گزیده نمایش‌های دو فصل / ۱۰

● بهزاد مرتضوی

هیچ چیز، جز آنکه باید، نیست
نگاهی به نمایش کفتر به توان دو

نوشته: مهرداد رایانی مخصوص
کارگردان: نیما دهقان

«وحدت» در یک اثر هنری، از مهمترین ویژگی‌های آن محسوب می‌شود. گرچه در این اواخر، پست مدرنیست‌ها به عدم وحدت در آثار خود تأکید دارند، اما باید این مهم را در نظر داشت که اینان در آثار خود، وحدت‌های پیشین را شکسته و به وحدتی جدید دست پیدا می‌کنند.

در نمایش و نمایشنامه‌نویسی هم، چون دیگر هنرها وجود وحدت ضروری است. ارسطو هم این وحدت را در «بوطیقا» (کتاب مرجع و کهن تئاتر) به‌روشنی یادآور می‌شود: «پس، همچنان‌که در سایر هنرهای تقلیدی، یک تقلید همیشه از یک چیز است، همچنان داستانی نیز، که تقلید یک عمل است، باید عملی واحد و کامل را نمایش دهد و اجزاء و وقایع آن باید چنان به یکدیگر پیوسته باشند که اگر یکی را جابه‌جا کرده یا برداریم، صورت کلی درهم ریخته و دیگرگون گردد.» ارسطو در قسمتی دیگر از بوطیقا، به‌وجود وحدت‌های سه‌گانه در درام اشاره می‌کند و آنها را به تفضیل شرح می‌دهد؛ وحدت مکان، وحدت زمان و وحدت عمل. نمایش *کفتر به توان دو* را می‌توان به استناد خصوصیات ذکرشدهٔ در بالا نمونه‌ای از یک نمایشنامه با ساختار کلاسیک به‌شمار آورد. رایانی مخصوص در این نمایشنامه، برخلاف خشم و هیاهو به وحدت‌های سه‌گانهٔ ارسطویی وفاداری مانده و آنها را عیناً رعایت می‌کند. اما وحدت در *کفتر به توان دو* به همین جا ختم نمی‌شود. رایانی مخصوص و متعاقب او، دهقان پس از انتخاب پشت‌بام یک خانه در جنوب شهر به عنوان رخدادگاه اصلی نمایش، بقیهٔ قطعه‌های پازل خود را به تبع آن انتخاب کرده و می‌چینند؛ نوع گفتار و کلام اشخاص نمایش به سمت گفتار عوامانهٔ همان جغرافیا گرایش پیدا می‌کند. یک سوله در پشت‌بام تعبیه می‌شود که توان بالقوهٔ کاربردهای دراماتیک و صحنه‌ای به اثر و کارگردان می‌دهد، لباس‌ها هویت خود را می‌یابند، وسائلی چون چاقو، دستمال و سیگار به میان می‌آیند و مفاهیم و کاربردهای خاص خود را به همراه می‌آورند و ـ در واقع انتخاب پشت‌بام خانه‌ای در جنوب شهر، علاوه بر ایجاد جذابیت‌های خاص خود که ناشی از متفاوت بودن این رخدادگاه از رخدادگاههای مرسوم و معمول در نمایشنامه‌های کنونی است، این قابلیت را به کارگردان و حتی خود نویسنده می‌دهد که مواد، ابزار و اتمسفر مروری برای تعریف قصه و پیشبرد نمایش را مهیا کنند. رایانی مخصوص با این ترفند هم به نمایشنامهٔ خود، هارمونی می‌دهد هم زیرکانه کارگردان را وادار می‌کند که هارمونی و کمپوزیسیون‌های نمایش را با نمایشنامه وفق دهد. در این نمایش، هیچ چیز، جز آن‌که باید، نیست. همه چیز سرجای خود است و بیش و کمی وجود ندارد.

حضورغیرموجه تلویزیون در تئاتر
نگاهی به نمایش عشق روی خرپشته

نوشته و کار: رضا زیان

هنر تئاتر را با توجه به قدمت آن، می‌توان مادر بسیاری از هنرهای هفتگانهٔ امروز خواند. اگرهم این ادعا را اغراق بدانیم، بازهم نمی‌توانیم منکر این نظریه باشیم که تئاتر خاستگاه اصلی دو مدیوم سینما و تلویزیون است. تجربه ثابت

کرده که همواره بهترین و ماندگارترین هنرمندان عرصهٔ سینما و تلویزیون ـ هر چند اندک ـ پیشینهٔ تئاتری داشته‌اند و سیاه‌مشق‌هایشان را آنجا انجام داده‌اند.

