Archive of SID

تأثیر محدودیت‌های اجتماعی ـ نظارتی بر خلاقیت‌های اجرایی در تئاتر ایران

مهدی تاج‌الدین
مهرداد رایانی‌مخصوص (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۹/۰۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۱۱/۰۷

www.SID.ir

Archive of SID

تأثیر محدودیت‌های اجتماعی ـ نظارتی بر خلاقیت‌های اجرایی در تئاتر ایران

مهدی تاج‌الدین
کارشناس‌ارشد کارگردانی نمایش، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی

مهرداد رایانی‌مخصوص
استادیار، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی

این مقاله از پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد تحت عنوان «تأثیر محدودیت‌های اجتماعی ـ نظارتی بر خلاقیت‌های اجرایی در تئاتر ایران» به راهنمایی دکتر مهرداد رایانی‌مخصوص استخراج شده که در دانشکده‌ی هنر و معماری تهران مرکز از آن دفاع شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

چکیده

محدودیت‌های اجتماعی ـ نظارتی موجود در عرصه‌ی تئاتر ایران موجب شده تا گاه هنرمندان نتوانند برخی از صحنه‌های موجود در نمایشنامه‌هایشان را به روی صحنه ببرند. صحنه‌هایی همچون تماس‌دادن، لمس‌کردن و ... یا صحنه‌هایی با رویکرد ایدئولوژیک و سیاسی از این قبیل موارد هستند. گاه کارگردانان تئاتر پس از حذف چنین صحنه‌هایی سعی‌می‌کنند جایگزین مناسبی بیابند و تأثیر مشابهی ایجادکنند. این پژوهش با رویکردی تحلیلی ـ توصیفی سعی دارد با معطوف شدن بر راهکارهای جایگزین و نیز الگوهایی برآمده از خلاقیت کارگردان‌های ایرانی به سبب محدودیت‌های اجتماعی ـ نظارتی، معادل‌سازی‌های اجرایی را عیان‌کند. پژوهشگران در این پژوهش پنج فیلم تئاتر منتخب را مورد تحلیل تطبیقی قرارمی‌دهند. این پژوهش با استفاده از فیلم‌تئاترهای موجود، پس از بررسی متن اصلی نمایشنامه‌ها، حذفیات حاصل از محدودیت‌ها را مشخص نموده و راهکارهای جایگزین کارگردان را تحلیل کرده است. این پژوهش اثبات می‌کند که هنرمندان در برخورد با محدودیت‌ها و موانع از خلاقیت خود برای بروز مضامین، تحلیل‌ها و نکات زیبایی‌شناسانه استفاده می‌کنند. یافته‌های این پژوهش به تبیین هشت الگوی خلاقه‌ی اجرایی منتج شده که با استفاده از نماد، عناصر دیداری به جای عناصر شنیداری، کارکرد روایت، طراحی صحنه، میزانسن، طراحی لباس، اشیاء صحنه و زن‌پوشی تحقق می‌یابند.

واژگان کلیدی: محدودیت هنری، خلاقیت، سانسور، تئاتر ایران.

www.SID.ir

Archive of SID

۱ـ درآمد

وجود محدودیت‌های گوناگون در تئاتر ایران در ابتدا سبب توقف و انفعال هنرمندان شد ولی پس از مدتی، هنرمندان با ایجاد الگوهای خلاقه علاوه بر گذر از محدودیت‌ها، سعی‌کردند پیام و اندیشه‌ی نهفته در متن را به شکلی دیگر بیان کنند. این تلاش مستمر برای گذر از محدودیت، در نهایت در طول سال‌های متمادی، به خلق لحظاتی جذاب و ماندگار و البته تولید الگوهایی خلاقه انجامید. استخراج و دسته‌بندی الگوهای مذکور می‌تواند راهنمای مناسبی برای هنرجویان این حوزه باشد و مهم‌تر آنکه کارکرد این الگوها صرفاً مختص به جوامع دارای محدودیت نیست و چه‌بسا پیاده‌سازی این روش‌ها در جوامع آزاد نیز دارای جذابیت‌های فراوانی باشد.

بنابراین فرضیه پژوهش، مبتنی بر این امر است که هنرمندان تئاتر ایران در برخورد با محدودیت‌های اجتماعی ـ نظارتی، شیوه‌های خلاقانه‌ای برای اجرای آثارشان برگزیده‌اند. اگرچه برخی از هنرمندان در مواجهه با محدودیت‌های هنری منفعل مانده‌اند ولی برخی دیگر با ارائه‌ی راهکارهایی خلاقانه توانسته‌اند به الگوهای جذابی در حوزه‌ی کارگردانی تئاتر دست یابند.

۲ـ دامنه پژوهش

دامنه این پژوهش از میان آثار نمایشی تولید شده در تهران صورت گرفته‌است که: ۱) فیلم تئاتر آن‌ها به‌صورت قانونی در فروشگاه‌های محصولات فرهنگی و هنری عرضه شده‌است، ۲) نمایشنامه آن‌ها به زبان فارسی چاپ شده و در دسترس عموم است، ۳) نمایشنامه شامل لحظاتی غیرقابل نمایش در صحنه تئاتر ایران است و ۴) کارگردان نمایش توانسته است راهکاری خلاقانه برای گذر از محدودیت در پیش بگیرد. نمایش‌های مورد بررسی عبارتند از: **الف) ایوانف:** نویسنده: آنتون چخوف/ کارگردان: امیررضا کوهستانی **ب) باغ آلبالو:** نویسنده: آنتون چخوف/ کارگردان: محمدحسن معجونی **ج) عشق سال‌های وبا:** نویسنده: گابریل گارسیا مارکز/ کارگردان: فرزاد امینی **د) مکبث:** نویسنده: ویلیام شکسپیر/ کارگردان: رضا ثروتی ه) **هملت:** نویسنده: ویلیام شکسپیر/ کارگردان: رضا گوران

۳- روش پژوهش

این پژوهش رویکردی تحلیلی ـ توصیفی دارد. پژوهشگر براساس مطالعه‌ی کتابخانه‌ای منابع مربوط به محدودیت، مشاهده‌ی منتخبی از فیلم‌تئاترهای موجود در شهر تهران و مطالعه‌ی نمایشنامه‌هایشان و بررسی تطبیقی میان آن‌ها، این تحقیق را انجام داده است. نخست فهرستی از فیلم‌تئاترها تهیه گردید و پس از آن آثاری که نمایشنامه‌هایشان موجود بود، تفکیک شد. لحظاتی از نمایشنامه‌های منتخب که در تئاتر ایران با محدودیت مواجه هستند، انتخاب شدند و سپس بررسی شد که کارگردان ایرانی در مواجه با این لحظات چه رویکردی در پیش گرفته‌است.

۴- پیشینه پژوهش

حوزه‌ی محدودیت‌های اجتماعی-نظارتی در تئاتر ایران به‌صورت شفاهی و کمابیش به شکل مکتوب مورد پژوهش قرارگرفته‌است. مصاحبه‌ی هنرمندانی همچون «بهرام بیضایی»، «اصغر فرهادی»، «جمشید مشایخی» و ... و نیز کتب: ***سانسور*** به نویسندگی فریبرز خسروی،

www.SID.ir

Archive of SID

سانسور در کشورهای اسلامی به نویسندگی حسین رضی، ***آزادی اندیشه و بیان*** به نویسندگی ناصر کاتوزیان و ... از جمله آثار مرتبط هستند. همچنین آیین‌نامه‌ای در خصوص ضوابط نظارت بر نمایش و صدور پروانه از سوی شورای عالی انقلاب فرهنگی وجود دارد. اما الگوهای خلاقانه‌ی اجرایی هنرمندان تئاتر ایران برای عبور از این محدودیت‌ها، مبحثی است که تاکنون پژوهشی مدون در باب آن صورت نپذیرفته است.

