معرکه و معرکه گیری در ایران

■ حسین جعفری

معرکه و معرکه گیری، یکی از جلوه های ناب و دلنشین در تاریخ نمایش ایران است. جلوه ای که در کنار قهوه خانه، زورخانه، مسجد و... انواع دیگری از مکانهای ثابت فرهنگی، در قالب یک تجمع غیرثابت همواره بخشهای مهمی از فرهنگ سنتی ایران را حفظ کرده و به نسلهای بعد از خود منتقل نموده است.

شناخت ارزشهای مادی ومعنوی معرکه، هویت فرهنگی و هنری آن و چگونگی تغییر و تحول آن در طول دوران ظهورش در تاریخ نمایش، از جمله محورهای بحثی هستند که مؤلف به آنها پرداخته است لیکن ما دراین فرصت، یک تجربهٔ عملی را از مجموعهٔ مباحث ارزشمند ایشان برگزیده که در واقع موازی با ایدهٔ مؤلف در راستای نگارش مطالب و مباحث پیرامون تئاتر هم هست.

قلمرو فرهنگ نمایشی ایران، همواره پژوهشگران و هنرمندان علاقه مند به هنر نمایش را مشتاقانه به مطالعه و پژوهش در این باب واداشته است تا ریشه های فرهنگی و هنری را در تمدن دیرپای کشورمان شناسایی کنند.

پس از سالهای پژوهش جسته و گریخته ای که برخی آفراد علاقمند برای ریشه یابی هنر نمایش به عنوان یک جریان فرهنگی هنری در ایران انجام داده اند، هنوز پیشینهٔ محکمی از این هنر آشکار نشده است. گفته های پژوهشگران و محققان عموماً بر پایهٔ حدس و گمان است و اسناد نیز معدود و محدودند و نمی شود به آنها اعتماد کرد. هنوز اقوال شفاهی و سینه به سینهٔ مردم و بازماندگان نسل نمایشگران سنتی و آیینی و گفتار استادان دلسوخته این نمایشها است که بارقه های امید را در دل جویندگان، روشن نگاه می دارد و بنابراین جستجو همچنان ادامه دارد. با نگاهی گذرا به سیر تاریخ تحولات فرهنگی ـ هنری سرزمینمان متوجه نکات عطف مهمی می شویم که تاثیرات غیرقابل انکاری بر این سیر داشته اند. در گذشته های دور، هر قومی که به عنوان نیروی برتر بر قلمرویی غلبه کرده است فرهنگ ویژهٔ خود را در آنجا رواج داده است و از فرهنگ گذشته تاثیر پذیرفته است و با مغلوب شدن توسط قومی دیگر، یادگارهای هنری و سنن و آیین خود را بر جای نهاده است.

قصه گویی و نقل حکایات و حوادث روزگار از جمله سنن و جلوه های فرهنگی همزاد بشر بوده و هستند که با زندگی آدمی بر کرهٔ خاکی آغاز شده و ادامه دارد.

از آن هنگام که انسان سخن گفت، نقل و روایت، او را با طبیعت و مظاهر آن آشنا ساخت؛ نقالان و قصه گویان همراه و مونس مردم در شب های بلند سال بوده اند. قصه گویی و نقالی از ابتدا با قومیت خاصی همراه نبوده است و بی تردید در تمامی سرزمینهای جهان رواج داشته است و کشور ما (ایران) در زمینهٔ نقل و نقالی گوی سبقت را از دیگران ربوده است.

شاهکارهایی از ادبیات کهن ایران و از نقل سینه به سینهٔ نقالان و روایتگران برای ما به یادگار مانده است. «هزار و یک شب»، «سمک عیار»، «گرشاسبنامه»، «امیر ارسلان نامدار» و ... در حیطهٔ ادبیات عوام و آثار سترگی همچون شاهنامهٔ فردوسی در ادبیات کلاسیک حاصل تلاش نقالان و قصه گویان چیره دستی است که عصارهٔ فرهنگ ملتی را با کلام خود نسل

به نسل منتقل کرده اند. تعجبی ندارد اگر هنوز در پی سخن نقالان باشیم و با پژوهش در این قلمرو، ویژگیهای بدیع دیگری از این هنر را کنکاش کنیم.

رفتن به اطراف و اکناف برای تماشای معرکه گیری ها و نمایش های میدانی، حضور در قهوه خانه هایی که هنوز نقالی در آنها رواج دارد و مطالعهٔ کتاب های گذشته و حال، وسایل و اسبابی است که به کمک نگارنده آمده است تا در وجه نظری به تحقیق درباب نقالی بپردازم.

هم اکنون نیز اگر در پیاده رو خیابانی و یا گوشهٔ پارکی و حتی حاشیهٔ گورستانی عده ای را ببینیم که دایره وار کنار یکدیگر ایستاده اند به سرعت به سمت آنها می رویم تا ببینیم چه اتفاقی روی داده است. اگر معرکه، مجلس شبیه خوانی و یا عملیات پهلوانی باشد در جای خود میخکوب می شویم و گذر زمان را فراموش می کنیم. محو کلام بازیگر میدان می شویم. حرفشان ما را نگه می دارد و وسایل بسیار ساده شان جذبمان می کند.

نقال «بازیگر میدان» ـ حتی اگر یک نفر باشد ـ آنچنان در گفتن جملات مهارت نشان می دهد که نمی توانیم از او دل بکنیم.

این تجربه های دیداری در نوع نگاه و روش پژوهش دربارهٔ نقالی بسیار مهم و مؤثر است. در کنار آن با پیشکسوتان این هنر به گفتگو نشسته ام و خاطرات آنها را با جان و دل شنیده ام و از راهنمایی شان بهرهٔ بسیار برده ام و همانگونه که ذکر شد در منابع ادبی و تحقیقی مرور کرده ام که نتیجه اش مکتوبی است که پیش روی دارید.

در وجه عملی نیز از تجربیات کارگردانی طی سالهای گذشته و مطالعات اخیر بهره برده و نمایشی به عنوان دستاوردی از این پژوهش آماده ساخته ام. هدف این است که از ساختار نقالی در یک متن مکتوب نمایشی استفاده شود. چرا که نقالی دارای متن مکتوب به معنای نمایشنامه نیست بلکه در گذشته نقالان طومارهای نقالی در اختیار داشتند و از روی آن می خواندند. بنابراین استفاده از ویژگیهای نقالی در نمایش مذکور باتوجه به مطالعه و تحقیقی که در این زمینه انجام داده ام، بابی تازه در تحول نقالی می گشاید. اینکه تا چه حد به توفیق برسم به لطف الهی بستگی دارد و ناظران، قاضیان منصف این میدان خواهند بود.

وجوه مشترک بین تئاتر ومعرکه در یک نگاه

از آنجا که هدف نهایی نویسنده این سطور، این است که در قالب شیوه های اجرایی نمایش ایرانی (معرکه) متونی با قابلیتهای دراماتیک برای اجرا فراهم سازد، به این منظور ذکر وجوه اشتراک معرکه وتئاتر خالی از فایده نیست.

در یک نگاه کلی می توان به موارد زیر اشاره کرد:

ـ تماشاگر به عنوان رکن اساسی در تئاتر و معرکه حضوری تاثیرگذار دارد.

ـ هویت دراماتیکی و عمل نمایشی در هردو نوع تئاتر و معرکه وجود دارد.

ـ کنش و واکنش، درگیری، حرکت، موسیقی، نحوه استفاده از وسایل و ابزار صحنه، هم برای معرکه و هم بازیگر تئاتر از عوامل مهم به شمار می روند.

گرچه تفاوتهای عمده ای نیز بین تئاتر و معرکه وجود دارد و قصد ما این نیست که معرکه را به عنوان یک تئاتر کامل معرفی کنیم اما استفاده از ساختار نمایش معرکه با ویژگیهای مذکور برای هنرمند علاقه مند به نمایش ایرانی، می تواند دستمایه ای ارزشمند باشد که این دستمایه در متن و اجرا به عنوان یک زمینه واقعی نمایش ایرانی می تواند مورد تعمق قرار گیرد. درنتیجه تصمیم گرفتیم پیش از اجرا نمایش، متنی مناسب برای اجرا فراهم کنیم.

انتخاب متن

همان گونه که اشاره شد، تلاش برای رسیدن به شیوهٔ اجرایی که متناسب با نمایش موردنظر ما باشد نیاز به متن نمایشی مناسب داشت. بنابراین درمرحله نخست، تمامی نمایشنامه های موجود را مورد بررسی قرار دادیم. در این مرور، نمایشنامه «افعی طلایی» نوشته علی نصیریان، به عنوان متنی که به لحاظ ساختاری، نزدیکی بسیاری با شیوهٔ اجرایی معرکه دارد نظرمان را جلب کرد.

نمایشنامه افعی طلایی، درسال ۱۳۳۴ به رشته تحریر درآمده است. هنگامی که در مقام کارگردان با نویسندهٔ محترم این متن صحبت کردم، ایشان بنابه ضرورت، مقدمه ای را برای اجرا در آغاز نمایش در قالب «گفتم، گفت» به شرحی که خواهید خواند، پیشنهاد نمود. [این مقدمه در واقع پرولوگ نمایشنامه به شمار می رود که از زبان نقال (لوطی رمضان) برای مخاطبان نقل می شود. لازم به ذکر است «گفتم» بیان نمایشنامه نویس است و «گفت»بیان کارگردان]

لوطی رمضان: گفتم، ای بابا، نمایشنامه افعی طلایی مال چهل سال پیش بود. اون وقت من معرکه رو از تو قبرستون و میدون کشوندم روصحنه تئاتر. با فضا و زبون تازه و آدمهایی که تا به حال روی صحنه دیده نشده بودند.

گفت، ماهم یه دفعه دیگه می خواهیم تکرارش کنیم.

گفتم، معرکه رو؟!

گفت، نمایش افعی طلایی رو.

گفتم، بعد از چهل سال؟!

گفت، آره مگه یه جور شکل نمایشِ خودمونی نیست، اونم تو این دورهٔ وانفسا با سبک و سلیقه های جورواجور...

گفتم، فقط واسه خاطر همین؟

گفت، نه حال و هوا و معنا و مضمونش هم هست که به

نظرم مال زمان خاصی نیست ضمناً خودی و نزدیکه...

گفتم، با حال و هوای زمونه چطور؟

گفت، تو این زمونه بیشتر به حرف وسخنهای خودمون نیاز هست. حرف و سخنهایی که از دلمون براومده. ادای این و اونو درنیاوردیم، حرف و اونو نزدیم حرف خودمونو زدیم؛ بی ریا و راست و حسینی!... حرفمون هم حرفه، درعین سادگی پیچیده اس، و در عین پیچیدگی همه می فهمنش، احساسش می کنن، چون با وجودشون عجینه، با اعتقاداتشون... با میراث معنویشون.

گفتم، من ازقضا این سیاه مشقو اون سالها با الهام از شعر و تفکر حافظ نوشتم از جهت معنا... اسمش را هم گذاشتم «خرقه' آلوده»

قضیه در حافظیه اتفاق م افتاد... بابا آخرسر خرقه از تن به در می آورد و آزاد ازقید و بند...

شرمم از خرقه' آلوده' خود می آید
که مراو پاره به صد شعبده پیراسته ام

ازبابت آدما و زبونشون از «هدایت» الهام گرفتم. بعد عوضش کردم رفتم سراغ معرکه... شکل نمایشی معرکه را گرفتم و خلاصه آن نمایش را ساختم.

گفت، خب یه دفعه دیگه بیا وسط جماعت و معرکه بگیر و یه نمایش خودمونی بساز.

گفتم، بعد ازچهل سال؟!

گفت، بله... بیا و رندی کن، دوباره لوطی رمضونو بکش وسط معرکه و از زبون شیرینش قصه افعی طلایی رو واگو کن و از نیش و نوشش بگو...

گفتم، یا علی مدد

عاشق و رند و نظربازم و می گویم فاش
تا بدانی که به چندین هنر آراسته ام.»

نمایشنامه افعی طلایی در یک نگاه

لوطی رمضان معرکه گیر، برای گرفتن معرکه به یک چهارسو (محل گذر) آمده است تا معرکه بگیرد.

«لوطی رمضان: یه روز وسط های بهاری، از بعد از ظهر معرکه گرفته بودم، همین جا سرهمین گذر، کنار همین سقاخونه' حی و حاضر که هنوز توش شمع روشن می کنن ودخیل می بندن!»

لوطی رمضان با رندی خاص خود به بهانه درآوردن مار مجلس گرمی کند.

«لوطی رمضان: نمی تونستم ولش کنم اون یه افعی طلایی بود. یه افعی کمیاب و خطرناک... وخوشگل! چه جوری بگم، یه جور گرفتارش شدم. خلاصه خاطرخواش شدم...

اون تن نرم وباریک با اون حرکتهای آروم وموزونش چشمهای سیاه درخشانش، رنگ پوستش که مث طلا برق می زنه، حالا می خوام خوب حواستو جمع کنی، چشماتو واکنی و خوب تماشا کنی...

امروزاینجا سرهمین گذر و در همین وقت و ساعت، جلو چشم همه تون این حیون می خواد زهرشو بم بریزه»

او برای آنکه ماجرا را واقعی نشان دهد تا بتواند هیجان لازم را در تماشاگران حفظ نماید تا در نهایت بتواند حرفهای اصلی خود را بزند و مانع هرگونه شک تماشاگران شود می گوید:

«لوطی رمضان: می دونم تو دلت می گی مرشد رمضون کلک زده دندونشو کشیده، دندون چیه دایی»

و بلافاصله در وصف خطرناک بودن مار داد سخن می دهد.

«لوطی رمضان: این افعی دو تانیش برگشته و بلند داره با نوکهای تیز که فرومیره تو طعمه وزهرش از سوراخ اون نیشها سرازیر می شه.

دهنشو وا می کنم نشونت می دم. بر «شکاک» لعنت...»

لوطی رمضان بعد از آنکه شرایط را برای بیان حرف اصلی خود آماده می بیند، ازمارگیری وبازی با مار فاصله می گیرد.

«لوطی رمضان: حالا پیش ازآنکه این حیون غریب را از توی جعبه تنگ و تاریک دربیارم و نشونت بدم، بعد نیشش به بدنم فروبره و زهرشو نوش جان کنم. می خوام یه حکایتی رو واسه ات تعریف کنم.

یه حکایتی که هشداره، هشدار واسه تنبیه وتنبُه من و تونه، خوب حواستو جمع کن...»

لوطی رمضان با مجلس گرمی که می کند توجه حضار را به خود جلب می کند تا در نهایت بتواند نصایح و پند و اندرزهای اخلاقی ـ تربیتی را ازطریق بیان خاطراتی که درگذشته اتفاق افتاده است در قالبی بین واقعیت و خیال ارائه نماید.

«یادم می آد چند سال پیش یه روز وسطهای بهار معرکه گرفته بودم مجلس شور وفتور خودشو زده بود...

یادمه

(لوطی رمضان می خواند، شجاع، داش قنبر و گداعلی طی خواندن وارد می شوند.)

لوطی رمضان:آی که آزردن خلق ات کار است
هم مکافات تو آن آزار است
هرچه خواهی تو برای دگران
می رسد بهرتو از غیب همان
زربده نان برسان یاری کن
مهربان باش و وفاداری کن
دل منه غافل به دنیای دنی
چون در او آخر نباشی ماندنی

حالا خود دانید و خدای خودتون، خدا دهن باز و بی روزی

سرزمینهای شرق مطرح است و در واقع، انسان شرقی حکایت خود را واگویه می کند تا ازسنگینی بار هستی بردوش خود بکاهد. لحظاتی ازنقل اشخاص را در نمایشنامه افعی طلایی می خوانیم.

«داش قنبر: (روبه لوطی رمضان) لوطی، نامردم لچک زنها به سرم اگه یه کلوم، یه کلوم دایی پشت سرش حرف زده باشد. اینهارو کتره ای چو انداختن، دایی اهل این حرفها نیست. به مولا قسم هرجا نشسته فقط گفته نونش گرم باشه آبش سرد. همیشه خدا می گفت: ما با هم نون ونمک خوردیم، جوونه آخرش سربراه می شه. لوطی به موت قسم... اصلش منی دونی چیه؟ دایی، یکسال آزگار بود که خاطرخواه شعله خانم بود اما، هیشکی نمی دونست. تا زد وشازده یه روز شعله خانمو توبازار وکیل دید، یه دل نه صد دل خاطرخواه شد پاشد اومد خونه' ابرام، سرشوگذاشت بیخ گوش دایی ازسیرتا پیازو براش تعریف کرد، به مردونگی قسم، دایی خم به ابروش نیومد، با اینکه یک سال آزگار بود شعله خانمو می خواست وقتی فهمید شجاع اونو می خواد از همون شب قیدشو زد، سرشو انداخت پایین رفت الان چند وقت از اون شب تاحالا گذشته لب تر نکرده. اصلش حرفشودیگه نزد. فقط گاه گداری می پرسید شجاع کی با شعله خانم عروسی می کنه...»

ودر لحظه ای دیگر دایی نقل می کند

«دایی: ... ازما گذشت آخرش سربه راه می شه، این حرفها به کنار شجاع، یادت نره فردا صبح زود برو پیشش در حجره اش، بابای شعله خانومی گم، واسه ات که گفتم. من پریروز پیشش بودم. آدم دل زنده ایه گفت، لوطی خیر باشه نقل ونبات آوردی. گفتم اومدم خواستگاری یه دونه دخترت، نه پدر، واسه' خودم نه، ما دیگه پیر شدیم. شجاعمون لیاقت شعله خانم شمارو داره، پسر نجیب و سربراهیه ومنم خیال می کنم عروسمه. یه روز از اون محله ها رد شدی گویا ندیدت باباش می گفت.

... از کلکهای زندگی زده شده ام. آخه می دونی چیه؟ من بچه که بودم ده سالم که بود ولم کردن تو شیراز یه بچه ایلیاتی بودم نه بابا به خودم دیدم نه ننه، بچه ای که ۱۰ سال زیر آسمون صاف خوابیده، تو سبزه غلتیده زیرهرآفتاب مهتابی که دلش خواسته چادرشو علم کرده، صدای آواز رودخونه و بع، بع بزو شنیده اونوقت اومدم اینجا، تواین حقه بازیها، تواین کلکها... (سکوت) یه چند وقت می شه که هوای اون زمونها زده به سرم، نمی دونم دیگه چرا نمی تونم تاب بیاورم... (به دوردستها خیره نگاه می کند)

ایل نشینها پای این کوهها هستند، یادمه، اونجارو خیلی خوب یادمه...»