طبیعی است که این‌گونه هنرمندان ـ در سراسر جهان ـ هر از گاهی به سرچشمهٔ اصلی هنر خود بازگشته، به آزمون و خطا می‌پردازند و با کسب تجربیات و دانسته‌های جدید به مدیوم‌های دیگر می‌روند.

رضا ژیان هم به طبع این طیف از هنرمندان، هر از گاه ـ یا پس از سالها!ـ که فیلش یاد هندوستان می‌کند، به سوی تئاتر می‌آید و اثری را به روی صحنه می‌برد. اما او یک تفاوت بزرگ با دیگر همقطارانش دارد: ژیان به جای کسب تجربه‌های جدید در تئاتر، فرمول‌ها، فنون و ترفندهای بعضاً جواب پس دادهٔ تلویزیونی یا سینمایی‌اش را در تئاتر تکرار می‌کند؛ گرچه در انتخاب متن و تعیین شیوه‌های اجرا، به‌جز فرمول‌های برنامه‌های طنز تلویزیونی، گرایش و تمایل خود را به تئاتر دههٔ ۶۰ کاملاً عیان می‌کند.

در آثار تلویزیونی ـ بخصوص استودیویی ـ به خاطر وجود دو یا سه دوربین و محدود بودن مکان و محدودیت‌های لنز دوربین، معمولاً میزانسن و حرکت بازیگران کم بوده و نهایت خطوط حرکتی بازیگران در یک پلان و حتی سکانس، به چند خط ساده محدود می‌شود. اما این مسئله به دلیل وجود تعدد دوربین (زوایای متفاوت نگرش) و انتقال تصویر از دوربین به دوربین دیگر، مشکل‌ساز نمی‌شود و ریتم اثر به‌صورت متعادل باقی می‌ماند. اما در تئاتر دقیقاً به دلایل عکس تلویزیونی، ثابت بودن تماشاگر در جایگاه، عدم وجود زوایای متفاوت و گسترده بودن صحنهٔ نمایش در دید تماشاگر، کم‌بودن خطوط حرکتی و عدم استفاده از میزانسن‌های متفاوت، به‌شدت به ریتم اثر و تحمل تماشاگر لطمه وارد می‌کند؛ معضلی که گریبان نمایش *عشق روی خرپشته* را گرفته است.

خطوط حرکتی و میزانسن‌های کارگردان در اکثر مواقع نمایش، محدود به اطراف توری تعبیه‌شده در وسط صحنه است و همین خطوط اندک هم بیشتر از درِ ورودیِ دو بازیگر به کنار توری و بالعکس ترسیم شده است.

اما کارگردان ـ بازیگر نمایش که حال و هوای نمایش خود را کمدی انتخاب کرده، برای تلطیف این محفل و همراه کردن تماشاگر با نمایش، به شیوه‌های بازیگری مصرف‌شده در تلویزیون روی می‌آورد که همین امر باعث می‌شود از لبهٔ کمدی به پرتگاه لودگی سقوط کند. ژیان در این اثر به همان شیوه‌ها و فنون بازی‌های تلویزیونی‌اش که همراه با میمیک اغراق شده، لکنت‌ها و آکسان‌های کلامی و اطوار مخصوص است روی می‌آورد. این شیوه در اندک زمانی پس از شروع نمایش جذابیتش را برای تماشاگر از دست می‌دهد و برایش همچون تصاویر برنامه‌های طنز تلویزیونی می‌شود. با این تفاوت که دیگر تماشاگر قادر نیست کلید آن‌را فشار داده و آن‌را خاموش کند.

عشق روی خرپشته برای ژیان و تئاتر کشور، حرکتی رو به عقب، حاصل از حضور غیرموجه تلویزیون در تئاتر به علاوهٔ فرمولهای دههٔ ۶۰ محسوب می‌شود.

