مرثیه ای برای تئاتر

محسن زمانی :نمایشنامه "گام زدن بر یخ های نازک"یک تراژدی در چهار پرده است به قلم غلامحسین دولت آبادی و آراز بارسقیان که به همت انتشارات افراز در سال ۱۳۹۱ منتشر شده است. این نمایشنامه در سال ۱۳۹۱ و در سی و یکمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر جزء نمایشنامه های برگزیده مسابقه نمایشنامه نویسی بوده و امسال هم به عنوان کتاب سال در زمینه ادبیات نمایشی برگزیده شده است. "گام زدن بر یخ های نازک"با موفقیت هایی که نصیب خودش کرده، حالا نمایشنامه ای است کنجکاوی برانگیز و درخور تحلیل. نمایشنامه "گام زدن بر یخ های نازک "را که در دست می گیری، پیش و بیش از هر چیزی اندازه اش غافلگیرت می کند .صفحه، برای یک نمایشنامه شاید غیرمعمول به نظر بیاید و اتفاقا همین میزان و مقدار این نمایشنامه، خودش می تواند یکی از جنبه های پراهمیت برای آغاز روند تحلیل باشد. ناظرزاده کرمانی در کتاب درآمدی بر نمایشنامه شناسی آورده است: "به پژوهش کاهن(۱۹۸۸) طبقه بندی و پرونده گذاری نمایشنامه ها، به روال، بر بنیاد دو مفهوم انجام پذیرفته است، یک، بر بنیاد چندازگی (چه اندازگی) و دو بر بنیاد گونه." (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳:۶۲۳) از منظر اندازه، نمایشنامه ها در گستره وسیعی، قابل بررسی اند؛ برش نمایشی، نمایشنامک، نمایشنامه تک پرده ای، تک پرده ای بلند، نمایشنامه چند پرده ای یا نمایشنامه کامل و نمایشنامه بسیار بلند. این تنوع اندازه از نمایشی مثل "دمزنی " (Breath)اثر ساموئل بکت، که نزدیک به یک دقیقه زمان اجرایی برده، تا نمایشنامه هایی را، که حتی گاهی بین ۹ تا ۱۱ ساعت به طول انجامیده اند، که بیشتر در دهه ۱۹۸۰ بوده اند، شامل می شود. اجرای کامل نمایشنامه "گام زدن بر یخ های نازک" به نظر می آید مدت زمانی

حدود هشت ساعت را نیاز داشته باشد. البته در تاریخ ۱۵۰ ساله ادبیات نمایشی ایران تجربه¬ های این چنین، هرچند انگشت شمار، وجود داشته اند. "منجی در صبح نمناک" نوشته اکبر رادی و "پرده خانه" نوشته بهرام بیضایی از این نمونه ها هستند. شاید تصور اجرا یا تماشای نمایشی هشت ساعته، در روزگاری که ما در بستر آن زندگی می کنیم، عجیب و دور از ذهن بنماید، ولی این نکته را نباید از نظر دور داشت که اندازه و مدت نمایشنامه ها را اصولا در پیوند با ساختار نمایشی و ساختار نقشه داستانی می سنجند. ارسطو در هنر شاعری (بوطیقا) می گوید: "تراژدی تقلید عملی است که کامل، تمام و دارای طول معین باشد... آن چیز را تمام گوییم که دارای آغاز و میان و پایان باشد... پس داستان خوب آن است که آغاز و انجامش، نه به دلخواه شاعر، بلکه مطابق با قواعدی باشد... زیبایی تنها در نظم و ترتیب میان اجزا نیست، بلکه باید تا حد معینی بزرگی نیز موجود باشد... طول داستان باید تا حدی باشد که اجزای آن در خاطر بماند، درازای داستان باید تا حدی باشد که طی یک سلسله مراحل احتمالی یا ضروری، قهرمانان داستان را، از نیکبختی به بدختی یا از بدبختی به نیکبختی برساند." (مجتبایی، ۱۳۷۷: ۷۶)

در واقع ارسطو معتقد است که اندازه نمایشنامه باید به قدری باشد که در حافظه تماشاگر بگنجد؛ یعنی تماشاگر بتواند یک فشرده چندخطی از آن را در خاطر خود نگه دارد و از طرفی طول و مقدار نمایشنامه نباید خستگی بیاورد و به توجه و تمرکز تماشاگران آسیب برساند. در نهایت ارسطو تحول شخصیت را شرط اساسی زیبایی شناسانه اندازه نمایشنامه درنظر گرفته و توصیه کرده که هرگاه تحول شخصیت اصلی یا شخصیت چالشگر (پروتاگونیست) به شکل کامل انجام شد، شایسته است که نمایشنامه به پایان برسد و این اندازه مطلوب است . با تکیه بر این تعریف می توان به بررسی میزان و مقدار نمایشنامه "گام زدن بر یخ های نازک"

