

گزیده نمایش‌های دو فصل / ۸

● کامیوز اسلوی

کردند در اجرای سوم خود به تجربیات جدیدی دست پیدا کردند. در وهله اول باید این نکته را گفت که محمد چرمشیر در کنار مهندس پور توانسته است، آثار خوبی را خلق کند و این مسئله، حاصل انتقال تجربیات بین گروه و دراماتورژ گروه است.

در یک قیاس ساده بین دو نمایش «دیر راهبان» و «روز رستاخیز» که از شرایط مشابهی برخوردار بوده‌اند، چند نکته بی‌می‌بریم: نکته اول این است که در نمایش «روز رستاخیز» موقعیت، نمایشی از اهمیت بیشتری برخوردار شده است. در این اجرا برای گروه، تناظر فتنه، شخصیت‌پردازی از اهمیت خاصی برخوردار نبوده است. به خاطر همین مسئله، تمامی آن‌های نمایش در حد تیپ باقی می‌ماند و در نتیجه آن‌ها آن که در حال شکل‌گیری است، از اهمیت فراتر می‌رود. روز رستاخیز می‌شود حال آن‌که در نمایش «دیر راهبان» ما شاهد شخصیت‌پردازی‌های دقیق‌تری بودیم. شاید به خاطر همین مسئله، تماشاگر با نمایش «دیر راهبان» ارتباطی را دست‌نخورده‌تر از «روز رستاخیز» کل

نکته دوم در مورد این دو اجرا، نگاه به زمان است. در «روز رستاخیز» کل ماجرا در طی یک روز می‌گذرد؛ با خلأ همین مسئله، وقایع فشرده شده‌اند و ایجاز بیشتری در کلام و تصویر به کار رفته است. این ایجاز به زیبایی صحنه‌ها و کاربردی‌تر کردن کلام منجر شده است. حال آن‌که در نمایش «دیر راهبان»، این فشرده‌گی وجود نداشت.

نکته سوم، شروع و پایان این دو اجرا است. در نمایش «روز رستاخیز»، شروع نمایش، پایان آن نیز است. اگر به صحنه‌نشینان پاهایی که از زیر محلقه سفید بیرون زده‌اند در شروع نمایش دقت کنیم، متوجه خواهیم شد که از شروع نمایش مرگ شخصیت به نمایش گذاشته شده است. اما در «دیر راهبان» از شروع تا انتها

چرمشیر و مهندس پور؛ یک زوج موفق
نگاهی به نمایش روز رستاخیز



چند سالی است که تناظر ایران به نبار وجود دراماتورژ در گروه‌های نمایشی پی‌برده است و بدین دلیل، زوج‌های کارگردان و نویسنده در تناظر ایران شکل گرفته است. زوج‌هایی چون پستی - چرمشیر، مهندس پور - چرمشیر، مرادی - لعینی و ... که ما در هر اجرا شاهد تکامل تجربیات این زوج‌ها هستیم. حال نمایش «روز رستاخیز» نیز محصول همین زوج‌ها می‌باشد. محمد چرمشیر و فرهاد مهندس پور که تجربه مشترک خود را با نمایش امکبت، شروع

ما با یک داستان - با ساختار خطی مواجه هستیم که فهم این ساختار خطی نسبت به ساختار مدور گونه روز رستاخیز برای تماشاگر راحتتر است. نکته چهارم، خصیصه بازی در هر دو نمایش است: هر دو نمایش با یک بازی شروع می‌شوند اگرچه این بازی در روز رستاخیز پررنگتر می‌باشد و حضور دلگذا، نادری خاصی به آن می‌بخشد، ولی وجود بازی در شروع هر دو نمایش بیانگر این مسئله است که کل نمایش یکی بازی است، البته یک بازی می‌تواند در بسیاری از اوقات بسیار جدی نیز باشد.