و در لحظه ای دیگر شجاع به نقل می نشیند.

شجاع: من دیگه هیچی ندارم، هیچی. فقط یه قفس خالی کرک دارم. که هرجا بروم با خودم می برمش این یادگار تو است. چند سال پیش با یه کرک بم دادی، هروقت می خواند صدای تو، توگوشم می پیچید! «بد، بده»! یاد اون زمونها می افتادم که ازخوبی وبدی حرف می زدی ازمردونگی وپهلوانهای قدیم نقل می کردی ازجوانمردی، بخشش... حرف می زدی دایی، یادمه می گفتی این کرکو بت میدم که صداش تو گوش ات باشه.این حیوون یاد آدمها میاره بد نکنین. بد، بده».

بعید به نظر می آید که استفاده از ساختار نقل در این نمایشنامه بی ارتباط با شرایط روحی و روانی نویسنده در گذشته وحال باشد، زیرا در بازنویسی مجددی هم که ایشان انجام داده اند درشکل وساختار نقل گونه نمایشنامه تغییری ایجاد نکرده اند.

وهمان طور که قبلاً اشاره شد،بنابه ضرورت در مقدمه ای که به اول نمایشنامه به عنوان «پرولوگ» اضافه کرده اند به استفاده از نقل ومعرکه اصرار داشته اند.

نظم ونثر در نمایشنامه افعی طلایی

نظم و نثر هر دو به شکلی همگون و هماهنگ و بدون هیچ تغییر و تحولی نسبت به شکل سنتی آن، در نمایشنامه' افعی طلایی کاربرد دارند؛ همچنان که در نقالی نیز، نقال روایت خود را با نظم و نثر پیش می برد.

«لوطی رمضان: آی که آزردن خلق ات کار است
هم مکافات تو آن آزار است
هرچه خواهی تو برای دگران
می رسد بهرتو ازغیب همان
زر بده نان برسان یاری کن
مهربان باش و وفاداری کن
دل منه غافل به دنیای دنی
چون در او آخر نباشی ماندنی
حال خود دانید وخدای خودتون. خدا دهن باز را بی روزی نمی گذاره. اینم واسه' خودش خدایی داره...»

به لحاظ تقسیم بندی موضوعی

به لحاظ تقسیم بندی موضوعی نمایشنامه افعی طلایی، درشمار متونی محسوب می شود که از ویژگیهای نقل با تاکید برجنبه های اخلاقی بهره' بیشتری برده است. زیرا محور موضوعی نمایشنامه برمبنای روحیه جوانمردی، گذشت و ایثار است.

«دایی: گریه نکن... جلوی من گریه نکن. این دون بازیها چیه، آدمی که دستش می لرزه، چوب از دستش می افته، اینها را می تراشه می ریزه دور (شجاع سرش را بلند می کند) پاک کن... اشکتو پاک کن... آدمهای جورکش عمرشون کوتاه می شه دایی. توجوونی. درست وایسا و با مردانگی حرفتوبزن...

... شجاع این قداره اینم من، اگه بازهم از من دلخوری اگر با نفله کردن من راحت می‌شی، بکن، هرکاری عشقت می کشه بکن(سکوت) به سلامتی توبا شعله خانم...

(اشک تو چشماش جمع شده) انشاءا... پای هم پیر شین. اما یادت باشه،

خاطرخواهی ومحبت... یه کرک دیگه واسه ات می فرستم...»

در واقع داستان همان طور که قبلاً اشاره شد داستان جوانمردی وپهلوان منشی دایی است اگرچه دراین نمایش پهلوان، قدرت خود را تنها با نشان دادن زوربازو و ابزار ویراق و یال وکوپال نشان نمی دهد، اما همین که پای مبارزه و قداره به میان می آید روایت خود را به نقل اخلاقی نزدیک می سازد.

تعلیق در نمایشنامه افعی طلایی

تعلیق در این نمایشنامه از گونهٔ تعلیق های نقالی است. یعنی داستان ازآغازروندی صعودی را برای رسیدن به اوج وحادثه وسرانجام گشودن گره طی می کند.

به عنوان نمونه در نقل رستم وسهراب، شناسایی سهراب توسط رستم در اوج ماجرا، معرکه را به اوج می رساند. دراین نمایشنامه نیزشجاع پس از آنکه قصد دایی را برای رفتن به خواستگاری می فهمد حادثه درنمایشنامه به وقوع می پیوندد و تا آن لحظه تعلیق مدام افزایش می یابد.

«داش قنبر: دایی بگذار... (می خواهد باقداره به شجاع حمله کند)

دایی: وایسا سرجات (سکوت) ازما گذشت آخرش سربهٔ راه می شه... این حرفها به کنار... شجاع، یادت نره فردا صبح زود برو پیشش، در حجره اش... بابای شعله خانمو می کم... واسه ات که گفتم، من پریروز پیشش بودم. آدم دل زنده ایه... گفت لوطی. خیرباشه نقل ونبات آوردی، گفتم اومدم خواستگاری یه دونه دختر، نه پدر... واسه خودم نه، ما دیگه پیرشدیم. شجاعمون لیاقت شعله خانم شمارو داره... پسر نجیب و سربراهیه منم خیال می کنم عروسمه... یه روز ازاون محله ها رد شدی گویا دیدنت. باباش می گفت.

(چوب از دست شجاع می افتد شجاع گریه می کند)

شجاع: دایی...

دایی: گریه نکن... جلوی من گریه نکن. این دون بازیها چیه آدمی که دستش می لرزه چوب از دستش می افته زمین اینها را می تراشه می ریزه دور. پاک کن، اشکتو پاک کن... آدمهای جورکش عمرشون کوتاه می شه دایی. تو جوونی. درست وایسا با مردونگی حرفتو بزن... آدم عارش می یاد.

شجاع: من دیگه هیچی ندارم، هیچی...»

نتیجه ای از آنچه گذشت

قبل ازنتیجه گیری ازآنچه گذشت، لازم است به این نکته اشاره کنیم. هدف ما از ابتدا دستیابی به نوع نمایش ایرانی و به عبارتی دیگر دراماتیزه کردن زمینه های نمایشی سنتی موجود برمبنای نقل ونقالی بوده است. یعنی اینکه اگر نقل، امکان دراماتیزه شدن را دارد به راهی برای عملی کردن آن

بیندیشیم.

شکسپیر بسیاری از مضامین آثار خود را ازمیان تاریخ گذشتگان و یا وقایعی انتخاب می کرد که مردم کمابیش ازقبل با آنها آشنا بودند. به عنوان نمونه می توان به نمایشنامه «مکبث» اشاره کرد چیزی که در اینجا اهمیت دارد، نحوهٔ عرضه، تحلیل حوادث در استنباط هنرمند (نویسنده ـ کارگردان) از رابطه علت و معلولی آنهاست.

در آثار حماسی (اپیک) برتولت برشت، تماشاگر به نوعی از طریق روایت دررابطه با صحنه وحوادث نمایشنامه قرار می گیرد، و از آن طریق به دریافت دیالکتیکی و در نهایت داوری دعوت می شود. در حقیقت برشت ازطریق یک روایت، یا نمایش یک مسئله تاریخی ویا یک هشدار سرنوشت ساز (در متن) ویا با استفاده ازگروه بازیگران (در اجرا) به بررسی علتها می پردازد.

از آنجا که به نظرما نقل درصورت دراماتیزه شدن، ساختمانی شبیه به تئاتررروایی (اپیک) پیدا می کند برای مشخص نمودن تفاوت بین این دو شکل ازدیدگاه برتولت برشت می پردازیم.

تفاوت بین تئاتر حماسی و تئاتر دراماتیک

«شکل دراماتیک تئاتر»	«شکل حماسی تئاتر»
صحنه، رویدادی را مجسم می کند.	آن را حکایت می کند.
بیننده را درگیر عملی می کند و فعالیت او را کاهش می دهد.	او را به یک شاهد تبدیل می کند اما او را به فعالیت وامی دارد.
برای او امکان احساسهایی را فراهم می آورد.	او را به اخذ تصمیم وامی دارد.
به او تجربه های عاطفی می دهد.	به او معلومات می دهد.
بیننده در بحبوحهٔ واقعه ای قرار می گیرد.	در برابر آن قرار می گیرد.
القاء در میان است.	استدلال در میان است.
احساسها محافظت می شوند.	تا به حد معرفت کشانده می شوند.
انسان، آشنا فرض می شود.	انسان، موضوع بررسی است.
انسان تغییرناپذیر.	انسان تغییرپذیر و تغییردهنده.
هیجان در جهت پایان واقعه.	هیجان در مسیر واقعه.
وجود هر صحنه به خاطر صحنه بعد.	وجود هر صحنه به خاطر خود.
وقایع بر خطی مستقیم می گذرند.	بر خطی پیچاپیچ.

گذشته مرور شد، در یک جمع بندی کلی موارد زیر قابل ذکر است.

۱. نمایشنامه افعی طلایی یک حکایت است، حکایتی که بیننده را درگیر عمل نمی کند و فعالیت او را کاهش می دهد. به عنوان نمونه می توان به خاطراتی که دایی ازگذشته به یاد می آورد اشاره کرد.

۲. برای بیننده به جای کمک در اخذ تصمیم امکان به وجود آمدن احساساتی را موجب می شود. به عنوان نمونه می توان به برخورد دایی با شجاع واحساسات عاشقانه آنها به شعله خانم اشاره کرد.

۳. بیننده به جای آنکه در برابر واقعه قرار گیرد، درجریان واقعه قرار می گیرد. به عنوان نمونه می توان به جریان درگیری گداعلی و شجاع در ارتباط با بی حرمتی شجاع نسبت به دایی و...اشاره کرد.

۴. استدلال چندانی در کار نیست، وقایع به تماشاگر القا می شود. به عنوان نمونه می توان به این نکته اشاره کرد؛ معلوم نیست چرا دایی صبر می کند تاسرش شکسته شود و بعد نقل می کند که شعله خانم را برای شجاع خواستگاری

نتیجه گیری

در اینجا با داشتن الگوی تئاتر حماسی برشت وبا توجه به تحلیل و بررسی اجمالی نمایشنامه افعی طلایی که در صفحات

کرده است.

۵. تماشاگر به جای درک معرفت، احساساتش محافظت می شود. به عنوان نمونه می توان به وفاداری داش قنبر و یا

به گذشت دایی اشاره کرد که تماشاگر به طورناخودآگاه بدون دلیل منطقی در مقابل این وفاداری وآن گذشت احساس امنیت می کند.

۶. انسان، آشنا فرض می شود، نه موضوعی برای بررسی. به عنوان نمونه، دایی روحیه ای جوانمردانه دارد و داش قنبر وفادار است. این پرسوناژها طوری طراحی شده اند که گویی ذاتاً این گونه اند. دلایل مورد بررسی قرار نمی گیرند.

۷. تماشاگر با دیدن نمایشنامه افعی طلایی فقط تاثیرمی پذیرد وتغییری در اوصورت نمی گیرد؛ این تاثیر موجب کاهش فعالیت او می شود، در نتیجه نمی تواند تغییردهنده باشد. به عنوان نمونه می توان به برخورد داش قنبر، دایی و شجاع در ارتباط با مفاهیم وفاداری نسبت به قهرمان، گذشت نسبت به خطاکار و پشیمانی در قضاوت عجولانه اشاره کرد.

۸. هیجان در این نمایشنامه، درجهت پایان بخشیدن به واقعه صورت می گیرد نه درمسیرمنطقی و استدلالی رشد واقعه، به عنوان نمونه، می توان به درگیری بین داش قنبر وشجاع که در جهت سوق دادن واقعه به قسمت پایانی نمایشنامه، یعنی حضور دایی، اشاره کرد.

۹. وجود هرصحنه مرتبط با صحنه بعد است و در خود استقلال ندارد. به عنوان نمونه می توان به صحنه رویارویی داش قنبر در ارتباط با دایی و شعله خانم که موجب پرخاش شجاع نسبت به «دایی» می شود اشاره کرد؛ این صحنه در حقیقت زمینه ساز ورود دایی است.

۱۰. وقایع بسیار ساده و برخطی مستقیم می گذرد

لوطی رمضان نقلی را شروع می کند و در مسیر گفتن نقل، خاطره اش به یادش می آید ودرنهایت با تاثیری عاطفی که برتماشاگر می گذارد نقل را بدون هیچ پیچیدگی وطرح علت و معلول تمام می کند.

۱۱. اگر برشت می کوشد تا ازطریق تئاتر روایی (اپیک) تماشاگر را با مضمون واندیشه های نمایشنامه های خود برانگیزد تا در سراسر نمایش با هشیاری تمام علتهارا جویا شود، در نمایشنامه افعی طلایی دربسیاری ازلحظات روایت علت ومعلولی فراموش شده و تماشاگر فقط درگیر مسائل عاطفی واخلاقی می شود، بدون آنکه به درک زمینه های تاریخی ـ اجتماعی ویا فرهنگی آنها نایل گردد. این مقایسه، ما را متوجه می کند که به کارگیری صرف نقل، درشکل ظاهری و در کلیت سنتی آن برای دستیابی به یک شکل دراماتیک و به عبارتی دیگر درشکل روایی (اپیک) کافی نیست، زیرا همان طور که قبلاً اشاره شد، به روابط علت ومعلولی پرداخته نمی شود و به عبارت دیگر هیچ گاه نقال به قضاوت نمی نشیند و شخصیت ها را هم به قضاوت نسبت به موقعیت های خود وانمی دارد. انگار که تقدیر آنها همین است و بس.

اشکالات دیگر

الف: ساختار نمایشنامه در حدوحدود همان حرفهای خودمانی (قصه جوانمردی دایی، وفاداری داش قنبر، عاشق شدن شجاع ودر نهایت ازدواج شعله خانم با مرد دیگر) باقی می ماند وبرخی ازنکات اساسی آن مانند رابطه علت ومعلولی؛ ارتباط تمثیلی افعی طلایی با شعله خانم، شجاع، گداعلی، دایی و... که می تواند گره های زیادی ازمشکل شخصیت پردازی این اشخاص را در نمایشنامه، بازکند همچنان مبهم مانده و نویسنده به شکلی گذرا از آنها رد می شود. بنابراین شرایطی که می تواند موجب انجام یک عمل نمایشی ـ به معنای دراماتیک آن ـ در متن شود ایجاد نمی گردد. به عنوان نمونه، می توان به لحظه ای اشاره کرد که شجاع به دایی می گوید، عاشق شعله خانم شده است واز دایی ـ به تعبیرخودش ـ عکس العمل نامناسبی می بیند. در این قسمت شجاع می توانست دست به عمل بزند اما تنها، سکوت اختیار می کند. در برخورد اول شجاع با دایی در زیرگذر، آنجا که او راه را بردایی می بندد، دایی به او نمی گوید که از عشق شعله خانم گذشته است (چرا؟!) تا اینکه سرش می شکند. و بعد از این عشق پرده برمی دارد. همچنین می توان به شخصیت گداعلی در نمایشنامه اشاره کرد که نبودنش نه تنها به ساختمان نمایشنامه لطمه نمی زند بلکه موجب قوت آن می شود. چرا که به دلیل محکم نبودن این شخصیت در ساختمان نمایشنامه، وجود او در اوایل نمایشنامه محو می شود.

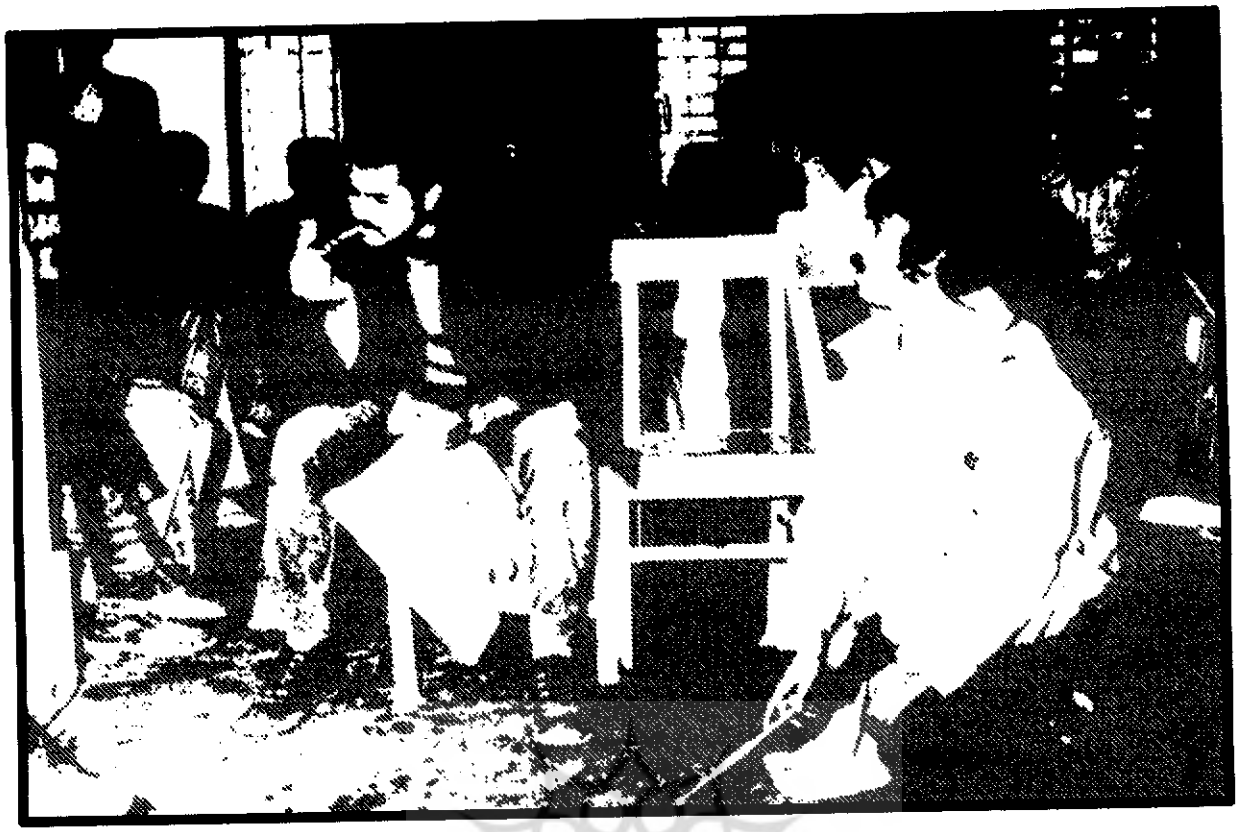
ب: طرح داستانی نمایشنامه گرچه برمبنای نقل استوار است اما ازیک پیوستگی ومنطق صحیح دراماتیک پیروی نمی کند چرا که طرح قصه مربوط به دو ماجرا و در ارتباط با دو زمان گذشته و حال است وبین این دو زمان وماجرا، هماهنگی مطلوبی به وجودنمی آید، بنابراین طرح کلی دچار مشکل می شود.

