

گزیده نمایش‌های دو فصل / ۶

بدترین مجازات دنیا اینه که آدم زن باشه!

نقدی بر نمایش «خانه برنارد آلبا»

● نصرالله قادری

جعفر به روح اثر وفادار است. متأثرانه این رسم غلط دیری است که در این دیار پذیرفته شده که بر صدر اعلان‌ها نام نویسنده می‌درخشد و با عنوان او پز می‌دهیم، اما اجرا با روح اثر نویسنده متفاوت است.

خانه برنارد آلبا را فقط از منظر تحلیل و اجرای کارگردان بررسی می‌کنیم و این که او جعفر به قول‌دادها و اصول خود پایبند است. ضمناً نباید فریاد برد که این اجرا در چه مقطع زمانی و مکانی به صحنه آمده است!

میارهای ما در این نقد، میارهای دسه‌سوم نفعه است. یعنی تلاش می‌کنیم که از سه ساخت:

الف) ساختارگرایانه [Structuralistic]

ب) فرم‌گرایانه [Formalistic]

ج) زیبایی‌شناسانه [Aesthetic]

اجرا را نقد کنیم. این نقد در پی این است که بگوییم، کارگردان با چه وسایلی، چگونه و با چه میزانی از موفقیت، اجرای خود را ارایه کرده است و آیا اصولاً این اجرا ارزش ابتداع و آفرینش را داشته یا نه، و چرا؟

مقدمه

حقیقت این است که من خانه دانشوران را ترک گفتم و پشت پرده را نیز به هم گفتم.

روانم دیری گریسه بر خولی ایشان نشست. من نه چون ایشان آموخته بودم که دانش جویی گزینی است همچون فنون شکنی...

همیشه دیدم که چه با دقت زهر آماده می‌کنند و برای این کار همیشه دستکش‌های شیشه‌ای به دست دارند!

بازی کردن با ناسی تقلبی را نیز می‌دانند و ایشان را چه عرق ریز گرم بازی دیده‌ام. ما با یکدیگر بیگانه‌ایم و فضیلت‌های ایشان از تیرنگ‌بازی‌ها و ناسی‌های تقلبی‌شان نیز با دوق من ناسازگارتر است!

حقیقت این است که درباره «خانه برنارد آلبا» نوشتن، مشکل است. چرا که آن قدر به خوانش اجرا پرداخته‌اند که خود اثر و اجرا فراموش شده است. صاحب این قلم را با خوانش کاره کاری نیست. در این نوشتار فقط به اجرا، به ذات اجرا با خوانش صحنه‌های کارگردان می‌پردازیم. حتی با این کاری ندارم که این اجرا

بدهی است که تحلیل اثر، پایه و اساس نقد است. باید دید کارگردان و گروه مجری تا چه میزان بر پایه تحلیلی که با اجرا ارائه می‌کنند همگام بوده‌اند.



اجرای خنده برناردا، اثری تقلیدی، [Mimetic] است. یعنی مقصود اولیه اجرا همانا هست شدن است و معنا ضمنی و پنهان است. اصولاً این اجرا شریک تناسلی را باز می‌تاباند شکل اجرا مایل به مرکز است؛ یعنی چنان سازمان یافته که اجزای عمده به اعتبار کل

اندامه‌ها انسجام می‌یابند به نحوی که نیروی ساختاری حول یک محور از درون عمل می‌کند و این محور معمولاً یک کنش است. به این جهت، اساساً این اجرا در ساختار خود متماثل به درون است. اگر بپذیریم که کنش به عنوان یک موجود با جره، در اجرا وجود ندارد بلکه روح واحدی است که کل اندامواره طرح و اجرا را در بر گرفته است و نویسنده آن را بنیان نهاده، کارگردان آن را کشف و مخاطب آن را درک می‌کند کارگردان باید کنش را در ذهن مخاطب ظاهر کند. کنش روح و جوهر اجزاست و قابل تکرار نیست.