پرداخت. این نمایشنامه در دو ساحت زمانی گذشته و حال در جریان است که خودِ نحوه ارتباط زمان گذشته و حال و شیوه روایت و ساختاری که برای ارائه طرح داستانی در نظر گرفته شده، مستحق بحثی جداگانه است، اما باید گفت به واسطه درگیر بودن دو مقطع زمانی، نمایشنامه می تواند دو شخصیت چالشگر (پروتاگونیست) را ارائه کند؛ در زمان گذشته، حسن گلشن، تحصیلکرده تئاتر در مسکو، که اواخر ۱۳۱۷، به تازگی به ایران بازگشته و از طرف دیگر و در زمان حال، امین پارسا، دانشجوی تئاتر و بیست و هفت، هشت ساله که ۱۳۸۳ با او همراه می شویم. شخصیت هایی که هر دو تا حد قابل قبولی باورپذیر و نزدیک به واقعیت از آب درآمده اند و همین برگ برنده ای است که مخاطب را چه به عنوان خواننده نمایشنامه و چه به عنوان تماشاگر اجرای صحنه ای آن، می تواند با خود همراه کند و بدون تظاهر و فریب او را از پیچ و خم های دور و دراز نقشه داستانی نمایشنامه بگذراند و به نقطه پایان برساند. این همراهی در زمان گذشته حدود ۱۴ سال و در زمان حال حدود یک سال به طول می انجامد و طی این گذر زمان، مخاطب و شخصیت های نمایشنامه انگار با هم بزرگ می شوند و آرام آرام موهای شقیقه شان سفید می شود و تغییر می کند. درازای قابل اعتنای داستان، فرصت مناسبی را برای تغییر و تحول همه جانبه شخصیت ها فراهم می آورد. شخصیت های نمایشی را می توان از چهار منظر ویژگی های جسمانی، ویژگی های روانشناسانه، ویژگی های جامعه شناسانه و ویژگی های ایدئولوژیک یا آرمان شناسانه بررسی کرد. حسن گلشن طی ۱۴ سالی که با او همراه هستیم و به فراخور، برهه هایی از زندگی پرهیاهوی او را دنبال می کنیم، بسیار پیر و شکسته می شود (ویژگی های جسمانی)، بیشتر از آن چیزی که در طول ۱۴ سال باید بشود و این شکستگی و خستگی شاید از سنگینی بار، فراتر از تحملی است که ویژگی های روانشناسانه، جامعه شناسانه و ایدئولوژیک این شخصیت بر دوش او گذاشته اند. گلشن،

روشنفکر اهل تئاتری است که نه می تواند و نه می خواهد که شرافت و هنرش را به ایدئولوژی های دروغینی که تنها روح انسان ها را از منزلت انسان بودن دور می کند، بفروشد. او به ایدئولوژی های مارکسیسم و کمونیسم، که در آن زمان چون بیماری همه گیری گسترده می شده است و یا هر ایدئولوژی دیگری که می خواهد آزادی و شرافت انسان را از او سلب کند، اعتماد نمی کند و به واسطه فرهیختگی و آگاهی اش مجبور به شنا کردن برخلاف جریان آب است و بدیهی است که باید بهای این دگراندیشی را هم بپردازد. همین ویژگی های ایدئولوژیک و تعارض با جامعه پیرامون، گلشن را دچار تحولات عمیقی در بعد روان شناسانه نیز می کند و سال های آخر عمرش را در تنهایی و انزوا، بر تپه هایی که جسد همسر به قتل رسیده اش، در مکانی نامعلوم از آن، غریبانه و بی نام و نشان دفن شده است، می گذراند و به پایان می رساند. گلشن از نگاه جامعه شناسانه به طبقه متوسط تحصیلکرده و روشنفکری تعلق دارد که مقهور زرق و برق ثروت و قدرت نمی شود و برای هنرش، تئاتر، رسالت مشخصی قائل است، تا جایی که حاضر است حتی قید تئاتر را بزند، اما روحش را به شیطان نفروشد .گلشن در جایی از نمایشنامه می گوید: "تئاتر برای من چیست؟ یک مفهوم ذهنی یا ساختمانی باشکوه؟ به چه راهی باید رفت، نمی دانم! ساختمان باشکوهی که هر روز از آن بالا می روی و بالا می روی. آن قدر بالا که دیگر زیر پایت را نمی بینی. سرت گیج می رود و سقوط می کنی... از جایت بلند می شوی و فکر می کنی دوباره باید بالا بروی." گلشن در طول نمایشنامه متحول شده و تغییر می کند، بزرگ می شود، می آموزد، می جنگد، عاشق می شود و عشق می ورزد، فریاد می کشد و می گرید و در آخر به حکم قوانین مرسوم تراژدی به شوربختی می رسد که البته حاصل تقابل جامعه ای است که در آن می زید با ایدئولوژی و جهان بینی که به آن معتقد است. ایدئولوژی که گلشن تا دم مرگ بر آن پافشاری می کند و آن، دم

به تله انقیاد ندادن و آزاد زیستن است. در صحنه هفتم از پرده اول، وقتی اعضای حزب سعی در جذبِ گلشن تازه از مسکو رسیده دارند، واکنش گلشن کاملا برخلاف انتظار آن هاست .