ج: نویسنده سعی کرده است زبان نمایش را صحنه ای کند. اما تلاش او تقریباً بی نتیجه می ماند وزبان نمایشنامه همان طور که قبلاً اشاره شد، ازحد و حدود زبان سنتی که در نقل می شنویم فراتر نمی رود.

د: بنابه دلایلی که قبلاً ذکر شد (ضعف ساختاری) و با توجه به ابهامات اساسی موجود در متن،

نمایشنامه دارای ضعف شخصیت پردازی اصولی است. چرا که شخصیت ها هیچ کدام درونی نمی شوند، به عبارت دیگراز فقدان روان شناسی شخصیت برخوردارند، در نتیجه درسطح باقی می مانند.به طور مثال می توان به لوطی رمضان شخصیت اصلی نمایشنامه اشاره نمود که اساساً معلوم نیست چرا اینجاست وچرا این نقل را می گوید؟

اگر دایی عاشق شعله خانم است چرا ازعشقش به سادگی می گذرد؟ و شجاع اگر ازعملی که انجام داده، پشیمان است چرا



نمی گذاره، (با اشاره به گداعلی) اینم واسه خودش خدایی داره، (لابلای تماشاگران می گردد کسی چیزی نمی دهد)

به حسنت ننازبه یک تبی بنده

به مالت ننازبه یک شبی بنده

غره نشوبه خودت، تکبر نکن...

جیفه دنیا مثل چرک دسته، یا علی مدد... یا علی مدد...

(مکث می کند باز هم کسی چیزی نمی دهد)

مرشد گداعلی: پدر...

لوطی رمضان: آقا.

مرشد گداعلی: مزد دهنت بگو یه صلوات بفرستن،

لوطی رمضان: بابا بدین. جای دوری نمی ره. مستحقه... آبرو داره...»

لوطی رمضان با کوبیدن دستها به یکدیگر و خواندن اشعار و نقل حکایتها سعی برمتمرکز نمودن تماشاگران به نکات مهمی می کند که همه وهمه برای تماشاگران درسی است. درسی که به نظر او می تواند موجب عبرت شود.

به چند نمونه اشاره می شود.

«لوطی رمضان: هربد که می کنی تومپندار کان بدی

ایزد فرو گذارد و گردون رها کند

قرض است، قرض است کرده های بدت نزد روزگار

(دست به هم می کوبد)

در دهر هرزمان که بخواهد ادا کند.

حکایت اون پیرمرد فقیر وعاجزه که یه روز عصای گدایی رو ورداشت از صبح تا غروب هرچی حق زد واسم خدا و پیغمبر و دوازده امام و چهارده معصوم رو برد کسی بهش چیزی نداد. تنگ غروب که شد به تنگ اومد و بنای فحش و دادوبیداد و گذاشت خلاصه چنان از دین و ایمان دست کشید که فریاد زد. مردم نمی خوام کسی واسه خاطر خدا چیزی به من بده، اگرم بده نمی گیرم. یک جوانمرد لوطی صفت می خوام که به خاطر شیطون وبه اسم شیطون از دو تا پول سیاه بگذره. منو صدا کنه بگه عاجز بیا به خدمت من و این دو تا پول را به اسم اون بزرگوار ازمن بگیر.

دست برقضا این حرفهارو دو نفر شنیدن. یکی آقای محله، یکی لوطی سرگذر؛ آقا عصاشو کشید، که ای کافر بی دین، درملأعام کفرمی گی؟!

لوطی رفت جلو، صداشو بلند کرد که، آقا واسه چی این عاجز بیچاره رو می زنی؟

گفت، برای خدا، مگه نشنفتی چی گفت؟

لوطی گفت، آقای من این از روی دلتنگی این حرفارو زد نه از ته دل، لابد دیگه بقیه داستانو می دونین...

حالا مقصودم سراین بود که مرشد ما هم از کوره دررفته و ازرو دلتنگي یه حرفهایی می زنه وگرنه استغفرا... کیه که منکر خدا و پیغمبر و امام بشه.

مرشد گداعلی: برمنکرش لعنت.»

و در جایی دیگر ازمتن ،لوطی رمضان با خطاب به مار که در حقیقت به تماشاگران است.

«لوطی رمضان: آهای سرنکش... جای تو همین جاس...

تو این جعبه چوبی تنگ و تاریک تا موقع مرگ زندگی

کنی...

بعد که مردی دیگه تموم می شه... نیش! زهر. گریه.

خنده... ها... ی. ها...ی... های»

و در بخش دیگر از معرکه که بخش پایانی است نتیجه گیری می کند.

«لوطی رمضان: یکی از یه طرف رفت، یکی از یک طرف.

دونه فلفل سیاه وخال مهرویان سیاه

هردوجان سوزست اما این کجا و آن کجا

ازاون روز تا به حال دیگه کسی ندیدشون... هرودشون سربه نیست شدن. شعله خانم هم شوهر کرد. الان دوتا بچه داره مثل دوتا دسته گل.

یادمه دو روز بعدش یه قفس کله قندی بدبده، که روش شله' گلی کشیده بودن تو قهوه خونه رضاعلی آویزون بود، می گفتند دایی واسه' شجاع فرستاده؛

اما دیگه نه از شجاع خبری شد نه از دایی... وهنوز که هنوزه کسی ازشون حال و سراغی نداره.

اما کرکه هنوز زنده اس ومی خونه: «بد، بده!»

(جعبه' افعی طلایی را برمی دارد وبه آن گوش می دهد)

دیگه سروصداش نیس! خوابیده! ای داد بیداد زندگی آدم هم مث زندگی این حیوونه!

(بساطش راجمع می کند)

چیزی تو چنته ام نیس...

نه حقه و شعبده ای!

نه نیش و زهری!

اگر مغبون شدی... خود دانی.

(تاریک شود)»

لوطی رمضان درطی پند و اندرزهایش، قصه جوانمردی دایی ونوچه اش را نقل می کند. در این ماجرا نوچه تصور می کند دایی عاشق دختری است که او دوستش دارد. اما غافل ازاین است تا وقتی که دایی متوجه می شود که شجاع (نوچه اش) هم آن دختر را دوست دارد. دایی از عشق خود دست می کشد. ودختر را برای نوچه اش خواستگاری می کند. نوچه که از سرخامی گرفتار کبر و خودبینی شده است به دایی پرخاش می کند. و زمانی متوجه اصل ماجرا می شود که با سرودل شکسته شهر را ترک کرده است. او هم به دنبال دایی به جایی نامعلوم می رود و دختر (شعله خانم) با فردی دیگر ازدواج می کند.

دریک جمع بندی ساده می توان وجوه اشتراک وافتراق ساختار نمایش افعی طلایی با نقالی را به شرح زیر برشمرد

- لوطی رمضان در این نمایشنامه با عنوان نقال اگرچه نقل اوازیک دستی ومنطق دراماتیک برخوردار نیست اما تحت عنوان نقال، ماجرایی را که مربوط به امروز است با عنایت به اتفاقی که درگذشته رخ داده نقل می کند.

«لوطی رمضان: بسم ا... الرحمن الرحیم یا رحمن و یا رحیم

اول هرکار به نام ایزد دانا

یکه خدایی که خود نیافته همتا

خالق بی چون و چند هرکس و هرچیز

رازق بی قفل و بند هردم و هرجا

خلقت عالم کند به خلقت آدم

خلقت آدم کند به صورت زیبا

صورت ومعنی نهفته است درعالم

کرده زآدم پدید منطق گویا

جمله ازاومی کنند قطع منازل

بازبدو می شوند مرحله پیما

(به جعبه افعی طلایی نگاه می کند)

اسمش افعی طلائیه، سروصدای عجیب و غریبی می کند. ازتوی یکی از موستونهای شیرازگرفتمش. بم اومد نکرده. روزبه روز کارم بدتر شد. اما چه کنم نمی توانم از خودم دورش کنم. همه عشق وعلاقه من توزندگی همینه. خیلی دوستش دارم. همه اهل شیراز می شناسنم. اسمم مشهدی رمضونه، اما معروفم به لوطی رمضون معرکه گیر. سیّ وپنج ساله معرکه گیرم، اهل آباده ام اما تو شیراز بزرگشده ام. اونجا واسه' من حکم یه امامزاده رو داره. سعدیه وحافظیه اش، آب وهواش دشتهای سبز وخرمش نارنجستونهاش، روح جوانمردی مردمش همه اینها و هزارون لطف وخوبی دیگه منو دلبند اونجا کرده. سی وپنج سال میون مردم با مهر ومحبت اونجا نفس زدم با همه کورباطنیم نفسم درنیومد جز در راه حق و حقیقت. مردم ما را به چشم بند و حقه باز می شناسند.»