قلب اجزاء انقسام و تعارض، بحران و وحشت و مرگ است. به همین دلیل برای دریافت emotional key به ناچار باید این مفاهیم را پی‌گیری کنیم.

از ساختی دیگر این اجزاء، از گروه اجرایی «صاحب تیز اجتماعی» [Thesisplay] است یعنی تفکر اساسی آن است و آموزش نمی‌دهد، بلکه نبرد و ستیز دیدگاه‌هاست. ستیز برای تحریک مخاطب به تفکر است. مخاطب را تشویق به تفکر می‌کند، اما مضمون فکر را نمی‌گوید. هدف آن فکر کردن است، نه این که به چه چیزی فکر کن. و مسایل اجتماعی از طریقی می‌کند، اما برپنا عقلاقت است و آموزه سیاسی ندارد. مسئله و محضل اصلی، روابط زن و مرد است؛ در محیط بسته، با دیوارهای فلزی صاف و صیقلی و زنگ‌زده که یک سوی آن زن در زندان است و سوی دیگرش مرد سوار بر اسب و درها و آزاد تنها در بیچه ارتباط، بیچره است. آن هم فقط در شب؛ براساس یک قانون نوشته اما سنت شده اجتماع؛ درون این دیوارهای فلزی، زن اسیر است و عشقناک، و در تنای مرد می‌سوزد. سه نسل از زن، پشت این دیوار و در این تماشا می‌مانند. مادر بزرگ، نسل گذشته، مادر، نسل میانه؛ دختر، نسل حال و اگر نسل حال از قانون نظامانه و مردسالارانه اجتماع تخطی کند، در آتش خشم می‌سوزد و قربانی می‌شود.

در اجتماع بیرون [Anima] در شخصیت مرد سرکوب شده است و

چون ما هیچ مردی را در اثر نمی‌بینیم و فقط راجع به مردان صحبت می‌شود، ما تبلور سرکوب [Animos] را در شخصیت زنان می‌بینیم. به این جهت متادل زن شخصیت کاراکتر وجود ندارد زن تلاش می‌کند تا جای خالی مرد را به نظر هر پر کند. وقتی متادل وجه Anima و Animos در شخصیت دچار خدشه شود، کاراکتر از حالت طبیعی خارج می‌شود اگر از منظر کارل گوستاو یونگ به اعمال اساسی انسان بنگریم، اعمال اساسی انسان به چهار شاخه تقسیم می‌شوند:

۱. اندیشه [Thinking]
۲. احساس [Feeling]
۳. حس [Sensation]
۴. الهام [Intuition]

جنبه‌های خودگاه شخصیت مرد به‌طور کلی اندیشه و حس است. مرد احساس و الهام را پس می‌زند، حال آن که در شخصیت زن، احساس و الهام غلبه دارند و اندیشه و حس سرکوب می‌شوند.

اعمال زن نباید بر پایه اندیشه و حس پی‌ریزی شود. اگر چنین شود؛ نتیجه عمل او تفسیر می‌کند و بر همین اساس است که او دچار «هامارتیا» می‌شود. اگر نسل میانه دچار هامارتیا می‌شود، نسل حال به «هویریس» دچار می‌شود و همین نمره در مرگ منتهی می‌شود. اساساً در این جامعه متادل وجود ندارد. غیبت مرد در خانه باعث می‌شود که زن به تظاهر جای خالی او را پر کند. «برناردا» اصلی‌ترین کاراکتری است که این تظاهر را در اعمال خود به شکل بیرونی بروز می‌دهد. اگر از منظر «ساختمان کاراکتر دراماتیک» به برناردا توجه کنیم، او از «ساخت عوامل» دست به چند خطا می‌زند از ساخت عوامل: وراثت، محیط، فطرت و غریزه مهم هستند. «برناردا» در اجرا عملاً به همه اینها پشت پا می‌زند و تلاش می‌کند تا جای خالی مرد را پر کند. در حالی که قواعد بازی محیط و فطرت را پذیرفته است. او به هیچ شکلی نمی‌تواند این تناقض را رفع کند و از «ساخت شاخص‌ها» و مشخصاً ساخت جنبه‌های بیرونی و عشق فیزیکی و جسمی پا فرم لیاقت و حرکات مردانه تلاش دارد که آن جای خالی را پر کند. در حالی که عشق دوم ساختمان کاراکتر او که اختیارات فردی و اجتماعی است، همچنان به وجه «مادر» و تسلط مردانه پایبند است. در یک جامعه مردسالار متعصب، برناردا به لحاظ جنبه جسمی حالات مردانه دارند. در حالی که اعتبار فردی و اجتماعی او مادر است. این تناقض در چهره سنگی برناردا تا قبل از مرگ دادا، عیان است و ناگهان با یک حرکت سنجیده بازنگر فرو می‌ریزد. زمانی که



