برای انواع نمایش ایرانی هورا می‌کشد، کیست؟ آن که انواع میل و کباده و سیاه و سفید و رستم و سیاوش و فرود و شاه و نوکر و قر و موزیک و بزک را به اسم پست‌مدرنیسم به هم می‌آمیزد، آن که پست‌مدرنیسم را در تلفیق روحوضی و ساموئل بکت متجلی می‌یابد کیست؟ کیست که بلیت همهٔ نمایش‌های مردم‌سالار (!) را یک‌جا خریده است؟ کیست که فرهنگ گذشته را معدن تئاتر کشف‌نشده می‌داند؟ این واژهٔ خوش‌آهنگ تئاتر ملی را ما از کی شنیده‌ایم؟ کی گفته که: تئاتر اگر فردوسی را می‌شناخت هومر از چشمش می‌افتاد؟ تئاتر ملی یعنی نبش قبر؟ کی گفته؟ آن یک نفر کیست؟ نیوتُن؟ یک بوم چند هوا دارد مگر؟ حالا لئوناردو داوینچی یک روز گفت «یک بوم و دوهوا نمی‌شود.» منظورش هم این بود که می‌شود، خوب هم می‌شود، ما هم پذیرفته‌ایم. اما دیگر سه هوا که نمی‌شود. بله؟ این هم می‌شود؟ نه! قطع کرد ـ آن یک نفر هر که هست سرش سلامت. اما بداند که شب سیزدهم هم فرزند اوست. اما نه ـ مثل خیلی از آثار بی‌یال و دُم این زمانه ـ مولودی غریزی، طبیعی، تصادفی، شهودی و همین‌طوری و محض خنده. به خصوص نمایشنامه‌اش از تجربه‌های خوب این حوزه است و در امتداد تجربه‌های دیگر مؤلفین تئاتر ایران؛ از "کریم شیره‌ای" ـ که نویسنده‌اش به سایه‌ای می‌ماند ـ تا "جیجک علیشاه" بهروز و از آنجا تا "امیر ارسلان" کاردان و "سیاه" و "بنگاه تئاترال" نصیریان، و تا "سلطان مار" و دیگر تجربه‌های بیضایی، "چشم در برابر چشم" ساعدی، "جان‌نثار" مفید، "حسن کچل" حاتمی، "ما را مس کنید" ایرانی، "باغ شب‌نمای..." رادی، و تا تجربه‌هایی که این اواخر هم گاه دیده‌ایم. شب سیزدهم همچنین تجربه‌ای‌ست در ادامهٔ سایر تجربه‌های گروهش. و هم در ادامهٔ تجربه‌ها، تحقیقات و تألیفات نویسنده‌اش؛ که مؤلف یکی از چند عدد کتاب معتبر تحقیقی و تحلیلی در حوزهٔ تاریخ نمایش ایرانی‌ست. و اتفاقاً به همهٔ این دلایل باید به آن سخت گرفت. اما سخت‌گیری در حد و سطحی که به درد مسیر انتخابی‌اش، دغدغه‌اش، تجربهٔ بعدی‌اش و از همه مهمتر به درد تئاتر فردای این ولایت بخورد ـ و البته از نگاه مخاطب یا منتقدی که کار را پسندیده یا نپسندیده است ـ و نه در حد و سطحی که دست آخر بشود یک پرونده؛ پر از حرف حساب!

شرلوک هولمز می‌گوید؛ در یک پروندهٔ غیرکارشناسی حداکثر می‌شود پرسید؛ «کی این وسط نفع می‌برد؟». طبعاً منظور او از "غیرکارشناسی" جسارت به انواع مخاطب و منتقد نیست. یک نمایش از چندین و چند منظر، در خور توجه است. و هر کس به اقتضای نیاز، عواطف، سلیقه، موقعیت، و هدفی که از دیدن یک نمایش دارد صاحب‌نظر است. این نظر می‌تواند احساسی، روان‌شناختی، جامعه‌شناختی، و حتی سیاسی باشد. هر چه باشد حرمت و اعتبارش به صحت و سقم آن یا قلنبه بودنش نیست. به صداقتش است. و البته صراحتش. او می‌گوید با کلی‌گویی می‌شود هر چیزی را نفی و اثبات کرد و منتظر پاسخ هم نبود. اما نقد کارشناسی به جزئیات می‌پردازد. نقد تئاتر، سر و کارش با بازیگری‌ست. و با موسیقی، نور، دکور، گریم، لباس، میزانسن، ورود و خروج، طرح و ربط منطقی، زبان، زمان، مکان، تیپ، شخصیت، مود، مجلس‌بندی، ریتم، تعادل، توازن، تناسب، هارمونی و دیگر. توضیح