اما مهم‌ترین نکته، جملهای است که در عرصه اجرای مشترک مهندسی‌پور و چرمشیر و گروه تئاتر افتاب گفته می‌شود، جملهای مبروف از آنچه خدا مرده است، در مکث این جمله توسط مکث گفته می‌شود. در دبر راهبان تمامی نمایش برای به تصویر کشیدن این جمله به روی صحنه می‌آید و در نمایش روز رستاخیز بار دیگر این جمله توسط شخصیت اصلی نمایش گفته می‌شود. اما این جمله چه نقشی در اجراهای این گروه دارد؟ اگر بنوان از این جمله رمزگشایی کرد، می‌توان به تمامی مفاهیم ذهنی کارگردان و نویسنده پی برد. قاعدتاً این جمله در معنای ظاهری، خود به مفهوم آن که خدای متعال مرده است، در این نمایش‌ها به‌کار گرفته نمی‌شود. بلکه مراد از این جمله ارزش‌ها و مفاهیمی قدیمی است که توسط انسان از بین رفته است و اکنون دیگر جایگزینی برای آنها ندارد. به عنوان مثال، در دبر راهبان کمک انسان به حیوان و اهمیت دادن به نجات آنها، دیگر مفهومی ندارد و قلمرو کشیشان هستند که این مفاهیم را از دست داده‌اند. در مکث نیز تسلیت و افسان بودن، مفهوم خود را از دست داده است و به دست لورن قدرت به هر روشی ممکن جایگزین آن شده است و در روز رستاخیز، عشق و رؤیاهای انسان از بین رفته و جایگزین آن، جاسوسی و خنایک تلخ غیرقابل‌اور جایگزین شده است.

در نمایش مکث، وقتی مکث می‌گوید اگر خدا نباشد، گاو آدمی را می‌خورد دقیقاً به تمامی مسائل بالا اشاره می‌کند. پس مهندسی‌پور و چرمشیر با اولین اجرای مشترک خود، معایقت گروه خود را اعلام می‌کنند. البته این جمله یک بعد مفهومی دیگر نیز دارد. این جمله را آنچه گفته است؛ کسی که یکی از اولین افرادی بود که به نقد خردگشایی و مدرنیته پرداخت و عصر روشنگری را به زیر سؤال برد. نتیجه به عنوان یک منتقد دورن مدرن و یکی از پایه‌گذاران پست‌مدرنیسم هیچ‌گاه از جمله به آن‌گان جامه نرودید به خود راه نمی‌داد. حال گروه تئاتر افتاب با سرلوحه قرار دادن یکی از جمله از آنچه به نومی شخصیت خود (آنچه) شاید خواهند همان راه را در تئاتر ایران بروند. آیا می‌خواهند تئاتر قدیمی و برهمنیان ایران را دیدار تحول کنند و می‌دانند که این تحول از درون خود آنها شکل می‌گیرد. بنین خاطر قائم در حال تحریر کردن فرمهای جدید اجرایی می‌باشند تا شاید به آن نقطه‌ای که می‌خواهند برسند.

آشنایی که برگز از نشاند نگاه‌های به نمایش کلفت‌ها

بعد از اجرای نمایش دیک روز خاطر بگیر برای دانشمند بزرگ ووه و با

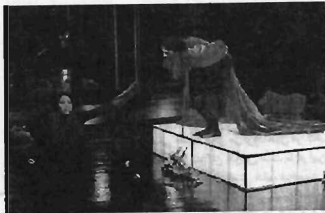
مدی اشخاص «مروسی خون» دکتر علی رفیعی اجرای موفق دیگری را در کارنامه خود ثبت نموده است. «متر و تزیین»، «شازده احتجاب» و «کلفت‌ها» هر کدام به ترتیب اجراهای ناموفقی‌تری از دیگری است. اما این باجحت ما درباره علت عدم موفقیت نمایش کلفت‌ها است. سوال لولی که به ذهن خطور می‌کند این است که چرا این نمایشنامه بین حد در دنیا نمایشنامه نویسی مطرح است؟ پاسخ این سوال بسیار ساده است: نمایش حول یکی از مفاهیم اصلی فلسفه هگل می‌گردد. هگل در کتاب «فناگیاکن و بنده می‌گوید که خدا بندی کار بندگان خویش است. ما در این نمایشنامه می‌بینیم که خاتم بندی کار بندگان خویش است. خاصیتی شخصیتی سنجاک و ساداه دارد، در حالی که شخصیت کز و سولاتز، خصلتهایی پیچیده و متفکر هستند. آنها نشانی از شورش بنده در مقابل ارباب هستند. البته در این شورش قطعه بنده را از بین می‌برد نه به این علت که ارباب باعروش است یا دارای قدرت خاصی می‌باشد، بلکه فقط به خاطر آن که ارباب است.

ژنه این نمایش را براساس یک آیین قدیمی که ریشه در آفریقا دارد نوشته است. در آفریقا هرگاه بخواهند فردی را نفرین کنند یا او را بکشند و این فرد متعلق به قبیله دیگری باشد، یکی از افراد قبیله نقش او را بازی می‌کند و فرد دیگری از قبیله او را به صورت آیینی به قتل می‌رساند. در کلفت‌ها نیز همین اتفاق می‌افتد. این آیین که توسط دو کلفت برگزار می‌شود، آنها را آماده کشش خاتم خود می‌کند که متعلق به طبقه دیگری از اجتماع می‌باشد. درست است که انگار از قبیله دیگری باشند، البته دو کلفت با انجام این مراسم نیز، میکس‌های روانی خود را نیز آزاد می‌کنند، و این مراسم به آرامش روانی آنها کمک می‌کند.

