محمدالله وردی

نگاهی به نمایش «*آئورا*» به تنظیم و کارگردانی: *آتیلا پسیانی*

بازیگران: *احمد آقالو، جمیله شیخی، فاطمه نقوی*
محل اجرا: خانه نمایش اداره تئاتر، دی و بهمن ۷۰

آمریکای جنوبی در دهه دوم قرن بیستم، با ظهور نویسندگانی چون *مارکز*، حضور بلامنازع نفوذ ادبی خود را در جهان اعلام کرد. اما آن دسته از ملتهایی که به ادبیات خود آشنایی داشتند، بزودی فهمیدند ادبیات امریکای لاتین، اگر از لحاظ سیاست استعماری قدرتها مطرح نشده باشد، بدون دخالت آنها نیز نبوده است. تنها ملتهایی در مقابل نفوذ جهانی ادبیات از کانال جوایز نوبل و سر و صدای ژورنالیستی آن مقهور نشدند که ریشه‌های پر سر و صدای ادبیات نو را در مضامین ادبی دیگر تمدنهای کهن یافتند.

هنوز در ایران خاطرهٔ بازار داغ ترجمه کتابهای *مارکز*، از ذهنها زدوده نشده بود که ادیب سیاستمدار، *کارلوس فوئنتس*، با چند رمان دست دوم از نوع کارهای *مارکز*، پا به عرصه آشفته ادبیات ترجمه‌ای ما گذاشت.

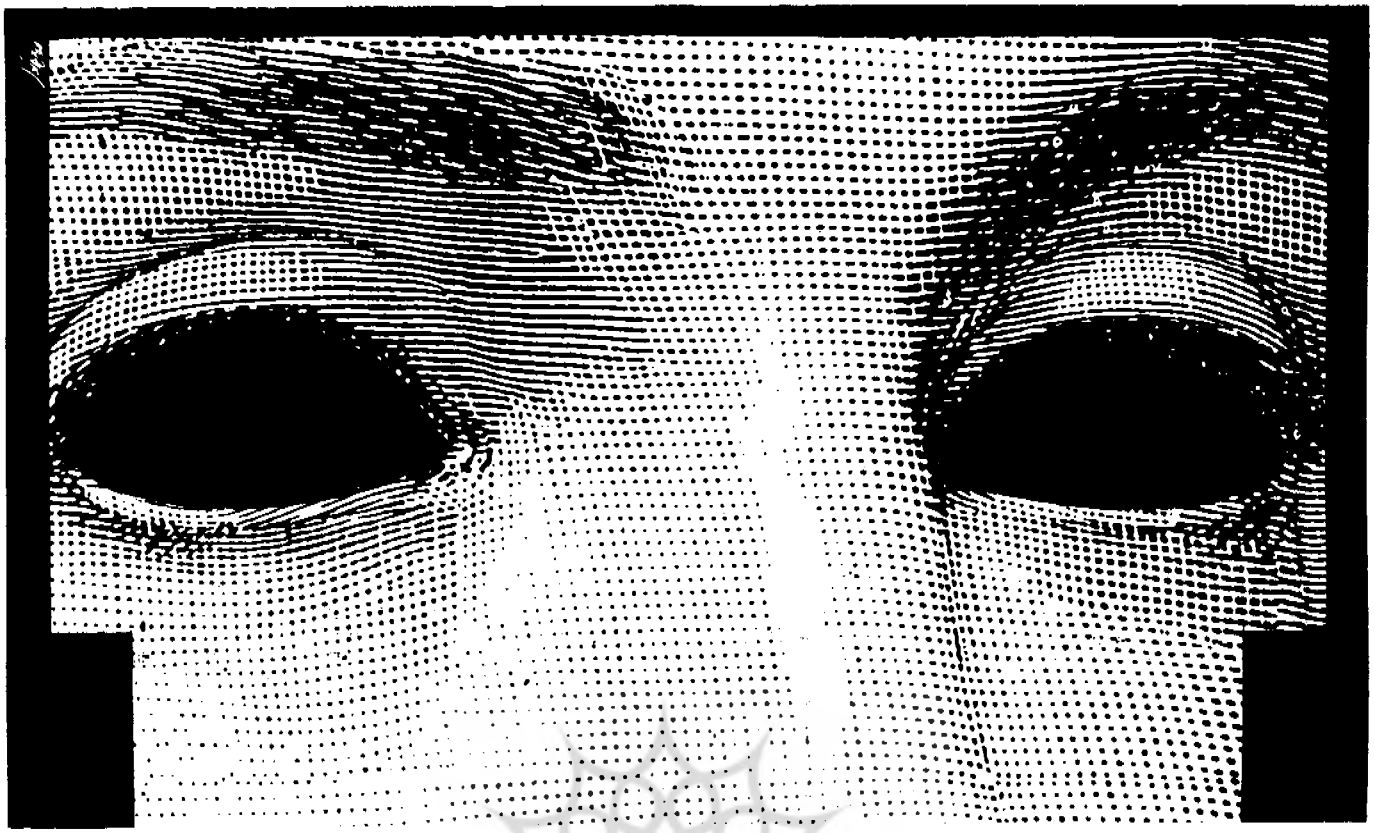
متأسفانه فقط تعداد قلیلی از خوانندگان فارسی زبان، به عمق مضامین ادبی این رمانها- بخصوص نوع اخیر آن- پی بردند. «*آئورا*» کتاب پرفروشی از *فوئنتس* در ایران بود. *فوئنتس*، در این کتاب، پوسیدگی ارزشهای کهنه را در حرکت گیج و گول قرن بیستم مطرح می‌کند. مضمون عشقی‌ای که در این کتاب به آن پرداخته شده، هیجان زندگی نسل نو را بخوبی در خود دارد.