واضحات است؟ اگر هست، چرا از آن اثری نیست؟ و چگونه است که معمولاً با یک جملهٔ خبری همهٔ یک تئاتر را نقد می‌کنیم؟ این که ما در برخورد با هر چیز فوراً سراغ محتوایش می‌رویم به خاطر ارزش و اعتبار معنا و محتوا در فرهنگ‌مان نیز هست. و البته محترم است. فرهنگ ما فراگیرترین رابطه با حافظ را از طریق فالْ برقرار می‌کند. یعنی پی حرف حساب می‌گردد. و برای همین هم هست که آخرین حافظ ما چند صد سال پیش عمرش را داد به شما. و برایْ همین در این جا هنر، مرهون نبوغ فَردی‌ست. و هر نابغه‌ای هم هنرش را مدیون قریحهٔ خودش است؛ و مجموعهٔ خلاقیت‌های ساختاری، زیباشناختی و شکلی‌اش نیز با خودش تمام می‌شود. و نسل بعدی منفصل می‌ماند. و ما اگر صحبت از تئاتر ملی و فراگیر می‌کنیم باید آن را ماحصل مجموعه شگردهای ساختاری بدانیم که بی‌نیاز از نبوغ فردی در دسترس باشد. این دغدغهٔ این‌گونه تجربه‌هاست. و اگر امروز تئاتر فراگیر نداریم علت عمده‌اش این است که همیشه؛ سیاست‌زدگی و حرف‌های حاشیه‌ای، معنایی، شبه‌روشنفکری و دیگر ـ اصل تجربه را زیر خود پنهان کرده‌اند. و هر نمایشی اغلب با مجموعه نقدهایی برگزار شده که چیزی به دانش صحنه‌ای نمی‌افزوده‌اند. لئوناردو داوینچی می‌گوید در یک تئاتر خوب تفکیک فرم و محتوا کار ساده‌ای نیست. اما این، نقد آن را غیرممکن نمی‌کند. و هم آن را از تعهد و مسئولیت و از این دست، دور نمی‌کند. یک کار خلاقه، یک تئاتر خوب، تعهد خالقش را در زیباشناختی جست‌وجو می‌کند. حالا چگونه؟

افلاطون می‌گوید؛ ما می‌دانیم که گل زیباست. اما زیبایی چیست؟ او به تعبیری ضدهنر است. و پاسخ را در فلسفه هم نمی‌یابد. ولی هنر پاسخ او را می‌دهد؛ آفرینش هنری، تجسم آفرینش است، و زیبایی غایت آن. در نگاه جامع‌تر؛ هارمونی تجسم هستی‌ست، و عمده‌ترین وجه هستی زیبایی‌ست. به عبارتی زیبایی اولین چشم‌انداز ما از جهان پیرامون است. و بعد ترس و اضطراب است. و در بحث ما هارمونی نتیجهٔ چشم‌انداز اول است و کمدی نتیجهٔ دومی؛ که همان ترس است. پس یک کمدی هارمونیک پیوندی درونی با هستی‌شناسی دارد. و فارغ از این که حرف حسابش چیست، با نفس آفرینش همراز است. دور بزنیم و کمی در اجزا دقیق‌تر شویم.

زیبایی چشم‌انداز اول هستی‌ست و در آفرینش هنری؛ هارمونی حالتی‌ست که امکان کشف و اشراف بر این چشم‌انداز را فراهم می‌کند. و هنر چیست غیر از کشف اسرار هستی از طریق تجسم آن؟ و تئاتر مگر غیر از این است؟ و این مگر، غیر از تعهد است؟ و تعهد مگر غیر از آگاهی، به چیز دیگری هم مربوط است؟ ـ دوری دیگر بزنیم و بگذریم.

لئوناردو داوینچی می‌گوید؛ حس زیبایی همان احساس لذتی‌ست که از مشاهدهٔ توالی و ریتم یک حرکت آهنگین دست می‌دهد. و لذت و جاذبهٔ اصلی آن در امکان پیشگویی و تجسم آینده است؛ و آگاهی به آن. شما با مشاهدهٔ هر قطع از یک حرکت متوازن، حرکت بعدی را پیش‌بینی می‌کنید و هر بار درستی این پیش‌بینی شما را ارضا می‌کند. این همان لذت نهفته در زیبایی‌ست. و کشف است. آگاهی‌ست. یک دور دیگر؟!

زیبایی چشم‌انداز اول هستی‌ست و در کار خلاقه؛ هارمونی حالتی‌ست که تجسم آن زیبایی، و اشراف و آگاهی به آن را ممکن می‌کند. اما در این چشم‌انداز ترس و اضطراب پنهان است. پس یک کمدی هارمونیک مکانیزم دفاعی انسان است در مقابل رازناکی و وحشت آن نیمهٔ ناندانسته. و درست نیست که فکر کنیم؛ هارمونی ابزاری‌ست برای آن که خالق یک اثر حرف حسابش را بزند. اگرچه در واقع همینطور هست. منتها رامون کاخال می‌گوید؛ کار خلاقه با داروسازی فرق دارد! و هارمونی‌اش آن پوشش رنگین و شیرین یک ماهیت تلخ نیست. و اگر یک اثر را محض محفظ ظاهر و سرگرمی، با اطوار و خنده و موزیک و بزک پوشش‌دهی، به سهولت دم خروسش پیدا می‌شود. هارمونی در ماهیت یک تئاتر خوب، تنیده است. و تئاتر ما برای کشف آن به شدت نیازمند پرداختن به فرم است. و این چیزی‌ست که تجربه‌های معتبر این حوزه پی‌اش گشته‌اند. و در این میاز شب سیزدهم به دلیل رویکرد بیشترش به فرم، قطعاً گامی بعد از پستوخانه محسوب می‌شود.