پس در این نمایش در آن واحد، سه مفهوم و سه کارکرد فلسفی، روانی و آئینی در قالب یک بازی در بازی، در سه سطح مختلف جریان پیدا می‌کنند. در کنار این سطوح، یک تفکر دیگر که تفکر خاص ژنه است نیز، در نمایشنامه جاری و جاری است و آن مسئله نقد قدرت و ساختار قدرت است. ژنه از اینجا به فوکو بسیار نزدیک می‌شود. فوکو در کتاب «مراقبت و تنبیه» و «دولت زنان»، در مورد افرادی که با ساختار تریات شده قدرت، همچونیک نفراند نظریات جانی طرف فوکو منتقد است که دولتهای قدرت خود را با زندانی کردن افرادی که فوائد اجتماعی را نمی‌پذیرند، به سایر افراد اجتماع نشان می‌دهند. ژنه می‌گوید افرادی که فوکو دولتهای زندانی می‌شوند، ذاتاً نه تنها آدمهای بدی نیستند، بلکه شاید با تعریفی، آدمهای شایر و قدیسی نیز باشند. به خاطر همین، ژنه در کلفت‌ها به نظرات از کلماتی چون جانی و قدیسی استفاده می‌کند. ژنه نیز مانند فوکو منتقد است که در نهایت سلطنت مطرود اجتماع که دولتها و قوانین بشری آنها را طرد می‌کنند، قربانی‌های نظم اجتماع هستند.

در کلفت‌ها نیز کز قربانی کلفت‌ها موجود می‌شود؛ نظم می که کار می‌خواست آن را به هم می‌برد و در نهایت اجتماع این بر نظم را به شکل نظم اولیه مورد نظر خود درآورد و این نظم دوباره یک قربانی می‌خواست که این قربانی، کز بود.

حال در اجرای دکتر رفیعی از این اثر، به‌جرات می‌توان گفت که در هیچ کدام از این سطوح متن را بر روی صحنه نیاورد، او به اجرایی صرف از این اثر



پرداخت. او نه تنها به فکر زنه ای نبود، بلکه خود نیز برداشت و تأویل خاصی از این نمایش نوشت و در نتیجه ماحصل اجرا یک اجرای کسل کننده و خشکی‌لور بود.

این کسالت ماحصل از این اجرا، بر اثر چند دلیل به وجود آمد: دلیل اول، تکرار بی‌رویه میزینسن‌ها و طراحی حرکتها بود؛ چرا که تقریباً پس از ده دقیقه اجرا به روزه تکرار میزینسن‌ها و تصاویر فلتاد و تماشاکر از دیدن تصاویر تکراری خسته می‌شد.

دلیل دوم، عدم شخصیت‌پردازی صحیح توسط کارگردان بر روی صحنه بود. کلر و سولانژ در طراحی دکتر رفیعی از این اجرا در حد تپ باقی ماندند و هیچ‌گاه تماشاکر نتوانست به کمک بازیگران به عمق اجرا برود.

دلیل سوم، عدم حضور تفسیر کارگردان و نویسنده بر روی صحنه بود. کارگردان، شخصیت ظنم را برخلاف نمایشنامه، بسیار باهوش و زیرک در نظر گرفته بود و شخصیت دو کلفت را بسیار خشن و بی‌رحم معرفی می‌کنند در حدی که تماشاکر با خود می‌گفت این دو کلفت چقدر بی‌رحم هستند که می‌خواهند خانم خود را بدون علت بکشند. این تغییراتی که کارگردان در شخصیتها داده بود که در بعضی از لحظات اجرا به حدف یا چله جایی می‌شد دیدارگام‌نیز نتایج‌میده بود باعث سردرگمی تماشاکر در تأویل اثر می‌شد و این سردرگمی باعث قطع ارتباط تماشاکر و اجرا می‌گشت.

در نهایت اجرای دکتر رفیعی هیچ حرف جدیدی برای تماشاکر نداشت و حتی نخواست که خود زنه را بر روی صحنه بیاورد.

