

گزیده نمایش‌های دوفصل / ۳

ارکستر اسیونی شایسته و بایسته

نگاهی به نمایش «خانه برنارد آلبا» به کارگردانی روبرتو چولی

● فرشید ابراهیمیان

سریع و چشمگیر در همهٔ طرح‌ها و زمینه‌ها شده، بنیان و بنیاد طریقی نو را در شیوهٔ زندگی و نحوهٔ نگاه انسان غربی را پی می‌ریزد. مسألهٔ نهضت آزادی زنان و مبارزهٔ بی‌امان آنان برای کسب امتیازات اجتماعی و تساوی با مردان است. مبارزه‌ای که خرمندان، فیلسوفان و روشنفکران زیادی در حمایت از آن، چه به‌صورت عملی و چه به‌شکل نظری، جانبداری کرده. در کنار زنان تا آخرین لحظه و تا اخلاق حقوق کامل باقی ماندند. در عرصهٔ این جانبداری و حمایت به‌طور مشخص در آثار نویسندگانی چون ایبسن و استریندبرگ، به‌وضوح تجلی یافته است. و طبیعی است که لورکا نیز به عنوان نویسنده و شاعری انقلابی و مردمی که قالب نمایشی را برای بیان اندیشه‌های خود برگزیده است، نمی‌تواند از این تأثیر به‌طور بوده، موضوعی در خورده در ارتباط با آن انتخاب ننماید. بویژه این که این ستم در جامعهٔ او مضاعف می‌باشد. بدین معنا که اگر در اروپای غربی خواست زنان، مشارکت در امور اجتماعی و داشتن حق رأی و تساوی با مردان است، در اسپانیا آن روز، مسألهٔ اساسی و ابتدایی برای زنان، شناخت هویت انسانی آنهاست. یعنی زن اسپانیایی در این برههٔ تاریخی، ابتدا نیازمند آن است که جامعهٔ او را به عنوان انسانی که دارای خواسته‌ها، تمایلات، آرزوها، آمال و ... همچون مردان است، مورد شناسایی قرار بدهد. و این گونه به او احترام بگذرد، به او حق انتخاب و آزادی بدهد. اجازه دهد که افکارش را بی‌خوف و هراس مطرح کند در فعالیت‌های اجتماعی شرکت داشته باشد و از چهارچوب تنگ و حصار تفکرات قدیمی بیرون آمده در هوای جان‌بخش مناسبات اجتماعی - انسانی استنطاق کند. طعم لذت عشق و دوست داشتن را مزه کرده، از گرمای خورشید

لورکا نویسنده‌ای است که از ابعاد و سبدهای مختلف می‌توان آثار او را نقد و تحلیل کرد زیرا در شرایطی دست به قلم می‌برد که یکی از حساس‌ترین و تأثیرگذارترین دوره‌های تاریخی است؛ دوره‌ای که از طرفی حمل و وارت دستاوردهای فرهنگی، فلسفی، سیاسی، اقتصادی و ... قرن نوزدهم می‌باشد. و از جانب دیگر روزروزی مناسبات دورهٔ مدرن قرن بیستم لیکن او در جامعه و کشوری زندگی می‌کند که به دلایل متعدد، ابتداءً قاعدهٔ رئالیسم و سپس مدرنیته عقب مانده و این عقب‌ماندگی با وجود نظام‌های سیاسی توانالتر که خود پایه و مایه در دستگاه تفکیش عقاید به‌ویژه در شمال و سنت‌های عرب جاهلی در جنوب دارد، شدت بیشتری یافته است. در واقع می‌توان گفت، استبداد حکومتی همچون روی ظلم و رسوخ‌ناپذیر، مانع نفوذ اندیشه‌های نو در جامعهٔ اسپانیایی آن روز شده، با سرسختی هر چه بیشتر در مقابل این تفکرات به مقاومت برخاسته است. لیکن لورکا به عنوان شاعری حساس و روشنفکری متعهد که تحت تأثیر متورافکران و شاعران انقلابی اروپای غربی قرار دارد بی‌هراس و خوف از ثنات اعمال خود، همانند دیگر یارانش در سرزمین‌های اروپایی، اندیشه‌های ژانباک اجتماعی خود را در قالب نمایشنامه‌هایی به‌غایت زیبا، شاعرانه و مردمی به تصویر کشیده، دلایل عقب‌ماندگی و ظلم و جورری که بر مردم روا داشته می‌شود را بر ملا می‌سازد از جمله و زمرهٔ این عقب‌ماندگیها، گذشته از مناسبات و سازکارهای مدرنیستی یعنی ستروما و انحصار رابوا متداولی و رشد صنعت و تکنیک و نضج و لوج دموکراسی و مردم‌سالاری و اندیشه‌های لیبرالیستی و تأثیر شگرف و سترگ انقلاب کبیر فرانسه - که موجب رشدی