افسانه‌ای از خدایان یونان
نگاهی به نمایش من و هزار تو

تحقیق محققین دربارهٔ ریشه‌یابی و تعیین خاستگاه تئاتر، نگاهها را به سوی

آئین‌های بشر اولیه کشاند؛ آئین‌هایی که انسان اولیه آنها را برحسب نیازهای مادی و معنویِ خود به پا ساخته بود. فرم و موضوع این آئین‌ها مرتبط با نوع زندگی و اجتماع آن‌روزهٔ انسان بود و طبیعتاً تئاتر هم که فرمِ استحاله‌یافتهٔ این آئین‌های بشری است، خود را از جامعهٔ مخاطب خود منفک نمی‌داند. یک تئاتر موفق، موضوع خود را از مسائل روز جامعه می‌گیرد و با نگاهی نقادانه، آن‌را به مردمان همان جامعه نشان می‌دهد.

من و هزار تو کمابیش از این خصیصه تهی است. این نمایش به قسانه‌ای از خدایان یونان می‌پردازد که طی آن، زنی بر علیه یکی از فرستاده‌های خدایان یونان که هر ساله دهها دختر و پسر جوان را قربانی می‌گیرد، می‌آشوبد و قصد نابودیِ او را می‌کند. اما در مواجه با او، عاشقش می‌شود. در نهایت زخمی به او می‌زند و می‌گریزد، اما این اسطوره همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد.

همان‌گونه که از خلاصهٔ ذکر شدهٔ نمایش مشاهده می‌شود، حداقل پوستهٔ خارجی‌اش نشانی از رویکرد این اثر به محیط اطراف خود ندارد و اگر هم احتمال ضعیف ارتباط لایه‌های درونی‌اش را با وضعیت جامعهٔ کنونی مردود ندانیم، باید توجه نویسنده و کارگردانش را به این موضوع معطوف کرد که بسیار زمانی است عمر نماد و استعاره (سمبولیسم) به این شکل، در جهان هنر به‌سر آمده است. خصوصیات زندگی در دوران مدرن و پست‌مدرن، به مخاطب اجبار می‌کند که فرصت زیادی برای دیدن و تجزیه و تحلیلش ندارد؛ پس اثر هنری (در این‌جا تئاتر) یا باید به‌صراحت حرف خود را بزند یا از پیچیدگیِ مفرط آن در ساختار بیرونیِ اثر بپرهیزد. پنهان‌سازیِ احتمالیِ مقصود هنرمند به این شیوه در لایه‌های ناپیدای اثر، ناشی از زیرکی نیست؛ از ترس است. *من و هزار تو* از لحاظ فرم اجرایی نیز یکدست نیست؛ در حالی‌که کارگردان قصهٔ نمایش خود را به صورت خطی به نمایش می‌گذارد. در میان نمایش ناگاه بازیگر نقش اسطوره از جلد نقش خود بیرون می‌آید، درِ صندوقی را باز می‌کند، اشیایی را بیرون آورده و دانه دانه به دست بازیگر نقش مقابل خود که در حال روایت است می‌دهد. به دو دلیل این به اصطلاح ساختارشکنی در این نمایش نمی‌گنجد؛ اول این‌که فاصله‌گذاری و بیگانه‌سازی که بازیگر با نقش خود و لاجرم تماشاگر با نقش این بازیگر و خودِ اثر انجام می‌دهد، مخصوص و منوط به ژانرهای دیگر نمایش چون فاصله‌گذاریِ برشتی است که قوانین و ضوابط مخصوص به خود را دارد. در وهلهٔ بعد هم اگر کارگردان قصد استفاده از این شیوهٔ نمایش را دارد، باید آن‌را از ابتدا در ساختار اجرایی نمایش خود بگنجاند یا کدهای مربوط به آن را به تماشاگر القاء کند.

اما در این میان نباید از ابتکار خوب کارگردان در نوع به‌کارگیریِ بازیگر سوم نمایش و توانایی و تحمل بازیگر فوق در ایفای این نقش گذشت. انتخاب یک ریتم ثابت، ولی کند برای تغییرات فرم بدنیِ این نقش و طراحی پزهای مرتبط با حال و هوای صحنه، در عین رعایت اصل استیک برای او را می‌توان از نقاط مثبت نمایش ذکر کرد. ■