تحول روحی او برجسته نیست. او نماد نگرانی پیشگویانه ی متن است به این که این نسل نیز سرانجام فریب خواهد خورد و از دل زمین، جسدها و خاطرات مرده را برای کینه و انتقام بیرون خواهد آورد و باز جنگ ها سر بر خواهد آورد و تکرار ویرانی و... از طرفی رنج فرمانده از این که روزی بالاخره این سرباز نیز همچون او فریب خواهد خورد، از آن جهت که به پرداخت ساده لوحانه ی سرباز و غلظت فتنه گری های دختران مربوط می شود، قابل درک است، اما از آن جا که به مقابله با غریزه می پردازد، راه به خطا می برد. رازداری و عمق شخصیت فرمانده نیز در بافت اثر تنیده نشده است و بازیگر در بخش نخست از او جنبه ای ولنگارانه و برونگرا نشان می دهد تا در بخش دوم ناگهان او را ضعیف و درونگرا و به دلیل همین ناگهانی بودنش دیگر آزارانه [سادیستی] از این رو شخصیت فرمانده در ذهن تماشاگر عمق چندانی نمی یابد.

نمایش از نظر زمانی به زمان خاصی اشاره ندارد و هر زمانی را از نظر تاریخی می تواند دربر بگیرد، اما از لحاظ درون ساختی با سه زمان در نمایش مواجه می شویم: با زمان حال آرام شروع می شود و به گذشته ی کابوس گونه می رود و در ادامه و دنباله ی همان گذشته، با نوعی آینده نگری به فردا می نگرد و در این سیر، تنها زمان حال است که با نوعی نگاه خوشبینانه و ضرباهنگی آرام مواجهیم و در برخورد با زمان گذشته و آینده با نوعی ناواقعگرایی به سیاهی کامل نظر دارد. توجه به رابطه ی ساختاری منسجم میان این سه زمان از عناصر مهم یکدستی نمایش محسوب می شد اگر به طور کامل در اثر مورد توجه قرار می گرفت.

کم و زیاد شدن نور، افزودن نور موضعی، موسیقی، افکت های گوشخراش، فریادها و حرکات درشت بازیگران، نوع چهره پردازی، هم تأکید بر نوعی فضای مخوف نمادگرایانه دارند. شاید دیگر وقت آن رسیده باشد که در یک فضای آرام و غیرمتشنج با طمأنینه ی بیش تر با خلق آثار دراماتیک، جذاب و واقعگرا، بی پرده پوشی و نقاب، نبض حساس زمان خود باشیم.

ابزورد از نوع دوم

نگاهی به دو نمایش «طعم آلبالو» و «ببخشید ساعت شما چنده؟» نوشته و کار امیر امجد

جلال تهرانی

نظری هست که تئاتر یعنی کوشش های نافرجام(!) و البته نقاط روشنی هم در این نظر هست. با استناد به این نظر می توان گفت: این کوشش های نافرجام دو تیره است: اول کوشش هایی ست که نافرجام است و آزار هم دارد و دوم کوشش هایی ست که آزار ندارد، ولی نافرجام هم نیست! این تیره ی دوم اغلب آدم را ذوق زده می کند، چون کمیاب است، اما یافت می شود و ممکن است در یک تالار معروف، یک کارگاه متروک یا صحنه ای مهجور، سر راهت را بگیرد و تا مدتی فکرت را درگیر خود کند که این آخری، کاری ست که کم تر می بینیم. ما اغلب داریم خود را مجبور می کنیم که به یک نمایش فکر کنیم؛ چون فکر می کنیم تئاتر پدیده ای فکرانگیز است. فکر انگیزی، وظیفه ی تئاتر نیست؛ اما ویژگی طیفی از آن است. کوشش های تیره ی دوم نیز به دلایلی، این ویژگی را دارد. یک علتش همین ذوق زدگی ست. علت این ذوق زدگی نیز می تواند در نفس کوشش باشد. امکان نافرجام نبودنش، موقعیتی که در آن تلاش می کند و با این که آزار ندارد، زشت نمی گیرد، فریب نمی دهد، مدعی نیست، سرکار نمی گذارد، ترویج ساده پسندی نمی کند، شعار نمی دهد، تحقیر نمی کند، نگران گیشه نیست و دیگر. این ها اعتبارات تیره ی دوم است که گاه خیلی هم ساختاری نیست، اما مهم است و جذاب.