گلشن: همین الان که ما اینجا نشستیم، توی مسکو دارن پوست آدم می کنن، آدمایی که یه روز وایسادن و از کنج لبشون داد زدن [رو به ملک آرا] آزادی [رو به صادق] برابری [رو به نصرت] برادری. آقای ملک آرا اونجایی که تو دنبالشی، الان فقط توش یه بو میاد ... بوی گوشت گندیده آدم .

صادق: [می کوبد روی میز] این چه مزخرفاتیه که سرهم می کنی؟

گلشن :شما همه تون تو خواب و خیالید، چون هیچی از بازداشتگاه های استالینی نمی دونید. شما نمی دونید داشتن یه جلد کتاب حافظ تو وطنی که ازش دم می زنی، می تونه بفرستدت سیبری (دولت آبادی/بارسقیان، ۱۳۹۱:۵۵)

در ساختار رویین، جریان خزنده درام در بستر اجتماعی اش پیش می رود و شخصیت هایش را وادار به کنش و واکنش با جامعه و آدم هایش می کند، ولی در ساختار زیرین، انگار نویسندگان نمایشنامه قصد دارند، نشان بدهند که ایدئولوژی ها می آیند و می روند، ولی هنرمند می ماند و روزی، حتی سال ها پس از مرگش، نام نیکش خواهد درخشید. یا به قول اوژن یونسکو ایدئولوژی ها هستند که ما را از هم دور می کنند، به عکس رویاها و اضطراب ها ما را به هم نزدیک می کنند .

اما امین پارسا، شخصیت چالشگر نمایشنامه در زمان حال، دانشجوی تئاتری است که در حال تحقیق در مورد حسن گلشن است. گرچه یک فاصله بیش از نیم قرنی بین این دو قرار دارد و حسن گلشن هم علیرغم شایستگی هایش، اسم و رسم قابل اعتنایی، دست کم برای عوام، از

خود به جای نگذاشته است، ولی امین پارسا به واسطه علاقه شخصی و توصیه استاد راهنمایی که برایش احترام زیادی قائل است، تصمیم به واکاوی زندگی حسن گلشن می گیرد و همین واکاوی موتور محرک آغاز و پیش بردن تحولات امین پارساست. امین پارسا، انگار تکرار به روز شده ای از حسن گلشن است، دلباخته تئاتری که متعهد است و به تئاتر عشق می ورزد، بی هیچ چشمداشتی. همین خصیصه که فصل مشترک گلشن و پارساست، عامل مشترک به چالش کشیدن آن ها نیز هست. همین خصلت مشترک، هر دوی این شخصیت های اصلی را چه در ۱۳۱۸ و چه در ۱۳۸۴، در مواجهه با جامعه ای قرار می دهد که در آن زندگی می کنند. این جامعه با تئاتر بیگانه است، گلشن و پارسا را نمی فهمد و نمی خواهد و این آغاز تنش هاست، ستیزه هایی که از یک سو لایه های عمیق نقد اجتماعی را وارد کار می کند و به همین اعتبار، زیرلایه های جدی و قابل اعتنایی از تفکر و اندیشه ورزی را برای نمایشنامه به ارمغان می آورد و از طرفی، انرژی لازم برای پیشبرد دراماتیک داستان و همراه کردن مخاطب با اثر را، به بسندگی تأمین می کند. پارسا هم با مشکلات زیادی روبروست و در نهایت نامزدش را از دست می دهد و پایان نامه اش را هم. در پایان نمایش، امین پارسا همانی نیست که ما از ابتدای نمایش می شناسیم و این تحول حاصل همان کارپرداختی است که به شخصیت گلشن عمق و معنا می بخشد و عامل تحولش نیز می شود؛ یعنی پافشاری بر آنچه به آن معتقد است. پارسا هم، که با نامزدش نگار درگیر فرار از جامعه ای است که به ظاهر به آن تعلق ندارد، درحال جمع آوری پول و انجام مقدمات برای مهاجرت به کاناداست، ولی در نهایت پای اعتقادش، یعنی ماندن و جنگیدن، می ایستد و شاید گلشن در چنین تصمیمی بی تأثیر نباشد و حتی استادش فریدون فرخ، که با تجربه زندگی چند دهه در غرب حالا به امین پارسا که قصد رفتن دارد، می گوید:

فرخ: [پیپش را برمی دارد و تمیزش می کند] سریع جمع کردن یعنی بی حوصلگی، یعنی بی قراری، یعنی پریدن از روی کوتاه ترین مانع، زود جمع کردن یعنی فرار... فرار از خودت ...یعنی روزی که حسن گلشن شد الن سیکسو ... [پوزخند می زند، پیپش را روشن می کند و چند پک به آن می زند] ببین امین... جنگ تازه تموم شده بود، منم سال آخر دانشگاه بودم، تئاتر برامون اون موقع چشم اندازی نداشت. ما آخرین کسایی بودیم که تو صف ایدئولوژی، هویت گدایی می کردیم. از این کتاب به اون کتاب، سارتر، کامو، کی یر که گارد، بعدش هامون مهرجویی، همه داشتیم دنبال یه حمید هامون تو خودمون می گشتیم. آخرش فهمیدیم نمی خوایم حمید هامون باشیم. همه دست و پا می زدن. منم این وسط زدم تو جاده خاکی. این مادر رو ول کردم، فرانسه شد دین و ایمونم. فکر می کردم وقتی پام برسه فرودگاه شارل دو گل، تو همون کافه تریاش مردم نشستن، قهوه می خورن و تو دود سیگار درباره آخرین افاضات فلان فیلسوف فرانسوی بحث می کنن [لبخند]، اما وقتی رسیدم، دیدم تنها چیزی که از اون تصویر برام باقی مونده، یه ته سیگار خاموش توی یه زیرسیگاریه و یه صندلی کهنه خالی که بالاش نوشتن یه روزی کامو این جا نشسته بود. [می خندد] بعد از ۱۲ سال یه تیکه کاغذ بهت می دن، می گن آقای فریدون فرخ شما مفتخر به دریافت درجه دکترا شدید. فردا می ری خونه یکی از دوستات، بهش می گی فیلم هامون مهرجویی رو داری؟ [نفس عمیقی می کشد. پکی به پیپش می زند.] نمی دونم شما با چه تصویری می خواین برین؟ چه تصویریه که قراره اونجا شکسته بشه، نمی دونم... (دولت آبادی/ بارسقیان، ۱۳۹۱:۹۵)

شخصیت امین پارسا نیز همچون فریدون فرخ، زمان کافی و بستر مناسب و محرک های لازم برای تحول را در اختیار دارد و به همین واسطه می توان گفت دولت آبادی و بارسقیان توانسته اند شخصیت هایی چشمگیر، گیرا و پذیرفتنی خلق کنند که لیاقت همراهی و

همدردی مخاطب را به دست می آورند. حس و حال رمان گونه "گام زدن بر یخ های نازک " شاید در خلق چنین شخصیت هایی بی تأثیر نبوده است، ولی شاید یکی از کلان ترین دلایل زنده بودن و نفس کشیدن شخصیت های نمایشنامه، دمیدن روح زندگی از سوی پدیدآورندگان در کالبد شخصیت های نمایشی است. دغدغه اصلی شخصیت ها، همچون خالقان آن ها، تئاتر است و به نظر می رسد، تجربه های زیستی دولت آبادی و بارسقیان دستمایه خلق شخصیت ها و حتی چینش نقشه داستانی نمایشنامه قرار گرفته و همین تجربه های شخصی و زندگی کردن لحظه لحظه چنین سرنوشتی، به پدیدآورندگان این توانایی را داده تا شخصیت هایی خلق کنند که قابل لمس و پذیرفتنی باشند. شناخت عمیق نویسندگان از آنچه درباره اش می نویسند، فضای خوشایندی را برای نمایشنامه ایجاد کرده است. وقتی به کارنامه غلامحسین دولت آبادی نگاه می کنیم، تطبیق امین پارسا با خودش کار چندان بعیدی نیست .علاقه وافر امین پارسا به تاریخ و تئاتر و در نتیجه تاریخ تئاتر ایران، اشتیاقش به ایرانی بودن و ایرانی ماندن، شیفتگی به تحقیق و پژوهش و همه چیز را به پای تئاتر ریختن، همگی فصول مشترک شخصیت پارسا و خود دولت آبادی است. دولت آبادی در کارنامه اش مجموعه ای از پژوهش ها در زمینه تاریخ تئاتر ایران را دارد از قبیل، شاهین سرکیسیان بنیانگذار تئاتر نوین ایران، میراث صحنه زندگی تئاتری جمشید لایق، غریبه ای در تئاتر ایران زندگی و آثار مایل بکتاش، ستیغی در مه زندگی و آثار دکتر حسن ره آورد که در همگی این پژوهش ها دقیقا همان کاری را کرده که امین پارسا در نمایشنامه "گام زدن بر یخ های نازک" می کند و گویی حتی در جایی انتقادهایی را که به شیوه کارش در این پژوهش های تئاتری می شود، از زبان امین پارسا پاسخ گفته است.

دواچی ... :ولی این چیزا به چه درد شما می خوره؟ اینا چیزای سردستیه... من تعجب می کنم

که شما تو این سن و سال چرا انرژیتون رو روی این کارا می ذارین؟ چرا وقتتون رو تلف می کنین؟

امین: من خیلی به تاریخ تئاتر ایران و کلا تاریخ معاصر علاقه دارم.

دواچی :[با خنده] حالا این حسن گلشن چی می پوشیده، چی درس می داده، چه اهمیتی داره؟ شما می دونید ما چه قدر در زمینه تاریخ تو این مملکت فقیر هستیم ...من خودم تقریبا ۵۰ ساله دارم روی این ایران باستان تحقیق می کنم... اما اگه به شما بگم در مقابل عظمت این تاریخ ذره ای بیش نیستم، به گزاف نگفته ام .کاش شما انرژیتون رو می ذاشتین روی این جور کارا... (دولت آبادی/بارسقیان، ۱۳۹۱:۱۳۱)

اما دولت آبادی به درستی استدلال می کند که به جهت ضعف منابع تاریخ تئاتر ایران، ما اکنون در مرحله جمع آوری اطلاعات و داده ها هستیم و نه تحلیل آن ها. از آنجا که هر تحلیل و کاوشی نیاز به داده های مناسب و منابع وسیع و بسنده دارد و در صورت فقدان چنین پشتوانه ای، تحلیل اصولا اتفاق نمی افتد، یا بهتر بگوییم، نمی تواند اتفاق بیفتد و از طرف دیگر در کشور ما به واسطه فرهنگ خاص شفاهی و بیگانگی با فرهنگ مکتوب و عدم تمایل به مستند و مکتوب سازی وقایع و اطلاعات، در اساس دچار فقر مستندات و منابع تاریخی درست و قابل اعتنا هستیم و این فقر در زمینه تاریخ تئاتر بسیار ریشه دارتر و جدی تر از عرصه های دیگر است، پس نیاز به جمع آوری اطلاعات برای فراهم آوردن شرایط لازم به منظور ورود به مرحله تحلیلی لازم و ضروری به نظر می رسد. این شباهت شخصیت های نمایشی به آدم های واقعی جامعه ما، از طرفی نوعی نقد اجتماعی و همین طور نقد حرفه ای فضای آکادمیک و اجرایی تئاتر ایران را با خود دارد و از طرف دیگر زیرلایه های استعاره ای بسیاری برای اهالی تئاتر و مخاطبان حرفه ای و جدی این اثر به وجود می آورد که لذت کشف و تفسیر آن ها نیز

خالی از لطف نیست. در این باره در ادامه و در مبحث بینامتنیت بیشتر گفته خواهد شد.

"دولت آبادی و بارسقیان به جریانی تعلق خاطر دارند که سال هاست در سوگ نمایشنامه ها و نمایش های عظیم و باشکوه نشسته اند و از نمایشنامه های کوتاه، تک پرده ای و کم شخصیت و جمع و جوری که این روزها بیشتر ذائقه ها را به سمت خود متمایل کرده اند، شکایت دارند . این یک جریان جهانی است و از امریکا گرفته تا اروپا و حتی ایران می شود، نمودهایی از آن را بازیافت"

به هر تقدیر به نظر می آید، دولت آبادی و بارسقیان به جریانی تعلق خاطر دارند که سال هاست در سوگ نمایشنامه ها و نمایش های عظیم و باشکوه نشسته اند و از نمایشنامه های کوتاه، تک پرده ای و کم شخصیت و جمع و جوری که این روزها بیشتر ذائقه ها را به سمت خود متمایل کرده اند، شکایت دارند. این یک جریان جهانی است و از امریکا گرفته تا اروپا و حتی ایران می شود، نمودهایی از آن را بازیافت. بارسقیان خود در مقدمه نمایشنامه "آگوست در اسیج کانتی" نوشته تریسی لتس و ترجمه خودش آورده است" :منتقدی امریکایی، در مقاله ای از همکارانش سؤال کرده بود، آیا لازم است بخش نمایشنامه جایزه پولیتزر همچنان فعال باشد؟ و به این موضوع اشاره کرده بود که در سال های اخیر (به خصوص از سال ۲۰۰۰ به بعد) نمایشنامه هایی که بشود به آن ها نام عالی و اعلا داد، به وجود نیامده است. هر چه هست نمایشنامه های کوچکی اند که هر سال هم کوچک تر می شوند. از منظری این حرف درست است. کافی است به فهرست نمایشنامه ها نگاهی بیاندازیم... در کل می خواست نگاهی انتقادی به ساختار تئاتر کشورش داشته باشد. ساختاری که باعث شده نمایشنامه ها از نظر حجمی کوچک تر شوند و جهان بینی محدودتری داشته باشند. در مقاله ای نوشته یکی از دست اندرکاران تئاتر آف برادوی اشاره شده بود، تئاتر برای تماشاگران عام، محدود و

محدودتر می شود. امروز یک بازیگر روی صحنه، فقط برای ۱۰ تماشاگر اجرا می کند. چنانچه روزی یک بازیگر برای صد تماشاگر و روزگاری برای صدها نفر اجرا می کرده است. این حرف استعاره ای است از اینکه نشان دهد تئاتر تا چه حد محدود شده. یکی از این دلایل مشکلات اقتصادی است. مشکلات اقتصادی فشارش را روی تئاتر هر روز بیشتر می کند و یکی از دلایل وجود فراوان و همیشگی نمایش های موزیکال در تئاتر غرب همین است .من و شما نمی دانیم در ذهن آن منتقد چه می گذشته ... اما به نظر می رسد، هنوز امید می رود، بشود تئاترهای بزرگ و مستقل داشت. به خصوص در جهانی که تئاتر را محدود کرده است و دارد آن را آرام آرام تبدیل به فرهنگی خاص می کند." (بارسقیان، ۱۳۸۹:۶)

باری، دولت آبادی و بارسقیان در راستای آرزوی خود برای بازگشت نمایش های باشکوه و عظیم، با تعداد شخصیت های زیاد و صحنه های پرشمار و داستانک های پرتعداد، بر گِرد نقشه داستانی اصلی، که زمان اجرای نمایشنامه را به چند ساعت می رساند و تماشای تئاتر را تبدیل به یک فرهنگ و یا به بیان بهتر، زیستن درون یک رویداد فرهنگی می کند، خود دست به کار شده و به نگاشتن نمایشنامه "گام زدن بر یخ های نازک" پرداخته اند .در مقدمه نمایشنامه هم خاطرنشان کرده اند: "گام زدن بر یخ های نازک از دل یک سنت کهن تئاتری می آید. سنتی که از زمان یونان باستان تا به امروز در تئاترها رعایت شده و می شود. تئاتر به عنوان یکی از کهن ترین قالب های هنری انسانی، به خاطر زنده بودنش همیشه جنبه یک گردهمایی فرهنگی دارد... اجرا و ارائه چنین آثاری دیگر فقط جنبه "اجرای یک تئاتر" را ندارند. آن ها فرهنگی هستند که از اعماق نیازهای انسانی می آید. آن ها چیزی بیش از گردهمایی های یک ساعته یا یک ساعت و نیمه هستند که آدم ها را به صورت منفرد برای یک تجربه جمعی گاها ناقص

فرامی خوانند. این گردهمایی های بزرگ به نوعی همان امتداد زندگی اند که روی صحنه و در تالار اجرا به صورت موازی رخ می دهند .یک نوع تجربه فرهنگی-سرگرمی است. (البته با رساندن سرگرمی به کمترین میزان خود) تجربه ای که فقط یک بخشش گروه اجرایی و محل اجراست. بخش دیگر و مهم ترش خود تماشاگر است؛ تماشاگری که براساس یک نیاز فرهنگی، یک نیاز کهن، به تئاتر می آید... اگر با این دید نگاه کنیم، یک نمایشنامه هیچ وقت طولانی نیست، یک نمایشنامه هیچ وقت خسته کننده نیست، یک نمایشنامه هیچ وقت فراموش نخواهد شد و یک نمایشنامه همیشه یک نمایشنامه است ".

نمایشنامه "گام زدن بر یخ های نازک" یک تراژدی واقع گرایانه است. در فهرست اشخاص نمایش نام بیش از ۵۰ شخصیت آمده که اگر تعداد هنروران را نیز به آن ها اضافه کنیم، به عددی نزدیک به صد می رسیم. چهار پرده دارد که دو پرده اول هرکدام ۱۴ صحنه، پرده دوم ۹ صحنه و پرده چهارم، هفت صحنه دارد. رویدادگاه های پرشماری دارد و هرگز پدیدآورندگان خودشان را محدود به فضای مشخص یا تعداد معلومی از رویدادگاه ها نکرده اند. هرکدام از چهار پرده را می توان دارای استقلالی نسبی دانست که البته در کنار هم و در هماهنگی کامل با یکدیگر منجر به پدید آمدن یک کلِ واحد می شوند. خرداد ۹۲ پرده چهارم این اثر با نام "تکیه بر دیوار نمناک" از سوی دولت آبادی در تالار مولوی روی صحنه رفت. این را هم می توان یکی از ویژگی های این نمایشنامه برشمرد، زیرا با شرایط و سلایق این روزها، شاید اجرای هشت ساعته یک نمایش کمی غیرواقعی به نظر برسد، ولی حتی بخشی از آن می تواند به مثابه اثر کامل و بی کم و کاستی روی صحنه به اجرا دربیاید. پدیدآورندگان به روال واقع گرایان کوشیده اند تا با کمترین دخالت و میانجیگری، زندگی آدم های نمایش خود را نمودار کنند. از طرز لباس پوشیدن آدم های نمایش تا گفت و گوها، همگی از عنصر زندگی

مانندی به بسندگی برخوردارند و همین زندگی مانندی به غایت ایرانی است که باعث می شود مخاطب به یاد آثار اکبر رادی و فضا و حالت مستولی بر نمایشنامه های او بیفتد" .گام زدن بر یخ های نازک" گویی مرثیه ای است برای تئاتر و آنان که زندگی شان را با تئاتر پیوند زده اند و دریغا که سرنوشت همه آن ها در طول دهه های حضور تئاتر در ایران کم و بیش شبیه به یکدیگر است .

"گام زدن بر یخ های نازک" قابلیت نقد و تحلیل از دو منظر بینامتنیت و جامعه شناسانه را نیز داراست، ولی با مجال اندک این نوشته، این دو رویکرد در اینجا تنها به عنوان پیشنهادی برای مخاطبان جدی و حرفه ای این اثر، به منظور معرفی افقی جدید برای مواجهه و برقراری ارتباط با این اثر و همین طور برای تحلیلگران و منتقدانی که در آینده قصد پرداختن به این نمایشنامه را دارند، مطرح می شود .

اصطلاح بینامتنیت (Intern Textualite) یا ارتباط و تعامل متن ها، نخستین بار از سوی ژولیا کریستوا مطرح شد. بعدها ژرار ژنت با گسترش دامنه مطالعات کریستوا، هر نوع رابطه میان یک متن با غیرخود را با واژه ترامتنیت (Transtextualite)نامگذاری و آن را به پنج بخش تقسیم کرد. بر اساس این نظریه ها نمایشنامه "گام زدن بر یخ های نازک" یک ارتباط بینامتنی با ادبیات روسی به طور عام و با "مرغ دریایی" چخوف و "برف سیاه" بولگاکف به طور خاص ایجاد می کند. در واقع بازتولید نمایشنامه "مرغ دریایی" چخوف به بخشی از بدنه و حتی لایه های معناآفرین اثر تبدیل می شود و از آن فراتر، روابط شخصیت های نمایش "مرغ دریایی" چخوف در بازتولید آن در "گام زدن بر یخ های نازک" به روابط بین شخصیت های مخلوقِ دولت آبادی و بارسقیان تغییر شکل می دهند. بر اساس تئوری های جدید، که به آن ها اشاره شد، در ادبیات هیچ متنی بدون گفت و گو با متون قبل از خود وجود ندارد و در اینجا هم "گام زدن

بر یخ های نازک" گفت و گویی را با نمایشنامه "مرغ دریایی" چخوف و در نگاهی کلان تر با ادبیات روسی برقرار می کند. همین ارتباط، اثر را به سطحی فرهیخته تر ارتقاع می دهد و شخصیت هایی می سازد که در طول داستان با ادبیات درگیرند و درباره آن صحبت می کنند. از طرفی این نمایشنامه وارد گفت و گویی با رمان "برف سیاه" اثر میخاییل بولگاکف می شود. البته این رمان به نام "دست نوشته های یک مرده" هم در ایران ترجمه شده است. میخائیل بولگاکف همواره اسیر پنجه سانسور بود. همه سختی ها او را وادار کرد از استالین درخواست کند که به او اجازه خروج از کشور داده شود، ولی هرگز این اجازه را نیافت و در عوض با سفارش استالین به تئاتر هنری مسکو رفت. آنجا هم از ترس آثار جنجالی اش، استانیسلاوسکی و دانچنکو مدام نوشته های او را سانسور کردند. بولگاکف نمایشنامه ای تحت عنوان "مولیر" نوشت که در آن به شرح ماه های واپسین زندگی این نمایشنامه نویس بزرگ فرانسوی پرداخت. مولیر در این ماه ها به سبب بدگویی های رقیبان و حسودان مورد خصومت لویی چهاردهم بود و چنان از آن ها آزار و اذیت دید که سرانجام در اوج یأس و ناامیدی درگذشت .استانیسلاوسکی، که در آن روزها به علل سیاسی تحت فشار بود، تا کمی هم به نمایشنامه نویسان شوروی بپردازد، این نمایشنامه را قبول کرد، اما از همان آغاز به سبب شباهت های بسیار میان استالین و لویی چهاردهم، دولتمردان و نویسندگان با اطرافیان لویی چهاردهم و خود مولیر با بولگاکف از او خواست تا بخش هایی از این نمایشنامه را تغییر دهد. بولگاکف به این درخواست تن درنداد و سپس "مولیر" پس از ۱۴ سال بلاتکلیفی، سرانجام در فوریه ۱۹۳۶ روی صحنه رفت، اما بلافاصله و تنها پس از هفت روز اجرا، نمایشنامه برای همیشه توقیف شد. در این روزهای تاریک بود که بولگاکف شروع به نوشتن رمانی به نام رمان تئاتری کرد. می توان این رمان را به اعتباری بخشی از بیوگرافی خود بولگاکف دانست. او در

