خاطرات و کابوس‌های یک جامه‌دار

از زندگی و قتل میرزا تقی‌خان فراهانی

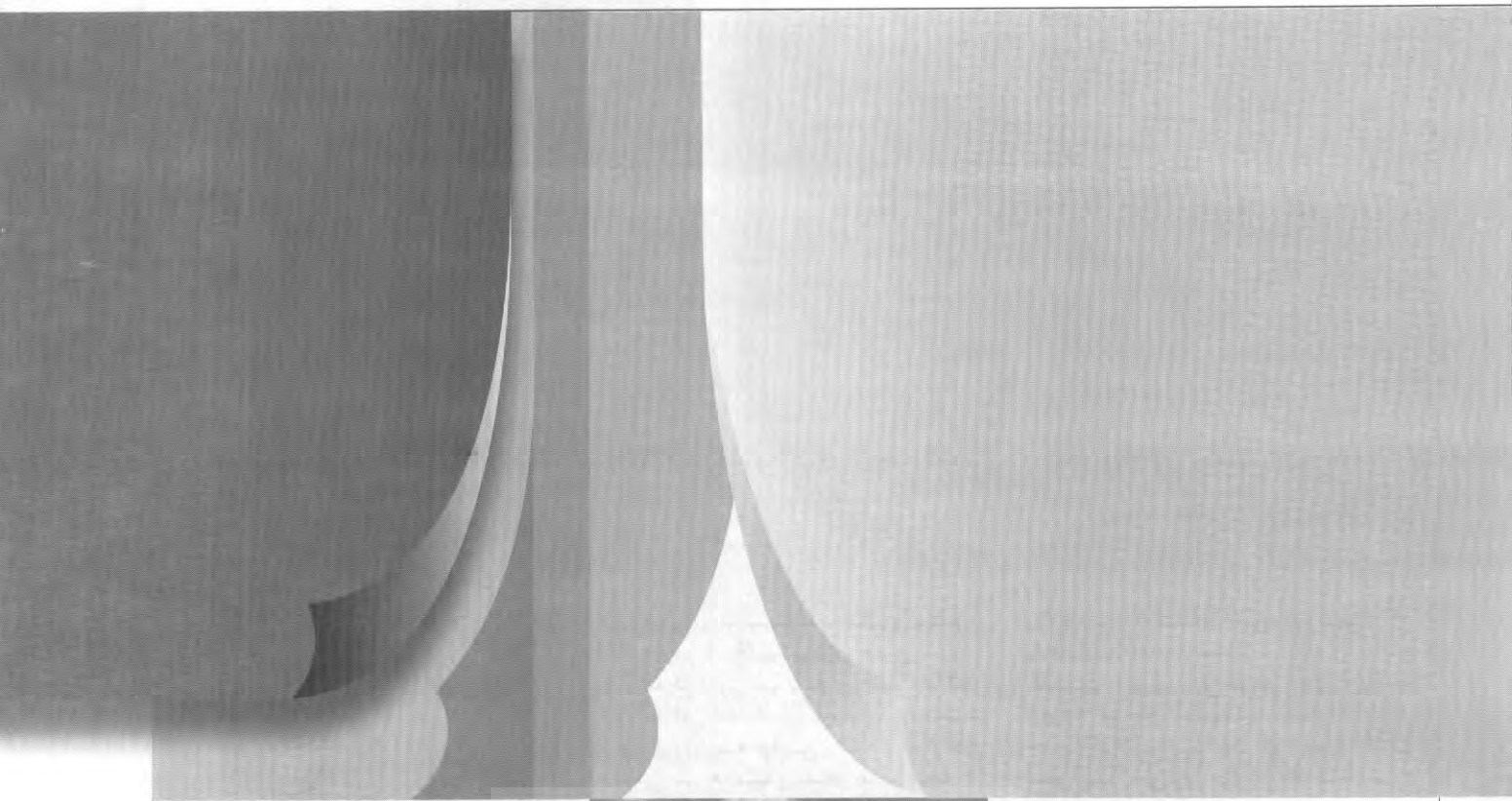
• همایون علی‌آبادی

منبع: سال ۱۳۵۶
نوشته، طراحی دکور و لباس، کارگردان: علی رفیعی
بازیگران: پرویز پورحسینی، مهدی هاشمی، رضا ژیان، محمود هاشمی، هوشنگ توکلی، مهدی علی‌احمدی، تانیا جوهری، ژیلا سهرابی، سیاوش تهمورث، میرصلاح حسینی و دیگران.