و از مهریابی و عطفوت انسانی بهره‌مند گردد

بدین‌سان لورکا با دست‌مایه قرار دادن این فکر یا به بهانه‌ناترسیم وضیعت و موفقیت زنان و نحوه و شیوه برخورد با او در اسپانیا، کل شرایط اجتماعی و حاکمیت اندیشه‌های قرون وسطایی ستیزان خون‌ریزی را به زیر سؤال برده، به نفع مردم و ملت موشگبری کرده، در نمایشنامه‌هایی چون *یرما* و *عروسی خون* و *خانه برنرارا آلیا* ضمن محور قرار دادن مسأله زن و بیان وضیعت اسفبار او به تصویر، ساز و کارهای اجتماعی - سیاسی و - اسپانیا پرداخته و از طریق تجسم ظلم، جور و تحدید آنها، استبداد فئودالی خشن و فساد و انحراقی که از آن ناشی می‌شود را با زبانی شاعرانه و موجز و مسلیک به یاد انتقاد می‌گیرد. لیکن برای گریز از سانسور، چنانچه اشاره شده به تمثیل و نشانه روی آورده، از طریق آنها استعارات و نشانه‌های مفلوظ که در عین حال زیبایی و لطافت خاصی به کلام او بخشیده است، به انتقال مفاهیم مورد نظر خود می‌پردازد.

این تمثیلهای از نام اثر آغاز گشته و بتدریج در طول اثر پراکنده شده، توسعه پیدا می‌کنند. یعنی از عنوان نمایش یعنی *خانه برنرارا آلیا* که در اشاره به اسپانیا (خانه) و حاکمیت آن (آلیا) دارد، او دست به کار ساخت نشانه‌هایی می‌شود تا از طریق ارتباط درونی و تنگاتنگ آنها، تماشاگر را در جریان مفاهیم و درونمایه اصلی اثر قرار دهد. مسلهایی که در نمایشنامه *یرما* و *عروسی خون* نیز به نحو دیگری از آنها استفاده می‌نماید. مثلاً مقوله نازیلی و عقیم بودن مردی که *یرما* از او فرزندی می‌خواهد و در تب و آتش سوزان این خواست خاکستری می‌شود و همچنین مرد عقیم، از مسلهایی است که در کنار مسلهای و نشانه‌های دیگر، وضیعت تراژیک و غنلت در رنج و اندوه می‌باشد. شرایط تراژیکی که در آن هنوز مطابق الگویهای فئودالیستی، پول و ثروت و قدرت ناشی از آن و (سرد) حرف اول را می‌زند و بنابراین قادر به معامله و خرید هر چیزی است حتی زن. پیداست که در چنین شرایطی انسانها و پیروزه زبان فی‌نفسه واجد ارزش نیستند و میزان اعتبار آنها بستگی تام و تمام به خانواده، خاندان و قدرت و شوکت آن دارد.

این‌گونه، ما با وضیعت تراژیک روبرو هستیم که لورکا در غایت امر برای بیان این وضیعت از ساختمان ارسطویی (سینوسی) سود جسته است. لیکن چون اثر از وحدت قهرمان و نیز وحدت کنش برخوردار نمی‌باشد، وی به شیوه تراژدی نویسان مدرن طرحی نو در افکند، ضمن وفاداری به اصول و ضوابط درام ارسطویی، تئیراتی متناسب با زمان و مکان و فضا در آن ایجاد کرده است. یعنی ابتدا مطابق ساختمان سینوسی فضا و انفسر و کاراکترها را معرفی کرده (که این قسمت در اجرا حذف شده و باز معرفی به عهده دکور، میزاسن، طراحی، نور، ... به‌طور کلی ترکیب صحنه گانگنه شده) سپس وارد قسمت اصلی می‌شود و در لابلای صحنه‌ها، همسرایان که در قالب خدمتکار و دایه تجلی یافته‌اند، به عنوان ناظر و وجدان آگاه و چشم سوم حضور پیدا می‌کنند و با این حضور، صحنه را به یکدیگر پیوند می‌زنند ضمن آن که چونان همسرایان