این داستان انتقام خود را از فضای حاکم بر آن زمان و هنرمندان بادمجان دور قاب چین، می ستاند. حتی استانیسلاوسکی از گزند تمسخر بولگاکف دور نمانده است. بعدها رمان تئاتری با نام "برف سیاه" ابتدا در شوروی و سپس در انگلیس و کشورهای دیگر به چاپ رسید. نمایشنامه دولت آبادی و بارسقیان هم یک نمایشنامه تئاتری است و نگارندگان به نقد فضای حاکم بر هنر تئاتر و فضای آکادمیک آموزش تئاتری در ایران پرداخته اند و خود این گفت و گوی بینامتنی می تواند موضوع نوشتاری مجزا و مفصل باشد. اما از منظر تحلیل جامعه شناسی نیز می توان اشاره کرد که جامعه اصولا واقعیت ابژکتیو (objective reality)است که هرچند انسان خود آن را آفریده، اما موجودیتی مستقل یافته و به سیستمی تبدیل شده که بر فرد استیلا یافته است. به باور طبیعت گرایان، انسان محصول زمینه های جغرافیایی، زمینه های زیست شناسانه یا بیولوژیک، زمینه های اجتماعی و زمینه های روانی است. بنابراین رفتار انسانی، شخصیت، زندگی و سرنوشت او را جبری رقم زده که حاصل و معلول این نیروهاست. آدم های نمایش "گام زدن بر یخ های نازک" اصولا درگیر شرایط خاص جامعه شان اند و به نوعی قربانی آن. در بخشی از نمایشنامه، که مربوط به سال¬های ۱۳۱۸ و بعد از آن است، شرایط عجیب جنگ و اشغال و ناامنی همه شئون جامعه ایرانی و آدم هایش را دگرگون کرده است. در بخشی از نمایشنامه آمده است: فرزین: شرایط خاصی بر ایران اون روزا حاکم بود، مثل اشغال به وسیله کشورای بیگانه، ناامنی، رکود کسب و کار، گرونی و هزار مشکل دیگه و همین باعث می شد، حزب آدما رو با حرفای قشنگ جذب خودش کنه، اما سیاستاش فارغ از آدمایی که عضوش بودن، از بیرون ایران دیکته می شد. اونا بودن که مسیر حرکت رو تعیین می کردن. اگه یه وقت با حکومت اینجا توافق می کردن، حزب باید دست از مبارزه می کشید و فقط شعار می داد، اما اگه یه

وقتی با حکومت دشمنی می کردن، حزب باید مبارزه می کرد و قربانی می داد. قربانیا همه بچه های بی گناهی بودن که با دل پاکشون می خواستن همه چیز رو اصلاح کنن و شرایط پیشرفت این کشور رو فراهم کنن. حادثه ۱۵ بهمن ۲۷ برای حزب خیلی گرون تموم شد. یه ماجرایی که من هنوز فکر می کنم دسیسه ای بود برای متلاشی کردن حزب. دوره، دوره تهمت زدن بود. هیچ کس مسئولیت کاراش رو به عهده نمی گرفت. شاید اگه من بر گردم به اون سالا، هیچ وقت خودم رو قاطی اون بازی ها نکنم. بعد از زندان اون قدر از خودم دور شدم که رفتم یه رشته غیرمرتبط با علاقه ام رو انتخاب کردم. در واقع می خواستم از خودم فرار کنم. (دولت آبادی/بارسقیان، ۱۳۹۱:۱۹۸)

کنش و واکنش جامعه و آدم های نمایش، بستر مناسبی را برای تحلیل جامعه شناسانه این نمایشنامه فراهم آورده که می توان مفصل به آن پرداخت و خود مجال فراخی را می طلبد. در پایان بی فایده نیست اگر به گفته ای از دیوید دیچز اشاره کنیم که از قول ارسطو می گوید: "تراژدی با برانگیختن شفقت و ترس در ما، به ما توانی می دهد تا با آرامش، فکر و فارغ از شور و احساسات تماشاخانه را ترک گوییم." (صدقیانی/یوسفی، ۱۳۶۶:۸۳) روشن است که او مدعی نوعی ارزش شفابخش برای تراژدی بود. به نظر ارسطو تراژدی دریچه اطمینانی برای شور و احساسات مزاحم نیز هست که به صورتی مؤثر آن ها را بیرون می راند. تراژدی معرفتی جدید به ما ارزانی می دارد، از نظر جمال شناسی ما را ارضا می کند و حالت فکری بهتری برایمان فراهم می آورد.

مجموع نکاتی که در این نوشته آورده شد، شاید بتواند تلنگری باشد برای مخاطب جدی تئاتر، دانشجویان و پژوهشگران این عرصه تا با نگاهی موشکافانه و دقیق نمایشنامه ای را مطالعه کنند که با وجود شمار بالای صفحات آن، هیچ وقت طولانی نیست.

منابع:

دولت آبادی، غلامحسین/بارسقیان، آراز (۱۳۹۱)، گام زدن بر یخ های نازک، انتشارات افراز، تهران

ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳)، درآمدی بر نمایشنامه شناسی، انتشارات سمت، تهران

تریسی لتس(۱۳۸۹)، آگوست در اسیج کانتی، ترجمه آراز بارسقیان، انتشارات افراز، تهران

بولگاکف، میخائیل (۱۳۸۷) برف سیاه، ترجمه احمد پوری، نشر افکار، تهران

دیچز، دیوید (۱۳۶۶) شیوه های نقد ادبی، ترجمه محمدتقی صدقیانی/ غلامحسین یوسفی، انتشارات علمی، تهران

ارسطو (۱۳۷۷) هنر شاعری- بوطیقا، ترجمه فتح اللّه مجتبایی، بنگاه نشر اندیشه، تهران