به تازگی یک گروه جوان، کارگاه نمایش ویدا، تالار کوچک و متروک تماشاخانه ی مهر را با اجراهایی به شکل رپرتوار، احیا کرده و به دلایلی کاملاً معروف، این کوشش،

دبیرخانه‌ی دایمی جشنواره‌ی سراسری تئاتر دانشجویان کشور
منتشر کرد:

نما
کتاب ویژه‌ی تئاتر

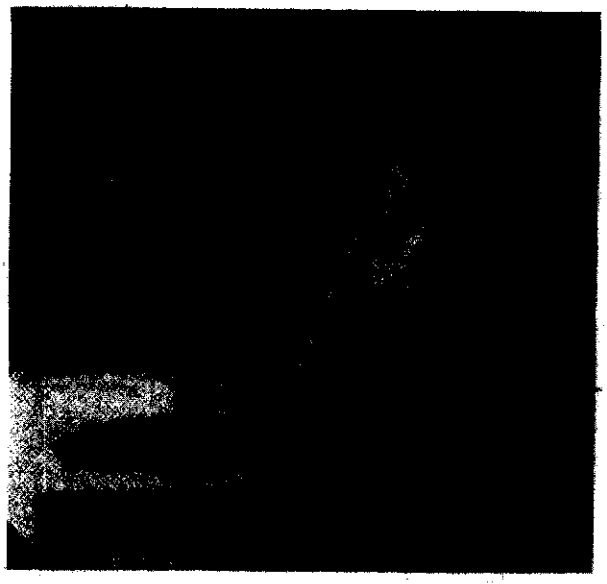
بی سروصدا و نامعروف مانده. فعلا تجربه هایی ست ساده و کوتاه که همه چیزش بوی تازگی، پویایی و سلامت دارد. آن قدر که حتّا خطاهای طبیعی و احتمالی، به صمیمیت با مخاطب می افزاید و تازه را تازه تر می کند.

این که از اولین تجربه های ابزورد، بیش از نیم قرن می گذرد حرف درستی ست، اما این یکی از آخرین تجربه های آن است، و هنوز مرکّبش خشک نشده. تازه، تئاتر مدرن هنوز طرفداران پروپا قرصی دارد. بخش عمده ای از تئاتر دنیا هنوز فرایند تازه تری را به رسمیت نمی شناسد و اتفاقات دوسه دهه ی اخیر را انتخاب هایی انفعالی و غریزی می داند که به جای حل معما، صورت مسئله را حذف کرده اند.

اما دو تجربه ی این کارگاه، «طعم آلبالو» و «ببخشید ساعت شما چنده؟» دو پرداخت از تئاتر مدرن اند که با شیوه ی ابزورد، مناسبت ها و تفاوت هایی دارند. «طعم آلبالو» از طریق دیالوگ نویسی موازی به ابزورد نزدیک شده. زبان در این تجربه، صیقل یافته و کارویژه ی واقعی خود را دارد و به ارتباط نیز نمی انجامد و آدم ها تا پایان به موازات هم پیش می روند. تفاوت میان این اثر و آثار ابزورد در نوع فاجعه است. درد آدم های این اثر شخصی ست و به دنیای پیرامون مربوط است؛ اما شناسنامه ای شخصی دارد و به حادثه ای در زندگی فردی شان مربوط است. آدم ابزورد از یک درد مشترک رنج می برد و دچار فاجعه ای همگانی ست. یک موقعیت فراگیر هست که همه در آن گیر افتاده اند. ممکن است در آثار یونسکو، گره های نمایشی شخصی ببینیم؛ اما این گره ها متعلق به داستانی ست که به تدریج خلأ محتوایی اش رخ می نماید و مضحک می شود. در آثار بکت همان درد مشترک، گره اصلی ست و برخلاف آثار یونسکو با آن بازی نمی شود، بلکه خود بر بازی آدم نمایش اثر می گذارد.