نمایشنامه‌های کلاسیک یونان هم مبین اتفاقات و حوادثند و هم نقطه نظرات خود را در ارتباط با آن رویدادها بیان می‌کنند. و این حالی است که بین اعضاء خانه بر سر موضوعی که خارج از آن قرار دارد یعنی وجود مردی که خواستگار خواهر بزرگ و ثروتمند خانواده است، نزاع و کشمکش به‌وجود می‌آید که با پیشرفت داستان، این چالش به نقطه اوج خود می‌رسد.

نقته مهم و قابل توجه، در این اثر این است که عامل سقوط یا (ماه‌ارت) نه سرسوزنی است (یعنی عامل متاثری بلکه است) و نه خضای کاراکترها یا کاراکترها (نقص تراژیک)، بلکه عامل سقوط و فاجعه بیرون از وجود آنها و در مناسبات اجتماعی و هنجارهای حاکم می‌باشد. بدین اعتبار که شخصیت‌ها بی‌آن که مرتکب گناهی شده باشند محکوم به نابودی و فنا هستند. یعنی هیچ یک از دخترها و در کل زنان مرتکب عمل خلافی نشده‌اند یا واجد تقصیری ذاتی نیستند.

لیکن اسیر سرسوزنی محتوم‌اند که همانا مرگ و نابودی است. ولی این مرگ، آن مرگ تأثیرگذار یا مرگی نیست که شرایط نامتجان را متجان گرداند (مانند آنتیگون) بلکه مرگی بی‌هوده و عبث است. در واقع این مرگ، مرگ شور و عشق و مرگ زیبایی و لطافت جوانی و مرگ عاطفانها و علقه‌هاست. مرگ جوانه‌هایی است که پیش از شکفتن محکوم به زرمده شدن است، و برعکس چه خوب و بجا و علاقه (روبرتو چولی) این مرگ را از طریق فرعون پر از خاکی که تمثیل (گور) می‌باشد و همچنین درخت خشکیده جوان، به تصویر کشیده است. در حقیقت چولی از طریق این تمثیل، درونمایه اصلی اثر که زنده به‌گور شدن دختران، تحت جناب شرایطی می‌باشد را برجسته ساخته و با بکارگیری عناصر دیگر صحنه مانند دیوار بلند آهنی به کمال رسانده است.

با نگلی دقیق‌تر به اجزا و نوع فضاسازی، ترکیب رنگهای سرد و تیره مثل دیوار قهوه‌ای رنگ متوجه می‌شویم که لایه پودر بین گور، دست‌جمعی خواهیم شد به این معنا که کل خانه، حکم یک گور (زندان) را دارد. یعنی هم‌زندان است و هم محل دفن البته هم در نمایشنامه و هم در اجزا اشاراتی وجود دارد که این اشارات، ما را متوجه مقطعی تاریخی می‌کند. این مقطع از طریق تفکیک لباس مادر بزرگ و لباس مادر (آلیا) خوبی مشخص می‌باشد. جدای از تفکیک رنگ، بدلیل نمادین بودن هر دو مادر که یکی مظهر و آرکی‌تایپ [Archetype] بزرگ مادر تاریخی اسپانیا، کلاسیک و دیگری آرکی‌تایپ بزرگ مادر تاریخی اسپانیا بعد از آن دوران می‌باشد، خوبی متوجه درگونی ارزشها و هنجارهای اجتماعی در این دوره می‌باشیم. بدین اعتبار که در فضا و شرایطی که دختران چون زنده به‌گور می‌شوند و محلی برای بروز احساسات و خواسته‌های طبیعی خود ندارند مادر بزرگ (که خود اسیر و زندانی این شرایط است) هنوز در سن نزدیک به شصت سالگی سر چاه می‌رود. چاه هم از جمله ممان نشانه‌های مفلوظی است که لورکا به زیبایی تمام از آن بهره جسته است. وی با این استعاره که در صحنه‌های بعدی آن را بسط و توسعه می‌دهد، نه تنها شاعرانگی کلام را