تجربه‌های لازم برای شناختن ایران نگاهی به نمایش بی‌سره دیگه خفه‌سوه

نمایش بی‌سره دیگه خفه‌سوه کاری ساده و سخت بود. ساده از این بابت که نمایش از یک داستان بسیار ساده بهره می‌برد و می‌توان گفت که داستان نقش مهمی در اجرا بازی نمی‌کرد. سخت از این بابت که فهم و وصل کردن تصاویر این اجرا بسیار مشکل بود و تماشاکر باید با ذهنیت خاص و املاحد به دیدن این اجرا می‌رفت تا بتواند مفهوم نشانه‌های درون اجرا را درک کند.

نشانه‌ها در اجراهای آنتیلا بسپانی، نقش مهمی را بازی می‌کنند اگر تماشاکر بتواند سیستم دال و مدلولی اجرا را پیگیری کند، لذت وافری از رمزگشایی نشانه‌ها می‌برد و گرنه اجرای او قابل تحمل نیست. شاید بتوان گفت که یکی از مشکلات فرم‌های اجرایی گروه تئاتر بازی، همین سیستم نشانه‌شناسی آنها است. گروه تئاتر بازی از دل‌های بر روی صحنه استفاده می‌کند که مدلولهای آن کاملاً ذهنی و منطبق به گروه تئاتر بازی است. پس دلیلی ندارد که تماشاکری که مدلول را نمی‌داند نتواند مفهوم دل روی صحنه را کشف کند. به‌طور مثال، در همین نمایش وقتی در گوشه صحنه، زنی در لباس زنان افغانی می‌بینیم که در تمام مدت اجرا در یک چهارچوب فرار گرفته است، با توجه به مدلولهای ذهنی خود او را نشانی از زن افغانی در بند می‌فهمیم. اما این ذهنیت گروه تئاتر بازی نیست؛ برای آنها، زن که لباس او آبی است، نشانی از پری آبی قصه پینوکیو می‌باشد. حال تماشاکر باید به کمک خود سیستم، مفهوم این نشانه را درک کند خود جای سؤال دارد.

این مشکل در بسیاری از لحظات این اجرا یا حتی در دیگر اجراهای گروه تئاتر بازی وجود دارد. اصولاً گروه تئاتر بازی باید برای به عینت درآوردن ذهنیت خود، راه‌های جدیدی را تجربه کند تا در پی این تجربیات بتوانند ارتباط بهتری با تماشاکر خود برقرار کنند. سختی فهم چنین اجراهایی نیز از همین جا به‌وجود می‌آید.

اما مهم‌ترین نکته در مورد این اجرا، فرم اجرایی این نمایش است. با توجه به نیابت فرمالیستی گروه تئاتر بازی، این نمایش تعامسی ساز و کار یک نمایش فرمالیستی را دارا می‌باشد. تجربه گروه تئاتر بازی در مورد نتایج تکرارویکال، تجربه بسیار خوبی برای تئاتر ایران بود و مدت‌ها بعد که کمبود چنین تجربه‌ای در حافظه تاریخی تئاتر ما، حس می‌شد که بتوان با کمک از این گونه نتایج، مرزهای بهیچ جدیدی را برای تئاتر گشود.

حرف اول در این اجرا را تکنولوژی و رابطه تکنولوژی با شخصیت‌های نمایش می‌زند بدین خاطر تمامی امکانات نوری و تصویری در صحنه به گونه‌ای گذاشته شده‌اند تا بازیگران بتوانند با آنها بازی کنند و این ارتباط خوبی به تماشاکر نشان داده شود. عکس‌لعل هر کدام از بازیگران در مقابل دوربین یا فیلمی که چنان می‌شود و حتی تکنیک‌های نورپردازی، بسیار جالب توجه است. البته این نمایش در پی ضرر یا منفعت تکنولوژی برای بشر نیست ولی در هر صورت ارتباط و فرم ارتباط انسان با تکنولوژی برای گروه جذاب است.

البته گروه تئاتر بازی فقط از تئاتر تکنولوژی‌کال به عنوان سبک اجرایی خود استفاده نکرد؛ این گروه از تئاتر مینی‌مالیستی نیز استفاده‌هایی کرده است. مینی‌مالیستی بودن، حرکات و کنش‌ها به جنس ارتباط انسان‌ها در این فضا کمک فراوانی کرده است. هم‌چنین چون رولوی این اجرا یک کودک می‌باشد و ما در حقیقت تصاویر ذهنی و رؤیایگونه او را بر روی صحنه می‌بینیم فضای اجرا به سمت اجراهای سوررئالیستی سوق پیدا کرده است.

البته تعامسی سبک‌هایی که برای شکل‌گیری این اجرا به‌کار رفته است، سبک‌هایی است که فرم در آنها حرف اول را می‌زند؛ پس در کل ما با یک اجرای

در یک اجرای فرمایشی، هر تصویر در عین حالی که هویت مستقل خود را دارد، در فضای کلی داستان نیز هویت و منای خاصی دارد. به‌طور مثال در صحنه راهب بویایی، می‌بینیم که یک راهب در حال درست کردن جباب است. این کار برای یک راهب، کار بیهوده‌ای به حساب می‌آید. پس در وهله اول می‌فهمیم که این راهب در حال انجام یک کار هرز و بیهوده است. در کنار این صحنه، تصویری از جنگ و ستام توسط بدنتو پروژکشن پخش می‌شود. در کنار هم قرار گرفتن این دو تصویر، مفهوم ذهنی ما را کامل‌تر می‌کند؛ بدین صورت که راهب به‌جای آن که در مقابل جنگ و کشتار آدمها موضع بگیرد و به اسانه‌ها کمک کند در حال ساختن جباب است. پس او وظیفه اصلی خود را رها کرده است و به انجام کار بیهوده‌ای می‌پردازد. حال ما می‌بینیم که یک کودک در حال نوازه این دو تصویر است. این کودک که نشانی از تمامی کودکان دنیا (و در همین زیر مجموعه کودکان آفرینی) می‌باشد، قاعدتاً انتظار کمک این راهب را به خود و به کودکان جنگ دارد، اما هیچ کمکی توسط راهب به این کودکان نمی‌شود.

پس ما در لحظه سه تصویر داریم که هر کدام منای مستقلی دارند و در عین حال یک منای کلی را نیز می‌سازند البته تصویر چهره‌ی هم وجود دارد و آن خود تماشاگران هستند که شاهد این وقایع می‌باشند.

پس می‌بینیم که داستان بسیار ساده است. اما نوع روایت بسیار پیچیده می‌باشد و به نوعی تماشاگر خود را به چالش فرامی‌خواند. تذکر این نکته هم خالی از فایده نیست که این نمایش، بخش دوم یک تریولوژی می‌باشد. قسمت اول این تریولوژی، نمایش *تنگ* خواندیده بود. قسمت دوم نمایش *سه دیگه خفتنوس* و قرار است قسمت سوم، این تریولوژی به روی صحنه بیاید. با روی صحنه آمدن قسمت سوم باید دید که کارگردان و گروه تئاتر بلژی در طی اجرای این سه نمایش به چه مفهومی خواهند رسید.

معضل اجرا همان معضل ادبیات ماست نگاهی به نمایش *سحوری*

در ابتدای مطلب یک قرار با هم می‌گذاریم: در طول این نوشته، هر گاه به اجرای پیشین صادقی رجوع کردیم یا اجرای *«سحوری»* را با اجرای پیشین قیاس کردیم، فقط اجرای مدنظر ماست که دکتر صادقی در آنها هم نویسنده بوده است و هم کارگردان. پس اجرای این نوشته نوشته خودشان نیست. مدنظر ما خواهد بود.

صادقی همیشه در اجرای خود با مشکلی به نام نمایشنامه مواجه است. این مشکل به‌خاطر این است که صادقی اصول دراماتیک را نمی‌شناسد یا بلد نیست متن نویسد، بلکه مشکل از اینجا آغاز می‌شود که او می‌خواهد تازگی‌های خود را از سطح انسان خالی بیالاتر برسد در اکثر نوشته‌های او، عرفان، طس، طریق، جنگ انسان با نفس خویش و - نقش اساسی را بازی می‌کند. او سعی می‌کند از ساختار و بیان کلاسیک در نوشته‌های خود سود ببرد و نوع شخصیت‌پردازی، لحن و بیان و بافت دراماتیک آثار او را هم همین ساختار



کلاسیک مشخص می‌کند. اما تازگی و اصولاً تئاتر، هنری است که در رابطه انسان با انسان تعریف می‌شود. در طی این رابطه ممکن است انسان با «من» خود هم درگیر باشد یا به زبان بهتر، به دنبال تریف جایگاه خود در طبیعت بگردد. حتی در تازگی‌های یوش باستان هم اگر پرومته بر روی صحنه نمایان می‌شود یا آنتنه، در از آکس به روی صحنه می‌آید، ساختار و ترفیلی انسان‌گونه به خود می‌گیرند.

اما صادقی در اجرای خود (البته به‌جز دو اجرا که به آن اشاره خواهیم کرد) با آسانی که بر روی زمین قدم می‌گذارد کاری ندارد، بلکه شخصیت‌های او در آسمان ما سیر می‌کنند. یکی از دلایلی که ما در ایران سنت نمایشنامه‌نویسی نداریم، نوع نگاه ادبیات کهن ما به انسان است. ادبیات کهن ما یا به ادبهای اطراف خود پند و اندرز داده است یا به انسان‌هایی پرداخته است که در گونه عزت‌نمسته‌اند و طی طریق می‌مانند، بدون آن‌که به جامعه و مشکلات آن کاری داشته باشند. ادبیات کهن ما، ادبیاتی برهنه از جامعه بود و ارتباط آن با جامعه فقط در حد دادن پند و اندرز بود. نویسنده خود را فردی فرای جامعه حس می‌کرد و در نتیجه به انسان‌های فرمایانه جامعه درس اخلاقی می‌داد. حال که صادقی از ادبیات کهن ما برای نوشتن نمایشنامه بهره می‌گیرد خواست یا ناخواسته این نگاه ادبیات کهن را به درون نمایشنامه‌های خود می‌آورد.

سحوری نیز بدین مشکل مواجه است؛ فردی که می‌خواهد به موضوع خود برسد، هفت ولای عشق را طی می‌کند و در اثر غفلتی به مشوق خود نمی‌رسد و در انتها در حالی که سحوری می‌زند به تماشاگران پند می‌دهد که غفلت نکنند. مشوق بک مشوق خیالی است چون ما او را در کادری خارج از کادر صحنه می‌بینیم و حتی ادبهای ک این عاشق در طی مسیر به آنها برخورد می‌کند به گفته مشوق، جنگلی خود او بودند. پس تمامی آن آدمها نیز وهم و خیال بودند پس می‌بینیم که دکتر صادقی سعی در تصویری کردن ادبیات کهن ما دارد نه سعی در برداشتن دراماتیک از این آثار نمایشی.

این سعی در تصویری کردن ادبیات کهن در این اجرا، حتی منجر به مونولوگ شدن اجرا می‌شود و در اجرا دیالوگ شکل نمی‌گیرد و در نهایت می‌بینیم که نمایشنامه به همان معضل ادبیات که نبود دیالوگ در حافظه تاریخی ادبیات ما

اما هرگاه صادق نخواست است در آثار خود سراغ مفاهیم فرجه‌ی ورود و به نوبه می‌روایند و احصایات آسانی پراخته است. توماسه آثار موفقی از خود بر جای نگذارد مثال بارز این مسئله، نمایش هفت قبیله گمشده و با درامره جبهه می‌باند که هم در ارتباط با تماشاگر و هم در ساختار نمایشنامه نویسی، اثر موفقی بوده است.

در نمایش هفت قبیله گمشده، صادق به مسئله ترس از دشمن و بخشش از تاریخ که ما هیچ‌گاه نمایان به تیرفان آن دراپه یعنی شکست از قوم مغول پراخته است. او در نمایش نه قصد دارد که انسان را پند و اندرز دهد البته به شکل مستقیم) و نه سعی دارد او را به سیر و سلوک عرفانی بکشاند، بلکه فقط می‌خواهد واکنش تعدادی انسان را در مقابل هجوم ترس و وحشت نشان دهد؛ در نتیجه نمایشنامه این اجرا اثری موفق و ماندگار می‌شود.

حال با توجه به مسائلی که در بالا مطرح شد، می‌توان گفت اجرا را دریافت و سنجید وقتی نتج به خاطر نداشتن بافت و خندید و کنش دراماتیک نمی‌تواند تماشاگر را به دنبال خود بکشد. کارگردان جذابیت بازی بازیگر را - عنوان رکن اصلی اجرا برمی‌گزیند و باز اجرا را بر دوش تواناییهای بازیگر می‌نهد. و بدین دلیل است که بازی میکیائیل شهرستانی در نقش سحری خیلی بهتر از داستان در نقش‌ها باقی می‌ماند.

رکن دوم که صادق برای جذاب کردن اجرای خود و در مرحله دوم برای کمک به فهم معنای نمایشی خود برمی‌گزیند، طراحی صحنه است. باید اعتراف کرد که ایده‌های صادق در طراحی صحنه، بسیار جذاب کارند و در خدمت اجرا است. اگر طراحی صحنه را از نمایش‌های او حذف کنیم، حصاً در صحنه جای چیزی خالی است. اما در سحری، این اتفاق بسیار گریزناک‌تر از سایر نمایش‌های او می‌افتد. دگر، او با تمام زبانی به‌راحتی می‌تواند از اجرا حذف کرد و هیچ مشکلی هم در روند اجرا پیش نمی‌آید. اگرچه صادق خولنامه است به کمک درجه‌ای که رو به بازیگر زن اجرا دارد و در طول اجرا کمک‌ها می‌نهد، مفاهیم اثر خود را در طراحی صحنه بگنجانند. ولی این طراحی صحنه هیچ کمکی به فضا سازی اجرا و حتی کمک به ارسال مفاهیم نمی‌کند و نبود حتی همان درجه هم به اجرا آسیب نمی‌رساند.

یک نشانی کلاژگونه

نمایش هفت قبیله گمشده ۲۰۰۲

نمایش **هفت قبیله گمشده ۲۰۰۲** سومی می‌کند در فرم اجرایی، تئاتری باشد که تعدادی داستانک را در کنار هم کلاژ کند اما می‌تواند که تماشاگر نتواند با اجرایی این گونه ارتباط برقرار کند؛ پس یک خط داستانی محو، این قطعات را به هم متصل می‌کند شاید تنها چیزی را که بتوان از این اجرا حذف کرد، تپه به این اجرا لطمه‌ای وارد نشود، همین خط داستانی باشد.

در تئاتر کلاژگونه می‌توان داستانک‌ها یا تصاویر بظاهر بی‌ارتباط با یکدیگر را در کنار هم نهاد تا تماشاگر بتواند توسط پیش‌فرض‌های ذهنی خود مفهوم یا مفاهیم مورد نظر کارگردان را بیابد. این نوع اجرا به تماشاگر خود، این آزادی را

می‌دهد که مفهوم یا مفاهیم مورد نظر خود را از نمایش برداشت کند بدون آن که از طرف کارگردان، چیزی به او تحویل شود. نشانی‌ها بسته‌ساز و Performance theatre از همین نقطه آغاز می‌شوند. اما در این اجرا وجود این خط داستانی کم‌رنگ، نقطه بزرگی به فرم اجرایی نمایش می‌زند، پس به‌راحتی می‌توان این خط داستانی را حذف کرد.

در مورد داستانک‌ها نمی‌توان این حرف را زد، چون هر بیننده‌ای بتواند برداشت خود به یک یا چند عدد از این داستانک‌ها علاقه نشان می‌دهد و از کنار بقیه آنها سادتر عبور می‌کند. پس برای هر گونه عقیده‌ای داستانی وجود دارد. اما چیزی که در تمام داستانک‌های اجرا وجود دارد، این است که درمی می‌خواهد در طی ۹۰ دقیقه اجرا تمامی مشکلاتی را که در جامعه برای نسل جوان به نوبه وجود دارد بیان کند و شاید در این طرف اجرا، گشتن این‌همه مشکل و نگرانی در لحظاتی تماشاگر فکر می‌کند که با شما دانش گروه مواجه است.

اگر چه در لحظاتی این حس درست می‌باشد و نباید مصلحت اجتنابی بدین گونه مستقیم گفته شود، اما در لحظاتی باید فریاد زد تا گوش‌ها بشنود. فرم اجرایی به‌علاوه کلاژ بودن، سرشار از تصاویر مستند است که در گوشه‌های صحنه توسط بازیگران به‌وجود می‌آید؛ قدرت اجرا هم در همین نکته نهفته است. تماشاگر آزاد است تا در هر لحظه به هر گوشه‌ای نگاه بیندازد و از تصاویر مختلف لذت ببرد. البته این تصاویر به‌جز در چند لحظه، در باقی لحظات نه تنها متناوب یکدیگر نیستند، بلکه مکمل یکدیگر هستند و در خلق فضا کمک شایانی می‌کنند. اما در هر کارگیری مکان وقوع تصویر، کارگردان دچار مشکل است.

تصویر در کل صحنه و مکان بازی بازیگر پخش شده است و نقاطی از صحنه وجود دارد که هیچ بازیگری در کل اجرا به سراغ آن نمی‌رود. در کثرت این مسئله نقاطی در صحنه وجود دارد که اکثر تصاویر در آن نقطه شکل می‌گیرد. در نتیجه صحنه، تپوز منطقی خود را از دست می‌دهد و این عدم توازن در لحظاتی تماشاگر را خسته می‌کند. البته شاید کارگردان طرفدار نظریه بی‌نظمی باشد، ولی این بی‌نظمی باید در دل خود نظم داشته باشد. تیم پوست‌گی سعی کرده است که از بی‌نظمی به نظم رسیدن را در نمایشنامه لحاظ کند، ولی کارگردان نتوانست در لحظاتی این بی‌نظمی را به اصطلاح جمع کند.

کلاژ بودن اجزای تمامی عوامل اجرایی به‌جز نور منتقل شده بود. موسیقی اجرا، یک موسیقی کلاژی از نواز و سبک‌های مختلف بود. نکته‌ای که مدنظر کارگردان برای انتخاب قطعات مختلف موسیقی بوده، فضا سازی مناسب این قطعات برای اجرا بود. اگر چه مسئله فضا سازی توسط موسیقی در این اجرا، جواب مثبت به کارگردان داد ولی نکته‌ای که باید کارگردان مد نظر می‌داشت، مفهوم این قطعات بود. بسیاری از قطعات برای مفهومی بودند که مفهوم کل اجرا در تصاویر بودند و این تضاد در مفهوم برای تماشاگر آشنا به این قطعات، قابل درک نبود.

کارگردان زمینه‌ی زیادی برای استفاده از فرم کلاژ و آفرینش تصاویر متنوع‌تری در اجرا داشت که از تعدادی از آنها با اصلاً استفاده نکرد یا در لحظه‌ای از آنها استفاده شد و بعد در تمامی اجرا به دست فراموشی سپرده شد.

به عنوان مثال، شخصیت خرس عروسکی که توسط ننه فانتین آفریده شد، فقط در یک لحظه از آن استفاده شد و در بقیه لحظات ارتباطاً ننه فانتین با این ماسک عروسکی شکل نگرفت.

نکته مهم دیگری که در این اجرا وجود داشت، مسئله آشنایی زدایی از شخصیتها بود. اصولاً تئاتر کلاژگونه، تئاتر ساختار شکنی و ساختارگریز است. کارگردان با اطلاع از این کارکرد تئاتر کلاژی، سعی در آشنایی زدایی از شخصیتها نیز می‌کند. به عنوان مثال هر تماشاگری که وارد سالن می‌شود، ذهنت خاصی در مورد راسکل نیکنف، شتل قرمزی، سقراما و غیره دارد. نیمه نویسنده‌گی نام این شخصیت‌های ادبی و فلسفی را بر روی شخصیت‌های نمایشی خود می‌گذارد اما سعی می‌کند که از ذهنت تماشاگر در مورد این شخصیتها استفاده نکند بلکه با کمک این اسامی، شخصیت‌های خود را معرفی کند البته نام‌گذاری شخصیتها خیلی هم بدون دلیل نبود. به عنوان مثال، همه ماژ شتل قرمزی، چهره دختری ساده و معصوم را در ذهن داریم اما شتل قرمزی این اجرا دختری است که دیگر معصومت ندارد و شاید بیشتر به گرگ قفسه شتل قرمزی شباهت پیدا کرده باشد، و همانند آن گرگ که در آخر، قربانی نجات شتل قرمزی می‌شود این بار شتل قرمزی، قربانی نجات فرد دیگری می‌شود.

پس کارگردان و نویسنده سعی کرده‌اند که شخصیت‌های انشائی ذهن ما را در دنیای جدید و گرفتار در آن، تعریف کنند. این دنیای جدید که این شخصیتها در آن گرفتار هستند، جز یک ابزار یا یک ایستگاه متروگانه یا حتی یک کافه قدیمی بیش نیست که اکنون تبدیل به سوراخی برای مخفی شدن، شده است. در این جا معماری خاص خفه خورشید، کمک فرانسوی به فضاسازی این اجرا کرده است، به نحوی که در این اجرا به اهمیت معماری سالن اجرایی پی می‌بریم و این که هر صحنی برای هر اجرایی مناسب نیست، طراحی صحنه این کار نیز بخوبی سعی کرده بود که بافت معماری سالن را در خدمت طراحی صحنه خود بگیرد و بدین ترتیب طراحی صحنه و سالن به هم پیوسته خورده بود و در نهایت نورپردازی به عنوان عامل سوم، این بافت را تکمیل کرده بود.

اگرچه همان طور که گفته شد، کارگردان از نور به عنوان عامل کمکی به طراحی صحنه و بافت معماری سالن استفاده کرد اما نور در این اجرا می‌توانست نقش مهمتری را برعهده بگیرد و آن نقش، این بود که نور نیز می‌توانست تصویر ایجاد کند و به عنوان یکی از شخصیت‌های اجرا ابزاری نقش کند که شاید به دلیل امکانات نوری ضعیف خانه خورشید یا عدم تمایل کارگردان، این تمسواور نوری هرگز به وجود نیامد. ■

روشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سالنامه معارف انسانی