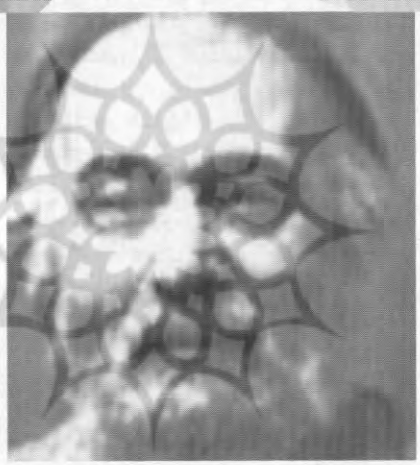
جای اجرا: تئاتر شهر

علی رفیعی به معنای کلمه شارح اصطلاح «آدم تئاتری» است. در تعریف این اصطلاح، اولین صفتی که می‌توان به کار گرفت اینست که بر فعالیتهای ذهنی (حتی روزمره) منطقی دراماتیک جریان دارد. وقتی ذهن در مسیر این منطق شناور بشود، هرچه را که بر خویش ثبت کند در حکم خیال برای ایجاد موقعیت‌های دراماتیک به صاحب ذهن (اینجا رفیعی) منتقل می‌کند. آدمهای تئاتری باشم و شاخکهایی که در کوران هر تماشا و مطالعه و نگاهی به‌خوبی از وظیفه‌ی ناظر بر منطق توضیح داده شده برمی‌آیند، گاهی هم میل می‌کنند که در قلمروهایی خارج از حوصله‌ی همین ذهن و فارغ از ظرفیت‌های منطقی بینش و احاطه‌شان، خود را بیآزمایند. در جایی که انسان از خویش خارج و فارغ شده باشد حتی آن شم و شاخکهای دیگر از کار می‌افتند و «آدم تئاتری» در محوطه‌ی وسیع این قلمرو ـ تنها و خودباخته ـ دلخوش است که خویش را آزموده است. رفیعی در حادثه‌ای خود را گرفتار کرده که نمی‌توان با اتکای منطق دراماتیک ذهن، از پس آن برآمد یا جانانه برآمد. اما اگر در این یک‌جا ذهن و دید مطلق تئاتری کارساز نمی‌افتد و در قبال قلمرویی چنین پهناور و بسیط چاره‌ای جز بالیدن و امتیاز دادن بر ذهن و دیدی چنین ـ و فقط همین ـ ندارد، در ازایش شاید که علی رفیعی بر حوصله و ظرفیت‌اش وقوف بیشتری پیدا کند و از سر تعمد و اجبار، ماجراجویانه، خود را به وسط حادثه نیاندازد. وسط حادثه و محوطه‌ی وسیع قلمرو کجاست؟ عصر قاجار و برهه‌یی از این عصر که بازتابنده‌ی زندگی و قتل امیرکبیر و دوران سلطنت ناصرالدینشاه است. شاید دست‌اندازی بر وقایع این دوره و خلق یک متن نمایشی از آن در شمار آنگونه کارها باشد که نیاز به:
۱ـ نویسنده به معنای مطلق کلمه داشته باشد (اینجا غرض از نویسنده درام‌نویس است)
۲ـ اینکه نویسنده با میل و وسوسه‌ی درونی و شخصی احساس کند که نکته‌ای، ماجرایی، چیزی قابل تبدیل هم به دنیای او و هم به صحنه‌ی نمایش وجود دارد، ۳ـ نویسنده آنچنان گشت‌های وسیع و عمیقی در ادب این عصر و به‌ویژه زبان آثار ادبی و تاریخی آن بزند که درام‌نویسی معاصر ما از شوق یک کشف، کشف امکانات زبان فارسی در زبان دراماتیک به وجد بیآید.

خیال نمی‌کنم برای این سه شرط لازم باشد جداگانه دلایلی بیاورم. کافی است فقط نگاهی بر مجموعه‌ی همه‌ی آثار ادبی و تاریخی آن دوره و دوره بعد و کارهای چند دهه‌ی اخیر و حتی ـ فقط ـ بر متن‌های برگرفته‌ی «علی حاتمی» انداخته شود (بدون ترس از حجم کارها) تا این نکته با روشنی بیشتر جلوه کند که نمایش معاصر ما ـ اگر بخواهد و بتواند ـ لااقل از جنبه‌های شرط (اینجا، دیگر باید گفت شق)



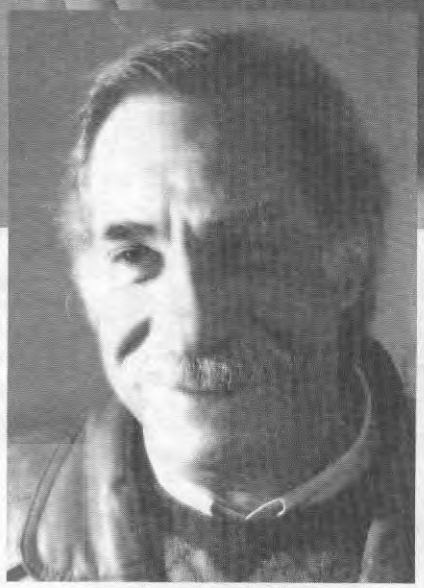
سوم به امکانات تازه‌ای خواهد رسید. رفیعی بدون مجهز بودن به مواد اولیه‌ی کار (که آگاهی نسبت بر تاریخ و ادب و زبان فارسی است) و به‌صرف داشتن منطق دراماتیک ذهنی، چیزی نوشته است. این را میشود درک کرد که برای رفیعی کار صحنه چنان جذاب و پرکشش است که او را وامی‌دارد و حتی به او می‌قبولاند که می‌تواند برای تئاتر متن بنویسد. اما این را هم باید درک کرد که نویسنده‌ی «تئاتر مستند» پس از همه‌ی تأملات، تازه به مرحله‌ای میرسد که باید آنچه را که در تاریخ اتفاق افتاده از ذهن خود عبور دهد. تاریخ در این نوع تئاتر، جلای ذهن می‌خورد و نویسنده در قبال یک اتفاق تاریخی ـ چه دور و چه نزدیک ـ وضعیتی از خویش بروز میدهد، یا حتی در قبال آن طرف و جهت می‌گیرد. رفیعی، همه‌ی آنچه را که دیده و خوانده و شنیده ـ از هرجا و یا از همه‌جا ـ کنار هم چفت کرده و نشانده و از طریق صحنه‌ی نمایش مروری بر واقعه‌ی امیرکبیر کرده است. اینجا فرآورده‌یی که از ذهن عبور کرده باشد غایب است. اینجا هیچ تفکری در مواجهه‌ی با تاریخ وجود ندارد. پس اینجا تئاتر مستند هم غایب است. چراکه معلوم نیست نگارنده‌ی متن ـ بالاخره ـ چطور بر جریان می‌نگرد. البته، به‌راحتی می‌توان به این توافق رسید که ریخت ظاهری متن رفیعی، شباهت به ریخت ظاهری