در ایران، شماسی بیش از سایرین به این مقوله می پردازد. در آثار او نیز این درد مشترک وجود دارد؛ منتها با آن برخوردی نمادین می شود و محتوای آن به شکلی نمادین و در داستان و موقعیتی نمادین بر زبان آدم ها جاری است. آدم های بکت و یونسکو در موقعیتی واقعی ترسیم می شوند، واقعیتی که نویسنده می بیند. شماسی آن واقعیت را در موقعیتی نمادین به کار می برد و هر یک از عناصر صحنه ی او در باطن کارکرد نمایشی اش، نماینده ی انواع ماهیت هایی ست که او در واقعیت یافته. شاید بتوان این جور نمادگرایی (با سمبولیسم اشتباه نشود) را اثر فرهنگ ایرانی دانست. می شود این طور هم گفت که ابزورد شماسی ایرانیزه شده.

اما شیوه ی پرداخت ماجرا در این دو تجربه، واقعی تر از آن است که بتوان در آن نمادی یافت. مگر این که کل اجرا را مشت بگیریم، نمونه ی خروار. از طرفی اغلب آثار ابزورد، روبه جلو دارند و این دو اثر به خصوص «طعم آلبالو» گذشته را مرور می کند، منتها هرکس گذشته ی خودش را. یکی کارش را از دست داده و دیگری معشوقه اش را.



«طعم آلبالو»

طرح «ببخشید...» با قالب ابزورد، مناسبت بیش تری به هم زده: زن و مردی دچار روزمرگی، ۱۹ سال است به تکرار لحظه ها مشغولند. این طرح و حوادثش «فاسق» پینتر را تداعی می کند؛ نه جنس طرح و موضوع حوادث آن را، که بحران آن گونه دارد. بحران هم محتوای ابزورد را به رخ می کشد و هم از پیرنگ اجتماعی آثار مثلاً چخوف برخوردار است. خوب است برگردیم و کمی نزدیک تر شویم.

در آثار ابزورد، تشخیص بحران اصلی و دریافت بی ارتباطی و بی هویتی آدم ها و بی محتوایی که خود محتواست به عهده ی مخاطب است. بازیگر ممکن است یک هیچ تمام را با جدیتی تمام بازی کند. «استراگون» به جد و جهد داخل کلاه و کفشش را می گردد؛ آن قدر که مخاطب را به شکلی کاملاً واقعی و جدّی در این جست وجو با خود همراه می کند. این بازی واقع گرا مارا به وجود ریگ یا زایده ای در کفش و کلاه مطمئن می کند، اما او دارد پی «گودو» می گردد! و این مسئله برایش بسیار جدی ست. طنز ابزورد از این جا بیرون می زند.

طنز یونسکو نیز به این جدیت واقع گرا نیازمند است: «یک سالن اشرافی و نیز اندکی هنرمندانه، یک یا چند مبل سه نفره، چند مبل یک نفره، یکی از مبل ها سبز... دیوارها پوشیده از تابلوهایی ست که کلمات دکترای افتخاری روی آن ها به چشم می خورد... دکترا، دکترا... زن... با لباس عادی خانگی دیده می شود.

احتمالا از رختخواب پایین آمده... دوست شان با لباس مرتب، چتر و کلاه به دست... فکل شق و رق، کت تیره،

شلوار راه راه و کفش مشکی . . . ». این شرح نمایشنامه ی «نقص» است.

یونسکو برای پرداخت یک موقعیت جدی به این جزییات واقعی نیاز دارد، از یک عضو فرهنگستان فرانسه برای اهدای مدرک تازه ای؛ دیپلم متوسطه خواسته اند. او انواع دکترا را دارد، اما دیپلم را به علتی نگرفته و حالا برای رفع نقص پرونده در امتحان متوسطه شرکت کرده و مردود شده! خب این یک موقعیت مضحک است، اما عضو فرهنگستان این را نمی داند. بنابراین میان او و نقش اش هیچ فاصله ای نیست و او با جدّیت با موضوع مواجه می شود. یعنی اجرای یک اثر ابزورد برای قضاوت نقش از آن فاصله نمی گیرد و در این قضاوت با مخاطب شریک نیست؛ شاید بشود به آن اجرایی درون گرا گفت.