اما موفقیت این تجربه با توجه به همهٔ آنچه دیگران در این نوشته گفته‌اند و علی‌رغم استقبال مخاطب؛ شبهه‌ناک است! ولی این نوشته زیادی کش آمده و پرداختن به همهٔ ابعاد این شبهه مقدور نیست. خوب است یک منظر را انتخاب کنیم. همین "انتخاب" چطور است؟ یک انتخاب این تجربه؛ روحوضی‌ست. روحوضی، تیپ‌هایش و استخوان‌بندی‌اش در این نمایش نمود فراوانی دارد. که البته سعی در قوام آن شده است. یعنی ویژگی‌های شکلی حفظ شده؛ از قبیل تیپ‌ها، روابط، سادگی قصه، پایان خوش، سادگی نمایشگر، استفادهٔ تمام و کمال از موسیقی مطربی، شرح سریع و صریح همه چیز برای مخاطب ـ و دیگر. و همهٔ این‌ها تقویت شده به کمک آهنگساز، چهره‌پرداز، طراح، سرودن اشعار رنگین و حساب‌شده، استفاده از زبانی که از محاوره فاصله بگیرد و مناسب صحنه شود، رعایت طرح و ربط منطقی برای داستان، یافتن توجیهات داستانی برای ورود و خروج، میزانسن متنوع ـ و دیگر. این انتخاب و اقتضائاتش در نهایت ما را با یک نمایش قوام‌یافته و مفرح روبرو می‌کند. و شب سیزدهم یک نمایش خیلی خوبِ مناسبتی می‌شود ـ مثلاً جشنواره‌ای ـ مخصوصاً بخش‌هایی که دیگر جنبهٔ موزه‌ای هم می‌یابد. مثلاً صمیمیت کامران‌میرزا و نسیم‌اوغلی که در پایان یکدیگر را در آغوش می‌گیرند و پیروزی‌شان را به هم تبریک می‌گویند؛ یک مستند نمایی تمام‌عیار است؛ که سادگی نمایشگرانِ روحوضی را به رخ می‌کشد. و هم ساده‌پسندی تماشاگران‌شان را، و یا نتیجه‌گیری اخلاقی و شعارگونه که در پایان هست. این تزریق آگاهانهٔ ناآگاهی به ساختمان یک اثر ـ اگرچه ازخودگذشتگی می‌خواهد ـ میان آن اثر و تئاتر فاصله می‌اندازد. و اگر بپذیریم که قصد شب سیزدهم نمود قابلیت‌های شکلی نمایش ایرانی‌ست؛ سر و کارمان با انتخاب بعدی می‌افتد؛ انتخاب یک سالن کلاسیک ـ با تعاریف موجود ـ برای یک نمایش صمیمی.

لئوناردو داوینچی می‌گوید؛ فاصلهٔ نزدیک‌ترین تماشاگر با میانهٔ صحنهٔ سالن اصلی تقریباً بیست پا می‌شود. او هر پا را معادل یک فوت می‌داند. و هر فوت هم که یک بار نفس می‌خواهد. یعنی اگر بازیگر و مخاطب بخواهد رابطهٔ معروف نفس به نفس را برقرار کنند؛ باید هر کدام هر بار بیست تا نفس بکشند. که این بر ریتم همهٔ نمایش‌های چنین سالنی اثر می‌گذارد و آن را کند می‌کند. این کُندی تحمیلی با نمایش‌های کلاسیک، رمانتیک، طبیعت‌گرا و مانند آنها مناسبت دارد. اما برای انواع نمایش تجربی، کارگاهی و تجربه‌هایی که مبتنی بر شیوه‌های عامیانه‌اند، یک سالن گل و گشاد و واکس‌زده، دامی مهلک است. چرا که بسیاری از انتخاب‌های بعدی را نیز زیر بلیت می‌گیرد. خیلی از تصنعات نمایشی این تجربه‌ها با صناعت‌هایی که چنین سالنی به آنها تحمیل می‌کند ناهمگون است. مثلاً آنتراکت (تنفس) برای خیلی از این تجربه‌ها زائده‌ای غیرنمایشی و مخرب است. اما سالن اصلی ـ با بیش از بیست سال تجربه در ارائهٔ انواع خدمات نمایشی ـ دیگر می‌داند که مخاطب ردیف آخر بعد از یک ساعت به خاطر فوت زیادی کبود شده و باید مدتی خارجش کرد.