نقل درنمایشنامه افعی طلایی تنها از طریق لوطی رمضان معرکه گیر ادا نمی شود. اشخاص دیگر نمایشنامه هم اگرچه ازطریق ذهن لوطی رمضان به معرکه کشیده شده اند اما به نوعی خود، راویان نقلی می شوند که لوطی رمضان آغازگر آن بوده است. به دیگر سخن افعی طلایی، نقل یک روایت است که از زبان شخصیتهای نمایشنامه برای تماشاگربازگو می شود.

بازگویی هرکدام ازنقلهایی که اشخاص پی می گیرند در هاله ای ازابهام می ماند. درگفت وگویی که با نویسنده داشتم، پی به تاکید حسی ایشان در ارتباط با نقلهایی که از زبان شخصیتهای نمایشنامه می شود بردم. به نظر می رسد نویسنده آن قدر با اشخاص نمایشنامه خود مرتبط شده است که نمی تواند مانع آنها شود و به عبارتی نمی تواند مانع بروز غم غربت، غم سرگشتگی و غم تنهایی آنها شود و شاید آنچه در بیان نقل اشخاص نهفته است، رمز ورازهای خود نویسنده باشد که اصرار به حفظ و حراست آنها در همان شکل دارد. لازم به ذکر است که این مسئله در ادبیات داستانی سرزمین ما و کل

در ارتباطش با دایی وبا شعله خانم تجدیدنظر نمی کند؟

اما...

علی رغم تمامی مشکلاتی که برشمردیم، خود را بی نیاز ازتجربه' روی این متن که یکی از معدود متون نمایشی نوشته برمبنای نقالی است ندیدم وخود را ملزم دانستم که این تجربه را از جایی آغازنمایم. بنابراین با توجه وآگاهی برمشکلات مذکور وارد تمرین عملی واجرایی این نمایش شدیم. بدین امید که بتوانیم اشکالات را برطرف نماییم.

گزارشی ازسیر انتخاب تا اجرای نمایشنامه افعی طلایی

همان طور که قبلا' اشاره شد، تجربیات گذشته و علاقه

همان طور که قبلاً اشاره شد، تجربیات گذشته و علاقه شخصی من به نوع نمایش ایرانی باعث شد که به شیوه' سنتی معرکه و معرکه گیری به عنوان شکلی از اشکال نمایشی به طور جدی نزدیک شوم. به این منظور در ابتدا سعی به مطالعه مطالبی که در ارتباط با موضوع مورد نظر بود کردم؛ و بعد به دنبال نمایشی که متناسب با این موضوع باشد گشتم. حاصل این جست و جو دو نمایشنامه شناخته شده، «کوله بار» نوشته' آقای دکتر ناظرزاده کرمانی و افعی طلایی، نوشته' آقای نصیریان و یازده نمایشنامه دیگر۲ که مبتنی برنقل بودند، شد. ازنظرکیفیت تنها دو نمایشنامه' یاد شده دارای قابلیت های نمایشی و ارزش دراماتیکی بودند. نمایشنامه (کوله بار) با توجه به این که درهمین سالهای اخیر چند مرتبه در جاهای مختلف به اجرا درآمده بود خود به خود کنار گذاشته شد و نمایشنامه افعی طلایی را که حداقل بیست سال گذشته به اجرا درنیامده بود و برای من یادآور خاطراتی ازگذشته بود، انتخاب کردم وتصمیم به اجرای آن گرفتم؛ نمایشنامه را چندین بار خواندم و برای خود تحلیل نمودم. با چند نفر از دوستان برای بازی در این نمایشنامه صحبت کردم. پس از موافقت آنها در هفته اول ضمن روخوانی، متن نمایشنامه مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت.

در هفته دوم اتودهایی در ارتباط با خصوصیات شخصیتهای نمایشنامه گرفته شد. با توجه به اینکه قرار ما با اعضای گروه هفته ای سه جلسه و هرجلسه سه ساعت بود در جلسه ششم به این نتیجه رسیدیم که برای بهتر به ثمر رساندن کار از نویسنده محترم دعوت کنیم تا ضمن آشنایی بیشتر با نقطه نظرات ایشان، در تغییربعضی ازلحظات نمایشنامه که بنابه ضرورت به تغییر آنها پی بردیم مارا یاری دهند. ازآقای علی نصیریان، در هفتمین جلسه تمرین دعوت به عمل آمد وایشان با رویی گشاده دعوت ما را پذیرفتند.

دراین جلسه، ایشان انگیزه مرا ازاجرای این نمایشنامه جویا شدند، بعد ازتوضیح لازم در این ارتباط، نظر مساعدشان را جهت همکاری اعلام نمودند.

در جلسه هشتم، نویسنده محترم با روحیه ای بسیار شاداب وسرحال در محل تمرین رأس ساعت مقرر حضور یافتند. نکته ای که برای من بسیار جالب و غرورانگیز شد این بود که آقای نصیریان درنهایت تواضع و فروتنی تمام

صحبتهایی را که من به عنوان انگیزه برای ایشان شرح داده بودم، در قالب یک پرولوگ به ابتدای نمایشنامه به عنوان بخشی از اجرا اضافه کرده بودند. دراین پرولوگ، نویسنده ضمن بیان انگیزه اصلاح مجدد نمایشنامه افعی طلایی، اشاره به سابقه و تاریخ نگارش این اثر نموده است که این مسئله به عنوان یک سند تاریخی در ارتباط با حد وحدود تقریبی وضعیت نمایشنامه در ایران را درسالهای ۱۳۳۴ مشخص می کند. ضمن اینکه برای علاقه مندی چون من می تواند سرنخی باشد که مثلاً برای نگارش این نمایشنامه، نویسنده چه مسیری را طی کرده و من به عنوان کارگردان چه باید بکنم.

این مسئله درنمایشنامه هملت اثر ویلیام شکسپیر هم اتفاق افتاده است (در صحنه ای که هملت به گروه بازیگران نحوه بازی کردن را به گونه ای که مورد نظرش است گوشزد می کند) ما از این طریق می توانیم پی به شیوه' اجرای نمایشنامه های شکسپیر ببریم و این به لحاظ تاریخی می تواند به مثابه سندی در ارتباط با تاریخ تحول درشیوه های اجرای نمایشنامه تلقی شود.

در نهمین جلسه ایشان تغییرات دیگری درجهت بهتر شدن کار ارائه دادند وازاین تغییرات بسیار راضی بودند به طوری که وقتی ازایشان سؤال شد آیا حاضرید دراین نمایشنامه بازی کنید؟ با توجه به روحیه همکاران ما و پشتکاری که ایشان ازگروه دیده بودند در ابتدا فقط تبسمی کردند.

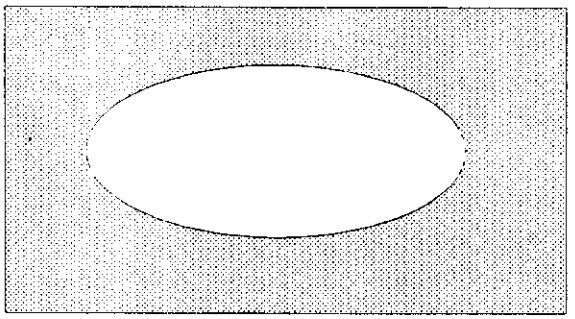
من بعد ازدیدن این همه محبت ازایشان، برای مرتبه دوم ازایشان سئوال کردم. آقای نصیریان بعد ازسکوتی کوتاه گفتند: «واقعیت این است که من هم بدم نمی یاد بازی کنم اما با مشکلات و گرفتاریها نمی دانم چه می شود کرد.»

دهمین جلسه تمرین ما بدون حضور آقای نصیریان انجام شد.

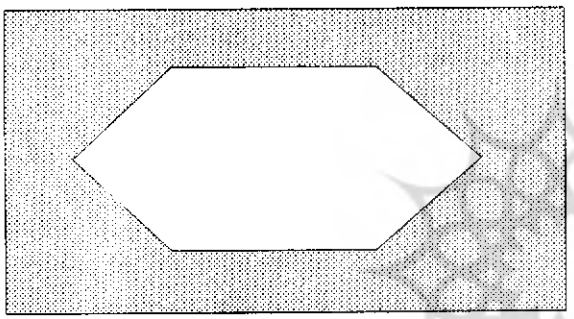
در یازدهمین جلسه گروه در یک تمرین روخوانی با آقای نصیریان کار را دنبال کردیم. نکته حائزاهمیتی که دراین تمرین وجود داشت نزدیکی احساس نویسنده با گروه بود. به طوری که در همان جلسه ایشان از اولین تمرین گروهی با سایر بازیگران ابراز رضایت داشتند. در همین جلسه بحث از «طراحی صحنه» برای نمایش به میان آمد، هرکدام از دوستان نظراتی داشتند من تمام نظرات را جمع آوری نمودم پس ازبررسی آنها یک نکته در بین تمام نظرات مشترک بود و آن اینکه اجرای این نمایشنامه نباید درصحنه ایتالیایی انجام شود. با یک طراح که با هم سابقه همکاری داشتیم صحبت کردم، او بعد از خواندن متن وحضور در چند جلسه تمرین، سه طرح به ما ارائه نمود که از بین آن سه طرح، یکی را انتخاب نمودیم.