باورپذیر نمی‌باشد. مهمترین نکته و کاشی اجرا در همین جا نمود پیدا می‌کند. گروه مهاجرت نجومی، فریده سپانمنصور، رؤیا سموریان و مائده طهماسبی که همگام با تحلیل ارائه‌شده و در راستای عینی‌شدن کاراکتر خوبی عمل می‌کنند و بازی باورپذیری ارائه می‌کنند این گروه دو نسل بازیگر را همراه دارد. و هر دو نسل یکسان و به‌دستی از بی‌اشی نقش برمی‌آیند نمونه به صحنه تفکیک، خازنی‌المداه و

تأثیرگذار «پونسا» و «خستکار» توجه کنید. خستکار با قابلمه در بسته‌ای می‌آید. درون این قابلمه رادیوایی است که با یکی از یاطری‌ها نزدیک پونسا است. رادیو آماده می‌شود. خواننده‌ای می‌خواند و پونسا کلماتی را برده می‌آید و در نتیجه آواز لب می‌زند. اما چنان با تسلط عمل می‌کند که گویی اوست که می‌خواند و بد خاموش می‌شود و رقص توندره آغاز می‌شود. هنوز پونسا بچه مرده دارد. به‌سرعت رادیو خاموش و پنهان می‌شود و پونسا به ساعت زنگ‌شاه برمی‌گردد. طهماسبی و تیموریان این صحنه تفکیک و تأثیرگذار را با بازی اصولی خود ارائه می‌کنند. از سوی دیگر نجومی، برناردا در ساحت یک مرد چهره‌سنگی بی‌عاطفه به زیباترین شکل از پس کار برمی‌آید. برناردا یکی از تأثیرگذارترین بازی‌های نجومی است. درک و دریافت صحیح نقش و ارائه درست پرسناژ به مخاطب‌ها چندی دیگر سپاه منصور در نقش «ارباب زوزه‌ها» با توجه به اینکه مادرزاد است و خود بازیگر هم در سن پختگی قرار گرفته است اما با معطاف بدنی مناسب، صلابت مؤثر و دریافت شخصیت کاراکتر و بازتاب آن، بازی باورپذیری را ارائه می‌کند. این گروه بازیگران مکمل هم‌دیگرند. آنان در بی‌ستاره شدن و به چشم تماشاگر نشستن نیستند. هر چند که برناردا کاراکتر اصلی است و خستکار از کاراکترهای کمکی می‌باشد ولی حضور کوتاه طهماسبی با استیل درست پش در نقش خستکار همای مهمترین نشانه و سیمبل اجرا یعنی فرغون، با حالت دستهای خمیده بازیگر که کارگر گل‌کنش‌های است هماهنگی کامل دارد.