آثار مستند دارد، اما اینکه مثلاً درام‌نویس این نوع تئاتر از چه راه‌هایی برای تأملات تحقیقی میرود و چگونه ساختمان اثرش را طرح میزند و غیره، همه مبین این نکته است که تفکر و وضع نویسنده در قبال ساختمان اثر پیداست نه اینکه پیدا، که «هست». پس آنچه رفیعی نوشته، یا به صواب نزدیکتر، بیشترین قسمتی را که تنظیم کرده چیزی است در حد نقل و بازگویی، بدون دخالت ذهنی کنجکاو و فعال. اینجا غرض مطلقاً کشاکش‌های ذهنی و نه فقط فعالیتهای وجه دراماتیک ذهن آدم تئاتری) از ضعفهای ادبی متن مثل زبان بدون شخصیت آن که در برخی از مواقع رونویسی بی‌کم و کاست زبان متنهای تحقیقی است به سادگی درمی‌گذریم تا به نوع مطالعات تنظیم‌کننده‌ی متن در «منابع و مآخذ آن دوره» و انعکاسش بر صحنه‌ی نمایش برسیم. اگرچه از طریق نکته‌ی ضعف زبان این متن، می‌توان به ملاحظات و مشاهدات دیگری از قبیل ضریب اندک و ناچیز حوصله و ظرفیت تنظیم‌کننده در زبان فارسی رسید. اما می‌گذریم و می‌رسیم. رفیعی در کار خود و از طریق منطق دراماتیک ذهنش، شخصیت تازه‌ای میسازد به اسم «جامه‌دار». خلق «جامه‌دار» یکی از فعالیتهای پرفایده‌ی همان ذهن، با همان منطق است. شاید فکر خلق چنین شخصیتی فقط بتواند از ذهن یک «آدم تئاتری» خطور کند. «جامه‌دار» در حکم یکی از خیل جانبداران و طرفداران امیر است که اتفاقاً کسبش جامه‌داری حمام است و حمام مکانی است که در آن فاجعه رخ میدهد.

پس جامه‌دار، ناظری است که میداند بر سر امیر چه رفته. او چنان گیج و بهت‌زده از واقعه است که با هذیان، شب و روز ذکر امیر می‌گوید.

اما جامه‌دار فقط توضیح یک شم تئاتری نیست. رفیعی وجه دیگری بر این شخصیت می‌افزاید که آن «تجسم کشاکشهای درونی امیر» است. جامه‌دار چنان با امیر درآمیخته که حتی پیش از وقوع فاجعه با تضرع و تمنا از امیر می‌خواهد که از سفر چشم بپوشد و به دامگاه نرود. وجه اول این شخصیت یعنی تنها

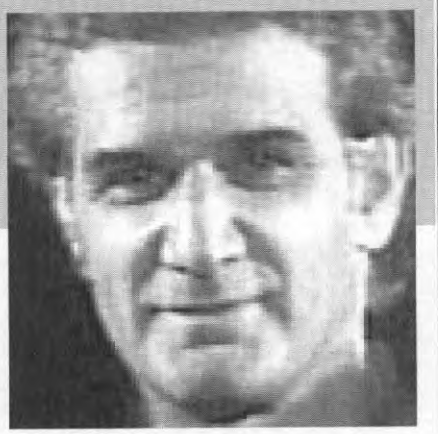


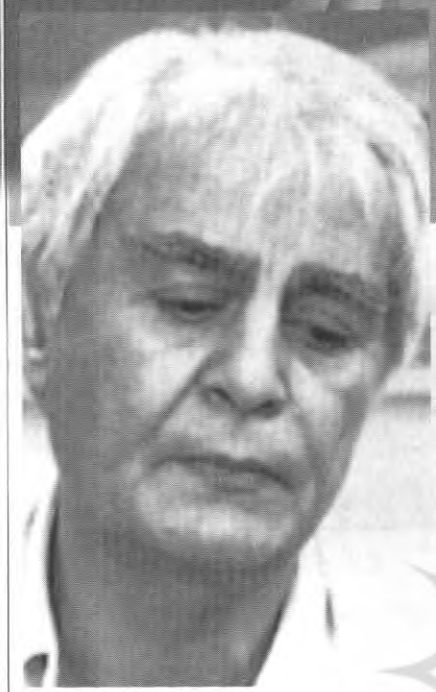
ناظری که در حمام به سائقه‌ی حرفه‌اش ناظر بر وقوع قتلی ناجوانمردانه بوده فرجامی مانند امیر دارد. جامه‌دار «سردرنمی‌کشد» و آنچه را که دیده نزد گزمگان و شحنگان ناصرالدینشاهی ـ همانان که امیر را کشتند ـ با لکنت و ترس و تمجمج باز می‌گوید و اینان نیز سرش را زیر آب می‌کنند. وجه دوم شخصیت جامه‌دار جذاب‌تر و هوشمندانه‌تر است. جامه‌دار، در وجه دوم، خویشتن امیر می‌شود. درست مثل اینکه امیر با خود خلوت کند و به نجوا بپردازد.