از پانزدهمین جلسه به بعد، بازیگران که تقریباً نیمه حفظ بودند، سعی داشتند خود را در طراحی انجام شده پیدا کنند.

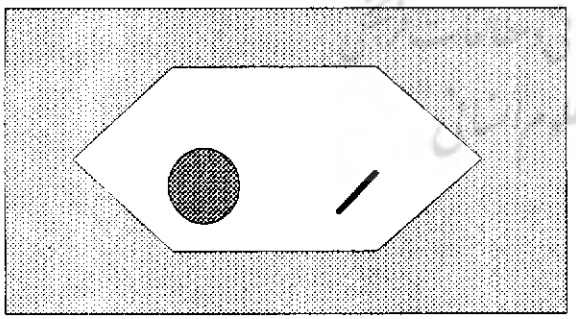
طرحهای پیشنهادی



تماشاگر در این شکل از صحنه در پایین و بازیگران در ارتفاعی بالاتر از سطح زمین قرار می گیرند.



تماشاگر دراین شکل از صحنه در بالا و بازیگران برسطح زمین قرار می گیرند.



طرح انتخاب شده برای صحنهٔ نمایشنامهٔ افعی طلایی.

هجدهمین جلسه، علی رغم تمام سعی و کوششی که در پیش رو داشتیم حسی که ازقبل نسبت به روند این نمایشنامه برای ما لاینحل مانده بود تقویت شد.

با شکل و فرم بیانی نقل که در این نمایشنامه مطرح است چه باید کرد تا لطمه به سعی ما که فراتر از نقل و روایت صرف بود دست یابیم و بتوانیم از دستمایه نقل، به یک نمایش ایرانی تحول یافته برسیم.

هرچه تمرینهای ما شرایط بهتری را پیدا می کرد سمت و سوی قالب در ارتباط با مبانی نقل را بیشتر به خود می گرفت، تا معرکه ای که نقل آن دارای ویژگیهای دراماتیک باشد.

این موضوع در ابتدا باعث نگرانی من به عنوان کارگردان و در جلسات بعدی برای بقیه بازیگران شد. احساس کردم پس از چندین جلسه تمرین این کار نمی تواند پاسخگوی آنچه در ابتدا می خواستیم باشد، زیرا اشکال این کار همان طور که قبلاً اشاره شد، مربوط به ساختار کلی نمایش و شخصیت پردازی بود که نیاز به تغییری اساسی داشت و به این نتیجه رسیدیم که این تغییر برای ما امکان پذیر نیست، لذا با روحیه ای مصمم برای رسیدن به آنچه که در ابتدا فرض داشتیم چاره ای جز کنار گذاشتن این کار و استفاده از آموخته هایمان در شکلی دیگر نداشتیم.

بعد ازگذشت چند روزتصمیم به شروع کار جدید با استفاده ازتجربیاتی که درکار قبل حاصل شده بود گرفتیم.

نکاتی که در این مرحله می بایستی مدّنظر قرار می گرفت به این شرح است.

۱. واقعیت اینکه در بیان یک نقل، صرفاً مبانی کلی نقل شامل بیان احساسات و عواطف است.

۲. مورد نظر ما رسیدن به یک کار خلاقه ازطریق مبانی کلی نقل و بداهه سازی در کار تئاتر باشد.

۳. به نظرمی آید که گذر از این مسیر (استفاده ازمبانی کلی نقل وبداهه سازی) مارا به نوع تئاتر روایی نزدیک خواهد ساخت.

در کنار آموخته هایمان مشکلاتی هم از جمله فراهم نبودن شرایط و اسباب مناسب برای ادامه کار، خصوصاً همراهی گروهی که با ما کار کرده بودند خودنمایی نمود؛ اما چاره ای جز به ثمر رساندن کاری که آغاز شده بود نداشتیم زیرا علی رغم تجربیات خوبی که کسب نموده بودیم هنوز به تجربه موردنظر دسترسی پیدا نکرده بودیم.

لذا تصمیم گرفتم گروهی جدید را برای ادامه کار انتخاب نمایم، این گروه می بایستی از چند خصوصیت برخوردار باشند.

۱ـ گروه می بایستی ازیک سابقه و آشنایی دیرینه نسبت به یکدیگر برخوردار باشند.

۲ـ اعضای گروه می بایستی درحدی معقول با حد و مرز نمایش و نمایشنامه در شکل کلی آشنایی داشته باشند.

۳ـ گروه از صبر وحوصله لازم که در شان یک گروه علاقه مند به کار تجربی است برخوردار باشد تا بتواند تحت تاثیر جاذبه های اقتصادی قرار نگیرد.

در نخستین جلسه پیرامون شخصیت نقال در نمایشهای ایرانی اتودهایی انجام شد.

در دومین و سومین جلسه، شخصیت شناسی نقال توسط اتودهایی نمایشی پیگیری شد و ضمناً یک شخصیت کمکی مرتبط با نقال (بچه مرشد) اضافه شد که بتواند بانقال بده بستان کلامی داشته باشد.

در جلسه چهارم اتودهای نقال وبچه مرشد پیگیری شد.

در جلسات پنجم و ششم وهفتم، براساس شکلی که ازجلسه قبل در ارتباط با نقال وبچه مرشد حاصل شده بود، تمرینها ادامه یافت و خواندن اشعار و برقراری گفت وگوی بین آن دو در دستور کار قرار گرفت.

در جلسه هشتم یکی از دوستان نویسنده به گروه دعوت شد، وی تمرینهای گروه را به تماشا نشست. قرار شد دوست نویسنده مان طرحی براساس تمرینها و داستان نمایش تهیه کند.

درجلسهٔ نهم (پس ازدو هفته) طرح نویسنده خوانده شد وپیشنهاداتی ازطرف گروه ارائه شد و پس ازتفاهم کلی، متن موردنظر گروه در جلسهٔ دهم وپس ازدوماه تنظیم گردید. در یازدهمین جلسه قرار شد گروه به طور عمده روی متن تهیه شده کار کند که در این جلسه با متن نمایشی به لحاظ زبان آن دچار مشکل شدیم.

طی جلسات دوازدهم تا پانزدهم گروه سعی داشت تا هماهنگی لازم را برای تناسب در دو گونه بودن زبان (کتابت ومحاوره ای) ایجاد نماید.

در جلسات شانزدهم تا چهل و چهارم متن وبازیگران با هم مرتبط شدند.

در جلسه چهل و پنجم (آخرین جلسه) کارهای گروه مرور شد و طرح صحنه و لباس (که آماده شده بود) مورد ارزیابی وبررسی قرار گرفت و...

سرانجام پس از۸ ماه، تلاش گروه روی دو نمایشنامه مذکوردر قالب یک نقل ازطریق مرشد و بچه مرشد تجربه ی ما را سامان بخشید:

«بچه مرشد به دلیل کنجکاوی قصد دارد به رازی پی ببردکه مرشد ازپاسخ دادن به آن ــ به طورمستقیم ــ طفره می رود.بنابراین مرشد از طریق بازیهایی که به کمک بچه مرشد می سازد، برای تماشاگران آگاهی ایجاد می کند، به این معناکه دانسته های انسان،محدود به همان است که می داند، در صورتی که چیزهای دیگر هم هست که او درباره ی آنها اطلاع کمی داشته و یا هیچ نمی داند. این بازیها در راستای توسعهٔ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دانسته ها قرار می گیرد».

باید سخت کوشید

با پشت سرگذاشتن تجربه ی چندماهه ٔ دانشجویی وبدون هیچ ادعایی سعی کردیم تا دست کم بتوانیم درجهت تحول نمایش ایرانی به تجربه ای تازه بپردازیم؛ مابه خوبی می دانیم که با این تجربه در ابتدای راه قرار داریم وباید بیش ازاین تلاش کرد تابه نتیجه دلخواه رسید. همان طور که بزرگان و اندیشمندان درشرایطی بسیارسخت کوشیدند و موفق شدند. ازآن جمله می توان به برتولت برشت نویسنده وکارگردان شهیرآلمان اشاره کرد. برتولت برشت جوان ابتدا اشعارش را برای سربازان زخمی همراه با نوای گیتارش، تنها زمزمه می کرد.

اما در همان ایام مدام به دنبال راهی بود تا اشعار و گفته هایش را به نحوی که خود می خواست به نمایش بگذارد. اوهیچ شیوه و اندیشه ای را از پیش برای خود مسلم وقطعی نمی دانست و برای رسیدن به کلمات مناسب کارش را با حرکات آغاز می کرد و براساس حرکات کلمات مناسب را انتخاب می کرد.