منبلور می‌کند و با اجزای تمام‌عیار بیشترین مفاهیم را از طریق همین استعارات تبیین می‌کند، بلکه ضمناً از اطاله کلام و اطباب از طریقی و هتکنگی و قبح استناد از این اثرها اجتناب می‌ورزد. با این اوصاف روشن است که واژه «چاه» به چه معنایی بکار گرفته شده است (اشاره به سلامت و فعالیت عناصر زنده است)؛ و این معنایی برجسته‌تر می‌شود که او آشکاراً اعلام می‌نماید، که خواهان داشتن فرزندی است؛ علاقه و میلی که در زمان اجرای نمایش و وقوع آن در خانه برناردا لیا در تابوهاست تابویی که نه تنها عمل کرده به آن، بلکه حرف زدن و سخن گفتن دربارۀ آن نیز از گناهان نامحظوبان است. به همین دلیل مارگریز و آندینته مادر بزرگی - باید از دیده‌ها پنهان باشد و تحت نظر دریند. همچنانکه دیگر زنان به‌همین وضع دچار هستند. این ناگزیری در نهایت فاجعه‌آفرین خواهد بود که مست و ما در انتها از طریق تمثیل طفل سرراهی و سقوط (آلای) و خون آلود شدن چهره (آلیا) و ذاک بر سر ریختن یا شدن خواهد دیگر و ... این ناگزیری و بهار نشستن آن فاجعه اسفبار را به نظاره می‌نشینیم. این همان بودن، خودبینی یکسانی سرنوشت زنان در خانه آلیاست.

و به‌درستی که (چولی) این سرنوشت محترم یکسان را بسیار خردمندانه به تصویر کشیده و این گونه به تقریب نزدیک به پیشین با معیارهای نویسنده دسزار و همساز گفته است. در جمله این هماهنگی‌ها، گذشته از سبب تمثیلی اجرا که وفاداری او را به سبک و شیوه لورکا آشکار می‌سازد، استفاده مطلوب و بجای او از موسیقی است. پیش موسیقی بکار گرفته شده توسط او سبب آن که در موارد متعددی بار کش دراماتیکی را به عهده می‌گیرد، به‌همراه تمپ و تپ صحنه حرکت کرده، ضربانی می‌یابد که در انطباق کامل با ضرب‌انگ درونی نمایش بوده، بدین‌سان صحنه را از استتیک شنیداری سرشاری آکنده می‌سازد.

در کل اجرا را با یک آرکتراسیون مقایسه کنیم، باید گفت چولی از این خلقت یعنی مختصات آرکتراسیونی، به این موفیق به‌نتهای تماشاگر را در جریان کل فضا قرار می‌دهد، موفیقی که از همان شروع به‌دلیل مارش‌گونه بودنش حس تازیک و غم‌افزا ایجاد نموده، پیش از هر حرکت و کلام با عملی به تماشاگر تقییم می‌کند که با صحنه‌های غمناک و رنج‌آور مواجه خواهد بود. در واقع کارگردان روبرو آرکتری، از طریق هماهنگی و هارمونی تک‌تک سازها هارمونی را سامان می‌بخشد که این حرکت به‌دلیل پیوند درونی و هدف مشخصی که دارد به‌شدت به‌سامان جلوه‌گر می‌شود.

بدین‌سان می‌توان نتیجه گرفت که کارگردان با ذهنی هنرمندانه موفق شده است اجزاء و نمایش را از درون به‌هم متصل ساخته از این پیوند درونی شاکله‌ای استتیک و استوار بنا کند و می‌داند که پیوستگی عناصر از مهم‌ترین فاکتورها در توفیق یا عدم توفیق یک اثر است. زیرا هر قدر اجرای نمایش ارزشمند باشد، ولی به وحدتی را کایک نائل نشوند، هرگز به کامل مطلوب خود دست نمی‌یازند. حال برای آن که مفهوم تفهیم بیشتری باشد بهتر است شاهد مثالی از خود نمایش آورده شود. پیش‌تر اشاره شد که موزیک مارش‌گونه از همان آغاز، تماشاگر را در جریان فضا و زمان اثر قرار می‌دهد، لیکن برای چولی این شرطی است لازم و نه کافی، به‌همین دلیل وی از طریق نور تیره درخت خشک جوان در گونه صحنه و نیز لباسهای تیره بازیگران و تالاهای که از دور

