» را نه مفهومی «مطلق» بلکه امری کاملاً «نسبی» نشان داده باشیم. اگر در «مرد فرزانه، ببر دیوانه» که براساس «جوامع‌الحکایات» محمد عوفی بود، «راوی ـ خواننده ـ شاعر ـ نوازنده» مستقل (یا گوسان) آوردیم که درضمن نقشی هم بازی می‌کرد، درعوض در «مویه جم» راوی ـ بازیگر دائم نمایش، خود قهرمان اصلی بود و تلاش شده بود تا در همه جا روایت (یا نقل گذشته) با نمایش (یا اجرا در زمان حال) با هم به شیوه‌ای تحلیلی و بدیع درهم تنیده شود. شرایط مادی و اجتماعی اجرا به نویسنده و کارگردان نمایش می‌آموزد تا برخلاف سنت‌های کهن به فکر یافتن معادل‌های صحنه‌ای جدید بیفتند و مثلاً از حرکات نمادین، فضاسازی، نشان‌شناسی، قدرت بیانی رنگها و روابط روانشناسانه شخصیت‌ها در بهترین شکل ممکن سود جویند و اثر کهن را که هنری «گوشی» است به هنر صحنه‌ای نوین که هنری چشمی ـ گوشی است ارتقا دهند. و این ممکن نمی‌شود مگر بر شکل‌های نوین، مکاتب تازه و سبک‌های جدید کارگردانی و نیز تجربه‌های پیشرفته درام‌نویسی اشراف کامل داشته باشند.

۴ـ ویژگی‌های فنی ـ هنری

بی‌گمان اثر جدید ویژگی‌های فنی و هنری تازه‌ای دارد که با اثر پیشین از هر نظر متفاوت است. برای این کار باید پیش از هر چیز تخیل کافی داشت تا بتوان با قدرت و اعتمادبه‌نفس کامل هر نوع مانوری را بر روی متن آغاز کرد. گفتن ندارد برای آدم خلاق در این زمینه هر نوع مانوری مجاز است و می‌توان تا آنجا پیش رفت که معنای اثر را دگرگون کرد و یا حتی ضد آن را ارائه داد. به همین دلیل درام‌نویس خلاق باید بداند که برای نیل به مقصود او می‌تواند همواره به متن اصلی به عنوان «مصالح اولیه» کار بنگرد و چنان عمل کند که هر کجا لازم دانست متن را به کلی بازنویسی کند.

ما در صحنه به زبانی نیازمندیم، قبل از هر چیز «تصویری» و سپس چالاک و پویا که بتواند در یک بار گفتن و شنیدن معناو عواطف نهفته در جملات را منتقل کند. بنابراین این زبان نباید زبان سنگین «کتابت» یا «شعر» گذشته باشد

یا ساختار داستانی ماجرا را درهم بریزد، قطع‌ها و صحنه‌بندی‌های تازه‌ای پیشنهاد دهد، شخصیت‌هایی افزوده یا آدمهایی کم کند. بهترین کاری که اغلب نمایشنامه‌نویسان خوش‌فکر انجام می‌دهند این است که بر روی یک یا چند قطعه از اثر که محکم‌تر، فشرده‌تر و پویاتر از سایر بخش‌هاست، تمرکز دراماتیک می‌دهند و سایر بخش‌ها را حذف کرده یا کم‌اهمیت می‌سازند. همچنین دیده شده است از متن‌های شناخته شده یا ناشناس دیگر هم قطعاتی به متن می‌افزایند. به اصطلاح به مفهوم «مونتاژ» یا پیوند با متن‌های دیگر و گاه به «کلاژ» یا چسباندن متن اصلی به متن‌های دیگر دست می‌یازند. (این روش در کلاس‌های کارگردانی هم از سوی استادان به کارگردانان جوان همواره پیشنهاد می‌شود تا بدین وسیله تصویر کامل، متفاوت و خلاقانه‌تری از یک صحنه شناخته‌شده و محدود ارائه شود.)

جمع همه روش‌های فوق شاید منجر به این شود که بتوان نتیجه اثر را تا آنجا که در قدرت خلاقه نویسنده و کارگردان وجود دارد، دستکاری کرد و درنهایت به یک شکل و معنای کاملاً متفاوت دست یافت که از هر نظر با زمان، مکان، و ضرورت‌های اجتماعی خود ما سنخیت دارد.

زبان

نمی‌توان نقش زبان در خلق موقعیت‌ها، آفرینش عمل یا قدرت تجسم بخشیدن به عمل دراماتیک از طریق ظرافت‌های زبان را انکار کرد. اغلب اوقات بی‌واسطگی، تحریف، تکرار، وارونه‌سازی، چرخش‌های غافلگیرکننده، شدت ریتم، حساسیت‌های عاطفی و قدرت اندیشه را تنها از طریق زبان است که می‌توان در صحنه آفرید. بنابراین ما در صحنه به زبانی نیازمندیم، قبل از هر چیز «تصویری» و سپس چالاک و پویا که بتواند در یک بار گفتن و شنیدن معناو عواطف نهفته در جملات را منتقل کند. بنابراین این زبان نباید زبان سنگین «کتابت» یا «شعر» گذشته باشد. زبان روزمره هم دردی را دوا نمی‌کند چون امکانات معناشناسی و علم واژگان آن محدود است. بنابراین راهی نمی‌ماند جز این که بر مبنای زبان گذشته و حال «خود» یا تجربیاتی صورت گیرد. به نحوی که بتوان با واژگان معاصر و بافت کهن به گونه‌ای این دو دوره را با هم آشتی داد و به تعبیری به زبانی سوم دست پیدا کرد که همانا «زبان صحنه» است. زبانی که هم ظرفیت القای لحظات حسی را دارد و هم ظرفیت القای لحظات فکری را، و هم عمل و جدل نمایش را هدایت می‌کند.

بنابراین زبانی نه کتابی، نه محاوره‌ای که شفاف است چون مخل معنا نیست، و شیوا است چون فصاحت دارد و در صحنه بر دل می‌نشیند و تماشاگر از نفس شنیدن ریتم و بافت ابتکاری آن لذت می‌برد، و ابتکاری است چون نویسنده با ارائه ترکیبات تازه، تعابیر نو و تصاویر زیبا از هر نظر دست به خلاقیتی نمایشی ـ ادبی زده است، که نه‌تنها دربرگیرنده ارزشهای ماندگار و جاودانی فرهنگ گذشته است، بلکه مظهر هنر، فرهنگ و خلاقیت‌های روزگار نو هم به حساب می‌آید. و به این ترتیب جامعه هنری ما می‌تواند به خود ببالد که ضمن حفظ دستاوردهای اصیل دیروز، حکم به استمرار منطقی و هنری آنها داده و عملاً در راه پاسداری و تداوم آنها تا روزگار خود کوشیده است.