لئوناردو داوینچی می‌گوید؛ نمایش ایرانی بی‌چیز است. همه بساطش می‌تواند در یک صندوق جا شود. اما انتخاب آن صحنه، آن دکور حجیم را هم با خود می‌آورد. اگرچه با چوب و فلز کمتری هم می‌شد برگزار شود. منتها به نظر می‌رسد چشم‌نوازی هم برای شب سیزدهم به اندازهٔ کارآیی مهم بوده است. که مهم هم هست. اما این اهمیت هم، تحمیل آن سالن است. مهم برای نمایش عامیانه رابطهٔ تنگاتنگ با تماشاگر است. مجموعهٔ شگردها و تصنعات روحوضی نیز ربط چندانی با تصویر و میزانسن ندارد. روحوضی چشم‌نوازی را با صمیمیت عوض کرده. شب سیزدهم می‌تواند چشم‌نوازی را انتخاب کند و نمایش را با آن رنگین کند. اما دیگر باید قید آن جور صمیمیت را بزند. در حالی که خیلی از انرژی و انتخاب‌های نمایشنامه و نمایش صرف پرداخت انواع سادگی و صمیمیت از جنس روحوضی شده؛ که این انرژی؛ روی آن دکور عظیم و داخل آن قاب بزرگ و در فاصله‌ای که نمایش با تماشاگر دارد تلف می‌شود. این ائتلاف انرژی را می‌شود در نیاز همهٔ بازیگران به فریاد کشیدن هم دید ـ که خود صمیمیت است. روحوضی به خودی خود نمایشی پرحرف است. شب سیزدهم پرحرف‌تر هم هست؛ زیرا از انتخاب‌هایش؛ قوام داستان، و حفظ سنّت توضیح همهٔ اجزای آن است. هیتلر می‌گوید؛ پرحرفی برای یک نمایشنامه ضعف نیست. ویژگی‌ست. اما نمایشی بودن آن مهم است. شاید نیمی از حرف‌های روحوضی پیش‌برنده نیست و صرف متلک‌پرانی و ایجاد سرگرمی می‌شود. نیم دیگر نیز قصه را راه می‌برد. و یا به خلق لحظات نمایشی می‌پردازد. لحظهٔ نمایشی‌اش به تیپ‌ها مربوط است و خندهٔ آن از نوع موقعیت است. مثلاً سیاه چون دروغ می‌گوید در موقعیتی قرار می‌گیرد که نه راه پس دارد و نه پیش. یا شُلی به خاطر کاهلی‌اش. و یا ارباب خسیس که در موقعیت بذل و بخشش اجباری

قرار می‌گیرد. یا زن‌پوش که در مجلس زنانه گیر می‌افتد. باقی حرف‌ها صرف قصه و نتیجه‌گیری می‌شود. قصه به دلیل آن که تکلیف تیپ‌ها و پیشینه‌شان معلوم است رو به جلو دارد. و اگر حرفی از قصه به گذشته می‌رود جنبهٔ خبری دارد و در دو سه جمله تمام می‌کند و بازمی‌گردد. ضمناً نمایش عامیانه به خاطر برخورداری از تیپ و قصهٔ تکراری، به محفوظات تماشاگر متکی‌ست. و به جبران پرحرفی های غیرنمایشی بخشی از نمایش را به محفوظات عامه وامی‌گذارد. اما تئاتر می‌خواهد مستقل باشد. و همه چیز را در خود، شروع و تمام کند. شب سیزدهم به این خاطر، و هم به دلیل تأکیدی که بر قوام قصه و طرح و ربط منطقی دارد؛ به توضیح و توجیه انواع جزئیات می‌پردازد. و از این طریق فضا، موقعیت، تیپ و قصه را واضح می‌کند. از آن طرف بر حفظ استخوانبندی نمایش ایرانی نیز تأکید دارد و حرف‌های آنگونه را هم حفظ می‌کند. و نمایش از دو طرف کش می‌آید. مثلاً ـ از این منظر ـ بخش عمده‌ای از صحنهٔ اول غیرنمایشی و ایستاست. زیرا اغلب حرف‌هایش روایی‌ست و به تعریف تیپ‌ها و موقعیت‌شان از طریق خاطره‌گویی پرداخته. اما آنجا که صنم نما با پرده‌خوانی از روی نقش قالی اطلاعاتی در مورد ناآگاهی زرینه از دنیای بیرون می‌دهد؛ کاملاً نمایشی می‌شود. یعنی شب سیزدهم پاسخ و راه‌حل را به زیباترین شکل در خود دارد. اما فراگیر نیست. یعنی به آن پرده‌خوانی توضیحات روایی نیز اضافه می‌شود. زرینه صندلی می‌بیند و می‌گوید اسب! این دیالوگ است و به شکلی کاملاً موجز و نمایشی به ما می‌گوید که زرینه نه اسب دیده، نه صندلی. اما به آن اکتفا نشده و این مسئله به صراحت برای‌مان توضیح داده می‌شود. و این یعنی که شب سیزدهم برای منطق داستانی اهمیت ویژه‌ای قائل است؛ و داستان هم که یعنی پرداختن به جزئیات. لئوناردو داوینچی می‌گوید؛ نمایش و داستان هر دو به جزئیات می‌پردازند. منتها داستان برای تجسم جزئیات، آنها را توضیح می‌دهد، اما نمایش امکان تجسم عینی آنها را بر صحنه دارد؛ و برای آن که دیده شوند کافی‌ست آنها را به حرکت درآورد.

اما مهمترین انتخاب یک کمدی چیست؟ نوع خنده ـ این را هم یکی گفته بالاخره ـ اگر فارغ از آنچه بر صحنه می‌گذرد متن را زیر نظر بگیریم می‌بینیم که یک سر و گردن از اجرا سر است. یعنی اجرا به روحوضی وفادارتر است تا به متن. طبیعی هم هست؛ وقتی تئاتر با آن سالن و صناعت‌های تحمیلی‌اش ـ و سنت با همهٔ قواعد صُلب و حفظ‌شده‌اش؛ از دو طرف یک نمایش را بکشند، و هیچ یک هم از مختصات خود پایین نیایند، نمایش روی صحنه پهن می‌شود. و لئوناردو داوینچی می‌گوید؛ یک نمایش پهن‌شده را فقط یک نفر می‌تواند جمع کند؛ که همان بازیگر خلاق است. در اینجا نیز بازیگر تلاشش را کرده و طبعاً خلاقیت فردی و جمعی بازیگران را نمی‌شود نادیده گرفت. اما اگر انتخاب این خلاقیت‌ها به جای منظور متن، انتظار تماشاگر باشد؛ تناسب میان متن و اجرا به هم می‌ریزد. و تئاتر در آغوش بازِ فرهنگ عامه گم می‌شود.