کنسوئلو، پیرزن بیوه ژنرال *فیلیپه لیورنته*، از یك جویای کار آشنا به زبان فرانسه، برای تنظیم یادداشتهای شوهرش، در روزنامه، آگهی دعوت به کار می‌دهد. این ظاهر امر است. جوانی حدوداً سی‌ساله، به نام *فیلیپه* مونترو، در کافه‌ای نشسته و قهوه می‌خورد. ناگهان چشمش به آگهی فوق می‌افتد، بسرعت به آنجا رفته و با کارفرما آشنا می‌شود. پیرزن فرسوده و عجیب، با چنان شوقی از یادداشتها و شوهر خود تعریف می‌کند که مونترو، بیش از هروقت دیگر مشتاق کار می‌شود. پیرزن بعد از اتمام حجتهای طرفین، *آئورای* جوان را صدا می‌زند تا مونترو را در اتاق مورد نظر، مستقر کند. حضور *آئورا*، سکوت و گوش به فرمانی این زیبارو، به شگفتی‌های مرد جوان می‌افزاید. پس از تحویل اولین قسمت یادداشتهای ژنرال و آگاهی مونترو از مضامین یادداشتها، اغتشاشها، کم تسلطی به زبان فرانسه، نشانها و حالات روحی حاکم برآن، بیش از پیش برشگفتی‌های این کار می‌افزاید.

سرهنگ در یادداشتهایش به حضور دو عشق اشاره می‌کند. دو دسته موی قیچی شده در کشوی میز، به اضافه دندان مصنوعی و دیگر اشیاءِ عجیب و غریب، درون متلاطم این ژنرال دیوانه، خانه و همسر او را آشکار می‌کند.

مونترو، در خلال درگیری با این همه عجایب، بخصوص تمایل و علاقه‌اش به *آئورا* و سکوت وحشیانه‌اش، کم‌کم به قالب نویسنده یادداشتها فرو می‌رود و آن گاه که در می‌یابد در عشق او نیز توهمی دوگانه حاکم است، نمی‌داند چه کند! سوزاندن گربه‌ها، فال ورق، اوراد عجیب، حضور *ساگا*، در توهم پیرزن، و بالأخره معمای عجیب و ناگشودنی *آئورا*، توهمی است که بسادگی نمی‌توان از شر آن خلاص شد. روزی که مونترو با اطلاع قبلی *آئورا*، به اتاق *کنسوئلو* می‌رود تا در غیاب پیرزن، با محبوبه‌اش تنها باشد، در می‌یابد *کنسوئلو* در لباس *آئورا*، کنار او ایستاده است. مونترو شوکه می‌شود و یکباره از تجدید خاطره‌های عجیب و غریب، در آن خانه به درمی‌آید!

آتیلا پسیانی، از جمله کارگردانهایی است که سعی می‌کند به طرف کارهایی برود که دانش و توانایی آن را داشته باشد. کار



قبلی او، «*مجلس تقلید هفت خوان*» بود. این بار او برای دومین بار از یك اثر ادبی به نفع نمایش مورد علاقه‌اش استفاده می‌کند. *پسیانی*، در برخورد با *آئورا*، نهایت تلاش خود را برای حفظ جوهره *آئورا*، کرده است. او نمایشنامه‌ای در چند صحنه، براساس سیر شخصیتهای رمان، تنظیم می‌کند. این نمایشنامه، با عنایت به شیوه تصویرپردازی و ایجاز در نمایش به وسیله نور، نوشته شده است. دقت و زیبایی شناختی نویسنده نمایشنامه در راستای رمان است. اما اثر فوق، نمایشنامه نیست، یا حداقل چیزی نیست که باید باشد. *آئورا*، اساساً برنقل ذهنیتهای مونترو، بنا شده است. مونترو، شالودهٔ نمونه‌های دیرینی چون *لیورنته*، *کنسوئلو* و *آئوراست*. مونترو، شخصیت به ظاهر گنگ، اما زنده داستان است. تشدید خاطره‌های یك انسان مرده در او و توهم یك عشق و از دست دادن آن یك بازسازی به سبك نئواکسپرسیونیسم است. در متن، حرکات، تصاویر و کلام مقطع شخصیتها به شیوهٔ خود رمان تنها برای خواننده جریان می‌یابد اما این مسئله که هیچ نمایشنامه‌ای، بدون نمایش، کامل نیست واقعیتی انکارناپذیر است. برای همین، در تنظیم یك نمایشنامه برای اجرا، می‌باید ترسیم به گونه‌ای باشد که در متن به اتمام نرسد. چیزی که در متن صورت می‌گیرد، با ادامه کنشی آشکار در بیننده نمایش، به عملکرد نهایی تئاتر نائل می‌شود. اما تنظیمی که برای اجرای *آئورا* صورت پذیرفته، توصیف است. نویسنده، تنها به شرح تصویر و تجزیه رمان در تصاویر متعدد بسنده کرده است. لذتی که از خواندن رمان به دست آمده، منشعب در تصاویر نمایشنامه است، اما مجموع آن، چیزی به غیر از نمایشنامه.

عمل در نمایشنامه، معطوف به کنش نمایشی است. تجربه‌ای که در قصه به دست می‌آید، در نمایش والاتر، زنده‌تر و جریان یافته‌تر است. *آئورای* نمایش دربند رمان، نهایتاً به یك کنش پنهان می‌انجامد. در حالی که مفهوم کشش در نمایشنامه، باید مطابق با کنش باشد. داستانی مانند *آئورا*، هرچند تصویری است، اما نمایشی نیست. داستانی که بنا به شیوه نویسنده، در سیلان ذهنی شخصیت اصلی روایت می‌شود. نمایشنامه با توصیف موقعیت شروع شده و به مدد مونولوگهای درونی شخصیت پیش می‌رود. رمان تصویر می‌شود. خواننده در بند ذهنیتهای مونترو، و تشریح و ترسیم صحنه‌ها جلو می‌رود. اما تماشاگر در تئاتر، با خوانندهٔ رمان (نمایشنامه) متفاوت است.

در اجرا، از آنجا که نویسنده می‌کوشد، با فرمول متن تنظیمی عمل کند، دچار مشکل می‌شود. دریافتی که از متن نمایشنامه (همان طور که قبلاً گفته شد) به دست آمده، از لحاظ نفوذ داستان *آئورا*، به یك ارتباط پنهان با خواننده دست یافته است، اما همان دست پخت در اجرا، با هزار ترفند نور و تصویر و ترتیب و توالی آنها عقیم مانده است. جالب اینجاست که خود کارگردان به این مسئله تا حدودی پی برده است، برای همین نمایش را با پخش صدای مونترو از بیرون سالن آغاز می‌کند. تماشاگر یك لحظه پی می‌برد که قهرمان او را به داخل دعوت می‌کند. آنها به زعم کارگردان، می‌خواهند در درون سیال این شخصیت قرار بگیرند. بعد که پرسوناژها در ارتباط خود با مفاهیم تصویری، تلاش می‌کنند روح نمایش را حکم‌فرما کنند، تماشاگر مانند یك کودك با صحنه‌ای غریب روبه‌رو شده، می‌ماند تا نمایش را ببیند.