شنیده می‌شود، در یک لحظه - به‌واسطه پیوندی که از درون پیدا می‌کند - آن چنان فضای سرد غمناک، اسفناکتیز و بی‌طراوتی ترسیم می‌کند که هیچ تصویر دیگری جز مرگ در ذهن متبادر نمی‌شود و این در حالی است که به‌مانی نصب تفنگی بر روی دیوار آهنگ صحنه، دلیل این فضای مرگبار را که همان خونونت، زور و جهالت ملی باشد از نیز بی‌هیچ حرکت و عملی بین می‌کند - و هنگامی که نوبت به حرکت می‌رسد، بلافاصله و در ارتباط ارگانیک اجزاء با هم شاهد میزانشن‌هایی برآکنده و بی‌روح و غاری از لطافتی هستیم که این همه را برجسته‌تر می‌سازد. بنابراین مشاهده می‌شود که آرکتراسیون با هماهنگی و هارمونی موسیقی خود بین سازها و نغمات مختلف (پیش هماهنگی‌های باریگر و نور، دکور، میزانشن، حرکت و رنگ) تب و تابها و فراز و نشیبهای عاطفی و مفهومی نمایش را، همراه با استتیک دیداری و شنیداری به مخاطب منتقل کرده‌ود و از همراه خود نموده، در مصائب، مشکلات و احساس‌دیش شریک می‌گردد.

آنچنان که در پایان صحنه دوم، هنگامی که بازیگرها هر یک لودی غمناک خود را می‌نوازند، و از شدت غم و تنهایی و محصر، مرغ جانشان در خیال پرواز بر نفس می‌کوبند، موسیقی نیز به‌همراه این مرغ‌ان عامی و همچنان‌زده که شوق برین بدن سوی دیوار مجنونشان نموده است، به اوج تأثیر و شدت ریتمیک خود رسیده، آن چنان زخمایی بر دل و جگر تماشاگر می‌زند که بعید به‌نظر می‌رسد به‌این زودی‌ها اتمام یابد و این در حالی است که به لحاظ ساختمانی خود نمایش نیز به نقطه اوج چالش‌هایش رسیده است. یعنی لورکا پیش از رسیدن به این نقطه همه گروه‌ها را مشخص کرده است. گروه‌های (اجتماعی، سیاسی، روان‌شناختی...) بدین معنا که لورکا در گروه‌های دلایل‌ش چالش‌ها و حوادث درون خانه را در مشکلات تاریخی، سیاسی و فرهنگی آن جست‌وجو می‌کند، و چولی نیز در اجرا با وقوف و آگاهی کامل از علت حوادث، با بهره‌گیری از سببها و نشانه‌های دقیق و بجا تماشاگر را در جریان قرار می‌دهد. مثل ملحجه یا تفنگی که بر دیوار قطور و بلند و غیرقابل نفوذ نصب شده است که نشان از خشونت و استبداد دارد یا بس ارتباطی و سردی روابط میان اعضای خانواده به‌دلیل روان‌شناختی فردی و اجتماعی، که از ستونهای اصلی منظوری نمایشنامه است. ستونی که به‌رغم ارزش والا و گرفتارشدن نزد لورکا در پس‌پس نطفه‌های زیادی قرار گرفته و هم نویسنده و هم کارگردان برای رسیدن به لایه درونی از کلیدهای سمبلیک استفاده می‌کنند مثل ملحجه سبک اشتراک نامی زنان در آماده کردن آن و حرکت نمایان باریگری که کلبک‌وار ملحجه سبک و یا خود به ائاق خواب می‌برد یا لیوان و بطری آبی که همه از آن (حی) پایه و کلفت می‌نوشند)؛ و همین‌طور صلی شیشه‌اسب در ساعت چهار صبح و همه کلیدهای سمبلیکی هستند برای کنار گذاشتن این درها و لطفه‌ها. بدین‌سان اگر بخواهیم به همه گروه‌ها و سپس نحوه کشیدن آن اشاره نماییم به مثالی مفهاده منی دست می‌یابیم که از حد این مقال بسبب فراتر است؛ به‌ویژه آنجا که بحث ساختار کلامی و ساختمان نحوی کلام مطرح است، حتماً و قطعاً نیازمند نقد و تفسیر ویژه‌ای هستیم تا همه نکات مطرح‌وره در اثر کشف رمز شود.