اما تجربه های «گروه ویدا» تصنعاتی دارد از قبیل دکور کاربردی و مجرد، گریم غلو شده و نمایشی، لباس کارگاهی و دیگر، که به ما می گویند این یک بازی ست، یک کارگاه است، یک تجربه ی نمایشی ست و یا یک نمایش تجربی. خب این یک تئاتر برون گراست که می خواهد مخاطب را در اجرا دخیل کند و در نتیجه اجرا و مخاطب به کمک هم نقش را به بازی می گیرند و این، میان بازیگر و نقش فاصله می اندازد. می توان دیالوگ «طعم آلبالو» را مثال زد.

دو نفر گفتاری موازی و حساب شده دارند که در مقاطعی به هم ربط ظاهری پیدا می کند و نمایش وقتی اتفاق می افتد که این دو رو در روی هم قرار بگیرند و با جدیت باهم مکالمه کنند. یک بازی واقعی و تمام عیار است که می تواند طنز این نوع دیالوگ نویسی را عیان کند و هم بار تعلیق را به دوش کشد. زیرا مخاطب در برخورد با این نوع دیالوگ باید مدام در تشخیص این که «این ها طرف صحبت هم اند یا نه؟» بین حتم و حدس و شک، رفت و برگشت کند. اما این جا تصنعاتی که از انتخاب های کارگاهی ست، تکلیف را معلوم می کند. دو بازیگر را به موازات هم می نشاند که دیالوگ موازی را بگویند و پیشاپیش معلوم می کند که این دو ربطی به هم ندارند. این نوع تصنع، بار نمایشی این نوع دیالوگ را از میان می برد و نمایش را به برخوانی نزدیک می کند. یک برخوانی هم می تواند نمایشی باشد، منتها دیالوگ برخوانی موازی نیست. در امتداد و متوالی ست و یک قصه ی واحد را پیش می برد.

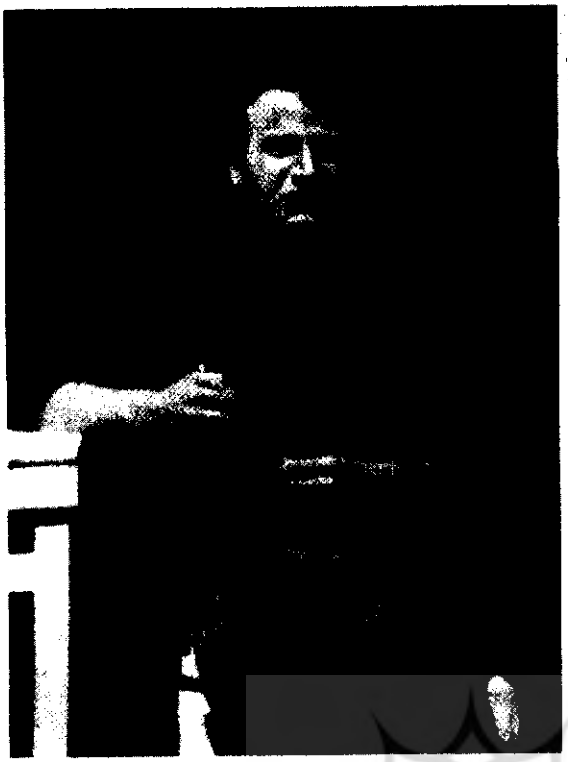
این یک اتفاق در خور توجه است، یک تجربه ی مهم برای یک کارگاه. دو انتخاب ناهم بار که هر دو به یک اندازه خوب و قابل قبول پرداخت شده اند، بار نمایشی یکدیگر را خنثا می کنند؛ جالب نیست؟ یک تئاتر پراز خلاقیت و ذوق و اندیشه به خاطر تقابل دوبردار نمایشی به لحاظ عواطف نمایش به منطقه ی صفر می رسد!

همین اتفاق از منظر دیگری نیز قابل بررسی و توجه است؛ یعنی آنچه بیش تر اجراهای ابزورد را در این جا به منطقه ی صفر نزدیک می کند، تفکرزدگی اجراست. این تفکرزدگی که خود را به بیش تر اجراها تحمیل می کند به خاطر نگاه مبتنی بر اندیشه و منطق تاریخ ـ یعنی فهم نقش از طریق تحلیل ـ صورت می گیرد و باید هم. اما دوری ما از آن درد مشترک، باعث می شود که بخشی از تحلیل مان را هم بازی کنیم! یک آدم غربی، صاحبی ست تصاحب شده. او در فرایند مدرنیته، آقایی ست رعیت شده که از این فرایند به وحشت افتاده. او این نوع وحشت را زندگی می کند و برای احساس کردن آن نیازی به تحلیل کردنش ندارد؛ اگر چه برای فهمش، سراغ تحلیل هم می رود. بهتر بگویم یک آدم غربی، یک انسان مدرن است و برای رؤیت مدرنیته، کافی ست به خود بنگرد. او در آیینه چه می بیند؟ بازیگر نقش باخته. او این نقش باختگی را زندگی می کند و روی صحنه در آن غلو می نماید. در رابطه ی او با ابزورد نیز بُردارهای حسی، درونی، غریزی و عاطفی، اول است، بعد نوبت اندیشه و تعقل هم می رسد. ولی ما برای فهم و درک آن فرایند، ناچار با تفکر و تحلیل شروع می کنیم و بعد عواطف بازی را با بهره گیری از قراردادهای علمی شده به خدمت آن تفکر می گیریم. این باعث آقایی بازیگر بر نقش می شود و او نقش باختگی را به بازی می کشد. آن بازیگر نقش باخته، می شود بازیگر نقش باختگی و آن حقارت نقش باختگی می شود اعتبار بازیگر، و حالا اگر شیوه ی ابزورد برای انسان مدرن یک جیغ بلند است، در این جا به مکالمه ای معقول و خردمند تبدیل می شود، این تئاتر را به منطقه ی صفر نزدیک می کند، به همان اتفاق جالب؛ که یک تئاتر محاسبه شده که از ضرباهنگ درست، میزانسن فکر شده و متنوع، توان قابل قبول بازیگری، بی پیرایگی و سایر عناصر نمایشی در حد مطلوب برخوردار است، دچار خلأ می شود. برگردیم و منظرمان را عوض کنیم.

این که چرا تجربه های اولیه ی اغلب نمایشنامه نویسان ما در حوزه ی ابزورد موفق تر است، موضوعی قابل بررسی ست و برای این نوشته زیادی، اما در آن مدخلی برای ورود به یک منظر تازه هست. ممکن است عده ای فکر کنند علت این موفقیت نسبی، فراغت تئاتر ابزورد از آن ساختمان منطقی و لازم الاجرای شیوه های واقع گرا و یا کلاسیک است. در حالی که تئاتر ابزورد به خاطر از دست دادن امکانات نمایشی آن شیوه های متعارف ـ برای ایجاد تعلیق و جلب مخاطب ـ مسیر سخت تری را طی می کند و ساختمان پیچیده تری دارد. آن ساختمان متعارف که *ارسطو* تعریف می کند و در چند قرن اخیر تعاریف واقعی تری یافته، معمولا در تعادل اولیه شروع می شود و اگر حمل بر توضیح واضحات نشود، می شود تعادل اولیه، گره افکنی، نقطه ی اوج، گره گشایی و تعادل ثانویه. رعایت این منحنی آکادمیک به تنهایی، ایجاد جاذبه و تعلیق نسبی می کند. تئاتر ابزورد این امکان را از دست می دهد و بازی را بمداز نقطه ی اوج شروع می کند. گره گشایی را حذف می کند و تماماً در تعادل ثانویه برگزار می شود.

آدم ابزورد، دچار تعادل ثانویه است. دچار روزمرگی ست. بحران های هیجان انگیز آن منحنی در او

طعم آلبالو



ته نشین شده و از او موجودی ساخته که می دانیم. خب چنین شرایطی پیش از همه کسالت آور است و هر نویسنده ای برای غلبه براین کسالت، تمهیداتی می یابد. بکت به خاطر تسلطی که بر ساختمان داستان دارد، می تواند عناصر تشکیل دهنده ی آن را در برش های ریز و پشت هم به کار زند و بی نیاز از یک داستان کلی مخاطب را با انواع کنجکاوی، غافلگیری، تعلیق و دیگر نگه دارد. او گاه از طریق روایت هایی کوتاه و سایه وار به نقاط دیگر آن منحنی نیز سری می زند و زود بر می گردد. این قطعات ریز و متوالی و به ظاهر نامربوط ـ در مجموع ـ محتوای تعادل ثانویه را نمودار می کند و نیز آن درد مشترک را. «طعم آلبالو» نیز چنین شیوه ای دارد و گفتم که آنچه در مجموع نمودار می شود، دارای شناسنامه ای شخصی ست و فراگیر نیست. این نمایش نیز بعداز فاجعه شروع می شود. اخبار آن فاجعه به درستی در طول نمایش پخش شده، به سرعت کنجکاو می کند و به تدریج ابعاد فاجعه روشن می شود.

بکت در اغلب آثارش، زمان و مکان دیر و دوری از تعادل ثانویه را طی کرده و در موقعیتی برگزار می شود که ابعاد فاجعه در آدم ها نه نشین شده و به استخوان بندی آن ها ابعاد تازه ای بخشیده که این ممکن است آن ها را در نظر ما موجوداتی روان پریش جلوه دهد در حالی که آدم بکت، دیوانه نیست و ذهن او با موقعیتی که در آن قرار گرفته، مناسبتی واقعی دارد. منتها واقعیتی که بکت در آن دورها می بیند، ممکن است با ذهنیت ما پرفاصله هم باشد که هست.

«طعم آلبالو» تمهید دیگری دارد. تاریخ فاجعه به سه روز پیش باز می گردد و شخصیت هنوز شوکه است و دچار جریان سیال ذهن و این توجیهی نمایشی ست برای آن که او به شکلی آشفته، گذشته را مرور کند و اطلاعات را کامل.

«ببخشید. . .» به یونسکو نزدیک تر است. یونسکو یک موقعیت نمایشی کاملا جدی می سازد که از محتوا خالی ست و این جای خالی در نهایت با محتوای تعادل ثانویه پر می شود. آن موقعیت گول زنک به کمک آن جدید ـ که شرحش آمد ـ تئاتر را از کسالت و روزمرگی می رهاند و تعلیق را می سازد. زن و مردی که ۲۹ سال از زندگی کسالت بارشان می گذرد به تدریج ما را مطمئن می کنند که ورود یک کودک، . آن ها را از روزمرگی می رهاند. در پایان کودک پیدا می شود و می فهمیم که انتظار آن ها نیز دلخوشی گول زنکی بوده. اگر یونسکو این نمایشنامه را می نوشت برای شکستن رخوت آن روزمرگی شاید موقعیت صوری خود را از ابتدا حول ورود آن کودک می چید و شاید این انتخاب «ببخشید. . .» که بیش تر زمان نمایش را به شرح آن روزمرگی می گذراند به این خاطر است که کسالت تعادل ثانویه به خودی خود، برای مایی که از بیرون در آن تعقل می کنیم جذاب است و ایجاد تعلیق می کند.

دو تجربه ی «طعم آلبالو» و «ببخشید ساعت شما چنده؟»، فارغ از این که به کدام سبک و سیاق مربوط اند آثاری هستند لازم و دیدنی، قابل بحث و بررسی، صادق و صریح و در نتیجه آموزشگر و از این منظر، این اتفاق تازه، روزنه ی امیدست. چرا که ما در برخورد با یک تجربه ی تئاتری، تنها در صورتی می توانیم به دانش صحنه ای خود بیفزاییم که صاحبان آن تجربه به هنگام خلق اثر به دانش خود افزوده باشند. این همان خاصیت تیره ی دوم است که کمیاب است، اما پویاست و بوی نا نمی دهد. خب گفته اند روزنه. غار که نگفته اند!