۵- محدودیت هنری

محدودیت هنری، علاوه بر اینکه می‌تواند حافظ اصول اخلاقی اجتماع و حریم خصوص افراد باشد، ممکن است گاه یک مانع در برقراری ارتباط میان هنرمند و مخاطب برای انتقال اندیشه شود. لغت‌نامه دهخدا، محدودیت را به معنای «دارای حد بودن و محدود بودن (ع مص جعلی، امص) عنوان کرده است» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۰۳۷۲). محدودیتی که برای آثار هنری، مطبوعات و انواع آزادی‌های بیانی اعمال می‌شود، عموماً با واژه فرانسوی «سانسور» همراه است. خاستگاه محدودیت هنری در ایران: الف) قوانین فقه اسلامی، ب) اسناد بین‌المللی و ج) قانون اساسی کشور است. مبانی فقه اسلامی محدودیت‌هایی برای آزادی بیان برشمرده‌اند تا از آسیب‌های اجتماعی جلوگیری کنند. اسناد بین‌المللی نیز با همین هدف، آزادی را مشروط به حفظ حقوق دیگران دانسته‌اند. قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران نیز به موجب اصل ۲۴ خود، محدودیت‌هایی نیز در خصوص آزادی بیان در نظر گرفته‌است.

اهداف و شیوه‌های اعمال محدودیت هنری می‌تواند: الف) صیانت از حریم خصوصی افراد، ب) حمایت از باورهای دینی و ج) حفظ امنیت ملی باشد. محدودیت‌ها یا به شیوه پیشگیرانه اعمال می‌شوند یا به شیوه پیگیرانه. محدودیت پیشگیرانه، همان ممیزی است که توسط ناظر قانون، پیش از نمایش عمومی یک اثر هنری انجام می‌پذیرد. «شیوه‌ی پیشگیرانه محدودیت به ویژه زمانی که مبتنی بر قانون نباشد و سلیقه‌ای عمل شود، بیشترین ضربه را بر روند ارتباطات و رشد اندیشه وارد می‌کند» (خسروی، ۱۳۷۸: ۵۳).اقسام محدودیت به سه گونه الف)سیاسی، ب) دینی و ج) اجتماعی (برآمده از مخاطب) تقسیم می‌شود. محدودیت‌های سیاسی و دینی از جانب نهادهای بالا دستی اعمال می‌شوند و اصطلاحاً به آن‌ها محدودیت‌های نظارتی می‌گویند. محدودیت اجتماعی از جانب مخاطب بر هنرمند اعمال می‌شود و یک گونه پیچیده از خودسانسوری به‌شمار می‌آید. «محدودیت‌های اجتماعی، سنت‌ها و انگاره‌ها و تابوهاست که هم می‌تواند ناشی از باورمندی گروه‌های اجتماعی و سیاسی باشد و هم به گرایش بت‌سازی عقیدتی و کیش شخصیت بخش‌هایی از جامعه ایرانی برگردد» (کوهن، ۱۳۹۶: ۱۰۲).

خلاقیت، راهکاری برای عبور از محدودیت و آفرینش اندیشه‌ای جدید است. «پائول تورنس» خلاقیت را گشایش یک محدودیت تعریف کرده است. او معتقد است «خلاقیت فرایند دریافت مسئله‌ها یا محدودیت‌های موجود در تبادل اطلاعات، فرضیه‌سازی برای رفع این محدودیت‌ها، تحلیل و آزمودن فرضیه‌ها، بازنگری و بازآزمایی آن‌ها و سرانجام انتقال نتایج به دیگران است» (تورنس، ۱۹۷۴: ۶). محدودیت در تأثیر اولیه‌اش، مانع بروز اندیشه هنرمند می‌شود اما در تأثیر ثانویه‌اش به تولد رگه‌های خلاقه در یک اثر منجر می‌شود. با چنین رویکردی این پژوهش درصدد نشان‌دادن این نکته است که چگونه هنرمندان ایرانی در برخورد با محدودیت به خلاقیت رسیده‌اند. نکته مهم و دارای اهمیت این است که هنرمندان ابتدا با شناخت درست از محدودیت، اندیشه‌های موجود در آن را درک کرده و سپس با ایجاد

www.SID.ir

Archive of SID

یک راهکار خلاقه از محدودیت گذر کرده و اندیشه‌ها را در قالبی نوین انتقال داده‌اند. این فرآیند علاوه بر اینکه محدودیت را پشت‌سر می‌گذارد، امکان حصول خلاقیت‌های هنری را نیز فراهم می‌آورد.

۶- الگوهای خلاقه

مجموعا و براساس نمونه‌های متعدد بررسی شده ۸ الگوی خلاقه در مواجهه با محدودیت‌های هنری در این پژوهش تبیین و دسته‌بندی شده‌است که عبارتند از: ۱) نماد، ۲) عناصر دیداری به جای عناصر شنیداری، ۳) کارکرد روایت، ۴) طراحی صحنه، ۵) میزانسن، ۶) طراحی لباس، ۷) اشیاء صحنه (آکسسوار)، ۸) زن‌پوشی.

۶-۱ نماد

برخی از نمایش‌های ایرانی از وجود محدودیت‌ها آسیب دیده‌اند اما برخی توانسته‌اند با بهره‌گیری از عنصر «نماد» در نمایش خود، محدودیت‌های موجود را به خلاقیت تبدیل کنند. استفاده از نماد می‌تواند یک راهکار مناسب و خلاقانه برای مقابله با محدودیت‌ها باشد. «وقتی یک نمایش از نمادها بهره می‌گیرد و جوهره متن را در نمادها پیاده‌سازی می‌کند به راحتی می‌تواند ایهام ایجاد کند؛ می‌تواند هر چیزی را توسط یک چیز دیگر نشان دهد. این امتیازی است که نمایش‌های نمادگرایانه نسبت به نمایش‌های واقع‌گرایانه دارند» (دادگر، ۱۳۹۷: دقیقه۳). نمایش «ایوانف» به کارگردانی «امیررضا کوهستانی» با استفاده از نماد به خوبی توانسته است محدودیت موجود در نمایشنامه را به خلاقیت تبدیل کند. لحظه‌ای از این نمایشنامه، ایوانف می‌خواهد خانه را برای یک مهمانی شبانه ترک کند و همسرش آنا، او را ملتمسانه به آغوش می‌گیرد. ایوانف با بی‌تفاوتی همسرش را رها کرده و به جشن تولد ساشا، معشوقه پنهانی و کم سن و سال خود می‌رود (چخوف، ۱۳۸۲: ۳۳). نشان‌دادن تماس جنسی میان مرد و زن در تئاتر ایران با محدودیت مواجه است. آنا روی کاناپه می‌نشیند و سعی می‌کند با طرح راهکاری برای حل مشکل همسرش، روزنه‌ای از رفاقت را در او جست‌وجو کند. ایوانف با سردی قبول نمی‌کند و می‌رود (فیلم تئاتر ایوانف، ۱۳۹۰: دقیقه ۳۰ـ۲۵). جنبه‌ای از شخصیت آنا در نمایشنامه به‌واسطه عمل ملتمسانه‌اش (به آغوش گرفتن ایوانف) شکل‌می‌گیرد. این عمل بیانگر نوعی زنانگی آغشته به مظلومیت است. این جنبه در این لحظه از نمایش کوهستانی حذف می‌شود. شاید مظلومیت آنا در نمایش به‌واسطه تنهایی‌اش روی کاناپه و سکوت‌اش روی صحنه کمی جبران شود، ولی سیمای زنانگی و میل به آغوش همسرش از بین رفته است. راهکار خلاقه کارگردان در تقویت جنبه مظلومیت آنا به‌واسطه یک عمل نمادین نشان داده می‌شود. آنا در طول نمایش با وجود بیماری و سرفه‌های مکرر، بارها مشغول جمع‌کردن رخت‌ها از روی بند است. حرکتی نمادین که نشانگر زن خانه‌دار و مطیع ایرانی است. این حرکت در پیشینه فرهنگی تماشاگر ایرانی معانی مشخصی دارد. بی‌تفاوتی ایوانف در قبال رخت جمع‌کردن‌های همسرش، جنبه مظلومیت شخصیت آنا را قوت می‌بخشد. نمایشنامه چخوف، هیچ اشاره‌ای به رخت‌ها در طراحی صحنه ندارد. این بدان معناست که کارگردان عامدانه این رخت‌ها را اضافه کرده است تا از این طریق محدودیت موجود در نمایشنامه را تبدیل به خلاقیت کند.

همچنین نمایش «ایوانف» شامل محدودیت‌هایی در خصوص رفتار جنسی شخصیت‌های نمایشنامه است که کارگردان با استفاده از نماد به خلاقیت‌های جالبی دست‌یافته است. این

www.SID.ir

Archive of SID

محدودیت مربوط به حواشی یک جشن تولد (پرده دوم) و یک جشن عروسی (پرده چهارم) است. دو شخصیت مرد نمایشنامه در پرده دوم، بارها یک بیوه جوان به نام «باباکینا» را می‌بوسند (چخوف، ۱۳۸۲: ۷۰-۷۲). در صحنه پایانی نیز یک شخصیت مرد دیگر، کمر باباکینا را لمس می‌کند و او را مورد آزار قرارمی‌دهد (همان، ۱۱۵). این رفتارهای جنسی در متن، نشانگر جنبه‌های پوچ مردهای نمایش و حتی زنان است. اشخاصی که عنان خویش را به دست خوی هوسران خود سپرده‌اند. این جنبه از شخصیت‌پردازی، درون مایه ذهن مولف را منتقل می‌کند. حال در صحنه تئاتر ایران، امکان نمایش هیچ‌کدام از این شوخی‌های رکیک، بوسه‌ها و تماس‌های زننده جنسی وجود ندارد. کارگردان به‌ناچار از به‌تصویر کشیدن هر دو جشن گذشته است. پرده دوم نمایش، اتاق طبقه بالای جشن تولد است و از گفت‌وگوی اشخاص درمی‌یابیم که جوان‌ها در طبقه پایین در حال رقصیدن هستند. پرده پایانی نمایش با صحبت تلفنی یکی از دوستان ایوانف شروع می‌شود که موقعیت مکانی آن لحظه (جشن عروسی) را شرح می‌دهد (فیلم تئاتر ایوانف، ۱۳۹۰: دقیقه۱۱۳). حال پرسش اینجاست که لودگی انسان معاصر و هوسرانی زننده او چگونه در نمایش منتقل شده‌است؟ کارگردان راهکاری جالب برای گذر از این محدودیت در نظر گرفته‌است. پرده سوم نمایشنامه در اتاق کار ایوانف می‌گذرد. دوستان او مشغول صحبت با یکدیگر هستند و خود ایوانف حضور ندارد. کارگردان، مکان نمایش را تغییر داده است. پرده سوم نمایش در اتاق خواب ایوانف می‌گذرد. دوستان او روی تخت‌خواب او نشسته‌اند و کباب کوبیده سیخ می‌کنند! (همان، دقیقه۷۲). آن‌ها روی خصوصی‌ترین وسیله زناشویی یک زوج، محفل عیاشی راه انداخته‌اند. این لحظه از نمایش به خوبی بیانگر شخصیت لوده این افراد است. مخصوصاً در منظر تماشاگر ایرانی که ارزش خاصی برای حریم زناشویی قائل است. تخت‌خواب در این صحنه، نمادی از حریم زناشویی یک زوج است. کارگردان به خوبی از ذهنیت تماشاگر ایرانی نسبت به این نماد بهره برده است. کارگردان نمایش ایوانف با راهکاری خلاقانه و استفاده درست از نماد توانسته است از محدودیت موجود در نمایشنامه گذر کند.

نمایش «هملت» به کارگردانی «رضا گوران» نیز با محدودیت نشان‌دادن هم‌آغوشی یک زوج مواجه است که کارگردان با ارائه راهکاری خلاقه و بهره‌گیری مناسب از یک عنصر نمادین، توانسته این محدودیت را تبدیل به خلاقیت کند. صحنه‌ای از نمایشنامه مربوط به اجرای نمایش بازیگران دوره‌گرد نزد کلادیوس شاه است. بازیگران دوره‌گردی که به ایفای نقش می‌پردازند، ماجرای عشق یک پادشاه و یک شهبانو را به تصویر می‌کشند. آن‌ها به دستور هملت قراراست شهبانویی را نمایش دهند که ابتدا به همسرش (پادشاه کشور) وفادار است، ولی در خفا به او خیانت می‌کند، نقشه قتل او را می‌کشد و سپس با قاتل او ازدواج می‌کند. این نمایش در محضر شاه فعلی کشور (عموی هملت) و همسرش (مادر هملت) برگزار می‌شود. هدف هملت از اجرای این نمایش، تحلیل بازخورد مادر و عمویش است تا شک خود را به یقین تبدیل کند. بازیگران دوره‌گرد نمایش را آغاز می‌کنند. «ابتدا دو بازیگر در نقش شاه و شهبانو وارد می‌شوند و با دلباختگی بسیار همدیگر را می‌بوسند و در آغوش می‌کشند» (شکسپیر، ۱۳۶۰: ۱۳۹). این صحنه مقدمه‌ای است از روایت یک قتل و خیانت در صحنه آینده. آغاز این نمایش به‌صورت بی‌کلام برگزار می‌شود. چنانچه بوسه و هم‌آغوشی را از بازیگران نقش شاه و شهبانو بگیریم، قتل و خیانت در صحنه بعدی بی‌معنی می‌شود. بوسه و آغوش به عبارتی نمادی از عشق در ظاهر هستند که در صحنه بعدی به نفرتی در باطن بدل می‌شوند و این در حالی است که نمایش این لحظه از اثر شکسپیر بر صحنه تئاتر ایران

www.SID.ir

Archive of SID

وجود ندارد. کارگردان حضور بازیگران دوره‌گرد در نمایش را حذف کرده و سعی دارد تا اندیشه نهفته در نمایشنامه را کشف کند و به تماشاگر منتقل نماید. کارگردان به جای بازیگران دوره‌گرد از یک شیء نمادین (یک آینه) در نمایش استفاده می‌کند و کلادیوس و گرترود هر دو با آن مواجه می‌شوند. کلادیوس لحظه‌ای در خلوت به آینه می‌نگرد. گویا تاب تماشای چهره خود (مواجهه با درون خود) را ندارد و آینه را بر زمین می‌گذارد (فیلم تئاتر هملت، ۱۳۹۱: دقیقه۶۲). لحظه‌ای دیگر از نمایش نیز گرترود کنار کلادیوس نشسته است. آینه درست در وسط آن‌ها قراردارد. گرترود به کلادیوس می‌گوید: «هر دوی ما خوب می‌دونیم که با مصالح دانمارک چی کار کردیم». کلادیوس می‌گوید: «انگار یه چیزایی هست که من باید به یاد بیارم» (همان، دقیقه۶۴). این جملات در کنار آینه ادا می‌شوند. حضور آینه در این لحظه از نمایش بی‌دلیل نیست. در لحظه‌ای دیگر از نمایشنامه نیز گرترود در کنار افلیاست. افلیا آرزو می‌کند که زیاد عمر نکند تا در آینده شخصیتی به مثابه گرترود نداشته باشد. گرترود می‌گوید: «مگه من چه جوری‌ام افلیا؟». افلیا آینه را رو به‌صورت گرترود می‌گیرد و می‌گوید: «تو اینی! می‌بینی؟ چیزی که خواستی یک عمر پاک‌شون کنی و پاک نشدند» (همان، دقیقه۷۴). این نمایش، حضور بازیگران دوره‌گرد و محدودیت‌های موجود در آن را حذف کرده و در عوض با استفاده از یک شیء نمادین توانسته به یک خلاقیت نمایشی دست یابد.

۶-۲ عناصر شنیداری به جای عناصر دیداری

یکی از روش‌های مؤثر در گذر از محدودیت‌های یک نمایش، تبدیل عناصر دیداری به شنیداری است. این روش به جای نشان‌دادن یک لحظه، آن را بیان می‌کند. شاید این روش در ظاهر ساده به‌نظر برسد اما یک کارگردان می‌تواند با استفاده درست از این روش، تأثیری بیشتر از نشان‌دادن یک لحظه برای مخاطب پدید بیاورد. کارگردان نمایش «ایوانف» با محدودیت نشان‌دادن یک خیانت جنسی مواجه است که با تبدیل عناصر دیداری به عناصر شنیداری با راهکاری جذاب به خلاقیت می‌رسد. یکی از مهم‌ترین لحظات نمایشنامه ایوانف، لحظه‌ای است که آنا هنگام هم‌آغوشی همسرش و ساشا سرمی‌رسد (چخوف، ۱۳۸۲: ۷۳). لحظه‌ای که محدودیت‌های تئاتر ایران اجازه‌ی به صحنه کشیدن آن را نمی‌دهد. این لحظه بیانگر فروپاشی آنا و البته تحول ایوانف است. آنا تا پیش از این لحظه می‌توانست خودش را فریب دهد و کماکان همسرش را مردی وفادار تجسم کند اما با دیدن هم آغوشی او با دختری جوان، همه‌ی تصوراتش فرومی‌ریزد. کارگردان بسیار زیرکانه توانسته است حذف این لحظه را جبران کند. او یک «واکمن» (دستگاه پخش‌کننده صوتی) را به نمایش اضافه کرده است. یک واکمن کوچک که ساشا همه‌ی گفت‌وگوی خود با ایوانف را در آن ضبط می‌کند. واکمنی که همدم شب‌های ساشاست و در رویاهای دخترانه خود، بارها به گفت‌وگوی خود با ایوانف گوش می‌دهد. استفاده از این واکمن برای مخاطب ایرانی بسیار قابل درک است. تعداد زیادی از جوان‌های ایرانی تجربه‌ی مرور عکس، صدا و تصویر معشوقه خود در نیمه‌های شب را در گذری از زندگی داشته‌اند. این واکمن از روی غفلت ساشا، روی کاناپه جا می‌ماند چرا که در ادامه نمایش قراراست جای خالی محدودیت اعمال شده را پر کند. جایی که آنا قراراست شاهد هم‌آغوشی همسرش با ساشا باشد، در عوض واکمن را روشن می‌کند و ناگهان با آوای خنده‌های عاشقانه آن دو مواجه می‌شود (فیلم تئاتر ایوانف، ۱۳۹۰: دقیقه۷۰). آنا در این لحظه به مرزی از هیچ بودن می‌رسد و به جرات می‌توان گفت که فروپاشی او در این لحظه از نمایش به مراتب عمیق‌تر از نمایشنامه است چراکه در نمایشنامه، آنا فقط یک تصویر از هم‌آغوشی را

www.SID.ir

Archive of SID

پیش چشم خود می‌بیند ولی در نمایش، ده‌ها تصویر تلخ از خنده و هم‌آغوشی در یک لحظه کوتاه مجسم می‌شود. نمایشنامه به‌واسطه حس بینایی و نمایش به‌واسطه حس شنوایی این فروپاشی را رقم می‌زند. انصافاً این ایده خلاقه از «امیررضا کوهستانی» تحسین‌برانگیز است، اما نکته اینجاست که این لحظه در نمایشنامه، فقط نقطه عطف آنا نیست، بلکه مسیر شخصیت ایوانف را نیز تغییر می‌دهد. ایوانف در نمایشنامه و در حین هم‌آغوشی، چشم در چشم همسر خود می‌شود. همین لحظه است که سبب می‌شود ایوانف با عذاب وجدانی عظیم مواجه شود که ناگزیر به خودکشی ختم می‌شود. ایوانف نمایشنامه، بعد از این لحظه تبدیل به یک آدم عصبی و خشن می‌شود و به نوعی با آنچه پیش‌تر از او دیده‌ایم، فاصله‌ای محسوس می‌گیرد و در نمایش، لحظه‌ای که آنا به ضبط صوت گوش می‌دهد، ایوانف اصلاً در صحنه حضور ندارد. پس بر خلاف نمایشنامه، ایوانف همان شخصیت پیشین خود را در ادامه‌ی نمایش دارد. شاید به همین دلیل است که سیر صعودی بطلان و تباهی در ایوانف نمایش طی نمی‌شود و سرانجام به جای خودکشی به مسیر بی‌تفاوتی خود ادامه می‌دهد. این بدان معناست که حذف یک لحظه از هم‌آغوشی، ناگزیر سرنوشت شخصیت کلیدی نمایش را به سمت دیگری برده است. کارگردان با هوشمندی از این تغییر سرنوشت بهره برده است. سرنوشت ایوانف نمایش، برای تماشاگر ایرانی ملموس‌تر از سرنوشت ایوانف نمایشنامه است. شخصیت بی‌تفاوت، کرخت و بی‌جان ایوانف، شخصیتی آشنا برای تماشاگر ایرانی است. کارگردان این نمایش با تبدیل عناصر دیداری به شنیداری توانسته است راهکاری خلاقه را رقم بزند و محدودیت موجود در نمایشنامه را به خلاقیت تبدیل کند.

۳-۶ کارکرد روایت

استفاده از روایت در تئاتر، یک روش برای گذر از محدودیت و رسیدن به خلاقیت است. ویژگی روایت در یک نمایش، عدم ارتباط حسی بین مخاطب و اثر و جایگزینی رابطه‌ی فکری و عقلانی است. روایت در این روش به جای وقوع رویدادها، اثر را پیش می‌برد. کارگردان در این روش به گونه‌ای عمل می‌کند تا بازیگران به جای تجسم کردن لحظات برای تماشاچی، روایتی از آن لحظه را بازگو کنند. استفاده از کارکرد روایت در برخی از نمایش‌های ایران به خوبی توانسته است کارگردان را از محدودیت‌های موجود رها کرده و نمایش را وارد مسیری خلاق و جذاب کند.

نمایش «عشق سال‌های وبا» به کارگردانی «فرزاد امینی» نمونه‌ای مناسب در گذر از محدودیت و رسیدن به خلاقیت توسط کارکردهای روایت است. یکی از کارکردهای روایت، تعریف قراردادی از یک موقعیت است. تماشاگر تئاتر نیز قرارداد مذکور را می‌پذیرد. برای مثال وقتی یک بازیگر زن، خودش را در قالب یک پدر روایت می‌کند و لحظه‌ای بعد در کالبد نقش دیگری جان می‌گیرد برای تماشاگر پذیرفتنی است. این خصلت روایت است که اجازه می‌دهد بازیگران به راحتی در کالبدهای متفاوت ایفای نقش کنند. تماشاگران در این نمایش همان ابتدا با طراحی صحنه‌ای از جنس پرده‌خوانی، نقالی یا تعزیه مواجه می‌شوند. یک گود در میان است و بازیگران روی این گود جولان می‌دهند و مدام از نقشی به نقش دیگر نقل مکان می‌کنند. این شیوه اجرایی به راحتی امکان بازی نقش یک مرد توسط یک زن را میسر می‌کند. همچنین دیوار میان تماشاگران و کنش‌گران را از میان برده و ارتباطی دوسویه ایجاد می‌کند. حال با این سوال مواجه می‌شویم که کارگردان چگونه با محدودیت‌های موجود در این متن مواجه شده‌است. رمان «عشق سال‌های وبا» همان‌طور که از نامش پیداست، تعبیری بیمارگونه

www.SID.ir

Archive of SID

از عشق دارد. نقش جنسیت و روابط جنسی در این تعابیر پررنگ است. رمان نیز در لابه‌لای رویدادهای خود، فلسفه جنسیت را مدنظر قرارداده است. لحظات جنسی در رمان از اهمیت بسیار بالایی برخوردار هستند. این لحظات بار محتوایی و فلسفی خاصی را به دوش می‌کشند. گویا خاستگاه تمامی حوادث عاشقانه در این شهر وبا زده به شکل نامحسوسی به امیال جنسی بازمی‌گردد. پزشکی که برای درمان بیماران به این شهر سفر کرده است، دل به دختری نوجوان می‌بندد و با او ازدواج می‌کند. اولین مواجهه دکتر اوربینو با فرمینا این‌گونه است:

«دکتر خوونال اوربینو از بیمار خواست که در بستر بنشیند. سپس لباسش را بالا زده تا به معاینه بخش فوقانی اندامش مشغول شود... قسمت‌های برجسته دخترک پیش از آنکه آن‌ها را با دست‌هایش بپوشاند در اتاق نیمه تاریک درخشید... خوونال همیشه می‌گفت در هنگام معاینه دختر که مدتی بعد یک عمر در کنار او زندگی کرد هیچ احساس خاصی نداشت و آشوبی در دلش بر پا نشد» (مارکز، ۱۳۸۹: ۹۷).