تنظیم نمایش اما قادر نیست به یك کنش

اساسی و درگیری در عمل مستقیم منتهی شود. تماشاگر در نمایش، حادثه و عمل آشکار می‌طلبد تا بتواند خود را با جریان امر پیوند زند. اما در نمایش *آئورا*، نور و بازیگر، در عالم ذهنی کارگردان مانده، تا بالاخره، خود را با نمایش همراه کند. او نمایش می‌بیند یا فقط شاهد لذت بردن کارگردان از خواندن رمان می‌شود؟ دریافتهای تماشاگر، نقطه به نقطه با نور روشن می‌شود. در این نورها، نقش بازیگران، به شکلی استلیزه شده، در حد یك قالب و سیستم بسته، بدون هیچ ابداعی اُجرا می‌شود. صحنه‌ها ساخته می‌شوند، به شکلی که مثلاً: مونترو، در اتاق خود مشغول کار است، صدای درونی او به گوش تماشاگر می‌رسد، مونترو انگشتش را در شراب *آئورا* می‌کند، آئورا سیب سرخ می‌آورد، مونترو گاز می‌زند و تماشاگر باید بداند که این اعمال، نشان ارتباط و علاقه است. آئورا و کنسوئلو به مانند هم قهوه می‌خورند، با *ساگا* بازی می‌کنند، عیناً جمله‌ای همزمان می‌گویند، و این بدان معناست که *آئورا* در تصور است و *کنسوئلو* در واقعیت، بعد به همین ترتیب، نمایش پیش می‌رود. در حالی که کارگردان با همان تصور در تنظیم نمایشنامه، می‌پندارد تماشاگر را با خود همراه کرده است. عملکرد آگاهانه او در شیوه اجرایی است. اما این عملکرد، علی‌رغم تمام تلاشها به ارگانیزم نمایش تبدیل نمی‌شود.

بازیگران، در دست کارگردان، مانده‌اند که حسی بازی کنند یا غیر حسی. بازیها فاقد ارتباط زنده هستند. نور، کلام و عمل، آنها را به تابعیت خود در آورده است. مونترو که محور نمایشی در داستان است، به شیوه یکنواختِ بازی خود، دست نیافته است. برای همین در یك دوگانگی بین بازی حسی و نیمه حسی گرفتار مانده است. *آئورا*، تماماً ساختگی و قلابی می‌نماید. صدا، چهره و نوع حرکتهای او با *آئورای* ذهنی مونترو، در تخیل دو جانبه او و مخاطب، جور در نمی‌آید. این *آئورا* در تصویر واقعی خود، باید چنان باشد که با نوع عملکردش ایجاد تضاد و برخورد کند. اگر تصویر زیبا و نقاشی شده او با کارهایی چون گربه سوزاندن و اوراد خوانی مقابله کند، نه تنها در مونترو، بلکه در مخاطب ایجاد دلهره می‌کند. اما بازیگر *آئورا*، چنان پیش می‌رود که وقتی در آخر نمایش با پیرزن جابه‌جا می‌شود، ضربه نهایی اتفاق نمی‌افتد. ناگفته نماند که صحنه در تلاش کارگردان، بخصوص در تصویر و فضاسازی شمشیر بازی و فال ورق، نشانگر ذوق و استعداد است. هنگامی که *آئورا* و *کنسوئلو* در فال ورق، وضعیت مونترو را ترسیم می‌کنند، این عملی نمایشی و حساب شده است. طغیان حسی مونترو در این صحنه و صحنه شمشیر بازی، منهای کل نمایش، استثنایی است. اما همین نیز، سبب دوگانگی در نمایش است.

