ده اجرا از یک نگاه

نقدی بر ده نمایش در یک فصل

● مهرداد رایانی مخصوص

آن چه در زیر می‌خوانید، نگاهی است گذرا به برخی از نمایش‌هایی که در فصل پاییز بر صحنهٔ تئاتر تهران اجرا شده‌اند. قطعاً بسیاری از تئاترها به نگاه عمیق و مطول و توضیح و تشریح بیشتری نیاز داشتند که مجال آن در یک کتاب جامع است و نه در این نگاه مؤجز؛ اما در حد لازم به سرفصل‌های مورد نظر اشاره شده است.

هفت کردار

نویسنده و کارگردان: هرمز هدایت

سالن اصلی تئاتر شهر / مهر و آبان ۱۳۸۰ / ساعت ۱۹ / ۱۰۰ دقیقه

۱. وقوع چنین درامی بر صحنهٔ تئاتر با توجه به نگاه‌های اعجوج و ماجوج که گریبان تئاتر را گرفته است، از سویی موجب خرسندی است. دلیل آن هم، به سلیس و روان بودن خط سیر داستانی اثر باز می‌گردد. «هفت کردار» دسیسه و عشق پنهان را توأمان عرضه می‌کند و با نگاهی مبتنی بر دوام ایرانی و ملی، سعی دارد که داستانگو هم باشد. شاید مهم‌ترین موفقیت در اجرای ذکرشده، همین بی‌غل و غش بودن خط سیر داستانی اثر است.

۲. اساس اثر بر «قیام» و «ظلم‌ستیزی» شکل گرفته است. عده‌ای به سبب کردار ناپاکی که دیده‌اند، سویه‌ای دیگر انتخاب می‌کنند و بر حکومت بر می‌آشوبند تا طرحی نو دراندازند. اما بلافاصله درمی‌یابیم که قصد دارند فرد دیگری را دوباره جایگزین کنند؛ یعنی حکومت سلطنتی می‌رود و حکومت سلطنتی جدیدی می‌آید و این خلاف انگیزش و قوهٔ محرکهٔ آدم‌های اثر است که مقابل این سلطنت ایستاده‌اند. بنابر آن‌چه ترسیم شد، ایجاد حکومت دموکرات لازم و ضروری به نظر می‌رسید.

۳. خط‌رکش و قوس‌هایی از این قبیل که حول و حوش روند اصلی اثر به وقوع می‌پیوندد، بیشتر بر تعلیق‌ها و حوادث‌های فرعی معطوف است و دخلی بر پیشبرد خط سیر اصلی داستانی ندارد.

۴. کلام آدم‌ها در اثر یکسان است و دایرهٔ لغات متفاوتی برای آدم‌های اثر در نظر گرفته شده است. گاه نیز با ترکیب‌های نامأنوس همچون «خویش سبب ساخته‌ای» و یا «سخن خویش انبان سازد»، مواجه می‌شویم که بسیار خود ساخته‌اند و معنای سلیس و روانی را برای مخاطب عرضه نمی‌کنند.

۵. تشییع جنازه، استفادهٔ زیاد از موسیقی و رابطهٔ مهدخت و وامیار، از جمله لحظات سانتی‌مانتال است که صرفاً در تهییج عواطف مخاطب مؤثرند و در واقع در طول اثر، کاربرد دراماتیک پیدا نمی‌کنند. این موقعیت‌ها یا معناها هستند تا جذابیت بیافرینند و برآمده از کنه اثر نیستند.

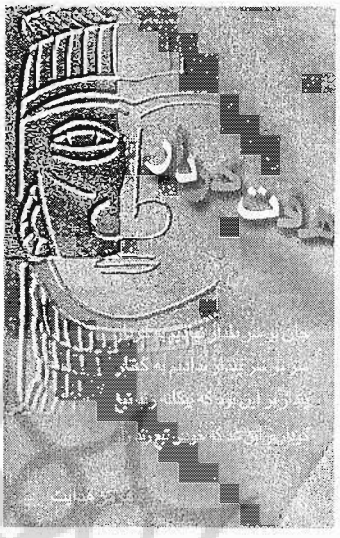
۶. انگیزه و بهتر بگوییم منفعت تعویض بچه توسط «اسکیل» چیست؟ متأسفانه این نکتهٔ حیاتی که می‌توانست قوهٔ محرکهٔ اصلی درام محسوب شود، بسیار کمرنگ است و به نحوی گذرا از آن عبور می‌شود و صرفاً نقل اتفاق می‌افتد، بی‌آن که جذابیت و وقوع دراماتیک داشته باشد.