گروه دوم بازیگران، آنگوستینی، مارتیریو و ماگانالا هستند. هر چند که پرسوناژ آنگوستین تجربه بیشتری دارد، اما گاه تا اندازه‌ای یک کاراکتر پاسیو پیش می‌رود. این گروه بازیگران فقط نامت بیرونی کاراکتر ارائه می‌کنند و لایه‌های زیرین و ژرف ساخت کاراکتر را فراموش کرده‌اند. بازی این گروه کملاً در تضاد با گروه اول قرار می‌گیرد که «درسانته» و «درفسانته» کاراکتر را با هم ارائه کرده‌اند. هر چند این گروه، نسل حال نمایش هستند اما نباید ساحت‌های کاراکتر را فراموش کنند. کارگران در این جا توانست هماهنگی را ایجاد کنند.

صورتش غرق در خون آدلانت، به وجه مادران برمی‌گردد و ناگهان آن لبت فرو می‌ریزد. و همین جاست که برناردا بخوبی جنبه‌های روانی کاراکتر را در شاخص‌ها بروز می‌دهد و بی می‌برد که از ساحت فکری و استدلالی خطا کرده و به همین جهت، ساحت روحی و عاطفی خود را بروز می‌دهد.

انگیزه برناردا حفظ بکارت خانواده است. با این «پنسا» که از عناصر عالی کاراکتر است. «هویت» خود را مانا می‌کند انگیزه او به‌سادگی قابل فهم است. اما همان‌جا برناردا در این است که مسئله «قابلیت» را فراموش می‌کند. شرایط موجود، شرایط مطلوب او نیست، با ایرحال به توصیه‌های «پونسا» توجهی ندارد؛ چرا که پونسا یک کلفت است علاوه بر این محیط ظرفیت تحمل این اراده را ندارد و همه تلاش برناردا هدر می‌شود. پناه بردن او به «مارتیریو»، بعد از مرگ «آدالا» و تکیه به «مارتیریو» در کنار فرغون و خاک بازی ظریف هر دو بازیگر، مدفون‌شدن این تلاش را جان می‌سازد. برناردا به بازشناسی می‌رسد، اما این بازشناسی بسیار دیرنکام است. عامل فروزینی برناردا همان‌جا اوست، زنی که تمایل ندارد «جان پاول» روان‌شناس و کشیش امریکایی در ارتباط با شاخص‌های درونی و بیرونی و نامل آنها می‌بویسد:

«یک انسان حقیقی (عامل) همواره در حال تمایل است. تمایل بین حالات درونی و واکنشهای بیرونی، یعنی ظاهر و باطن وی با هم موازنه دارند»

این موازنه در برناردا وجود ندارد.

اجرا از همان بنایات این عدم تمایل را به‌وضوح آشکار می‌کند. انتقال لب‌ن منار در میزانش کارگران بخوبی قابل دریافت است. هر چند که در همین ابتدا کارگران دچار یک خفا و خطای عیان شده است. کارگران از پرده استفاده می‌کنند. فاصل داخل بین مخاطب و اجرا، پرده است. در آغاز پشت پرده از دید ما پنهان است. در حالی که بخشی کوچک از صحنه جلوی پرده قابل رویت است. فرغون و خاک که به عنوان یک «نشانه» و «سیمبل» در کلیت کار مورد استفاده قرار می‌گیرد. این تضاد هرگز در اجرا تمیز نمی‌شود. ضمناً پرده کارکرد دیگری هم پیدا می‌کند و مشخصاً «آدالا» از آن استفاده می‌کند. یعنی علاوه بر خصیصه پرده بودن، کارگران به آن وجه کنایی هم می‌دهد که این تضاد باورپذیر نیست. اما بهره‌گیری درست از مزیت عنوان یک شیء که شخصیت می‌یابد و همه اتفاقات حول آن رخ می‌دهند، در خلاف پرده حالت قابل فهم است و کارگران در ترجمان صحنه‌ای خود به‌دستی از آن بهره گرفته است؛ میز، بطری آب، نمک، ظرف میوه و صندلی‌ها از منظر نشانه‌شناسی تعبیر می‌شوند. توجه کنید به پاور آن کاتیک، ریختن نمک و اتفاق شوم و خالی کردن صندلی ظرف نمک و مرگ خودخواسته آدالا. و بعد همین میز تخت سرگ می‌شود و چند آدالا بر آن جای می‌گیرد.

اشیاء صحنه کارکرد صحیح خود را دارند، اگر پرده را از این دایره استثناء کنیم، تنها پرده است که همگام بقیه پاسخ نمی‌دهد. چون کارگران کارگرد دواگانه را از آن طلب کرده است و فرارداد اولیه خود را زیر پا می‌گذارد. از منظر «ترکیب در صحنه» و از ساحت بازیگری، ما با چند نوع بازی روبرو هستیم. عدم هماهنگی میان انواع بازی‌ها حتی اگر آگاهانه باشد که نیست.

گروه سوم ، ادلا و املیا هستند. هر چند که املیا بی‌رحمه فنا می‌شود و با توانی که دارد می‌توانست در گروه دوم قرار بگیرد اما بازی کاملاً نمایشی ادلا این قدرت را هم می‌فرساید. املیا در بازیگری قربانی بازی غلط ادلا شده است. بهترین بازی، بازی آگزره شده و غیرقابل باور ادلا است. تکرار خسته‌کننده صدای منتون، جیغ‌های گوش‌خراش و نه فریاد اصلی که بسیاری لحظات باعث می‌شود که فهم دیالوگ مشکل شود، و نمایش بازی کاملاً بیرونی و اغراق شده حتی با اثباتی مثل پرده، که وجه لرویتیک آن غالب است، بی‌آنکه مفهومی استیک این وجه را مراعات کند عدم هماهنگی در کار گروهی و حرکات موزون که تلاش دارد به ستاره مبدل شود. ساختار اجرا را به‌طور جدی دچار خدش می‌کند. ادلا اساساً پاس‌کاری، رعایت پارترت مقلد و هماهنگی را نمی‌شناسد این مشخصه وقتی عریان‌تر می‌شود که در کنار گروه اول قرار می‌گیرد.

ادلا اساساً ساز ناگوکی است که در هارمونی اجرا، ریتم و تمپو را در هم می‌ریزد. کارگردانی در این وجه نتوانسته این نکت و کاستی را برطرف نماید ادلا حتی همان ساحت و رومساخت کاراکتر را هم نمی‌تواند بازی کند.

اجرا از ساختی دیگر هم قابل توجه است. از مجموعه کارهایی که از چولی در ایران دیده‌ام، و نه خط تلویزیونی اجراهای آلمان، چولی استاد بازیگری مکت و سکوت است. به این وجه در دو نمایش «تیکویر و فرایت» و «کاسیارا» توجه کنید اما متأسفانه در *خانه برناردا آلبا* این وجه نادیده گرفته شده است؛ هر چند که لحظاتی تیموریان و نجومی آن را ارائه کند.

در بنیاد کلام به مقطع مکان و زمان اشاره کردم. بی‌تودید کارگردان مجبور بوده است که ساحت‌هایی از متن را نادیده بگیرد. هر چند که تلاش می‌کند این ساحت پنهان را در حرکات موزون ارائه کند، اما به دلیل بازی دو گروه دوم و سوم که تک‌ساختی بازی می‌کنند، هم فرم و هم استیک از دست می‌روند. با این‌همه *خانه برناردا آلبا* با توجه به مقطع مکان و زمان، اجرای قابل قبولی است که کنش اجرا بعد از پایان، تمام نمی‌شود و تازه در ذهن مخاطب آغاز می‌شود. کارگردانی از این منظر با توجه به این‌که اجرا در گروه اجراهای اصاحب تز اجتماعی، جای می‌گیرد قابل تأمل و به‌یادماندنی است؛ هر چند که سبیل حاضیهای اجرا سعی کرده که مسئله اصلی را تحت‌الشماع قرار دهد. به اکثر نوشته‌هایی که درباره این اجرا منتشر شده توجه کنید تا این مدعا اثبات شود.

اجرا از ساحت کنایی نیز قابل توجه است. کتابه اجرا کتبه موقعیت است. کتابه موقعیت تغییر و تحولی در آخر کار است. همان‌که در *Prepeteia* یا *دگرگونی ناگهانی* در حوادث است. کتابه موقعیت به علت نظم حوادث سرنوشته تقدیر و *Prepeteia* به دست می‌آید در این‌جا حوادث، نظمی کنایی به خود می‌گیرند. کتابه موقعیت اساساً کوری آدمی؛ نسبت به موقعیت خود است که بعداً به‌تدریج آشکار می‌شود. کارگردان با هوشمندی، کتابه موقعیت را به کتابه نمایشی متصل می‌کند. مای مخاطب در اطلاعات سهیم می‌شود که با تمام کاراکترها در آن سهیم نیستند یا تنها بعضی از آنها سهیم هستند. در اینجا ما از کاراکترها جلوتر هستیم، و به یاد داشته باشیم که کتابه نمایشی نقطه مقلد «تعلق» است و مرز مشخص بین باخبری و بی‌خبری نیست یعنی اگر اطلاعات ما بیشتر

باشد، کتابه نمایشی بیشتر می‌شود و اگر کمتر باشد، تطبیق فزونی می‌یابد. بهره‌گیری کارگردان از این وجه کنایی، اثر را مرز تراژدی تکان‌دهنده پیش می‌برد.

در *خانه برناردا آلبا* همه چیز خشکیده است و این خشکیدگی را در درخت انتهایی نزدیک به دیوار فلزی می‌بینیم. در بازی زیبای مادر بزرگ می‌بینیم. در مرگ بره خونین می‌بینیم. در پوست دخترانی که می‌رود تا چروکیده شود، و حتی خون تازه ادلا بر چهره برناردا نمی‌تواند آن را پنهان کند. همین جاست که ناگهان ایست مرثانه برناردا می‌شکند و وجه مرثانه ناگهانی مآثرانه می‌شود و تا آنگذ می‌کند که: «دخترم باکره شرفه در حالی که مرد با اسب گریخته است. در جامعه‌ای که شلاق و اسب، هر مرد است و زن باید تبعیت کند کارگردان و بازیگر تلاش می‌کنند با بهره‌گیری درست از *Compostion* چه در وجه صحنه‌ای و چه در وجه فضای مختص بازیگر، با استفاده از فضای که به کل عناصر زیبایی‌شناختی اجرا تعلق دارند این مفاهیم را به مخاطب منتقل کنند و در این راه موفق عمل می‌کنند.

مبدترین مجازات دنیا اینه که آدم زن باشه! این *Emotion and Key* نمایش است.

□

خانه برناردا آلبا اثری چند ساحتی است. می‌توان از ساحت‌های دیگر هم به این منشور نگاه کرد. این نقد فقط بر اساس قرارداد اولیه خود با مخاطب پیش رفته است. و در حد حوصله مجله ارائه شده است. ساحت‌های دیگر را به زمانی دیگر وامی‌گذاریم که اگر عمری بود آن را ارایه کنیم.

... هنوز به یاد داری آن زمان را که سرگشته و غریب در جنگل ایستاده بودی و جسدی در کنارت بود و نمی‌دانستی به کدام سوی روی؟ آن‌گاه پرنده‌ها بر فراز فریاد زد و تو گفتی: یاها که جلفوران را همبر باشند از رستن در میان آدمیان را از رستن در میان جانوران خطرناک‌تر یافته‌ام! □

یادداشت‌ها

۱ و ۲. چند گیت زرتشت / فریدرش و بهلم نیچه / داریوش آسوری / آگاه / تهران / چاپ هشتم / ۱۳۷۲ / ص ۱۲۸ - ۱۲۷