کارگردان در دوباره سازی ژنرال، با صحنه‌هایی چون، نور شمعها در آخر نمایش و توضیح سست آیینه در ضمیر *کنسوئلو*، به موفقیتهایی نائل می‌شود. نمایش، در تصویر صحنه‌های تازه و بازیِ با نور، تماشاگر را در انفعال قرار می‌دهد، به نحوی که تماشاگر نمی‌داند نمایش دیده یا خیالبافی کرده است، ناچار، تصمیم می‌گیرد که به خود بقبولاند با نمایشی نو و شیوه‌ای تازه برخورد کرده است. اما وقتی راوی (قهرمان نمایش) از بلندگو به او می‌گوید لطفاً با دست زدن خود، تار عنکبوتهای این ماجرای عجیب را پاره نکند؛ تماشاگر باید بداند، نمایشی بسیار آوانگارد و بدیع دیده است. اما او چه کند که حسرت بردلش مانده و نمایش ندیده است. در واقع اگر متن نمایشنامه را نخوانده باشد، هنوز به پایان ماجرا پی‌نبرده است. آخر لذت خواندن یك رمان از سر شیفتگی و انفعال کجا و نمایش و عمل کجا؟

چیزی که نویسنده در مقام کارگردان به صحنه آورده است، حاصل یك توهم در معنای زیبایی است. زیبایی در انتزاع حاصل نمی‌شود، بلکه باید حاصل یك تعاطی و انتقال در صورت و معنا باشد. بازی با نور در نمایش، اگر چه تجربه‌ای خوب است، اما در این داستان غریب و بیگانه می‌نماید. ما در نمایش به دنبال چه چیزی می‌گردیم؟ این اساس نگرش ماست. آن فرمالیسم پیچیده در ادا و اصول، یا حرف و جوهره دردها و مرهمها؟

ترتیب تصویری که کارگردان ارائه می‌دهد، بیان تفکرات ایده‌آلیستی‌ای است که هیچ مناسبتی با تئاتر ندارد. این نمایش به مذاق جویندگان تئاتر، بس فریبنده و اغواگر است. تصاویری که بیننده را معطل می‌کند، بی اینکه هیچ کنشی یا دقی بردل او بنشاند. تماشاگری که نمی‌داند نمایش تمام شده است و اگر صدای قهرمان به داد او نرسد، می‌نشیند تا پایان ماجرا را ببیند. آیا این نمایش به شیوه «فتو تئاتر» است یا گرفتار آمدن در مرداب ذهنی رمان؟ آیا کارگردان و نویسنده نمایش نمی‌داند که تاثیر خواندن یك رمان با دیدن یك نمایش، تفاوتی اساسی دارد؟ و اگر کار او تنها، آوانگارد باشد که متأسفانه باید بداند این صابون به تن خسته ما خورده و دیگر کف نمی‌کند.

مسئله تجربه تئاتر یك طرف قضیه و جوهره نمایش ایرانی طرف دیگر آن است. در واقع گرچه نمایش *آئورا*، صاحب کارگردانی و بازیگری جاافتاده‌ای است اما نمایش در محتوای خود، طالب چیز دیگری است. اگر سابقه گروه نمایش *آئورا* برایم ناآشنا بود و تجربه‌های قبلی آنها را ندیده بودم، ناچار نمی‌شدم مسخ شدن در برابر این تفکر را گوشزد کنم. حرف من این است که: **نمایش، صرف مشاطه‌گری صحنه نیست. تئاتر ما تشنه چیزی است که در همان «مجلس تقلید هفت خوان» سر نخهایش را دیدیم**، کرداری از خودمان بود و حرفی بود که به درد این جماعت می‌خورد. اما تماشاگری که برای دیدن نمایش *آئورا*، مشتاقانه به سالن می‌آید، یك باره عرقی سرد برتنش می‌نشیند که آخرش چه شد؟ این عقب گرد، ناشی از چیست که کارگردان وقتی نمایش کار خود را نکرده است، *ساگا* را می‌فرستد تا تماشاگران را به سالن انتظار بکشاند؟! این دیگر خیلی جسارت می‌خواهد. آخر مدرنیسم هم حدی دارد! این بازیها چه ربطی به تماشاگر تئاتر دارد. بیاییم و اندکی در بافته‌های خود، با دیدی واقع بینانه نگاه کنیم. تئاتر ما بدون مخاطب است. این جماعت اندك رانیز، از خود دور نکنیم. اما مخاطب، منهای روشنفکر □