اوهمواره به دنبال این بود که راهها و شیوه هایی بیابد تا دیگر غرق شدن بازیگر در نقش و بنابراین فریب تماشاگر از راه احساسات نتواند او را شیفته خود نماید. به گونه ای که حرف اصلی نمایش فراموش شود. هدف برشت، یافتن شکلی بود که تماشاگر درسراسر نمایش بیدار و هشیار باشد تا فریفته رؤیا نشود، اراده اش به خواب نرود تا بتواند خوب بیندیشد و خوب تصمیم بگیرد.

«برشت بعد ازسالها کار و تلاش سرانجام با نوع تئاتر اپیک (حماسی) خود به این مهم دست یافت و از طریق شیوه ٔ فاصله گذاری موفق شد آن را به کمال برساند.»[۴]

اگر فرض کنیم اهمیت یک نمایش در نخستین برداشت ازطریق سبک وشیوه ٔ اجرایی آن معین ومشخص می شود و اگر سبک درنتیجه و جریان یک دوره درازمدت و با تجربیاتی که توسط افراد کارآزموده صورت می گیرد، تکامل می یابد. نتیجه می گیریم که تکامل، نتیجه یک جریان فکری است که منوط به حمایت و پیگیری افراد کارآزموده دارد. آنچنان که امروز درلهستان به عنوان یکی از کشورهای پیشرفته در زمینه تئاتر، هنرمندان آن کشور به فعالیتهای ارزشمندی دست یافته اند.

گروههای آماتوری که در اقصی نقاط کشور لهستان شکل گرفته اند، بعد ازفعالیت ارزشمندی که ارائه می دهند بلافاصله پیرامون فعالیتهای انجام شده جلسات بحث گفت وگو دائر می کنند و از هنرمندان پیش کسوت دعوت به عمل می آورند تا فعالیتهای انجام شده را مورد نقد و بررسی قرار دهند.

ازاین طریق است که فعالیتهای آنها هرروز سمت و سوی دقیق تری به خود می گیرد. دوره های دانشگاهی دراختیار کلیه اشخاصی که نسبت به تئاتر علاقه مند هستند گذاشته می شود تا علاقه مندان از این طریق به راه رشد و کمال راهنمایی شوند.

این واقعیت حکایت از آن دارد که جوانان لهستان از سنین پایین رفته رفته مفاهیم را درک کرده و به عنوان یک فرهنگ و با حساسیت فزاینده ای که نسبت به آن نشان می دهند، رشد می کنند؛ بدین ترتیب است که در جامعه آنها فقط به نمایشهای سنتی اکتفا نمی شود بلکه، هدف رشد و توسعه سنت نمایش یا به عبارت دقیق تر سنت تئاتر است.

اگر بخواهیم در عرصه نمایش موفق شویم، باید تمامی آموخته هایمان را ازدیگران (از جمله موارد فوق) به عنوان تجربه ای ارزشمند در صندوق خانه سینه هایمان حفظ کنیم تا با استفاده از این تجربیات و تجربیاتی که درحین کار کسب می کنیم بتوانیم به مطلوب خود دست یابیم.

تجربه های کسب شده از نمایشنامه ٔ «قصه ٔ عشق»[۵]

نمایشنامه قصه ٔ عشق، با تلاش گروه و بهره گرفتن از تجربیات نمایشنامه اقعی طلایی نوشته شده است و اگر موفقیتی برای ما حاصل شد، به این دلیل بود که حتی برای لحظه ای ازاین نمایشنامه غافل نبودیم.

طبقه بندی تجربیات ما در طول تمرین به این شرح است:

۱. ازهمان ابتدای تمرین نمایشنامه قصه ٔ عشق، فرض ما براین بود که، مرشد و بچه مرشد باید ازطریق نقل یک روایت وارد عمل صحنه ای شوند و هنگامی که نقل وارد عمل شد تا جایی که ضرورت ایجاب می کرد این شرایط حفظ می شد تا به شرایط تازه و بعدی می رسیدیم. بنابراین، ساختمان نمایشنامه قصه ٔ عشق، براین احساس استوار گردید.

۲. ازهمان آغاز، سعی شد که شخصیت مرشد وبچه مرشد کلیشه ای ویک بعدی نباشد، بنابراین در مسیر کار سعی شد که این دوشخصیت از یک رنگ آمیزی متفاوت نسبت به سایر شخصیت های مشابه برخوردار و تاحد امکان ازروان شناسی شخصیت برخوردار باشند.

۳. ازآنجا که زبان در نقل ما می بایستی متناسب با شرایط و فضای اثر دراناتیزه می شد آنچه را که مرشد و بچه مرشد به نمایش می گذاشتند، از زبان و گویش کتاب استفاده کردیم ولحظاتی را که مرشد وبچه مرشد به مشکلات و مسائل خود می پرداختند، اززبان و گویش محاوره ای استفاده می شد، البته با توجه به ایجازی که می بایستی ایجاد کنیم.

۴. با توجه به اینکه نقل برای ما قبلاً یک روایت صرف بود در کار قصه ٔ عشق سعی کردیم که ازنقل به عنوان پلی که به یک واقعیت و عمل صحنه ای منجر می شد استفاده نماییم.

درحین این کار، پی به فعالیت دراماتیزه شدن نقل و راههای آن بردیم که نتیجه این مهم باید در کار بعدی ما نمودی بهتر و کاملتر پیدا نماید.

۵. نکته ای که بسیار حائز اهمیت است اگرچه در ابتدا کمی سخت و دشوار به نظر می آمد، پیدا کردن مفاهیم از طریق بداهه بود. اگر در بین گروههای نمایشی این موضوع باب شود، قطعاً اجرای نمایشنامه ها زنده تر و دیدنی تر خواهد شد و ما از این موضوع بی بهره نماندیم.

۶. نکته ای که تاثیر به سزایی در نگارش متن نمایشنامه قصه' عشق داشت، عمل بداهه سازی بازیگران بود به طوری که بیشتر مفاهیم موردنظر ما از این طریق ایجاد می شد و نویسنده' ما علی رغم اینکه قبلاً به این شکل کار نکرده بود وترجیح می داد متن را از پیش نوشته شده ارائه دهد، عملاً دید که چگونه می توان ازطریق بداهه به لحظات دراماتیکی ناب رسید.

۷. ارتباط ویژه ای که فضای میدانی معرکه گیری با مخاطبان برقرار می سازد همچون عنصری اساسی در تجربه گروه، مورد استفاده قرار گرفت چرا که فضای نمایشهای میدانی که تماشاگران دورتادورو یا حداقل درسه سمت آن جای می گیرند، این امکان را به کارگردان می دهد تا میزانسن های متنوع تری بسازد و بازیگران نیز گفت وگو وحرکات خود را در حالتهای متفاوت ارائه نمایند.

دیگر اینکه این نوع فضا از سادگی خاصی برخوردار است که نیاز به دکور و اکسسوار و نورپردازی خاص نمایشهایی با صحنه های ایتالیایی ندارد. چرا که این فضا از واقع گرایی این گونه صحنه ها که می کوشند تقریباً تمامی جزئیات صحنه را رعایت کنند، به دور است.

حرف آخر

نمایش سنتی ما درشکل اولیه آن مبتنی بردو وجه بوده است.

الف: نقل تذکار و یادآوری ماجراهای گذشته در قالب روایت، حکایت، قصه و... که برای عبرت حضار مجلس مورد استفاده قرار می گیرد.

ب: نقالی. مراد ازنقالی، طرز مطرح نمودن نقل است، با استفاده از حرکت، گفتار، حالت و رفتار که توسط نقال صورت می گیرد.

در وجه نقل، دیالوگ، پروتاگونیست وانتاگونیست موجبات دگرگونی ساختمان آن را فراهم نموده و در وجه نقالی تحولاتی در چگونگی ارائه نقل صورت گرفته که از مجموعه' تحولات انجام شده شکل نمایشهای سنتی امروز حاصل گردیده است.

۱.برشت. برتولت. درباره' تئاتر. فرامرز بهزاد. خوارزمی. ۱۳۵۷.

۲. متون نمایشی مبتنی برنقل: چاپ نشده ۱. ارجمند. انوشیروان «شگرد آخر» ۲. اصغری. محمدعلی «اسم شب» ۳. اکبری. کریم «میرآب» ۴. تقی پور. آتش «عقاب» ۵. حسین خانی. نورا... «کاپیتولاسیون» ۶. دژاکام. امیر «شهرزاد» ۷. رایانی. مهرداد «عزیزمایی» ۸. صادق کار. مرتضی «طیاره» ۹. محمدباقر. محمدابراهیم «فرات» ۱۰. مهرآوران. عزت ا... «سیاوشان» ۱۱. وزیری. حسن «دوست جوانمردان»

۳. طرحهای ارائه شده، متناسب با سالن چهارسوی تئاتر شهر تهران طراحی گردیده است.

۴. احمدی. عبدالرحیم. گفتاری در آثار واندیشه های برشت. انتشارات اندیشه. سال ۱۳۵۸. ص ۱۲.

۵. عنوان نمایشنامه ی جدید ماست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی