

سه نگاه به سه نمایش

● بهرنگ رجبی

نمایش رخ می‌نماید بسیاری لحظات و حرکات اضافه و بی‌معنایی که لازمه‌های ظهور حرکات و صحنه‌های معنادارند و بی‌کوشش برای استفاده از این لحظات برده و معنادار کردنشان در جهت درون‌مایه اصلی، برها شده‌اند. مثلاً نگاه کنید به مدت زمان طولانی بسن میله‌های فلزی بر دست و پا و گردن دبیری و حرکات دیگر بازیگران در این صحنه، که جز آن که فاقد معنا هستند، تمرکز و مداوم صحنه را نیز مختل می‌کنند و خود بدل به کانونی برای کشف معنا می‌شوند. و این همه هم درست در صحنه‌ای که یکی از مهم‌ترین معناها و لحظات تعیین‌کننده اثر در حال ارائه است. و بنابراین میزاسن‌های پرحرکت و غیراستثنا (تابع و برآمده از بازی‌ها و نحوه کارگردانی) و صدا و فریادهای بی‌پایان، پیش روی مخاطب قرار می‌دهد تا از پس این نکته و توفیق بر شخصیت‌ها (به‌جای استفاده از قصه برای بیان)، تحرک بی‌وقفه، واکنش‌های شخصی و درخود هر شخصیت نسبت به موقعیت به‌صورت غلو شده و هم‌بده بستن‌های بازیگران و شخصیت‌ها با یکدیگر، بتواند تصویر آن درون‌مایه اصلی - اضمحلال فردیت و شخصیت و اخلاق انسانی در رویارویی با جهان مدرن - را و هولناکی‌اش را با تمام زوایای آشکار و پنهانش بر صحنه بیافریند و به مخاطب خود نیز منتقل کند. و اگر می‌تواند که بیافریند و انتقال دهد، به دلیل توفیق در هم‌سو ساختن همه این انتخاب‌ها (بی‌گاه حتی متضاد) و یا متن فصل مشترک میان‌شان است و حرکت به سوی تفتیق و ترکیب این انتخاب‌ها برای دست‌یافتن به یک ساختمان منسجم و جهت‌دار، و نیز به دلیل وجود گروهی اجرایی - همه اعضایش مکمل یکدیگر و در اوج - که در کنار همدیگر بدل به واحدی می‌شوند و هیتتی می‌سازند چنان سهمگین، که کمتر کسی را توان بی‌اعتنایی‌اش هست.

شام اول (فرهاد آیش)

این نسخه ایرانی‌شده آوازه‌خوان طاس یونسکو در نگاهی کلیت‌نگر و فرامتنی، گماکان مشکل عمومی تمامی Absurd‌های وطنی را داراست؛ فندان

کرکن (وحید رهبانی)

نمایش آقای رهبانی، اجرایی از نمایشنامه یونسکو هست و نیست. بیست چون در ساختمان روایتی متن دست می‌برد، حذف و اضافه می‌کند، نکته‌هایی می‌افزاید و می‌کاهد و شکل اجرایی‌اش را نه از درون متن که از بیرون و بنا بر نگره‌ای فرامتنی به وام می‌گیرد. یعنی نمایش آقای رهبانی به اثر یونسکو وفادار نمی‌ماند. و هست؛ چون جوهر نمایش و درون‌مایه اصلی‌اش را نه تنها نگاه می‌دارد، بلکه تأکید می‌کند و ژرفا می‌بخشد. نمایش در شکل حاضر بر پایه‌ای یک سو کاستن هر چه بیشتر از وجوه روایی و قصه‌گوی اثر (با کنار گذاشتن بسیاری از لحظات و صحنه‌های اولیه و اشاره کنم که گویا این روند کنار گذاشتن تا روزهای آخر هم ادامه داشت و مثلاً در یکی از آخرین اجراها، که من دیدم - باز هم نسبت به روزهای اول اجرا چیزی در حدود پانزده دقیقه از این قسمت‌ها کم شده بود) و از سوی دیگر پررنگ کردن وجوه غیر روایی، زوایا میان آدم‌ها، کنش‌های انسانی، درونیات‌شان و صوت رابطه شخصی هر یک از آنها با محیط و موقعیت، بنا شده است. بر سبب حرکت در این مسیر، آقای رهبانی مقدار زیادی از حواشی و قصه‌های فرعی نمایشنامه را (که البته جدا و دور از درون‌مایه اصلی نیستند ولی تنها تأثیر محتوایی دارند و در کار تحکیم و تکمیل سوبه‌های مختلف این درون‌مایه اصلی‌اند) حذف می‌کند و در نتیجه ابتدایی نمایش - که زمینه‌های وقوع موقعیت اصلی به پیش کشیده و بسط داده می‌شوند و پس از حضورشان گریزی نیست - همراه و همگام با به پیش بردن روایت، مقدمات قرار داده‌های شخصیتی و محیطی نوع اجرای نیمه دوم اثر را هم در دل این قسمت می‌تند، و در نیمه دوم اثر - خانه ژان، خانه برانزه و صحنه تماش - برعکس، صحنه را با تمامی جزئیات و ریزه‌کاری‌هایش و با شکل ویژه اجرایی نقش‌ها توسط بازیگران - مبتنی بر بازی‌های غیر واقعی و غلو شده متناسب با موقعیت پیش آمده، که در ضمن هر جزء آن - واجد معنایی کامل‌کننده معناهای شکل‌دهنده ثانویه اثر نیز هست و همین جا هم مهم‌ترین مشکل

موجبت: که بن خود خاس بر خودی مطلقاً درون منی و ساختاری و یا منون Absurd شناخته شده این سو در این سوی دیاست. بی هر گونه توجه به تاریخ پیش و تکوین این رویکرد نمایشی. مناسب ازلی آیش (همچون اگر تکوین هجته. مناسب Absurd هنر ایرانی نوشته شده در این سال ها) با بی اعتباری کافی به سلا و اثرها و انتخاب های شکل گیری این رویکرد در دست هجته بی حاشی از این کرده به نظری و با نادیده گرفتن ظرفیت ها. امکان ها و مرشکلات فرهنگ آدم های این سرزمین ها و نیز تفاوت های بسیار سیاسی این فرهنگ با این ها و فرهنگ این دیار. به صریح آرایش کردن Absurd. تیره ساه یوسنگو از همه ساه می گویم: چرا که این جا هنوز بی معنایی و پوچی برآمده از فلسفه سازنده این رویکرد در حوزه هایی چون ساختن و ساختن نمایش. قصه گوینی. ایجاد یک موقعیت و... سری یافته. حاشی که مثلاً در نمایشنامه های اخیر ساموئل بکت یافته بود و اصلاً به بن بست رسیدن و خاتمه یافتن رجوع به این رویکرد در تقارن معاصر دنیا را باعث شد. و تپید در حیطه تنگی رویت و زبان محدود معنای بسنده می کند و می گوید با مثلاً معادل های ایرانی اسامی و اصطلاحات استفاده و فرساختن ها و تکیه کلام های فارسی همسان با نبردهای منسی غربی) و نیز شریک بارقه ها و نشانه های از سنده و آداب ایرانی به درون رویت موجود در نمایش اصلی. به نمونه بومی شده نمایش یوسنگو بدل شود. این کوشش ایدستکم در نوع برخورد فنی اش با الگوی غربی پیش روی خود) به دلیل منطبق شدن فلسفه و فرهنگ بدو وجود آورنده و تنگ دهنده این رویکرد در غرب با فلسفه زندگی شرقی و این ها و شیوه زتادگی ناشی شده از آن. و در نتیجه عدم باورپذیری جریان رفتاری شخصیت ها اشکل ویژه روابطش. قواعد خاص این نه بستن کلامی شان. و کش هاشان - موفقت با حد پس رو (پس) توفیق می یابد و از حد تلاشی برای ساجن تک Absurd ایرانی درسی بخرد: تلاشی که شاید گریست منسی پیش از این صورت می گرفت. در محور تقویق و تحلیل و سررسی بود (مثلاً به عنوان یک پیشه دار) اما امروز و پس از سال ها نگرار و دین انبوه آثار تولید شده بر منهای برخوردی همسان نوع برخورد افای آیش با تناظر Absurd و شاهده نتایج و دستاوردهای این برخورد. پیش از نمونه ای دال بر حضور و وجود هنوز یک جریان نمایش پیش از این شکست خورده نیست که می گوشت با تعمیر و تعویض نمونه های مرجع او به نوع نگاه به آنها) بر ناکامی محسوس فائق آمد.

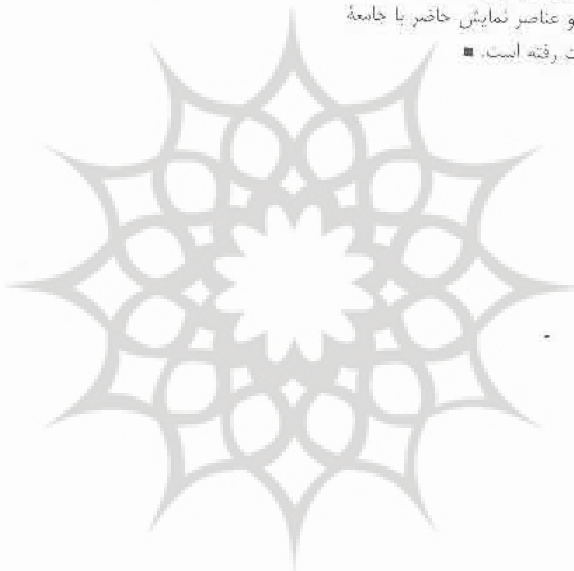
از منظری دیگر و از نگاهی جرینگر و درون منسی نیز با توجه به نکتی ذکر شده در بالا. اگر مثلاً بین نوع نگاه منسی از اعراب داشته باشد. سعی اثر در شکل دهی مجموعه ای از روایا فالتزی گونه و غیرواقعی. و در عین حال در داخل دنیای نمایش. درست و پذیرفتنی. به نه گفت و گوها و واکنش هایی طبیعی نسبت به موقعیت بدو وجود آمده. که منجر به احساق جلوه دادن شخصیت ها شده: چرا که نمایش معادل حداقلی لازم شخصیت های این گونه فالتزی - منسی بر حضورشان در فضا و موقعیتی. برای همگی. قابل باور را هم از بین می برد (مثلاً نگاه کنید به سحره کردن های ملالوم رن مهمان از سری حنی خود شخصیت های دیگر ندسین) و علاوه پیش فرس های نمودارکننده ساختن اثر

و قرار دادهای خود ساخته مواجهه با مخاطب را در هم می شکنند. که این خود برآمده از آن عده تطبیق دو نوع نگاه به جهانی و تفاوت بنیان های رابطه در دو سوی تضاد دریاست. قالب مناسب شرحی ها نیز. این جا اصلاً بر پایه موفقت حاصل آمده از ناهمگونی واکنش های بومی با شکل روایتی غیربومی یا شده که اگرچه شاه آخر را تبدیل به نمایش سیز فرح و طزاری کرده. اما همرمان در کار تا کبد همان عده تطبیق دو فرهنگ سیر هست. در لحظه به لحظه نمایش. منسی معنا هر نوعی نمایش آقای آیش. در حیطه وقوعش دیگر بار اعلام می کند که اثر را از دایره بسته خود ساخته اش بهایی نیست. و گویا به هر سو که رویی باز به مشکل پایداری اولیه خواهیم رسید. حالا شانه بتوین دریافت که چرا کوشش نمایش برای فائق آمدن بر ناکامی محسوس به شکست می انجامد.

دیر راهیان (فرهاد مهندس پور)

نمایش آقای مهندس پور شگفت تدرک است. وجوه مختلف درون بنا اصلی اثر. تردید در انگاره های منسی خشک و سخت کلیسا. در چند قصه مختلف بسط یافته که این جا اما ۱. هیچ گونه ارتباط درون منسی با یکدیگر ندارند و ۲. چر یکی از قصه ها (قصه تردید پدر ژرژ) باقی بی گفته نمی شوند و نتجانی می یابند از عدم تحول و تغییر شخصیت های درگیر با این قصه ها را نیز نمی توان با عدم شناخت و نگاهی ناشناختن توجیه کرد و از پس آن به رابطه آگاهی و فرد و جامعه رسید: چه این شخصیت ها خود اصلاً کوششی برای تعمیر نمی کنند یا در سوی متقابل تلاشی به منظور در جهل نگاه داشتن شان نمی شود تا در... واحد حرکت شود و "شاید" معنا یابد. به نتیجه ای برسد. تأثیری بگذارد و واکنشی برانگیزد. بدین ترتیب الگوی ساخت و پرداخت چند قصه محزا. اگرچه در درون هم نرسد. با هدف ایجاد یک "قصه" نیز (که الگویی منطبق با ساختن کنونی نمایش - چند قصه موازی با یکدیگر. بی حضور مشترک رویتی و بنوی و بستگی به هم. است) به دلیل خودبسته نبودن هر یک از قصه ها و به پایان نرسیدنشان توفیق نمی یابند پس بر این پایه می توان قصه ها را که و زیاد کند یا به کلی همه را. چه قصه ژرژ. حذف کرد. بی آن که خللی در ساختمان اثر پدید آید (به عنوان نمونه هایی از قصه های قبیل حذف اشاره می کنم؛ مثلاً تمامی قصه های مربوط به شخصیت های باکابل. روسن. الفونس. گرونیو و... پس: حالا می توان گفت که خود این شخصیت ها هم - همگی - قابل حذفند) و شکست اثر دوسویه است: چرا که این جا حنی سها قصه دارای آغاز و انجام اثر هم. در سیر پیشرفت نمایش تأثیری بر دیگر اجزای نمایش نمی گذارد و خود نیز در کنارش همراهی با دیگر قصه ها تسری نمی یابد. بنابراین دیر راهیان فاقد یک روند است. هر چند پدر ژرژ در غالب سحنه ها حضور دارد و سخن می گوید. اما از سحنه ای به سحنه دیگر. پیوستگی را باعث نمی شود. او نیز همچون ما. ناظر پارتی ناهمگون است که بنا - چنان که گفته شد - یک کل خودبسته نمی سازند. قصه پدر ژرژ در سحنه ابتدایی نمایش. با شک آغاز می شود و در یکی از سحنه های پایانی به تحول و تغییر منتهی می شود. اما در فاصله این دو. صحنه حرکتی نیست. تنها سکون است و پرداخت نعدادی سحنه ایستا. و حالا از این جا می گویم برسم به توضیح چرایی جذاب بودن لحظاتی از نمایش و این که در قسمت هایی از همین پرداخت هر

یک از صحنه‌ها، بی‌توجه به عدم ارتباطشان با دیگر صحنه‌ها و کلیت اثر - رویکرد نمایشنامه‌نویس در نگارگری اندک مؤلفه‌های محتوا و ابوه استفاده‌های چندگانه و چندوجهی از این مایه‌ها و رجوع مدام به آنها - به جای بسط وازگانی و تصمیمی نمایش - به نوعی اقتصاد کیفی خدقلی در خیطه «پرداخت» منجر شده که به دلیل همان استفاده از وجه مختلف و متفاوت یک عنصر، جذاب هم هست (مثلاً نگاه کنید به چگونگی عمل نویسنده در کار با مؤلفه‌هایی همچون کفش یا پیر)؛ هر چند به رغم نمایشی این ارزش‌ها، پرداخت لحظه‌ها همچنان دستاورد و جایگزینی نیست، چون در نهایت کلیتی به وجود نمی‌آید و سازه‌ای معنادار شکل نمی‌گیرد. و تأسف اما همه در این است که قابلیت و ظرفیت ساختن وجود داشته و در این که این همه به بهایی بس ارزان - حرف امروز زدن و سعی در ایجاد همسانی و شباهت میان فضا و عناصر نمایش حاضر با جامعه معاصر ایران و معضلات و مشکلاتش - از دست رفته است. ■



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی