گزیده نمایش‌های دو فصل / ۴

● فرشته حبیبی

یک کمدی به شیوهٔ ایرانی
نگاهی به نمایش بازرس

۱. نام گوگول همواره با نام دو نمایشنامهٔ معروفش عجین و همراه است: «شنل» و «بازرس». این هر دو بارها و بارها در تمام دنیا به نمایش درآمده‌اند و بی‌گمان آنچه در این نمایشها مطرح شده، سخنی مربوط به عهد و دورهٔ خاصی نیست. کارمند ملوک «شنل» و شهردار بدشانس «بازرس»، آدمهای همیشگی جوامع مدنی‌اند که در هر عصر و زمان به جامهٔ آن روز درآمده‌اند. از این رو نه شنل و نه بازرس، هیچ‌گاه دچار کهنگی نخواهند شد. «بازرس» داستان شهری است که ادارهٔ آن به دست مردانی اسیر فساد و زبونی افتاده است. جامعه‌ای که کاغذبازی، بوروکراسی و فساد اداری در آن موج می‌زند. از همین رو لاابالی یک لاقبایی که تنها بخت به یاریش آمده است، ناگاه به هیئت بازرس درمی‌آید و حادثه نمایش از همین‌جا شکل می‌گیرد. نوشته‌های گوگول همواره هجوی شدید و بار انتقادی خاصی با خود همراه دارد. در واقع گوگول یک منتقد است: منتقدی که به نقد سیستم حاکم بر جامعهٔ خویش نشسته است. قلمش از دردی پنهان لبریز است؛ اندوهی که ماحصل بینش انسانی و تعهد است و شاید همین، رمز ماندگاری آثارش باشد. او از یک‌سو جامعه و نظام اداری حاکم بر آن را به ریشخند می‌گیرد و از سویی با نوعی دلسوزی پدرانه، همدردی و چاره‌جویی می‌کند.

بازرس همچون برخی آثار دیگر گوگول، یک کمدی موقعیت است. کمدی موقعیت شاید غنی‌ترین نوع کمدی باشد؛ چرا که بار معنایی و ریشه‌ای کلمهٔ طنز در آن نهفته است.

۲. اجرای یک نمایش کمدی، کاری سهل و ممتنع است. از یک‌طرف در یک اجرای کمدی همواره دغدغهٔ نگرفتن نمایش وجود دارد و از سوی دیگر، هر آن ممکن است که کمدی به ورطهٔ ابتذال کشیده شود که از اتفاق، هر دو مورد نیز بارها در اجرای نمایشهای کمدی سالهای اخیر دیده شده است. البته متن

قوی نمایشنامه *بازرس*، در این مورد خاص، به کمک کارگردان آمده و تا اندازهٔ زیادی او را از این گزند دور می کند. در نمایشهای کمدی ایرانی مشتمل بر انواع سیاه‌بازی و تلخک‌بازی و تخت حوضی و ... عمدتاً بار اصلی طنز نمایش بر دوش یک یا دو پرسوناژ نهاده می‌شود. این فرد اصلی، از ظاهرش گرفته تا حرکات و کلامش، همگی در مجموعه‌ای از عناصر طنزآلود تعریف می‌شود. شاید به دلیل وجود چنین نقشی در کمدیهای سنتی ایران و آمادگی ذائقهٔ مخاطب است که کارگردان در مورد نقش اصلی «بازرس» یعنی آقای بازرس، یک شخصیت با ظاهر و بیانی طنزآلود را انتخاب می‌کند.

با این حال، همهٔ بار کمدی بر دوش آقای بازرس نمی‌افتد. شهردار در نوع خود، پرداختی کمیک دارد و همین‌طور رئیس بیمارستان، رئیس فرهنگ و رئیس نظمیه. تمام صحنه‌ها با یک نوع روال طنزآلود و مفرح به هم پیوند می‌خورد ولی خوشبختانه به وادی لودگی سقوط نمی‌کنند.

کارگردان خواسته است نمایش را با در نظر گرفتن یک‌سری عناصر امروزی، به اصطلاح به‌روز کند. مزه‌پرانی‌های بازرس و اشاره به مقولاتی امروزی در کنار

استفاده از وسایلی مثل تلفن همراه و ... حاکی از این امرند.

(عین این اتفاق در نمایشهای روحوضی هم می‌افتد). اما به‌نظر می‌رسد برای نمایش متفکری که کمدی‌بودنش صرفاً یک قالب برای پنهان کردن تلخی موقعیتی است که مطرح می‌شود، نیازی به این مسئله نیست. این اتفاق می‌تواند در هر زمانی و در هر مکانی بیفتد بی‌آن‌که ذکر تاریخ یا مکان آن، تغییر در ماهیتش بدهد. البته شاید فراموش کرد که بخشی از مسئلهٔ ذکر شده، یقیناً به جذب مخاطب مربوط می‌شود، که دلیل غیرقابل قبولی نیست! ■

یک دقیقه برای اندیشیدن
نگاهی به نمایش یک دقیقه سکوت

اول

زمان چه ماهیت غریبی دارد؛ پارامتر اصلی معادلهٔ تحولات و تغییرات. بعد چهارم ماده و معرف تازگی و کهنسالی و از همه مهمتر مولد تاریخ. زمان در بسیاری از آثار و نمونه‌های ادبی به عنوان موضوعیتی محوری به منظر تحلیلی روانی - فلسفی کشانده شده است. در نمایشنامهٔ اخیر محمد یعقوبی نیز زمان به عنوان یک موضوع اصلی جلب توجه می‌کند زمانهای متفاوتی در این نمایش تعریف می‌شود: زمانی که جاری و عینی است و سهراب نویسنده با خانواده‌اش در آن زمان به‌سر می‌برند. در این زمان با اتفاقاتی معاصر و ملموس مواجهیم. زمان ذهنی که شخصیتهای کتاب سهراب در آن تعریف شده‌اند و یک مقطع تاریخی را در برمی‌گیرد و خود حاوی بخشی از تحولات جامعهٔ معاصر است. زمان نسبی که در قصهٔ اوراشیما به آن اشاره می‌شود این قصه که از زبان یکی از شخصیتهای داستان سهراب نقل می‌شود؛ حکایت اوراشیمای ماهیگیر است که شبی را نزد عروس دریاها به‌سر می‌برد و وقتی باز می‌گردد در می‌یابد قرنی گذشته است. و زمان ذاهنی که در نقل همسر نویسنده از زندگی دیگری که او به‌خاطر می‌آورد طرح نده است. او در ذهنش زندگی‌ای را به‌خاطر می‌آورد که در اسپانیا داشته و همسری که در جنگ کشته شده است. زمانهای متفاوت در این نمایش در هم تنیده نده‌اند و به شکلی پراکنده تصویر شده‌اند.

بازخوانی مقطعی از تاریخ معاصر در این نمایش، در میان نمایشهایی که اغلب در بی‌زمانی به‌سر می‌برند یا در تاریخی نامعلوم ملق هستند، نوعی شجاعت به حساب می‌آید. گوی مؤلف نمایش بی‌هیچ ابایی از شفاف بودن شرایط و وضعیت زمانی نمایش و با علم بر این موضوع، اقدام به تحلیل زمانهٔ خود کرده است. خصوصاً انگشت گذاشتن بر روی پدیده‌ای امروزی از نشانه‌های دیگر این مسئله است؛ چرا که مالهاست در این مرز و بوم رسم و عادت بر آن بوده است که هر موضوع و رخدادی پس از آن‌که ارزش و اعتبار و تازگی خود را از دست داد و به موضوعی تاریخ مصرف‌گذشته بدل شد، بالاخره در هنر و ادبیات جایی پیدا کند.

تلاقی و اختلاط دو زمان اصلی نمایش که یکی ذهنی و دیگری عینی است، منجر به لحظات زیبا و خلاقه‌ای در نمایشنامه می‌شود. حضور جدی شخصیتهای قصه نویسنده در زندگی جاری او، نه بدان گونه که به برخوردی رودر رو بینجامد، بلکه به شکلی غیرمستقیم ارتباط نویسنده را با قصه‌اش گوشزد می‌کند. در صحنه‌ای از نمایش که دو زن از شخصیتهای قصهٔ نویسنده مشغول گفت‌وگو هستند، می‌بینیم که صحبت آنها به دلیل صدای موشکباران قطع می‌شود و در جایی دیگر زنگ تلفن منزل نویسنده که تمرکز او را از بین می‌برد منجر به تکرار جمله‌ای در میانه گفت‌وگوی دو زن می‌شود.

دوم

یکی از شخصیتهای قصهٔ نمایش به خواب طولانی فرو می‌رود، در زمانی که او در خواب است ماجراها و اتفاقاتی رخ می‌دهد، شرایط جامعه تغییر می‌کند و او بی‌خبر از همه چیز بیدار می‌شود مدت کوتاهی پس از بیداری مجدداً به خواب رفته و به همین ترتیب او در مقاطع مختلف زمانی مدام به خواب فرو می‌رود. این خواب و بیداریهای توام او، فرصت بررسی شرایط جامعه‌ای را که پس از انقلابی مردمی درگیر جنگ شده است در زمینه‌های گوناگون ایجاد می‌کند. نگاهی اجمالی به شرایط اقتصادی و اجتماعی دوران گذشته در این نمایش، به این نتیجه منتهی می‌شود که عدم وجود ثبات سیاسی به بی‌ثباتی اجتماعی در سطحی گسترده منجر شده و لاجرم به هرج و مرجی می‌رسد که شاهد نتایج و عواقب آن در زندگی مرد نویسنده هستیم او که پی در پی و به دلیل روشنفکری تهدید به مرگ می‌شود، رودروی مخاطبان در سالن نمایش می‌نشیند و در حالی‌که پیام خود را برای آیندگان ضبط می‌کند، از ترس و وحشتی حاکم بر زندگی خود و عشق سرشارش به زندگی سخن می‌گوید. هر چند که مرگ او که به عقیدهٔ نگارنده دارای شخصیتی تک‌بعدی و مظلوم‌گراست، اگر به پیش‌زمینهٔ واقعی و انطباق این رخداد با رخدادهای چند سال اخیر رجوع نکنیم، چندان تأثیرگذار نیست.

یکی از نکات بارز نمایش، پایان‌بندی بسیار هوشمندانهٔ آن است. در عین حال که شیوا دوباره با خواست خود و برای فرار از شرایط ناهنجار و غیرمطلوبی که حس می‌کند با گفتن «خداحافظ تا نمی‌دانم چه وقت» برای فرورفتن به یک خواب طولانی می‌رود، می‌شنویم که داستان به دلیل مرگ نویسنده، نیمه‌کاره مانده است. گویی شخصیتهای قصه با پایان نیمه‌تمام نمایش، به خوابی طولانی فرو رفته‌اند. آنان کاراکترهای بالقوه‌ای هستند که در زمانی نه چندان دور بیدار خواهند شد.

سوم

ساختار نمایش یک دقیقه سکوت، ساختاری درهم پیچیده و تودرتوست. مخاطب نیمی از نمایش را آن‌گونه می‌بیند که گویی با دو خانوادهٔ جدا از هم (خانوادهٔ سهراب و خانوادهٔ شیوا) روبه‌روست. این دو خانواده برای بیننده هم موازی و هم به یک اندازه واقعی‌اند. در واقع یعقوبی کوشیده است داستان در داستان نمایش را تا زمانی که لازم می‌بیند به شکل دو داستان موازی درآورد.

البته مشابه این تکنیک را در کار قبلی یعقوبی (*رقص کاغذ پاره‌ها*) دیده‌ایم. در آن نمایش نیز داستانی که از ذهن نویسنده می‌تراوید به صورتی عینی روی صحنه متجلی می‌شد. و اتفاقاً یعقوبی در این نمایش نیز برای تفکیک دو داستان

راهبردی مشابه با *رقص کاغذ پاره‌ها* را به‌کار برده است، همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، در صحنه‌ای از نمایش هنگام گفت‌وگوی دو خواهر با یکدیگر خوردن نظم ذهنی سهراب (نویسنده) مکالمهٔ آن دو متوقف شده و به صورتی مقطع جریان می‌یابد. البته با گذشت زمان، کارگردان راههای دیگری را نیز برای جدا کردن دو داستان نمایش اندیشیده است.

یک دقیقه سکوت مملو از صداهایی است که به نوعی فضای نمایش را می‌سازند اما دیده نمی‌شوند. در این میان صدای مزاحمان تلفنی سهراب که دائماً او را به جرم دگراندیشی و روشنفکری تهدید به مرگ می‌کنند به عنوان پرسوناژهای خالق حادثه و صدای دوست همدانشکده‌ای نیوا (رامین) که راوی زمانهای مختلف خواب و بیداری شیواست، به نوعی شاخص‌تر از بقیه‌اند.

فاصله‌گذاری‌های به‌کار رفته در نمایش، گامی در جهت ایجاد فضای لازم برای طرح موضوع است. این فاصله‌گذاریها که به مدد تاریک و روشن شدن صحنه صورت می‌گیرد، لحظات داستان را از یکدیگر تفکیک می‌کند. اما افراط بعقوبی در به‌کار بردن این فاصله‌گذاری خصوصاً در نیمهٔ نخست نمایش، تمرکز مخاطب را کم کرده و نمایش را از حالت تعادل خارج می‌کند؛ هر چند که در نیمه دوم با تعدیل فاصله‌گذاریها سیر منطقی لازم ایجاد می‌شود. به‌نظر می‌رسد کارگردان در فاصله‌گذاریها از همان روشی استفاده نموده است که در نمایش قبلی خود ـ پس تا فردا ـ از آن بهره برده بود؛ هر چند که در آنجا موفق‌تر از اثر اخیر خود عمل کرده است.

یکی از دلایل موفقیت او در آثارش، استفادهٔ بجا از امکاناتی است که صحنه می‌تواند در اختیارش قرار دهد. در *رقص کاغذ پاره‌ها* با صحنه‌ای مواجه بودیم که به روی محور خود می‌چرخد. این چرخش در هر ایزود نمایش، زاویه دید تازه‌ای پدید می‌آورد که از آن می‌توان به مکانی واحد (اتاقی در یک هتل) نگریست. در یک دقیقه سکوت نیز دیوارهٔ انتهای صحنه، پس از هر وقفهٔ زمانی (بیدار شدن شیوا) کمی به جلو رانده می‌شود و طبیعتاً از عمق صحنه می‌کاهد؛ چنان‌که در سالهای دور آغازین نمایش، بازیگران از تماشاگران دور و در پایان نمایش که سالیان اخیر را تصویر می‌کند در نزدیکی تماشاگران قرار می‌گیرد. این حرکت، گذشته از آن‌که تأثیر بعد زمان را تقویت می‌کند به‌صورت غیرمستقیم به تماشاگر می‌فهماند که چقدر به آدمها و حادثهٔ دردناک نمایش نزدیک است.

پیوند ماهی و درخت آلو
نگاهی به نمایش میرم روزنامه بخروم

«میرم روزنامه بخرم» از یک نقطهٔ پایان، آغاز می‌شود؛ لحظه‌ای درست لبهٔ پرتگاه تکرار. حالا از آغاز نمایش، «مای» مخاطب به درستی نمی‌دانیم که قرار است تکرار کنیم؛ تکرار روزمرگی حاکم بر جامعه‌ای مونولوگ‌زده یا نمی‌دانیم این آدمها اعضای جامعه‌ای هستند که به درد مزمن تک‌گویی و تک‌خوانی مبتلاست. هیچ دیالوگی برقرار نمی‌شود و هر کس به تنهایی با افکارش که عمیقاً به آنها معتقد است زندگی می‌کند. روزنامه که خود یک وسیلهٔ ارتباطی و یک بهانه است، شاخص تمسخرانگیز آدمهای این نمایش است. هر یک از آنها در عالم خود و با حرفها و افکار خود در صحنه حضور دارد و به حضور دیگری اعتنای چندانی ندارد و به بازخوانی خاطرات و توجیه رفتار و هنجارهای خود مشغول است. همگی آنها محق به‌نظر می‌رسند و توازی زندگی آنان، مؤید این مسئله است. دخالت طراحی صحنه که اتفاقاً با دقت بسیار در خدمت نوع نمایش است، خط اندیشهٔ محوری نمایشنامه را پررنگ می‌کند. اتاقکهایی که در هر یک از آنها یکی از اشخاص یک خانوادهٔ واحد زندگی می‌کند، در ترازهای مختلفی از سطح زمین قرار گرفته و بازیگران معمولاً رودروی هم قرار نمی‌گیرند. آنان به حرفهای یکدیگر پاسخ می‌دهند، ولی این پاسخگویی در حد برقراری دیالوگ نیست. مونولوگهای مرد (داماد خانواده) حاکی از عدم برقراری هر نوع ارتباطی میان او و همسرش (دختر خانواده) است. او پیوند میان خودش و همسرش را به پیوند ماهی و درخت آلو تشبیه می‌کند. نگاه نمایش اما، با تأکید بر مونولوگهای خودخواهانه ـ که از طراحی صحنه تا تک‌گویی‌های افراد و نام طعنه‌آمیز نمایش را در بر می‌گیرد ـ به لایه‌های عمیق‌تری نفوذ می‌کند.

مخاصمه، واقعیت دردناک و اندوهبار جامعه‌ای است که مکالمه در آن جایی ندارد. نسل بیمار و فرتوت (مادر)، نسل سرخورده و ناامید (پسر خانواده) و نسلی بی‌تفاهم و خسته (زوج جوان) چنان در لابیرنت‌های تاریک زندگی خود غرق شده‌اند که از برقراری هرگونه ارتباط منطقی با هم عاجزند.

در برخی انواع تئاتر مدرن که به تحریک و تنبیه و خشونت‌گرایی معتقدند، از همهٔ عوامل جهت تخریب روحیه و ایجاد فشار برروی مخاطب استفاده می‌شود. واضح است که طراحی صحنه نمایش فرق به لحاظ فرم، اجرا را دچار جمود می‌کند. این جمود البته ناشی از چگونگی رابطهٔ میان اشخاص نمایش نیز هست که مجموعاً به ایجاد نوعی کسالت و دلزدگی در تماشاگر می‌شود، گویا با تئاتر خشمگینی مواجه هستیم که مخاطبش را هدف گرفته است. از این‌رو همهٔ عوامل و عناصر نمایش، لجوجانه می‌خواهند که همهٔ تیرهای عیان و پنهان نمایش را به سوی بیننده، پرتاب کنند حتی طنز موجود در نمایش، بیش از آن‌که لبخند بر لبان مخاطب بنشاند، او را عصبی می‌سازد.

اما باید به این نکته نیز توجه داشت که نمایش «میرم روزنامه...» ماهیتاً حرف و حدیث تازه‌ای ندارد. آنچه در تمام نمایش بر آن تأکید می‌شود، سخنی است که در سالهای اخیر به بیانهای مختلف بسیار شنیده‌ایم. اگر این زیرکی در نمایش به‌چشم نمی‌خورد که عدم وجود دیالوگ در آن، ناشی از عدم وجود دیالوگ در جامعه است، حتی می‌توانستیم بگوییم مونولوگ‌گوییهای پراکنده و فاقد ارتباط معنوی این نمایش در نمایشهای دیگری قبل از این آزموده شده و کار تازه‌ای نبود.

پر بیراه نخواهد بود اگر به بازی فرزین صابونی در نقش شوهر جوان عاصی اشاره‌ای بکنیم. صابونی، بازیگر نقش محوری نمایش است که قرار گرفتن او در مرکز صحنهٔ نمایش هم، بار نمایشی حضور او را تشدید می‌کند. صدای خشم‌آلود و اندکی هیستریک او و میمیک غلو شده‌اش برای شخصیت روشنفکرمآبانهٔ او مناسب به‌نظر می‌رسد. ■