نویسنده در این لحظه از رمان به صراحت به جذابیت‌های جنسی دختر و غرایز دکتر اشاره می‌کند؛ اما در ادامه، دکتر را (به گمان خودش) از نگاه جنسیتی به دختر مبرا می‌کند. نویسنده زیرکانه تأکید می‌کند که دکتر مدعی است که نگاه جنسی به بیمارش نداشته‌است. ظاهراً دکتر قصد ندارد تعهد خود را به عنوان یک پزشک زیر سوال ببرد. اندیشه‌ی این لحظه، تقابل میان غریزه و جایگاه اجتماعی است: دخترک زیباست؛ ولی طبعاً و عرفاً من نمی‌توانم به او نظر بدی داشته باشم! نشان‌دادن این صحنه و معاینه دخترک توسط دکتر بر روی صحنه تئاتر ایران امکان‌پذیر نیست. کارگردان به خوبی متوجه اندیشه این صحنه شده و با ترفندی جالب از این محدودیت گذر کرده است. نقش دکتر را یک بازیگر زن روایت می‌کند. او به هنگام معاینه دخترک می‌گوید: «آن پیراهن فیروزه‌ای‌اش. آن چشمان تب‌دارش و آن گیسوان باز روی شانه‌هایش... کلاغ‌ها چشم‌هایم را از کاسه بیرون خواهند کشید. مرد زن‌باره دیگر مرده است» (فیلم تئاتر عشق سال‌های وبا، ۱۳۹۴: دقیقه۶۳). این لحظه به خوبی بر جذابیت جنسی دختر و البته هوس‌رانی دکتر اشاره دارد. حال می‌ماند جایگاهی اجتماعی که امکان بروز غریزه را نمی‌دهد. بازیگر زن در این لحظه از کالبد دکتر بیرون می‌آید و به جایگاه اجتماعی واقعی خودش برمی‌گردد: «من، مرضیه شاطر طوسی، در نقش دکتر اوربینو در آشنایی‌ام با فرمینا هیچ هیجانی را حس نکردم! آشنایی با کسی که تا آخرین روز عمرم را در کنار او گذراندم» (همان، دقیقه۶۳). کارگردان در این لحظه علاوه بر اینکه محدودیت موجود در تئاتر ایران را به سخره می‌گیرد، همزمان عمق اندیشه موجود در متن را نیز نشانه می‌رود. مابه‌ازای نگاه هوس‌بارانه یک پزشک به بیمار در کشور ما به نگاه هوس‌بارانه یک دختر به دختری دیگر تشبیه شده‌است. نمایش «عشق سال‌های وبا» علاوه بر گذر از محدودیت با استفاده از کارکرد روایت، توانسته محدودیت را به خلاقیت تبدیل کند. البته نمایش لحظه‌ای از بستر دکتر و فرمینا را در ادامه نشان می‌دهد؛ لحظه‌ای که در داستان مارکز مربوط به دوران کهنسالی دکتر و اندکی پیش از مرگ او است؛ زمانی که فرمینا می‌فهمد دکتر به او خیانت کرده و با زنی دیگر (خانم لینچ) رابطه داشته‌است. نمایش در اینجا نیز از بازیگر زن در نقش دکتر استفاده می‌کند و دو بازیگر زن با فاصله یک متری از هم در کف صحنه می‌خوابند (همان، دقیقه۷۵) و هر دو ادای پیرها را درمی‌آورند؛ البته فرمینا به سگ نیز شبیه است. کنایه از اینکه در دوران پیری یاد پاچه‌گیری از همسرش افتاده است. آن دو از لمس یکدیگر اکراه دارند. عدم تماس جنسی آن‌ها به دلیل کهولت سن‌شان قابل توجیه است. اگر کارگردان همبستری آن‌ها را در جوانی‌شان تصویر می‌کرد، همین عدم تماس جنسی در نزد تماشاگر مضحک و بیگانه به‌نظر می‌آمد. کارگردان،

www.SID.ir

Archive of SID

هوشمندانه تصویر بستر آن‌ها در کهنسالی را انتخاب کرده است تا از محدودیت موجود در صحنه گذر کند. نمایش «عشق سال‌های وبا» به خوبی توانسته است از کارکردهای روایت بهره جوید و با خلاقیت از محدودیت‌های موجود در لحظات گذر کند.

۶-۴ طراحی صحنه

نمایش «باغ آلبالو» به کارگردانی «حسن معجونی» با استفاده از طراحی صحنه توانسته محدودیت موجود را به خلاقیت تبدیل کند. پرده سوم این نمایشنامه با رقص اهالی خانه آغاز می‌شود (چخوف، ۱۳۴۷: ۵۷). این بزم و رقص اهل خانه، طنین یک سنت دور است که سعی در حفظ قامت یک خاندان دارد. شاید به همین دلیل این رقص تا زمانی ادامه دارد که دایی خانه و مرد ملاک از مزایده باغ آلبالو برمی‌گردند و خبر فروش آن را به اهل خانه می‌دهند (همان، ۷۴). زمان زیادی از نمایشنامه به این بزم اختصاص دارد. دیالوگ‌های بسیاری در لابه‌لای همین رقص‌ها ادا می‌شود. خبر فروش باغ آلبالو، پایانی است بر این بزم خانوادگی. این نمایش از طراحی صحنه تک‌سویه بهره می‌برد. انتهای صحنه یک کمد بزرگ و قدیمی با چندین در قراردارد که فضای عقب صحنه را پوشانده‌اند. این همان کمدی است که در خود نمایشنامه نیز مشخصاً بدان اشاره شده و نمادی از هویت خاندان باغ آلبالو است. لحظه‌ای که نمایش وارد بزم می‌شود (شروع پرده سوم)، قسمت فوقانی کمد با چراغ‌هایی تزئینی و چشمک زن روشن می‌شود. این چراغ‌ها که تجسمی از جشن هستند تا پایان این پرده باقی‌می‌مانند. سه نوازنده نیز با سازهای خود در کمد می‌نشینند و مشغول نواختن می‌شوند (فیلم تئاتر باغ آلبالو، ۱۳۹۲: دقیقه ۵۵). کارگردان به جای اینکه رقص و آواز را به عنوان عناصری مجزا نمایش دهد، صدای ساز را مکمل دیالوگ دیگران می‌کند. کارگردان که می‌داند نشان‌دادن کامل رقص بر صحنه ایرانشهر امکان‌پذیر نیست، به کل از خیر آن می‌گذرد و سعی می‌کند با استفاده درست از طراحی صحنه، بار عاطفی لحظات را جبران کند. نمای چراغانی انتهای صحنه تا لحظه‌ای که خبر فروش باغ را می‌آورند، ادامه دارد. پس از اینکه مادام رانوسکی خبر را می‌شنود همه چیز به سکوتی سنگین می‌رسد. جز روشن خاموش شدن چراغ‌های بزم، هیچ چیز در صحنه تکانی نمی‌خورد (همان، دقیقه۷۶). اینجا به خوبی حس گسست و پایان تلخ یک بزم به تماشاگر منتقل می‌شود. دقایقی بعد نیز خدمتکار درهای کمد را ـ که نوازندگان درون آن نشسته‌اند ـ می‌بندد و نوازندگان و چراغانی بالای سرشان از چشم تماشاگر محو می‌شوند (همان، دقیقه۸۱). این لحظه به شکلی نمادین، شادی دیرین یک نسل را در گنجه‌ای از خاطرات یک سرزمین دفن می‌کند. لحظه‌ای که در نمایشنامه به‌واسطه رقص‌های دونفره منتقل می‌شود در این نمایش توسط طراحی صحنه جبران شده و علاوه بر رفع محدودیت، نمایش را به یک خلاقیت بصری نیز رسانده است.

۶- ۵ میزانسن

استفاده خلاقانه از میزانسن، روشی کارآمد در رفع محدودیت و دست‌یابی به خلاقیت است. این بخش به تجربه‌ی موفق کارگردان‌هایی اختصاص دارد که توسط این روش، توانسته‌اند محدودیت‌های موجود در نمایش خود را به خلاقیت تبدیل کنند.

نمایش «مکبث» به کارگردانی «رضا ثروتی» نمونه‌ای موفق در استفاده از میزانسن است که علاوه بر رفع محدودیت به یک خلاقیت جذاب نمایشی منتج شده‌است. لحظه‌ای از نمایشنامه، پادشاه به ضیافت خانه مکبث آمده و با لیدی مکبث مواجه می‌شود. دانکن جملاتی خطاب

www.SID.ir

Archive of SID

به لیدی می‌گوید که نشان از افکاری مبهم در ذهن او دارد. گویا در این جملات، رگه‌هایی از میل به تصاحب لیدی به چشم می‌خورد. تلفیق این میل با نقشه لیدی مبنی بر قتل دانکن و نیز تردید مکبث نسبت به انجام این قتل، پیامی روانکاوانه و جنسیت محور را منتقل می‌کند. پایان مجلس ششم از پرده اول نمایشنامه و زمانی که دانکن، درود خویش را نثار لیدی کرده با عملی مهم پیوند می‌خورد. دانکن خطاب به لیدی می‌گوید: «دست‌تان را به من بدهید. مرا نزد میزبانم ببرید. ما همیشه دوستش می‌داریم و همیشه از عنایاتمان بهره‌مند خواهد شد. میزبان گرامی، با اجازه شما» (شکسپیر، ۱۳۹۰: ۶۲). این لحظه تعابیر روانکاوانه‌ای دارد. «چون جنایت با دست انجام‌شده و مدام مکبث و لیدی مکبث واهمه‌ی دست‌های خون‌آلود را دارند، دست یکی از مهم‌ترین نمادهایی است که فضای جنایت‌بار نمایشنامه را دهشت‌بارتر می‌کند» (مهندس‌پور، ۱۳۸۵: ۷۹). لمس دستان لیدی به‌واسطه دانکن، لحظه‌ای کلیدی در نمایشنامه است. عنصر «دست» در نمایشنامه شکسپیر نشانه‌ای عمیق از هراس انسان از جسم خود است؛ نشانه‌ای زیرکانه که در این شاهکار تاریخی جای گرفته‌است.

«در اینجا «دست» نمادی جسمانی است که کاراکترها را از خودشان به وحشت می‌اندازد و اتمسفر را دهشتناک از جنایت می‌سازد. کابوس‌وارگی زندگی زناشویی مکبث و لیدی مکبث و ناباروری او در ارتباط با دست‌های خون آلودی است که نمی‌تواند آن‌ها را پاک کند» (همان، ۷۹).

لمس دست دانکن از ذهن لیدی مکبث فراموش نشده‌است. لیدی در پرده دوم نمایشنامه به مکبث می‌گوید: «دست‌های من هم‌رنگ دست‌های شماست. اندکی آب، دست‌های آلوده ما را خواهد شست و از آن پس هر کاری آسان است!» (شکسپیر، ۱۳۹۰: ۸۰). این دیالوگ ارجاع به همان لحظه‌ای است که دانکن از لیدی می‌خواهد تا دست‌هایش را به او بدهد. شکسپیر در این نمایشنامه ۴۲ بار از واژه «دست» استفاده کرده است. لمس دست یک زن توسط یک مرد در تئاتر ایران ممنوع است. کارگردان ایرانی چگونه می‌تواند این تقابل دست‌های ظریف و پر از وسوسه‌ی لیدی را با دست‌های قدرت‌مند و تصاحب‌گر دانکن به تصویر بکشد؟ نمایش مکبث، شخصیت دانکن را به کل حذف کرده است. حضور دانکن در ضیافت مکبث و نیز کشته شدن او به هنگام خواب فقط از زبان مکبث و لیدی روایت می‌شود. لحظه دیدار دانکن و لیدی در چند جمله مختصر از زبان لیدی بیان می‌شود: «شاه در بستر است و از همیشه شادتر. با بخشیدن این الماس مرا درود گفته و تو (مکبث) را مهربان‌ترین میزبان خوانده است» (فیلم تئاتر مکبث، ۱۳۹۳: دقیقه۳۵). حذف این لحظه باعث نشده که کارگردان، دست‌های لیدی را فراموش کند.

نمایش «رضا ثروتی» توجه ویژه‌ای به عنصر «دست» دارد. صحنه‌ای کوتاه از نمایش فقط به شستن دست‌ها در چاه آب اختصاص دارد (همان، دقیقه۴۳). لحظه‌ای دیگر نیز لیدی را نشان می‌دهد که سعی می‌کند دست‌های خود را توسط محفظه‌ای شیشه‌ای پاک کند. محفظه‌ای که جنینی (ظاهراً بی‌جان) را در خود حبس کرده است. تقلای لیدی در پاک‌کردن دست‌هایش در این لحظه بی‌فایده است و فریاد می‌کشد: «پاک شو! لکه منحوس!» (همان، دقیقه۸). شخصیت محوری این لحظات نیز لیدی مکبث است، اما کارگردان برای نشان‌دادن ارتباط دست‌های لیدی و دانکن، میزانسن خلاقه و ویژه‌ای را در نظر گرفته‌است. کارگردان به خوبی دریافته آن لحظه از نمایشنامه شکسپیر که دانکن به لیدی می‌گوید «دستت را به من بده» از چه اهمیت بالایی برخوردار است. قطعه‌ای از نمایش، لیدی را نشان می‌دهد که در چهارچوب یک در آهنی گرفتار شده‌است. چندین دست از کناره‌های در، دست‌های او را گرفته‌اند. این ترکیب به‌واسطه

www.SID.ir

Archive of SID

نورپردازی مخوف، جلوه‌ای هراسناک دارد. تماشاگر چهره صاحب دست‌ها را نمی‌بیند، ولی از جملات لیدی پیداست که آن دست‌های دانکن است: «دستت را به من بده، دستت را به من بده. مردگان از گور بیرون نتوانند آمد» (همان، دقیقه۹). لیدی در این لحظه جمله‌ای را تکرار می‌کند که دانکن به لیدی می‌گوید: «دست‌تان را به من بدهید» (شکسپیر، ۱۳۹۰: ۶۲). کارگردان برای گذر از این محدودیت به‌واسطه یک میزانسن خلاقه از دست‌هایی بهره می‌برد که در پیش چشم تماشاگران مشخص نیست صاحب آن‌ها چه کسی است. تماشاگر به‌واسطه جملات لیدی است که می‌تواند هویت صاحب دست‌ها را حدس بزند. کارگردان از لحظه دیدار لیدی و دانکن، دانکن را حذف کرده است، اما دست‌های او را نگه داشته‌است چراکه در این لحظه آن چیزی که اهمیت دارد نه خود دانکن، بلکه دست‌های اوست. کارگردان نمایش «مکبث» با استفاده درست از یک میزانسن جذاب، توانسته است محدودیت موجود در نمایش را تبدیل به خلاقیت کند.

۶-۶ لباس

طراحی خلاقانه‌ی لباس یکی از روش‌های گذر از محدودیت است که نمایش «عشق سال‌های وبا» از آن بهره می‌برد و به خلاقیت می‌رسد. بخش مهم داستان به ازدواج دو شخصیت در دوره میان‌سالی‌شان برمی‌گردد. ارتباط جنسی در این ازدواج، نقش مهمی در اندیشه نویسنده دارد. عشق میان این دو که ظاهراً عشقی پاک و به دور از هوس است، پیوندی اجتناب ناپذیر با شهوت دارد. نویسنده لحظاتی تکان‌دهنده را از سفرشان در کشتی در ذهن مخاطب حک می‌کند:

«فلورنتینو پس از بوسیدن... فرمینا، بر خود لرزید. زن درست می‌گفت. بوی پیرزنان را می‌داد. با این حال، لحظاتی بعد که روی عرشه به سوی کابین می‌رفت، اندیشید که بدون تردید، خودش نیز بوی پیرمردان را می‌دهد و فرمینا متوجه این امر شده‌است» (مارکز، ۱۳۸۹: ۲۸۸).

نکته بسیار مهم این لحظه، میل به بقای غریزه جنسی در زمان فرسودگی جسم است؛ مثل عاشق ماندن در دل بیماری وبا. تمام اندیشه نویسنده در این داستان، حول محور چنین فلسفه‌ای می‌گردد. انسان که هر آن به نیستی و مرگ نزدیک‌تر می‌شود، بی‌محابا در کسب مجدد لذت‌های دیرین خود تقلا می‌کند. فرمینا درمی‌یابد که فلورنتینو از حقیقت اندام او غافل است. گویا که هنوز تجسمی از روزهای نوجوانی او در ذهن دارد. پس بی‌پرده او را به کشف مجدد جسم خویش دعوت می‌کند:

«فرمینا دازا هنگامی که دست فلورنتینو را روی شکم خود احساس کرد، گفت: «اگر قصد همبستر شدن داریم، باید این کار را عاقلانه و همچون بزرگسالان انجام بدهیم». سپس دست مرد را گرفت و او را به بستر برد ... فرمینا دازا گفت: «درست نگاه کن!» مرد بدون اینکه چشم از سقف کابین بردارد، پرسید: «چرا؟» زن پاسخ داد: «چون خوشت نخواهد آمد». فلورنتینو نگاهش را به زن دوخت و همان چیزهایی را که از پیش تصور می‌کرد دید. شانه‌های افتاده، سینه‌های پلاسیده، دنده‌های بیرون‌زده، پوست رنگ‌پریده و اندام چروکیده و سرد» (همان، ۲۹۱).

مطابق آنچه نقل شد، اگر قرارباشد کارگردانی تصمیم به اجرای این رمان بگیرد، ولی این لحظات تکان‌دهنده را به تصویر نکشد، کارش چه فایده‌ای دارد؟ طبیعتاً نشان‌دادن هیچ‌کدام از لحظات فوق بر صحنه تئاتر ایران امکان‌پذیر نیست. کارگردان برای نمایش دادن این

www.SID.ir

Archive of SID

لحظات دست به حرکتی عجیب اما مؤثر زده است. کارگردان ناگزیر لحظات فوق را حذف کرده اما جوهره اندیشه نویسنده را حفظ کرده است. بازیگران نمایش در حالی وارد صحنه پایانی می‌شوند که همگی در پیش چشم تماشاگران، لباسی نو به تن می‌کنند. آن‌ها یک‌پارچه کفن می‌پوشند! تمام صحنه پایانی در حالی اجرا می‌شود که بازیگران فقط سرهایشان از کفن بیرون است: همگی آفتاب لب بوم هستند. فرمینای نمایش از درون کفن خود، کفن فلورنتینا را لمس می‌کند. لحظه همخوابگی آن‌ها توسط راوی نمایش این‌گونه روایت می‌شود: «آنگاه فرمینا انگشتان یخ زده‌اش را پیش برد. کورمال کورمال در تاریکی و آن دستان دیگر را که در انتظارش بر جای مانده بود یافت. دستانی بودند با استخوانی پوک شده» (فیلم تئاتر عشق سال‌های وبا، ۱۳۹۴: دقیقه۹۸). تماس بدن‌ها از زیر کفن نمی‌تواند شامل محدودیت‌های تئاتر ایران شود، اما به خوبی می‌تواند تقلای بشر فانی در میل به شهوت را برای تماشاگر مجسم کند. کارگردان نمایش «عشق سال‌های وبا» با استفاده هوشمندانه از طراحی لباس، توانسته است محدودیت‌ها را تبدیل به خلاقیت کند.

۶-۷ اشیاء صحنه (آکسسوار)

یکی دیگر از روش‌های مؤثر در گذر از محدودیت، استفاده از اشیاء صحنه است. نمایش «هملت» به کارگردانی «رضا گوران» یک نمونه موفق در استفاده از اشیاء صحنه برای رفع محدودیت و حصول خلاقیت است. بازیگران دوره‌گرد در صحنه‌ای از نمایشنامه به سفارش هملت قراراست برای شاه کلادیوس و دیگر درباریان، نمایشی اجرا کنند. هملت بر روی پای افلیا می‌خوابد. او ابتدا به افلیا می‌گوید که آیا می‌تواند روی دامن او دراز بکشد؟ افلیا برداشت بدی از حرف او می‌کند، پس هملت جمله خود را اصلاح می‌کند و می‌گوید: «می‌خواستم بگویم که سرم را روی دامن‌تان بگذارم... میان ساق‌های دوشیزگان دراز کشیدن لذت بخش است» (شکسپیر، ۱۳۶۰: ۱۳۸). این عمل زمانی رخ می‌دهد که در صحنه پیشین، هملت به شدت به تحقیر افلیا پرداخته و دوشیزگی (باکرگی) او را به تمسخر گرفته‌است. حال سر بر روی پاهای او می‌گذارد و به تماشای بازیگران مشغول می‌شود. این صحنه، تداعی‌گر گسست میان عصیان و عشق در هملت است. گاهی در پرخاشگری سیر می‌کند و گاهی بدل به عاشقی معصوم می‌شود و هیچ‌کس درنمی‌یابد که کدامیک واقعی است و کدامیک دروغ. امکان نمایش این لحظه (خوابیدن یک مرد روی پای یک زن) در تئاتر ایران وجود ندارد، اما کارگردان برای جبران این ترکیب از اشیاء صحنه کمک می‌گیرد. کارگردان این لحظه از نمایشنامه را حذف کرده اما صحنه‌ای مشابه جایگزین کرده است. کارگردان در لحظه‌ای از نمایش، خوابیدن هملت را کنار مادرش (گرترود) با استفاده خلاقانه از اشیاء صحنه نشان می‌دهد. هملت در گوشه‌ای از صحنه خوابیده و یک بالش به رنگ سفید با رویه قرمز زیر سر دارد. گرترود نیز دقیقاً بالشی مشابه بالش هملت در دست دارد. کارگردان به نوعی از یک شیء مشابه (بالش) بهره برده تا تماشاگر مکان آن دو را نیز در کنار هم تصور کند. تفکیک صحنه به سه بخش مجزا، امکان تجسم همزمانی حضور بازیگران را در ذهن تماشاگر میسر می‌کند. گرترود با هملت صحبت می‌کند درحالی که فاصله او با بازیگر هملت روی صحنه، چندین متر است. گرترود رو به بالش خودش، هملت را صدا می‌زند. بالش را با دست عقب می‌کشد. همان لحظه در آن سوی صحنه، بالش هملت نیز چند سانت به عقب می‌رود (فیلم تئاتر هملت، ۱۳۹۱: دقیقه۵۴). این تشابه حرکت در دو شیء یکسان، تماشاگر را مجاب می‌کند که مکان خوابیدن هملت را در کنار گرترود تجسم کند. هملت در تمام مدتی که گرترود مشغول

www.SID.ir

Archive of SID

حرف زدن است، چهره‌اش را زیر ملحفه پنهان کرده است. تماشاگر بدون هیچ شکی یقین دارد که بازیگر زیر ملحفه، هملت است، اما در انتها متوجه می‌شود که او هملت نیست، بلکه افلیا است! این کشف برای تماشاگر هم غافلگیرکننده است و هم جذاب. تماشاگر ایرانی به محدودیت‌های موجود در تئاتر ایران آگاه است و می‌داند که مثلاً افلیا به راحتی می‌تواند کنار گرترود بخوابد (چرا که هر دو زن هستند) و هیچ نیازی به ترفند خلاقانه نمایشی و جدا کردن دو بازیگر نیست و تماشاگر ایرانی یقین پیدا می‌کند که در این لحظه از نمایش (که کارگردان از روی اجبار این دو بازیگر را از هم جدا کرده)، جنسیت دو بازیگر متفاوت است. کارگردان در این لحظه از نمایش، محدودیت را تبدیل به فرصت کرده است. او توسط شناخت مشترکی که تماشاگران از محدودیت‌های تئاتر ایران دارند، ذهن آن‌ها را منحرف کرده و به نوعی یک کلک نمایشی را پیاده کرده است. کارگردان نمایش هملت با استفاده مناسب از طراحی صحنه به خوبی توانسته محدودیت موجود در متن را به خلاقیت تبدیل کند.

۸ـ۶ زن‌پوشی

زن‌پوشی (استفاده از بازیگر مرد در نقش یک زن) روشی کارآمد در رفع محدودیت است که نمایش «مکبث» با اتکاء به آن توانسته است به خلاقیت برسد. نقش لیدی مکبث در این نمایش را یک بازیگر مرد بازی می‌کند. همین امر به کارگردان کمک کرده تا از محدودیت‌ها گذر کند. برای مثال لحظه‌ای از نمایش به رقص دو نفره مکبث و لیدی اختصاص دارد، رقصی که دو شخصیت زن و مرد اثر، عاشقانه و دست در دست یکدیگر آن را به نمایش می‌گذارند (فیلم تئاتر مکبث، ۱۳۹۳: دقیقه۵۰). همچنین کارگردان یک صحنه طولانی در نیمه پایانی نمایش در تخت‌خواب مکبث و لیدی تدارک می‌بیند و در تمام طول این صحنه، هر دو شخصیت زن و مرد بر روی تخت و در جوار هم گفت‌وگو می‌کنند و غلت می‌زنند (همان، دقیقه۶۲). ایفای نقش لیدی توسط یک مرد، فقط از روی تفنن نیست و یک ایده خلاقانه و البته روانکاوانه است. مطابق نظریه‌ای از «زیگموند فروید» که مکبث و لیدی مکبث را دو بعد شخصیتی در یک کالبد می‌داند، می‌توان گفت: «مکبث و لیدی مکبث همچون دو نیمه مجزا اما مرتبط با یکدیگر در روند داستان، دائماً یکدیگر را کامل می‌کنند و بر این اساس، کلیت واحدی را در معرض دید مخاطبان خود به تصویر می‌کشند» (غفارعدلی، ۱۳۸۵: ۸۶۹۲). ابتدا کارگردان مؤلفه‌های کلیدی متن را درک کرده، سپس این مؤلفه‌ها را در لحظاتی خلاقه جایگزین کرده است. همین جزئیات در پرداخت یک اثر نمایشی است که عیار آن را مشخص می‌کند. نمایش مکبث با استفاده از روش زن‌پوشی توانسته محدودیت موجود را تبدیل به خلاقیت کند.

www.SID.ir

Archive of SID

۷- نتیجه‌گیری

پژوهش پیش‌رو با گزینش پنج نمایش و تحلیل تطبیقی نمایشنامه‌ها و اجراهای برگرفته از آن‌ها به موضوع محدودیت و لحظاتی از نمایشنامه‌ها که امکان اجرا در تئاتر ایران را ندارند، پرداخته است. این لحظات با لحظات مشابه در فیلم تئاترهای موجود منطبق‌شدند و راهکارهای اجرایی و خلاقه‌ی کارگردان‌های ایرانی در مواجهه با این محدودیت‌ها تحلیل شدند.

نتیجه اصلی این است که محدودیت‌ها به خلاقیت هنرمندان منجر می‌شوند تا اندیشه، تفکر و تحلیل گروه اجرایی تحقق پیداکند. البته فرآیند تبدیل محدودیت به خلاقیت هیچ‌گاه باعث نشده که هنرمندان وجود محدودیت را تقبیح نکنند. مطابق سوال اصلی این پژوهش (راهکارهای عملی خلاقانه برای عبور و یا جایگزینی صحنه‌ها و دقایقی از اجرا (تئاتر) که با محدودیت‌های نظارتی مواجه شده‌اند، چیست؟) می‌توان الگوهای پیشنهادی و دسته‌بندی شده که برآمده از خلاقیت هنرمندان هستند را در هشت بخش دسته‌بندی کرد: ۱) نماد، ۲) عناصر شنیداری به جای عناصر دیداری، ۳)کارکرد روایت، ۴)طراحی صحنه، ۵) میزانسن، ۶) طراحی لباس، ۷) اشیاء صحنه، ۸) زن‌پوشی.

مبتنی بر سلایق و نیز نوع تحلیل کارگردان و گروه اجرایی می‌توان در هر یک از موارد و ترفندهای اشاره شده، تنوع و تطورهای متعددی را دید. هر یک از ترفندهای ذکر شده با مثال‌های طرح شده نشان می‌دهند که چگونه مفاد و اندیشه مبدا با زبان و شیوه مشابه بروز و ظهور پیدا می‌کند و اساسا حذفی رخ نمی‌دهد. می‌توان این ترفندهای خلاقانه را به فراخور و یا متناسب با متدلوژی دیگر بسط و گسترش داد.

مهم‌ترین مشکل این پژوهش، گستره‌ی دامنه پژوهشی و بسیط نبودن نمونه‌های نمایشی است. دلیل این محدودیت انتشار نیافتن تئاترها به‌صورت فیلم‌تئاتر است. بسیاری از گروه‌های تئاتری با انتشار عمومی فیلم‌تئاترهای خود مخالف هستند زیرا امید دارند در آینده بار دیگر آثارشان را به روی صحنه ببرند. همچنین اکثر نمایشنامه‌های ایرانی نیز به مرحله‌ی چاپ و نشر نمی‌رسند بدین‌سبب امکان تطابق میان نمایشنامه و اجرا، کمتر برای پژوهشگر میسر می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

کتب فارسی

ـ چخوف، آنتوان. (۱۳۸۲) ایوان، ف. ترجمه سعید حمیدیان، نشر قطره، تهران
ـ چخوف، آنتوان. (۱۳۴۷) **باغ آلبالو**، ترجمه سیمین دانشور، نشر نیل، تهران
ـ خسروی، فریبرز. (۱۳۷۸) **سانسور: تحلیلی بر سانسور کتاب در دوره پهلوی**، نشر نظر، تهران
ـ دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷) **لغت‌نامه‌ی دهخدا**، ج۱۳، چاپ و انتشارات دانشگاه تهران، تهران
ـ شکسپیر، ویلیام. (۱۳۹۰) **مکبث**، ترجمه عبدالرحیم احمدی، نشر قطره، تهران
ـ شکسپیر، ویلیام. (۱۳۶۰) **هملت**، ترجمه م. به‌آذین، نشر دوران، تهران
ـ (۱۳۷۸) **قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران**، تدوین جهانگیر منصور، چ۶، نشر دوران، تهران
ـ قراملکی، محمدحسن. (۱۳۸۲) **آزادی در فقه و حدود آن**، موسسه بوستان کتاب، قم
ـ کوهن، گوئل. (۱۳۹۶) **پدیدارشناسی سانسور**، ترجمه شاهرخ تندرو صالح، نشر نگاه معاصر، تهران
ـ مارکز، گابریل گارسیا. (۱۳۸۹) **عشق سال‌های وبا**، ترجمه کیومرث پارسای، نشر آریابان، تهران

مقاله‌های فارسی

ـ آذرنگ، عبدالحسین. (۱۳۷۴) **فصلنامه رسانه**، نشریه‌ی معاونت امور مطبوعاتی و اطلاع‌رسانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. ش۲
ـ مهندس‌پور، فرهاد. (۱۳۸۵) **کتاب ماه هنر: نشانه‌های فضا در نمایشنامه مکبث**، نشریه‌ی خانه کتاب، ش ۹۵ و ۹۶

وب‌سایت‌های فارسی

ـ غفارعدلی، اشکان. (۱۳۸۵) **مکبث شکسپیر در مقام «مدلول»، ایران تئاتر**، ۲۴ بهمن، (آخرین بازدید، ۲ فروردین ۱۳۹۸)، http://irantheater.ir/fa/۸۶۹۲.

مقاله‌های انگلیسی

– Torrance, Paul.(1974) “Verbal Tests. Forms A and B-Figural Tests, Forms A and B”. The Torrance Tests of Creative Thinking-Norms-Technical Manual Research Edition. Princeton, New Jersey: Personnel Press

فیلم تئاترها

ـ وب‌سایت فیلیمو، **فیلم تئاتر ایوانف**، (۱۳۹۰)، (وب‌سایت: آنلاین)، https://www.filimo.com/m/zqaES، (آخرین بازدید ۲ فروردین ۱۳۹۸)
ـ وب‌سایت فیلیمو، **فیلم تئاتر باغ آلبالو**، (۱۳۹۲)، (وب‌سایت: آنلاین)، https://www.filimo.com/m/6QXcY، (آخرین بازدید ۲ فروردین ۱۳۹۸)
ـ وب‌سایت فیلیمو، **فیلم تئاتر عشق سال‌های وبا**، (۱۳۹۴)، (وب‌سایت: آنلاین)، https://

www.SID.ir

Archive of SID

www.filimo.com/m/htpcr، (آخرین بازدید ۲ فروردین ۱۳۹۸)
ـ وب‌سایت فیلیمو، **فیلم تئاتر مکبث**، (۱۳۹۳)، (وب‌سایت: آنلاین)، https://www.filimo.com/m/H7ke4، (آخرین بازدید ۲ فروردین ۱۳۹۸)
ـ وب‌سایت فیلیمو، **فیلم تئاتر هملت**، (۱۳۹۱)، (وب‌سایت: آنلاین)، https://www.filimo.com/m/WKaDy، (آخرین بازدید ۲ فروردین ۱۳۹۸)

مصاحبه‌ها

ـ دادگر، آرش. (۱۳۹۷) **پرسش و پاسخ در خصوص محدودیت و خلاقیت**، (تاریخ مصاحبه: ۱۳۹۷/۱۱/۳۰)، http://uupload.ir/view/lyh_dadgar_-_30-11-97.mp3.

www.SID.ir