محور خندهٔ اصلی در متن جابه‌جایی یک زن و مرد است. و اوجش هم آنجاست که یک مرد تحصیل‌کردهٔ دارالفنون از عهدهٔ ساعتی زندگی زنانه برنیامده و دخترکی که هرگز پایش را از خانه بیرون نگذاشته، از پس مردانه‌ترین رفتار روزگارش برمی‌آید. این خط اصلی نمایش است و محور خنده است و همه چیز اجرا ـ و هم خنده‌اش ـ باید حول نمود و بروز آن چیده شود، تا آنجا که به اوج برسد و روسیاهی به زغال بماند. و باقی قضایا از قبیل هوسرانی، خسّت، حماقت و دیگر؛ موضوعاتی فرعی‌ست که قرار است به کار فضاسازی، تعریف محیط، و البته سرگرمی بیاید. اما اجرا در این فرعیات آنقدر غلو کرده که خط اصلی کمرنگ شده. این اغراق در ادا که خود یک جور کمدی‌ست ـ توالی حوادث را نیز کمرنگ می‌کند. و انسجام موضوع را از میان می‌برد. در حالی که توالی حوادث خبر از موضوعی منسجم می‌دهد که از آن خبری نیست. همین جا سر و کلهٔ انتخاب دیگری پیدا می‌شود؛ اغراق یا غلو، خاصیت کمدی هست، اما جنس آن مهم است. نمایشنامه این اغراق را در نوع حوادث به کار زده. انتخاب یک تحصیل‌کردهٔ دارالفنون و پرداخت او به عنوان مردی باشخصیت، باشعور، باسواد، آزادی‌خواه، سیاسی و دیگر ـ میان او و زن‌پوشی‌اش فاصلهٔ اغراق‌آمیزی می‌اندازد. چشم و گوش‌بستگی دخترک و ناآشنایی او با اسب و خیابان و دیگر ـ میان او و عمل مردانه‌اش فاصله می‌اندازد. و عمل او را غلوآمیز می‌کند. و هم انتخاب تاریخ ماجرا و شرکت دخترک در ترور شاه مملکت ـ عظیم‌ترین عمل ممکن ـ میان قدرت او و مردی که از عهدهٔ ساعتی زن‌پوشی برنیامده فاصله‌ای اغراق‌آمیز می‌اندازد ـ و دیگر. این‌ها انتخاب‌های متن است و جنس اغراق و خندهٔ آن را تعیین می‌کند. و این‌ها در اجرا زیر بلیت اداهای اغراق‌آمیز روحوضی رفته است.

انتخاب جنس بازی روحوضی باعث می‌شود که بازیگر تیپ بیاید و تیپ برود. شلی در ابتدا همانقدر شل است که در انتها. باقی هم همین‌طور. در این نمایشنامه چهار نقش هست که بازیِ شروع و پایاش یکی نیست. زرینه، صنم نسا، کامران‌میرزا و نسیم‌اوغلی در طول متن متحول می‌شوند. اما اجرا فقط خبرش را به ما می‌دهد. این تحول را نمایش نمی‌دهد. آن را بازی نمی‌کنند. روایت می‌کنند. و این انتخاب روحوضی‌ست. دو زنِ صندوق‌خانهٔ قجری در شروع نمایش فرق چندانی با زنان دنیادیدهٔ امروزی ندارند ـ که بماند ـ با پایان نمایش خودشان هم فرقی نمی‌کنند! نمی‌توانند؛ چون از اول "تغییریافته"اند. خب از این زاویه سر و کارمان به انتخاب بعدی هم می‌افتد. آنچه شب سیزدهم را از همهٔ آثار مشابه متمایز می‌کند این است که توانسته؛ در گذشته بماند. تاریخ را در خود تاریخ شروع و تمام می‌کند. عمده‌ترین اعتبار این نمایشنامه نیز همین است. و اصلاً کار ساده‌ای نیست. می‌فرمایید ساده است؟ لئوناردو داوینچی می‌گوید؛ بسم!...!

اما فارغ از شب سیزدهم منظر دیگری هم بر کل این ماجرا هست که می‌گوید؛ سنّت هست برای آن که شکسته شود. این نظر پرشهامتی‌ست، اما فراگیر نیست. چرا که سنت را فارغ از نوع جامعه و فرهنگ نمی‌شود قضاوت کرد. هر سنتی را هم نمی‌شود شکست. حفظ عده‌ای از سنت‌ها هم که اصلاً لازم است. منتها حفظ همهٔ مختصات سنتی یک شیوهٔ نمایشی و بعد افزودن مقدار قابل توجهی تئاتر به آن، می‌تواند یک نمایش خیلی خوب، فکر شده و پر از ذوق و سلیقه تحویل دهد؛ که شاید به اندازهٔ همهٔ سنت‌های حفظ‌شده‌اش با تئاتر فاصله دارد. با این حال اگر شنیدن این که؛ «صحنهٔ تئاتر قربانگاه سنّت است» کمی ترسناک است، اما می‌شود بدون ترس گفت که «صحنهٔ تئاتر جولانگاه سنّت نیست.» که اگر باشد یا تکرار می‌بَرَدش، یا سنّت می‌خورَدَش! ـ این هم ترسناک شد! حالا این آخری را یادم نیست کدام کارشناس معتبری گفته بود؛ نمی‌دانم ـ فرح بود! یا لئوناردو داوینچی.