حالا ـ اینجا برصحنه‌ی نمایش ـ خویشتن امیر پیدا میشود، قابل لمس می‌شود و رفیعی با این شگرد و تمهید دراماتیک طرح سئوالی را می‌ریزد: آیا امیر می‌دانست؟ وجه دوم شخصیت جامه‌دار که عمیقاً نشانگر تلنگریست که رفیعی ـ بعنوان متن‌پرداز ـ از ماجرا خورده، حکایت از نطفه‌ی تفکری می‌کند که بسته‌نشده، می‌ترکد. حباب یا جنین یا هرچه می‌خواهید وجه دوم جامه‌دار است و حیف و حرام، یا هرچه می‌خواهید بقیه‌ی نمایش. جایی که رفیعی حدیث نفس می‌کند یعنی مسئله‌اش امیر و دنیای درونی او میشود شاخکها تکان می‌خورند. جایی که او به تاریخ و قلمروهای منشوری آن می‌پردازد همه چیز تمام میشود، ته می‌کشد. همین‌جا در حد پیشنهاد می‌توان گفت که تم متن رفیعی می‌توانست با سختگیری بیشتر از لحاظ زبان و شخصیت‌پردازی همین سیر و مکاشفه در درون امیر باشد. این تم، بنابر آنچه رفیعی در این حد نشان میدهد، می‌توانست کاری مقرون به توفیق باشد و دیگر هیچ احتیاجی هم به تعبیه‌ی بقیه‌ی ماجرا نبود.

باری، بقیه‌ی نمایش یعنی شرح شخصیت ناصرالدینشاه و ارقگی مهدعلیا و فرصت‌طلبی‌های میرزا آقاخان نوری و قضایای بندوبستها و آجیل دادن و گرفتن‌های آشکار و پنهان درباریان و حوادث دیگر در یک کلمه: «مسطح» است. یعنی فقط طول دارد و عرض ـ اینجاست که رفیعی در تله‌ی سطحی‌ترین و پیش‌پا افتاده‌ترین شیوه‌های تئاتری یعنی «بورلسک»سازی گرفتار می‌آید. (برای لفظ «بورلسک» می‌توان اصطلاح تیپ‌سازی بر مبنای هجوپردازی را پیشنهاد کرد) هجو، طریقی است آسان و سطحی که بالودگی و خوشمزگی همه چیز را به مضحکه می‌گیرد، آنچنانکه رفیعی گرفته است. هجو در تئاتر، هرچند که اندکی مدرن‌تر و امروزی‌تر و خوش‌سروپزتر هم شده باشد در غایت امر منجر به ساختن «تیپ» می‌شود و نه «شخصیت». به همین علت، ناصرالدینشاه به شکل یک زنباره‌ی خوشباش و شیطان (به معنی شیطنت‌کننده) درمی‌آید که غم‌های تند و آنی دارد و شادیهای کودکانه، یا مهدی علیا با گونه‌هایی گلگون مثل ماده‌پلنگی فقط دندان تیز می‌کند و نعره می‌کشد. یا میرزا آقاخان و درباریان که در سیلابی از لودگی و اطوار غرق میشوند. از همه نگران‌کننده‌تر سفرای روس و دولت فخیمه هستند که در این مضحکه تیپ‌هایی مستعمل و ـ چاره نیست ـ «بی‌مزه» می‌شوند. البته این برای رفیعی آسان‌ترین راه بوده که برگرفته‌هایش «از منابع و مآخذ» مورد مطالعه را به شیوه‌ای بر صحنه بیآورد که بتواند حامل بیشتر نظرگاه‌های مندرج در آنها باشد.

در اینکه ناصرالدینشاه آنطور که رفیعی نشان میدهد بوده تردید نیست، در اینکه روسها و انگلیسها بر پیکر تاریخ ما ضربه‌هایی مهلک و کاری زده‌اند جای شبهه نیست، اما اینها یک وجه یا یک سطح یا یک «بر» قضیه است. همه‌ی اینها را می‌توان حتی در «تخت حوضی» هم نشان داد و دست انداخت و آنجا در تخت حوض با سفیر دولت فخیمه شوخی‌های دردمندانه‌تری هم کرد. اما تیپ‌سازی در تئاتر ـ که در کار رفیعی تیپ‌ها باز هم پرحجم‌تر و بزرگتر شده‌اند یا بهتر بگوئیم گویی کسی در آنها دمیده و بادشان کرده ـ در نهایت امر منجر به کاریکاتورسازی می‌شود. کاریکاتورها بیهوده سعی دارند خود را موجه جلوه بدهند چراکه در این بادکنک‌های گوشتی جز باد چیزی دمیده نشده است. اینجاست که منطق دراماتیک از کار می‌افتد. چرا که هر نوع برداشت و دید و دریافتی محتاج پشتوانه و سابقه و سائقه‌ی شناخت و درک و آگاهی است. وقتی هیچکدام از اینها نبود، اولین چیزی که بر ذهن خطور می‌کند هجو کردن و بزرگ‌نمایشهای سطحی است. از همه‌ی اینها که بگذریم کمدی‌سازی در تئاتر ـ حتی در نوع پیش پا افتاده‌اش مثل کاریکاتور ساختن و هجوپردازی ـ نیاز به آدمی دارد که ذوق و قریحه و مایه‌ی این کار را داشته باشد. رفیعی ندارد، عیب هم ندارد این. حتی اگر در این مورد خاص نبود می‌گفتم بهتر که ندارد. اما اینجا او درست دست بر نقطه‌ای گذاشته که اصلاً نباید به طرفش می‌رفت و حالا هم که رفته، نتیجه‌اش این شده که گفتم. ناخوشایندتر اینکه نمی‌داند چرا رفیعی تعهد داشته از طریق ضعف‌ها، قوتهایش را توجیه کند. گذشته از نکته‌ی بالا، او از طریق زبان هم می‌خواهد نوعی به‌زعم خود لابد طنزهای ادبی درست کند. این کار هم که از جانب او شدنی نیست. پس و بنابر میثاق بل از این هم بگذریم و برسیم به اجرا.





حالا دیگر با تمام توضیحاتی که در سطور اولیه داده شد راحت‌تر می‌توان گفت که رفیعی از طرفه کارگردانهای تئاتر ما هست که می‌توان به آگاهیهایش و قدرت عملش در فن نمایش دل بست و امیدوار بود. در مقام کارگردان نمایش «خاطرات و کابوس‌ها....» البته هم‌چنان به آثار بعدی او دل می‌بندیم و امیدواریم زیرا که او تمام هم و غم خود را در این نمایش مصروف و معطوف به حرفه‌ی اصلی‌ش یعنی کارگردانی نکرده و به خاطر ایجاد یک جنین (یعنی همان تکه‌های امیر و جامه‌دار که از جهتی با ارزش هم هست و از جهت دیگر در قیاس با اینهمه وقت مطلوب و مطبوع هم نیست) حرفه را از دست داده است و این بالنفسه برای ما مایه‌ی غبن است. دوم اینکه: بالاخره بقیه‌ی متن هم زحمت و وقت برده و فرآورده هم ـ از نظر من ـ نداشته، پس نیرو و انرژی علی رفیعی در جهتی غیر خلاق به کار رفته و مآلا در «خاطرات و کابوس‌ها...» با تمامی اندازه‌های تئاتری رفیعی سروکار نداریم. سوم اینکه ـ اما رفیعی کارگردان و طراح صحنه، اگر که بخواهد می‌تواند در تئاتر ما دلیریها بکند، اما نه ماجراجویانه بلکه آگاهانه و به قصد توجیه یگانه دلبستگی و حرفه‌ی واقعی‌ش یعنی کارگردانی تئاتر. اینست که از روبرو درباره‌ی اجرای رفیعی فقط ذکر این نکات میماند که طراحی صحنه با صحنه‌ی وسیع و گسترده تئاتر شهر هیچ تناسبی ندارد و با فکر متن کمتر سنخیتی دارد.

تناسب چون تمام فضای حمام در صحنه تئاتر گم و ناچیز است و مبل گنده‌ی پرحجم (که آن هم مثل تیپ‌ها بیهوده تا آن حد بزرگ شده) شیئی زائد و اضافه‌ایست (در حجم فعلی البته) یک لحظه اگر با وسواس این سئوال طرح شود که اگر مبل خوش‌تراش آلبالویی‌رنگ نبود صحنه دیگر چه نشانه‌ی مهم و مؤثری از فضاسازی در خود داشت، جوابی جز رجعت به صحنه‌هایی که مبل از صحنه غایب است ندارد. جواب اینست: هیچ، با فکر متن کمتر سنخیت دارد چون گیچ‌های نمور و ترک‌خورده‌ی حمام و سربینه با لوله‌های آب زردرنگ و قدیمی و هول‌آور و طرف دیگر صحنه طاقدیس‌های مورب و پشت هم، بقدری در گستره‌ی صحنه‌ی تئاتر شهر اندک و حقیر بشمار می‌آیند که در نهایت نه فقط ـ حتی در صحنه‌های جامه‌دار و امیر ـ هیچ در دسترس دید و احساس حتی دور و کم‌رنگ تماشاگر نیست، که این صحنه را به نوعی کم‌اثر می‌کند.

پرده‌ی منقوش و آویخته‌ی ته صحنه هم چیزیست که قابل تأمل است. اما حتی نور مات و بی‌تفاوتی هم که گاه در آغاز صحنه‌ها بر آن پاشیده می‌شود نمی‌تواند در طول اجرا باعث توجه تماشاگر به آن و مالا رابطه‌ای زیباشناختی با اجرا بشود. «پاشویه»ی دراز و کشیده‌ی جلوی صحنه هم ـ علیرغم این‌که فکر ساختن‌اش زیبا و مؤثر است ـ دچار همین عارضه‌ی عدم رابطه بقیه‌ی فضا است. بد نمی‌بود اگر رفیعی تجدید نظری در طراحی خود با توجه به وسعت صحنه‌ی تئاتر شهر می‌کرد.

در کارگردانی رفیعی بر همه‌ی صحنه تسلط و محیط نیست. گاه چیز زیبائی (مثل امیر و جامه‌دار که در جلو صحنه تندیسی چشمنواز می‌سازند) در جایی ساخته می‌شود. یک لحظه، یک تصویر. بعد باز هم صحنه است که وسیع است و بازیگران و همه‌ی چیزهای دیگر که گم هستند و در انتزاع مطلق. برای همین است که رفیعی یکی از مهمترین وجوه کارش یعنی احساس و زبان فاخر و نفیس زیبا شناختی‌اش را یا کم به کار می‌گیرد، یا هیچ به کار نمی‌گیرد، یا با توجه به وسعت صحنه درست به کار نمی‌گیرد.

بازیگران نمایش ـ که بیشترشان هم‌طراز اول هستند مثل پورحسینی، توکلی، محمود هاشمی و علی احمدی ـ خوشبختانه در کار بازیگری بر مبنای تیپ‌سازی تبحر زیادی یا ندارند یا به سبب لطمات بعدی آن را به کار نمی‌گیرند.

در هر صورت چه بهتر! از مهدی هاشمی بگذریم که در ذات و غریزه‌اش مایه بازیگری، غلیظ و مواج و مستعد جریان دارد. این مایه هرجا که به کار گرفته شود برای مهدی هاشمی در حکم توفیقی دیگر است.

رضا ژیان در نقش «جامه‌دار»، هشیار و زیردستانه، بی‌گفت و صوت عنوان بهترین بازی این اجرا را از آن خود می‌کند. ژیان ـ علیرغم کم‌کاری‌های اخیرش ـ همچنان از زبدگان بازیگری تئاتر ما است. در انتظار نمایش بعدی علی رفیعی طراح و کارگردان هستیم.