۷. گره‌گشایی متکی است بر دو فرمایش نویسنده. وقتی می‌گوییم فرمایش؛ یعنی نگاه تحمیلی و نه آن‌چه باید و شاید. بازگشایی وقایع به سبب ارتباط روح پدر با دختر در قبرستان و نیز لو رفتن صدای اسکیل شکل می‌گیرد و هر دو بسیار دم دستی و ابتدایی هستند و می‌شود در هر جای درام، این دو حادثه و واقعه را قرار داد و همین نتیجه‌گیری را کرد. این قبیل درام‌ها متکی بر مجموعه‌ای از حوادث‌اند که پیچش و ارتباط آنها زاییدهٔ سببیتی خاص است و فرمایش و تصادف در آن راهی ندارد. ارسطو نیز بدترین گشایش را همین‌گونه وقایع عرضی می‌داند که به صورت موازی به وقوع می‌پیوندد و در طول اثر نیستند. بازگشایی واقعهٔ رستم و سهراب و آن بازوبند جادویی، از همین نوع است که برآیندی اتفاقی و تصادفی دارد و می‌شود زودتر و یا دیرتر به وقوع بپیوندد.

۸. ارتباط «ارغن بانو» و «اورژیو» و عنایتی که بین این دو وجود داشت، می‌توانست پتانسیل قوی و مؤثری برای شکل دادن رویکردی جدید را غیر از آن‌چه وجود داشت، شکل دهند، اما همهٔ آنها به نقل گذشت و بهرهٔ عینی حاصل نشد.

۹. سهراب سلیمی، برترین بازیگر این نمایش محسوب می‌شود. بیان درست و سنجیدنی، انتقال دوگانگی مستتر در نقش و تغییر و تنوع ابعاد گوناگون وجودی در انتقال لحظات، از جمله نکات دیدنی در این بازیگر بود.

۱۰. طراحی صحنه، تکرار مکررات بود. تور چسبیده به سقف و انباشت معانی مستتر در آن و تقارن صحنه‌ای و ابداع در نوع تمشیرآرایی و... به پیشبرد اثر کمکی نمی‌کرد و سازی مجزا را کوک می‌کرد که برآیندی از آنها نصیبمان نشد.



هنر

نویسنده: یاسمینا رضا

کارگردان: داوود رشیدی

تالار چهارسوی تئاتر شهر/ شهریور و مهر ۱۳۸۰/ ساعت ۹۵/۲۰ دقیقه

۱. نمایش «هنر» در کل، جذاب و گیرا بود و بیش از هر چیز بازیگران دراین جذابیت و گیرایی مؤثر بودند؛ خصوصاً بازی «فرهاد آییش» در نقش «ایوان»، اوج تمام و کمالی از فن بازیگری بود. نمایش «هنر»، کلاس درس خوبی برای آنهایی است که تمایل دارند فن بازیگری را به شکل عینی مطالعه کنند و بهره‌برداری‌های فنی خود را انجام دهند.

۲. نمایشنامهٔ «هنر» آن‌چنان که در بوق و کرنا شده است، چشمگیر است ولی در حقیقت، بضاعت اندکی در جذب مخاطب دارد. دلایل مختلفی را می‌توان در اثبات گفتهٔ ذکرشده نام برد که یکی از آنها تابلوی مورد بحث

است. این تابلوی سفید که به نوعی نشانگر تفکر مدرنیسم محسوب می‌شود، آن‌قدر بضاعت و توانایی برای کش و قوس دراماتیک را ندارد. این تابلو آن‌قدر مسأله نمی‌شود تا بحثی مطول و در نهایت، مشاجره‌ای کلان را شکل دهد. شاید گفته شود اساس نمایشنامه بر همین تابلو است و همهٔ حرف‌ها حول و حوش آن شکل می‌گیرد؛ بلافاصله می‌افزاییم که این روند باید برآمده از شدت و حدت اهمیت تابلو باشد. این تابلو بالقوه، وضعیت دراماتیک دارد، اما جلوهٔ بالفعل آن سامان نمی‌یابد. شاید مسأله شدن این تابلو و تأثیر آن در سرنوشت آدم‌های نمایش، می‌توانست عمق مسألهٔ مورد بحث را بیشتر کند و به یک مشاجره و لفاظی صرف ختم شود. از همین منظر است که می‌گوییم این تابلو نمی‌تواند رفاقت ۱۵ سالهٔ افراد را خدشه‌دار کند، چه برسد به آن‌که آن را نابود سازد.

۳. نمایش مذکور بیشتر بر حرف و گفت‌وگو خلاصه می‌شود. عرصهٔ عمل به عرصهٔ شنیدن تبدیل می‌شود و جذبه‌های صحنه‌ای رخ نمی‌دهد. این ضعف را شاید بتوان در تصور عینی و کلی از نمایشنامه جست‌وجو کرد. دکورهای صورتی و آبی، چند صندلی و مبلمان، امکان بروز تنش و تضادِ مستتر در اثر را ندارند و از سویی وجود عینیِ چندان مؤثری را شکل نمی‌دهند. انتظار داشتیم همهٔ وجوه عینیِ اثر، همانند خط سیر داستانیِ اثر، تضاد و تقابل را شکل دهند تا زیرساخت اثر، به‌طور مدام احیا، شود و در برابر دیدگاه تماشاگر قرار گیرد. متأسفانه ضدیت مورد بحث، فقط در کلام است و حتی در نوع پوشاک و بزک بازیگران، ردّی از آن نمی‌بینیم.

۴. ساختار روایی اثر، کاربرد دراماتیک ندارد و به سهولت می‌توان بخش‌های مذکور را از اثر حذف کرد و نتیجه‌ای مشابه گرفت. این بخش‌ها بیشتر خودگویی مستقیم است و انفکاک مخاطب از اثر را شکل می‌دهد. اتفاقاً ذات اثر با این قبیل اطلاع‌دهی، کاملاً در تعارض قرار دارد و از سویی جایی برای تعقل مخاطب باز نمی‌گذارد و نتیجه‌گیریِ کاملاً اخلاقی در انتهای اثر، مبنی بر آشتی کردن، راه را بر تمامیِ امکان‌های دیگر می‌بندد. این است که لحظات روایی، نه کاربرد تعقلی دارند نه به درستی بکار گرفته می‌شوند و صرفاً مستقیم‌گویی‌اند که حذفشان بهتر از هر چیز است.

۵. یکی از حسن‌های نمایشنامهٔ «هنر» ایجاز کلامی است؛ اگرچه کلام بیشتر بار شنیداری دارد تا دیداری، اما به غایت و کفایت از زبان آدم‌ها جاری و ساری می‌شود. البته اضافه‌گویی‌های جزیی همانند خودگویی «ایوان» و برخی بحث‌های افراطیِ «خین گلسون» را نباید از نظر دور داشت. به نظر می‌رسد این بخش‌ها بیشتر برای رنگ و لعاب دادن به بخش‌های متعددِ اثر شکل گرفته‌اند. تا به گونه‌ای، خودگیِ حاصل از گفت‌وگوهای دوطرفه و بعضاً کلام یکطرفه را از بین ببرند.

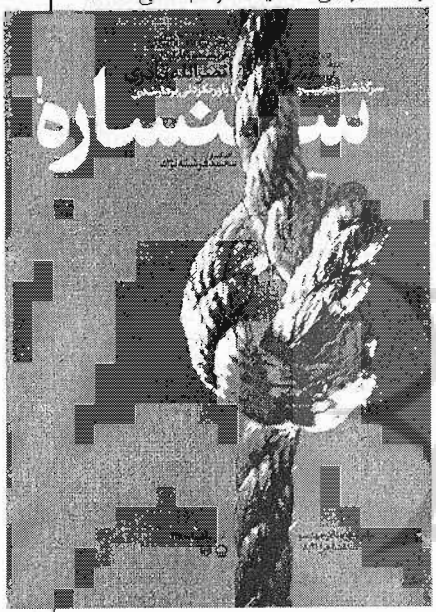
۶. نمایش «هنر» اوج بازیگری در تئاتر را همانند چند اثر دیگر شکل داد. این نمایش جزو خوب‌های سال ۸۰ محسوب می‌شود. البته اگر وجوه اجرایی بیشتر تقویت می‌شد و اگر نتیجه‌گیری به مخاطب واگذار می‌شد و اگر تابلو، مساله می‌شد و پتانسیل قوی تضادِ مورد بحث را فراهم می‌کرد، قطعاً «هنر»ی بود بسیار ارزنده.

سنساره

نویسنده و کارگردان: نصرالله قادری

تالارچهارسوی‌تئاترشهر/آبان‌وآذرماه ۱۳۸۰/ساعت ۱۸/۳۰/ ۱۰۰ دقیقه

۱. «ناخودآگاه جمعی». منظر کلّی قادری است. او به لحاظ ارتباط، سعی دارد گستره‌ای را گزینش کند که شمار بیشتری از مخاطبان را دربر گیرد. این است که اساطیر و کهن‌الگوها را دستمایه قرار می‌دهد و به لحاظ اجرایی نیز به همان صورت‌های عینی رجوع می‌کند. این نگاه قادری، مدت‌هاست که همراه اوست و هم حُسن او به حساب می‌آید و هم ضعفش. ضعف از این حیث که شاید عده‌ای او را بر نتابند و قدرت و نفوذ آثارش را نفهمند و سفک و با ذهنی اعوجاج‌دار، منتقم شوند. این شمار از منتقم‌ها در دوران تاریخ تئاتر بسیار بودند و گذشت زمان، حقانیت‌ها را ثابت می‌کند. اما حسن این رویکرد قادری در این است که آثارش سهل و آسان نیست و هم در روساخت و هم در ژرف‌ساخت برای مخاطبان گوناگون، چیزی برای عرضه کردن دارد. این وجوه محتوایی و عینی، هر دو توأمان دیده می‌شوند و از نوجوان تا دکترای عمومی در حد و بضاعتشان می‌توانند بهرهٔ خاص خود را ببرند.



۲. «پیچیدگی» یکی از ویژگی‌های آثار قادری است و «سنساره» نیز چنین است. این پیچیدگی را هم در روند و خط سیر داستانیِ اثر مشاهده می‌کنیم و هم در شخصیت سنساره. «پیچیدگی» با «مبهم‌گویی» فرق فاحشی دارد. پیچیدگی بر تعلیق دامن می‌زند و مبهم‌گویی بر انفکاک مخاطب از اثر. بسیاری خرده می‌گیرند که پیچیدگیِ نمایشنامه‌های قادری، درک و فهم عوام را زائل می‌کند و در نتیجه مخاطب، هرگز با آثارش ارتباط برقرار نمی‌کند، اما گزینش این مخاطب صرفاً در ژرف‌ساخت بوده است و در روساخت هیچ مشکلی پدید نمی‌آید.

۳. «ادبیت» مستتر در «سنساره» بسیار غنی است. واژه‌های بسیاری در این درام خرج شده‌اند و سعی شده است که ترکیب‌های متفاوتی ایجاد شود تا هم به لحاظ آوایی و هم به لحاظ معنایی، ارتباط مؤثری را شکل دهند. شمار زیادی از واژه‌های بکار گرفته شده در «سنساره» را نمی‌شنویم و این همان تکنیکی است که پینتر در کارهایش استفاده می‌کند و «سکوت» را از دل هجوم کلمات شکل می‌دهد؛ اما قادری در «سنساره» با هجوم حروفی همانند «چ» و «ح»... و ترکیب‌های متفاوت در نهایت، تأثیری ژرف و

آهنگین را بر مخاطب شکل می‌دهد. افراط بیش از اندازه، قطعاً تکرار را پدید خواهد آورد.

۴. مشکل «سنازده» چیست؟ چرا قاضی را به مناظره می‌گیرد؟ چرا حکم ناحق بر او می‌دهند؟ چرا شیفتهٔ علی(ع) است؟ چرا شوهر خویش از کف می‌دهد؟ چرا رسوایی حاکم را طلب می‌کند؟ چرا دوجنسی بودن، فرع را بر قضاوت و روایت علی(ع) منطبق می‌کند؟ چرا از گور برمی‌خیزد و بر دار می‌آویزد؟

این‌ها پرسش‌هایی است که بی‌شک جواب‌های روساختی مناسبی در روساخت دارند؛ اما حکایت ژرف‌ساخت و نگاه عمیق، نیاز به کاوش‌های متوالی دارد و از همه گذشت زمان، حلال خواهد بود.

حالت چطوره مش رحیم و گلدونه خانوم

نویسنده و کارگردان: اسماعیل خلج

تالار سایهٔ تئاتر شهر / مهر و آبان ۱۳۸۰ / ساعت ۱۹/۳۰ / ۹۰ دقیقه

۱. روزی اسماعیل خلج را در تئاتر شهر دیدم و پرسید: «کار جدیدی نداری؟» گفتم: «جا ندارند و گفتند که سال بعد!» گفت: «پس بچسب که از قافله عقب نمانی.» گفتم: «چشم. ما به دیدن کارهای شماست و می‌خواهیم از نزدیک شما را درک کنیم و بخوانیم.» به هر حال بحث ادامه پیدا کرد و نمایشنامه‌ای از خودش را به امانت داد تا بخوانم و اضافه کرد که «ما درد نان داریم و جوان‌ها درد نان!»

دو اجرای بدون گرته‌برداری خلج را که دیدم، فهمیدم درد نان؛ یعنی چه؟! به غایت و به کفایت در آن موج می‌زد که سخت، طالب نان است و نه چیز دیگر.

۲. اجرای «حالت چطوره مشت‌رحیم» با همخوانی و همنوازی آغاز می‌شد و آدم‌ها در جلوی صحنه ردیف شده بودند و یکی می‌گفتند و یکی هم می‌شنیدند. «مشت رحیم» از خوابش می‌گفت و دیگران هم می‌شنیدند. همان‌قدر که «مشت‌رحیم» در گفتن خوابش انگیزه داشت، شنونده‌هایش هم بانگیزه بودند! همه چیز مهیا شده بود تا نک ونال و درد و دلی روی صحنه شکل بگیرد و هیچ سببیت دراماتیک و مؤثری هم آن را دامن نمی‌زد.

۳. اجرای اول بیشتر یک میزگرد بود، همراه با حاشیه‌نویسی خاص خلج. مشت‌رحیم بابت ندانم‌کاری، سکوهایی‌ای بلند و بالا داشت و مردان به دست با موقعیتی موهوم، همان کرد که در «پهلوان اکبر می‌میرد» شاهد بودیم.

۴. اجرای دوم که جزو شاهکارهای خلج محسوب می‌شود و در کنار «پاتوق» و «پانداز»، جزو تحولات عرصهٔ درام‌نویسی به حساب می‌آید، نسبت به اجرای اول (حالت چطوره...) قابل تحمل‌تر بود. دلیل آن را هم باید در متن جست‌وجو کرد و نه در اجرا. اجرای دوم همچون اجرای اول، مشکلات عدیده‌ای را در ساخت زیباشناسی و اندیشهٔ کارگردانی با خود به همراه داشت. مهم‌ترین مشکل را می‌توان به خودگویی‌های بی‌ربط و بی‌نتیجه‌ای که از متن حاصل شده و در اجرا هم کیفیتی ایستا و موذون را شکل داده بود، دید. آدم‌ها بی‌انگیزه شروع به صحبت می‌کردند و با همان بی‌انگیزه بودن، شنونده‌های خوبی را در روبه‌روی خود می‌دیدند. این همه از زبان آمثال «احمد» و «باقر» گفته می‌شد تا در نهایت، همان محتوای مدنظر نویسنده عیان شود و آن چیزی نیست جز گمگشتگی انسان قرن بیستم که حالا کمی برای طرح کردن آن به گرته‌برداری نیاز دارد و یا نحوهٔ گویش دیگری را می‌طلبد.

۵. اجرای دوم، سراسر ندامت و پشیمانی است از گذشته. گذشته‌ها یکرنگ است و در نهایت می‌یابیم که همه گمگشته‌ای دارند با نام «گلدونه». می‌شد به جای سه نفر، چهار نفر و یا پنج نفر و یا یک نفر، روایت‌های مشابهی را شکل دهند و همین نتیجه را گرفت. شمار و تعدد آدم‌های اثر، منطقی و همراه با سببیت نیست.

۶. ای کاش همهٔ گلدونه‌ها سیبه هم بودند و در زمان‌های مختلف با هیبت‌های گوناگون، خودشان را عیان می‌کردند. این واژگونی و نقطهٔ عطف و آگاهی آدم‌های درام، ساختی دیگر را شکل می‌داد که شاید نقطهٔ آغازین درام دیگری باشد.

۷. بخش پایانی اجرای دوم با زبان فاخرش، شکلی غیر انتزاعی را پدید آورده بود که با مجموعهٔ کار همخوانی نداشت.

۸. ای کاش خلج فقط به زنده کردن گذشته چشم نمی‌دوخت و امروز را در اجرایش لحاظ می‌کرد.

صبر زرد

نویسنده و کارگردان: عبدالهی شماسی

اجرا: تالار سایهٔ تئاتر شهر / آبان ۱۳۸۰ / ساعت ۱۷/۳۰ / ۹۰ دقیقه

۱. شماسی درام‌نویسی است که اندیشمندانه می‌نویسد. نمی‌نویسد که بنویسد یا درد ناشی رفع شود؛ می‌نویسد تا چیزی مؤثر را شکل دهد. درام‌های شماسی، نگاهی مدرن را در دل خود دارند و «صبر زرد» نیز چنین است.

۲. بیشترین موفقیت اجرای «صبر زرد» را باید در نمایشنامهٔ خوبش جست‌وجو کرد. این خوبی را می‌توان در نوع فضاسازی اثر متبلور دید. «صبر زرد» بین خیال و واقعیت / حقیقت و وهم سیالان دارد. مشخص کردن این مرزها در ساخت کلی مدنظر آفرینش‌گر اثر نبوده، بلکه بیشترین هم و غم متولیان «صبر زرد»، خلق موقعیتی موهوم و اوهام‌آمیز است. آدم‌هایی برای خرید یک تابلوی نقاشی به یک گالری می‌آیند و می‌روند. بین آمدن و رفتن آنها، اغتشاش‌هایی شکل می‌گیرد و سپس همان آدم‌ها در ساختی دیگر برای خرید تابلوی نقاشی وارد گالری می‌شوند. ورود مجدد آنها، ساخت جدیدی از آنها را تصویر می‌کند و با اصرار نقاش مبنی بر این‌که پیش‌تر به این محل آمده‌اند، مخالفت می‌کنند. این بستر داستانی، پرسش کلان را در اذهان شکل می‌دهد که حقیقت و واقعیت انسان را نشانه می‌رود. نقاش بر دگردیسی رفتار آدم‌ها رأی می‌دهد و آدم‌ها منکر این دگردیسی می‌شوند و با توجه به نشانه‌های باقی‌مانده از صحنهٔ اول و ورود اولیهٔ آدم‌ها برای خرید تابلو ـ مثل بارچهٔ سفیدی که بر روی تابلو کشیده شده است ـ درمی‌یابیم که خریداران به طرفةالعینی، ماهیت خویش را دگرگون کرده‌اند و این همان استحالهٔ معروف (همرنگ جماعت شدن) «کرگدن» اثر «یونسکو» آن را به زبانی دیگر بیان کرده است.

۳. اجرای «صبر زرد» جدا از نکات ذکر شده به لحاظ بصری، چندان تصویرگرا نیست. هرج و مرج و افراط‌گرایی در حرکات بازیگران در بخش اول اثر (زن ناشناس و...) بیش از ایجاد لحظات تصویری و مؤثر در پیشبرد داد، جذبه‌های لحظه‌ای است که آنی، جذب مخاطب را شکل می‌دهند و جزو ارکان مصادر و پیش‌برندهٔ خط سیر داستانی نیستند. گویا این لحظات فقط برای جبران ایستایی اثر تدارک دیده شده‌اند.

۴. مبهم‌گویی با تعلیق، تفاوتی فاحش دارد. ابهام برای اثر هنری خطرناک است، زیرا مخاطب را به انسجام ذهنی نمی‌رساند. اما تعلیق، مخاطب را بیشتر به انسجام فکری نزدیک می‌کند. سهم مبهم‌گویی در اجرای «صبر زرد» بیش از سهم تعلیق بود. شاید تفکیک‌شدن این دو حوزه در اجرا، یکی از نکاتی باشد که مخاطب اثر را در نهایت به یک طریق معنایی سوق نمی‌دهد. شاید هم هدف همین مبهم‌گویی و مبهم ماندن مخاطب باشد که البته خوشایند نیست.

۵. شماسی در نمایشنامه‌نویسی جایگاه خاص خود را داشته است و با «صبر زرد» این جایگاه را دوچندان، پیش می‌برد. شماسی در حوزهٔ کارگردانی چندان خوش‌اقبال نبوده است. شاید دلیل کارگردانی او، به روی صحنه بردن دست‌نوشته‌های خودش باشد؛ زیرا مدت‌هاست که متنی از شماسی اجرا نشده است.

۶. بازی‌های بازیگران بخصوص سرایدار، زن ناشناس و مردا (شوهر زن خریدار) چشمگیر و قابل قدردانی است، زیرا متناسب با موقعیت در خلق لحظات متنوع، رنگارنگ ظاهر می‌شوند.

این‌که بازی استاد و شاگرد در برابر تیپیکال بودن سایر بازیگران، متفاوت هستند، محل پرسش است که به سببیت آن پی نبردم!

بعد از ظهر وحشی

نویسنده و کارگردان: سیما معدنی‌پور

اجرا: تالار قشقایی تئاتر شهر / آذرماه ۱۳۸۰ / ساعت ۱۸ / ۶۰ دقیقه

۱. وقوع این نمایش، شکل اجرایی نوینی را به همراه داشت. حذف دیالوگ و رسیدن به حرکت، اصل اساسی اجرای ذکرشده است. سه نفر، محور سه حیوان مختلف می‌شوند و در اثر این شیدایی، دگردیسی انجام می‌شود و از ماهیت خود به ماهیت دیگری می‌رسند (انسان به حیوان) و سپس با دلیل نامعلومی، دوباره به خویش و ماهیت اولیه‌شان باز می‌گردند. شاید داروینیسم؟!

۲. «بعد از ظهر وحش» بیشتر اتودهایی است که مربیان تئاتر برای آغازین ماه‌های تمرین بدن، بیان و حرکت تدارک می‌بینند. البته در اجرای ذکرشده، این تمرین‌ها حد بلوغ خود را پشت سر گذاشته و از مرحلهٔ نرمش و پیچش، کمی فراتر رفته‌اند و حداقل با محتوایی خاص که بر بستر سیر داستانی استوار است، جلا و غنا پیدا کرده‌اند.

(داروینیسم).

۳. برجسته‌ترین نکتهٔ اجرا در بدن آمادهٔ بازیگران نمایش خلاصه می‌شود. البته نباید از حس و تخیل و نکاه ظریف بازیگران و کارگردان در تصویرگرایی‌های مختلف غافل شد. چنین است گریم خوب و مناسب و همراه موسیقی دلنشین و مناسب و منطبق با کار.

۴. حسن‌های کار، نوید حضوری گروهی آماده و قبراق را در تالار قشقایی می‌دهد. اما متأسفانه نمایشنامهٔ مطلوبی برای بروز این توان و بضاعت، وجود ندارد.

پزشک پوشالی

نویسنده: چارلز دیکنز

کارگردان: حمید کاکاسلطانی

اجرا:تالار شماره ۲ تئاتر شهر/آبان و آذر ۱۳۸۰ / ساعت ۱۸ / ۴۰ دقیقه

۱. متن ذکرشده از جمله متن‌هایی است که به تازگی همراه دیگر آثار کوتاه و عموماً تک‌پردهای توسط «نسل تجربه» و... وارد بازار شده است.

بضاعت متن بسیار کم است. متأسفانه روند ترجمه به سبب سرعت بسیار زیادی که در طبع به وجود آمده، کیفیت را تحت‌الشعاع قرار داده است. بسیاری از نمایشنامه‌های ترجمه‌شده و از جمله این نمایشنامه، بضاعت و پتانسیل کافی و وافی برای اجرای صحنه‌ای ندارند و بسیاری از نمایشنامه‌های ایرانی از آنها جلوتر هستند. آسیب‌شناسی این مسأله، وادی دیگری را می‌طلبد.

۲. مشکل عمدهٔ اجرا به تخت و یکدست بودن آدمها باز می‌گردد؛ اگرچه بازیگر نقش دکتر بسیار تلاش کرده تا نسبت به نقش‌هایی که پیش‌تر در تئاترهای دیگر ارائه کرده است، فراتر حرکت کند و نقش متفاوتی را عرضه کند، اما این تلاش وی و تلاش فرد مقابلش ـ که او نیز بازی نسبتاً درخوری دارد ـ بی‌نتیجه می‌ماند؛ چرا که بذر اولیه، یعنی نمایشنامه، فقط متکی بر کلام است و هیچ نگاه و یا بارقهٔ داستانی جذابی ندارد.

۳. با گوی و انعکاس نور و... نمی‌توان جذبه‌های (استتیک) صحنه‌ای قوی و متوالی و مستمر ایجاد کرد. مشکل اجرا این است که صرفاً بر همین منظر حرکت کرده و توش و توان تصویرسازی به دلیل ضعف آشکار متن از گروه سلب شده است.

پیوند خونی

نویسنده: اتول فوگارد

کارگردان: ایمان افشاریان

اجرا: تالار خورشید تئاتر شهر / ساعت ۱۸/۳۰ / ۷۵ دقیقه

۱. سرانجام از «سلام و خداحافظ» فراتر رفتیم و با ترجمهٔ جدیدی از فوگارد روبه‌رو شدیم. این حرکت، ستایش‌آمیز است. اگرچه بسیار دیرهنگام رخ داده و امروز فوگارد بسیار کهنه به نظر می‌رسد، خصوصاً که بحث نژادپرستی و سفیدی و سیاهی آدمها دیگر محلی از اعراب ندارد، مگر آن که تعمیم‌دهی معنایی از این بستر انجام پذیرد.

۲. اجرای گروه و صمیمی نمایش «پیوند خونی» نشان داد که نسل جوان، توانایی بسیاری را در خود دارد. بیشترین برد گروه ذکرشده در بازی توانای بازیگران و ایجاد حس و حال صمیمی است. افشاریان و صادقی، بسیار منعطف و البته زیرک در شکل دادن لحظه‌های متفاوت و متنوع نمایش می‌کوشیدند و قطعاً اگر دکور مناسب و چشم‌نوازی، آنها را بهتر همراهی می‌کرد، در اوجگاه می‌درخشیدند.

۳. اجرای «پیوند خونی»، حاوی مضامین بسیار غنی و انسان‌دوستانه‌ای است که هرگز از بین نمی‌روند و تا انسان هست، این مسائل را هم به همراه دارد و ای کاش فوگارد، سفیدی و سیاهی و زردپوست بودن انسان‌ها را مدخل اصلی قرار نمی‌داد، بلکه اختلاف طبقاتی را نشانه می‌گرفت تا جهان‌شمولی اثر حفظ شود.

۴. ای‌کاش نمایش بی‌هیچ دکوری اجرا می‌شد و صمیمیت بازی

بازیگران در بضاعت اندک سالن و تجهیزات بیشتر رخ می‌نمود یا حداقل، تمام وقایع در داخل قاب یک پاکت نامه شکل می‌گرفت.

مارمانه

نویسنده و کارگردان: مجتبی چراغعلی

اجرا: تالارخورشیدتئاترشهر/آذرودی ۱۳۸۰/ساعت ۱۷/۴۵ / ۶۰ دقیقه

۱. «مارمانه» را به واسطهٔ جایزه گرفتن در بخش دانشگاهی نوزدهمین جشنواره تئاتر فجر دیدم. وقتی بروشور نمایش را خواندم و لیست جوایز را دیدم، گفتم قطعاً اجرایی دگرگونه و مطلوب را شاهد خواهم بود، اما با شروع نمایش و همراهی یکساعته، تمام رشته‌هایم پنبه شد.

۲. «مارمانه»، روایتی است همگون با «اژدهاک». اثر بیضایی؛ با این تفاوت که نسخهٔ پنجم و ششم و بسیار غیر منطقی‌ای از آن است.

۳. آیا ایستادن تماشاگر به مدت یک ساعت نوآوری حساب می‌شود؟ آموختیم که تماشاگر نخست باید لذت ببرد و سپس بیندیشد و... متأسفانه ۶۰ دقیقهٔ ذکر شده، تاب و تحمل را از مخاطب می‌گرفت؛ به ویژه آن‌که موسیقی پرکاکشن، به‌طور مدام و به شکل وحشتناکی، گوش را می‌آزرد. این همه شکنجه برای انتقال نوآوری است؟

۴. اساساً درام تکنفره، محکوم به شکست است؛ چون سوی دیگر دیالکتیک را ندارد. البته هستند درام‌های تکنفره‌ای که سوی دیگر چالش را دارند، اما عموماً غیرمنطقی هستند و باور مخاطب را دچار خدشه می‌کنند. خودگویی با صدای بلند، متعلق به دیوانه‌ها و امثال آنهاست، مگر آن‌که دیگری ـ یعنی فرد یا شیء یا... مورد خطاب ـ وجود داشته باشد. عموم درام‌های تکنفره از وجود «دیگری» برای ابراز عقاید برسوناژ اصلی نمایشنامه بی‌بهره‌اند و همین معضل، آثار را در دقایق اول در ارتباط با مخاطب با مشکل مواجه می‌کند و از سوی دیگر هجوم کلمات، نای شنیدن را از مخاطب می‌گیرد.

۵. اغتشاش در تفکر هدایتگر اثر به‌وضوح دیده می‌شود. حرکات موزون و رقص‌های انتخاب‌شده، کارکرد معنایی ندارند و صرفاً هستند که چشمنوازی ایجادکننده. رقص ترکمن و روایت مذکور، چه ربطی به یکدیگر دارند؟ چنین است بی‌شمار حرکات دیگر! اجرا از این منظر یک هم‌آوایی و دکلاماسیون است.

۶. تعقل‌گرایی و روایت‌گری مستتر در کار، هیچ کاربردی پیدا نمی‌کند و فقط، وجود دارد تا همان نوآوری القاء شود.

بهجت

نویسنده: محمد چرمشیر

کارگردان: زهرا صبری

اجرا: تالار نوی تئاتر شهر / ساعت ۱۸/۳۰ / ۵۰ دقیقه

۱. قبلاً «بهجت» را به کارگردانی «حسین عاطفی» دیده بودم. این

اجرا در کلیت بهتر از اجرای مذکور است. شاید علت آن به قابل فهم‌تر کردن اثر بازگردد، اما بازهم در این اجرای تکنفره، سبب گفتار بلند شخصیت، مشخص نیست و در حقیقت خطابگر او هویدا نمی‌شود و از همین روست که قدری باورپذیری اثر مشکل‌ساز می‌شود.

۲. اوجگاه «بهجت» را باید در بازی متفاوت، حسی و بعضاً هیستریک بازیگر نمایش جست‌وجو کرد. تمام بضاعت‌های حسی، بدنی و کلامی و تنوع مستتر در بکارگیری از آنها و خلق لحظات مسرت‌بخش و مغموم، نشان می‌دهد که برای تک‌تک دیالوگ‌ها، عمق و ژرفای تصویری خاص مدنظر بوده است و به همین سبب، اجرا قابل فهم و پذیرش است.

۳. ساحت کارگردانی این اجرا بیشتر در هدایت بازیگر صرف شده است و خبری از تصویرسازی نیست.■