لبخند ژوکوند!

◇ موشکافی تیارت «شب سیزدهم» (حمیدامجد) موفق ترین نمایش سال ۷۹ در اجرا ◇

جلال تهرانی

لئوناردو داوینچی می‌گوید؛ انگار تئاتر یعنی سیاست. و انگار تئاتری کسی‌ست که هنرش یک جورهایی به سیاست بند است؛ یا لااقل دربارهٔ این بند حرف می‌زند. او می‌گوید؛ انگار لباس همهٔ تئاتری‌ها روی همین بند خشک می‌شود؛ و این بند انگار سه جور است. یا آنقدر دراز است که برای خشک کردن عادلانهٔ لباس همه جای کافی دارد. یا آنقدر کوتاه است که همه عادلانه باید لباس‌شان را روی هم پهن کنند تا خشک شود ـ که این انگار نمی‌شود! ـ و یا آنقدر کوتاه‌تر است که فقط یک نفر می‌تواند عادلانه روی آن راه برود و باقی از همین پایین برایش هورا می‌کشند تا وقتی خشک شود. و همه می‌دانند؛ وقتی خشک شد خودش می‌افتد. و همه به این که یک روز خودش بیفتد عادت دارند. حالا اگر یکی هم خودش نیفتاد چه می‌شود؟ ـ مگر می‌شود؟! ـ و از همین قرار است که همه یک روز برای کسی که خودش نیفتاده دیگر هورا نمی‌کشند. و از آنجا که هر عادتی یک جور سنت است؛ می‌شود به این جور تئاتر هم گفت؛ تئاتر سنتی!

از این منظر موضع‌گیری خیلی از ما در مقابل شب سیزدهم چندان دور از انتظار هم نیست. کافی‌ست خودمان را مروری کنیم؛ هر دوره یک نفر روی بند است. و یک‌هو حیرت می‌کنیم که چرا نمی‌افتد! و یک‌هو همهٔ تئاترمان پر می‌شود از انواع نقد کارشناسی، آموزشی ـ و اغلب شفاهی ـ که به همه جای طرف مربوط است مگر تئاترش. و بعد طرف مدتی کمیاب می‌شود. هیچ کس سراغش را هم نمی‌گیرد. کسی وقت ندارد که. از هر که می‌پرسی یا دارد تدریس می‌کند، یا تحصیل می‌کند، یا تمرین می‌کند. هفت تا سالن است، هفتاد گروه دارند تمرین می‌کنند. همه هم مهرماه قرار است اجرا بروند! ما هم که بالاخره نفهمیدیم این اجرا رفتنی‌ست، یا آن را می‌شوند.

اما سیاست هم به این ماجرا نامربوط است. آنچه مربوط است سیاست‌زدگی‌ست. مخصوصاً «زدگی» آن خیلی مهم است. و لئوناردو داوینچی به آن می‌گوید "شبه‌روشنفکری" که بشود صدایش کرد. او می‌گوید: فرهنگ لغات شبه‌روشنفکری با فعل "زَد" شروع می‌شود. لابد شما هم شنیده‌اید. یکی سخنرانی می‌کند، کیف می‌کنیم که؛ «آخ جون زَد!». یکی فیلم می‌سازد، می‌گوییم؛ «زد». یکی روزگاری شعر می‌گفته، می‌گوییم؛ «او می‌زده است». و به همین ترتیب تا می‌رسیم به تئاتر که بیش از هر مقولهٔ دیگری در تور روشنفکری گرفتار بوده است. باور نمی‌کنید فرهنگ لغات شبه‌روشنفکری را باز کنید، کلمهٔ اول: «زد: مص (یعنی از مصدر:) زدن. هر چیزی که به یک جایی از سیاست زمانه بربخورد. نمایش. سیاتر، تئاتر. عوامل قدیمه تیارت هم گفته‌اند. مق (یعنی مقابل است با:) لئوناردو داوینچی».

لئوناردو داوینچی گفته که می‌داند چرا این فرهنگ با "زَد" شروع می‌شود. او می‌گوید؛ از آنجا که حروف مرجع را ـ که با "زَد" تمام می‌شود ـ از چپ به راست می‌نویسند، و از آنجاتر که رنسانسی‌ها از "راست به چپ" می‌خوانده‌اند، اول "زد" را خوانده‌اند. و آن را "زَد" خوانده‌اند. و باقی را نخوانده‌اند چون همیشه شهر شلوغ بوده. علت دیگر خیلی از موضع‌گیری‌های ما در مقابل شب سیزدهم این است که به جایی نزده. آن هم در فرهنگ و تاریخی که وظیفهٔ اصلی نمایش و آئینش تخلیهٔ عو... سیاسی اجتماعی بوده. تخلیهٔ عواطف ممکن است ویژگی طیفی از تئاتر هم باشد. اما الزاماً وظیفهٔ آن نیست. باز اگر تزکیه را بگوییم یک چیزی، اگرچه بی‌خود!

اما لئوناردو داوینچی می‌گوید؛ تئاتر پرطرفدار و مقبول آن است که یا یک چیزهاییش خیلی گنده باشد ـ مثل همهٔ اجراهای تالار وحدت ـ و یا آن که به یک جاهایی از سیاست بزند. می‌گویید نه؟ در مجموعهٔ اجراهای پرطرفدار اخیر، پنج نمایش نام ببرید که به چند تا "راستا" و "در رابطه با" مربوط نبوده باشد. او می‌گوید پنج تا چون خودش چندتایی دیده است. مثلاً شب سیزدهم. که توانسته مخاطب را هم به تالار بکشد و نگه دارد. اما سیاسی نیست؛ و در نتیجه عواطف شبه‌روشنفکری را تخلیه نمی‌کند. تحریک چطور؟ بله؟ ابتذال؟

لئوناردو ـ نغ ـ چرنوبیل می‌گوید؛ ابتذال از مریخ به یک فرهنگ تزریق نمی‌شود. در فرهنگ نمایشی ما هم خنده دو جنس کلی داشته. یکی عقده‌گشایی در مقابل قوی‌ست. و حد اعلایش آنجاست که نمایشگر چشم در چشم شاه او را به سخره می‌گیرد. و بعد این به سطوح پایین‌تر هم تعمیم می‌یابد؛ از قبیل نابسامانی‌های اجتماعی، قانونی و دیگر. دوم خنده‌های مربوط به اخلاق جاری در جامعه است. اما این خندهٔ اخلاقی با آن کمدی اخلاقی اشتباه نشود. کمدی اخلاقی، اخلاق پذیرفته‌شده را به نقد می‌کشد. خندهٔ اخلاقی به آن اخلاق خدمت می‌کند. بستر کمدی اخلاقی جامعه‌ای‌ست که اخلاق آن از نوع ساختی و تولیدی‌ست. اخلاق ساختی به تناسب شرایط هر روز جامعه تغییر می‌کند. در اخلاق تولیدی نیز امکان تغییر و باز تولید وجود دارد. منتها انسانی که تولید اخلاق تازه می‌کند باید دارای ذهن استعلایی باشد. نمونهٔ نزدیک چنین انسانی ـ مثلاً ـ سارتر است. و نمونهٔ نزدیک‌ترش ـ مثلاً ـ لئوناردو داوینچی! و به هر حال امکان نقد این هر دو اخلاق وجود دارد. اما اخلاق کشفی، نوع سومی‌ست که در متن طبیعت هست. و یا در سرشت آدمی نهاده شده. و این کار بزرگان، فضلا، علما و حکماست که آن را از دل طبیعت آدمی یا پیرامونش استخراج کنند و از طریق پند و اندرز و حکمت و ادبیات تربیتی و دیگر ـ ترویج دهند. بدیهی‌ست که چنین اخلاقی مطلق است. زَد این سه اخلاق را می‌شود در هر کجای زمان و مکان گرفت. اما در هر کجا یکی از آنها وجه غالب است. و چرنوبیل می‌گوید اخلاق ما کشفی‌ست. و چنین اخلاقی همه چیز یک فرهنگ ـ و هم نمایش‌هایش را در خدمت تثبیت و ترویج خود می‌گیرد. و به همین خاطر ما کمدی اخلاقی نداشته‌ایم، ولی مضحکهٔ اخلاقی چرا.

خوب است نگاهی به مضامین نمایش‌های عامیانه‌مان بیندازیم؛ خست، بی‌غیرتی، بزدلی، هوسرانی، کاهلی و دیگر ـ دستمایه‌های اصلی‌اند. تیپ‌های معروف نمایش‌ها هر یک دچار یکی از این صفات اخلاقی ناپسندند. و البته محاسن اخلاقی از جمله شهامت، صداقت، مردانگی و دیگر ترویج می‌شود.

پس یک روی سکّهٔ خندهٔ سیاسی‌ست که در حد عقده‌گشایی و متلک‌پرانی برگزار می‌شود. و روی دیگر؛ خندهٔ اخلاقی‌ست که دچار تکرار است و مفاهیم بارها گفته‌شده را بازمی‌گوید و بدین منظور از تیپ‌های جاافتاده‌ای بهره می‌برد که هر یک صاحب شناسنامه‌ای اخلاقی‌اند. و از همین قرار است که هر دو جنس خنده در نمایش‌های ما به سطح می‌غلتد و به لودگی می‌انجامد. حالا کدام رو مبتذل‌تر است؟ آیا اصلاً پیش کشیدن بحث ابتذال در مقولاتی که ریشه در تاریخ و فرهنگ عامه دارد، کار ساده‌ای‌ست؟ چرنوبیل می‌گوید ساده هست؛ اما سادگی ملاک درستی نیست. والا خیلی کارها خیلی ساده است؛ مثلاً ـ نقد مبتذل!

حالا دو نمایش متوالی از یک گروه (پستوخانه و شب سیزدهم) دو روی آن سکه را تجربه کرده‌اند. خندهٔ پستوخانه از نوع اول است و امکان انواع تعابیر سیاسی اجتماعی را فراهم می‌کند. و می‌بینیم که به حرف و سخن چندانی برگزار می‌شود. شب سیزدهم به جایی نمی‌زند؛ و یک‌هو چشم کورش پیدا می‌شود. نمایش ایرانی رفیق دم است. همه چیزش با خودش تمام می‌شود. و ما در پایان حداکثر می‌توانیم بگوییم؛ "آخیش! همین و ما فکر می‌کنیم یک نمایش وقتی تئاتر می‌شود که حرف حساب بزند! آن هم نه در حدّی که از آن سردرنیاوریم. آنقدر که بشود به سادگی فهمید که چی به کجا مربوط است. و معلوم نیست برای این منظور، چرا روزنامه نمی‌خریم! لئوناردو داوینچی می‌گوید؛ روزنامه هم می‌خریم. او می‌گوید؛ خصوصاً در این گونه تجربه‌ها ـ که پی راه کار می‌گردند ـ باید قید حرف حساب را زد. در این تجربه‌ها اصالت با فرم است. و اگر به سادگی لفظ ابتذال به ناف‌شان می‌بندیم، باید حواس‌مان هم باشد که بند ناف اغلب آنها از شیوهٔ مادر نبریده است. پس اگر مبتذل است، نمایش ایرانی مبتذل است؛ آیا روحوضی مبتذل است؟ اگر زن‌پوش مبتذل است. ریشهٔ آن از روحوضی هم

● فرهنگ لغات شبه‌روشنفکری با فعل "زَد" شروع می‌شود. لابد شما هم شنیده‌اید. یکی سخنرانی می‌کند، کیف می‌کنیم که؛ «آخ جون زَد!». یکی فیلم می‌سازد، می‌گوییم؛ «زد». یکی روزگاری شعر می‌گفته، می‌گوییم؛ «او می‌زده است». و به همین ترتیب تا می‌رسیم به تئاتر که بیش از هر مقولهٔ دیگری در تور روشنفکری گرفتار بوده است. باور نمی‌کنید فرهنگ لغات شبه‌روشنفکری را باز کنید، کلمهٔ اول: «زد: مص (یعنی از مصدر:) زدن. هر چیزی که به یک جایی از سیاست زمانه بربخورد.

می‌گذرد و به تعزیه می‌رسد. آیا تعزیه مبتذل است؟ شوپن آیزن‌هاور می‌گوید؛ زن‌خوانی در تعزیه، زن‌پوشی در تقلید و اجرای نقش مردان در مجالس تعزیه و تقلید زنانه، به علت محدودیت بوده است. اما به هر حال حضور یک جنس ناجور در یک جمع جور، آن را مورد علاقه و توجه می‌کند و به خودی خود؛ کمدی موقعیت را به صحنه می‌کشد. ممکن است در ابتدا این نوع خنده، قبل و بعد از مراسم تعزیه اسباب تفریح و سرگرمی نمایشگران شده باشد. اما بعدها مشخصاً در تعزیهٔ مضحک مورد استفاده قرار می‌گیرد. و با اساس خندهٔ تقلید هم ـ که از نوع موقعیت است ـ هم‌خوانی دارد. آشنایی زن و مرد با جاذبه‌های این جابه‌جایی، پتانسیل حسی فراوانی که در این عدم تجانس نهفته است، امکانی که برای بهره‌گیری از "سوءتفاهم" فراهم می‌کند، و امکان هجو و هزل جنس مقابل ـ که ریشه در آن محدودیت هم دارد ـ همه، زن‌پوش را به یکی از پرطرفدارترین تیپ‌های روحوضی بدل می‌کند. تقلید ابتدایی از چیزی که بشود قصه نامید برخوردار نبوده است. بعدها هم یک بقال و مشتری‌اش یا یک ارباب و نوکرش با بهانه‌ای مختصر یا خرده‌داستانی، ساعتی مخاطب را سرگرم می‌کرده‌اند. به تدریج قصه کامل‌تر می‌شود. و بعدتر هم که زن‌ها امکان حضور می‌یابند؛ دیگر حضور زن‌پوش توجیه داستانی می‌خواهد. نمایشگر با ذوق این توجیهات را می‌یابد و زن‌پوشی به حیات پرطرفدار خود ادامه می‌دهد. توجیه داستانی اولین و فراگیرترین انتخاب است. امروزه توجیهات دیگری هم وجود دارد. مثلاً این که؛ «این یک نمایش است. و این یک بازیگر است. و دیگر». حالا در این میانه مبتذل چیست؟ نمایش؟ زن؟ مرد؟ زن‌پوش؟ تقلید؟ تعزیه؟ نمایشگر؟ تماشاگر؟ جامعه؟ فرهنگ عامه؟ آیین؟ تاریخ؟ سلیقه؟ گودو؟ چی؟

لئوناردو داوینچی می‌گوید؛ پاسخ را فقط یک نفر می‌داند. آن یک نفر در این میان گم شده. آن که برشت را مرهون تعزیه می‌داند کیست؟ آن که مدام دم از ارتقا و اعتلای آیین و نمایش می‌زند کیست؟ آن که از تعزیه تا حد تقدیس تقدیر می‌کند کیست؟ آن که شیوه‌های نمایش ایرانی را تدریس می‌کند، آن که جشنواره‌های سنتی را هر چه باشکوه‌تر برگزار می‌کند، آن که