قطب‌الدین صادقی

نقدی بر نمایش : آخر بازی
نوشته : ساموئل بکت
مترجم و کارگردان : پروانه مژده
طراح صحنه : رضا رحمانی
طراح حرکات موزون : فرزانه کابلی
طراح لباس : ادنا زینلیان
طراح گریم و ماسک : مهین میهن
طراح آفیش و بروشور : حمید امانی
انتخاب موسیقی : جهانسوز فولادی ـ پروانه مژده
بازیگران : بهرام ابراهیمی، میکائیل شهرستانی، احمد طاهونچی، ناهید وفائی و نادر رجب‌پور.
اردیبهشت، خرداد و تیرماه ۱۳۶۸
تاتر شهر ـ سالن چهارسو.

آخر کدام بازی؟

در عمق صحنه و به بلندی جایگاه نمایش، جمجمه دوبعدی انسانی دیده می‌شود که حدقه دیدگان او درحکم دو پنجره مسدود است که در اواسط نمایش از آن جهنم سوزان بیرون و نیز اسلایدهایی رنگین از جهان به تماشاگران نشان می‌دهند و در دوسوی آن با همان ارتفاع، با کمی فاصله و نزدیکتر به ما، سر و بال دو کبوتر را می‌بینیم که خیره به هم می‌نگرند. جمجمه و دیوار و کبوترها را به نشانهٔ نوعی تعارض از وسط به دو رنگ سرخ و سبز قسمت کرده‌اند. کف صحنه شطرنجی است و نوای موسیقی الکترونیک بر همه‌چیز سیطره دارد. دلقکی با خنده‌های ریز و یخ‌زده و با حرکاتی پالوده به مرد دیگری در مرکز صحنه نزدیک می‌شود که بر صندلی چرخدار خود بی‌حرکت در زیر ملافه‌ای چرکین خوابیده است. دلقک ملافه را برمی‌دارد، مردی بورژوا ولی کور و فلج ظاهر می‌شود که ظاهرش بیشتر دلپسند می‌نماید تا ترسناک. در پیش صحنه دوزباله‌دان هم وجود دارد که با برداشتن سر آنها می‌بینیم جایگاه زن و مردی سالخورده است. این چهار مهره باقی‌مانده "آخر بازی" و فضای تاتر چهارسو است که قرار است تصاویر سیاه بکت از "آخرین فاجعه" بشر را پیش روی تماشاگران بگذارد.

بدون‌تردید تاتر آوانگارد یا تاتر جدید ـ یا آن‌گونه که بعدها منتقد انگلیسی مارتین اسلین آن را "تاتر پوچی" نامید ـ از آن‌گونه مفاهیمی است که در فرهنگ نمایشی ایران به غلط جا افتاده است. کمابیش هرآدم غیرتاتری که خواسته است به نوعی فضلی بفروشد و ازطریق حمله به تاتر غیررسمی خودی نشان بدهد، به این اصطلاح توسل جسته و بی‌مورد یا بامورد آن را به زیر تازیانه انتقاد گرفته است. ولی آیا به راستی "تاتر جدید" یا به تعبیر اسلین تاتر پوچی، "عدم‌تعهد" را تبلیغ می‌کند؟ ویا نه اصولا تاتری هشداردهنده است که ازنظر تاریخی نیز ضرورت‌های خاص خود را دارد و درواقع ما تابه‌حال نه هشدار آن را فهمیده‌ایم و نه ضرورت تاریخی‌اش را.

اجرای آخر بازی در سالن چهارسو دست‌کم می‌تواند این فرصت را فراهم آورد که این سوءتفاهم نمایشی و خلط فرهنگی مابین ما و تاتر جدید رفع شود. و پذیرفتن اجرای خانم مژده در ایران، در این لحظه تاریخی فی‌نفسه همین معنی را هم القا می‌کند. به‌ویژه که مابین شرایط تاریخی نوشتن آخر بازی، یعنی اروپای بعد از جنگ، و شرایط خلق آن، یعنی موقعیت فعلی ما تشابهاتی وجود دارد که نمی‌تواند موردتوجه بینندگان آگاه نمایش قرار نگیرد.

تاتر پوچی و بکت

این را دیگر همه می‌دانند که تاتر جدید یا آبسورد (پوچی) عکس‌العملی بود برعلیه جنگ جهانی دوم، زیرا انفجار بمب اتمی هیروشیما باعث شد تا یکسره خوشبینی بشر فرو ریزد و پایانی باشد بر خوشباوری علمی و پوزیتیویسم فلسفی، زیرا دستاوردهای علمی بشر درجهت نابودی او به کار گرفته شده بود و فاتح و مغلوب جنگ، هردو ویران و بازنده از مهلکه بیرون آمده بودند. از این‌نظر تاتر آبسورد هجو ترسناک و صورت استهزاآمیز واقعیت بدون‌اسطورهٔ بشر بعد از جنگ است، نمایشی ضدتوهم و هشداردهنده است، گونه‌ای

دیدن آفتاب است از روبرو. واقعیت این تاتر جدید "تردید" سیاهی است که "طاعون" نیمه دوم قرن بیستم به حساب می‌آید.

ازنظر زیباشناسی نمایشی نیز نویسندگان این تاتر از بکت گرفته تا آدامف و یونسکو و آرابال، با سبک و اندیشه خود همزمان برعلیه تاتر روانشناسی ـ فلسفی مابین دو جنگ فرانسه، مهارت‌های ادبی نویسندگانی چون ژیرودو و کوکتو، تاتر "پیام‌دار" و متعهد سارتر و کامو، و نیز برعلیه هرنوع متافیزیک ربانی ویا نطق‌های ایدئولوژیکی در نمایش قیام کردند. آنها درپی این بودند تا در یک صحنه برهنه و با اشیای کم، و بسیار فراتر از کلماتی که شخصیت‌ها به هم پرتاب می‌کنند، خود زبان این صحنه را به گفتن وادارند. و قصد آن داشتند تا نمایشنامه‌نویسی کهن راکه درپی ساختن یک اکسیون مشخص و تحول تدریجی آن بود، متلاشی کنند. از این‌نظر شخصیت‌های این تاتر بدون‌عمق و غالبا بدون هویت‌اند. و زبان آنها نه‌تنها ارتباط مابین آدمها را برقرار نمی‌سازد، بلکه حتی به عنوان یکی از عناصر "عدم‌ارتباط" نشان داده می‌شود.

این تاتر که ابتدا درپی زدودن توهم‌های بورژوایی و خوشبینی ساده‌لوحانه خرده‌بورژوای اروپای بعد از جنگ بود و برای تماشاگران خود درحکم شوکی به حساب می‌آمد که هرگونه پرده خودفریبی را می‌درید، درطول یک‌دهه با حمایت جناح راست اروپا، قطب عوض کرد و تبدیل به نیرویی بازدارنده شد و وارد چهارچوب ایدئولوژی همان طبقه گردید. شاید بی‌دلیل نبود که به محض انتشار آن در دنیا در اوایل دهه‌ٔ ۶۰ این تاتر در خود فرانسه مرد و به جای آن گرایش به آرتو و برشت آغاز گردید.

بنابراین تاتر آبسورد از هدف بزرگ خود که به وجود آوردن تاتری "ناب" بود که به یک‌میزان از "ادبیات" و "ایدئولوژی" دور باشد، عملا منحرف شد و خود به نوعی تاتر فلسفی و دارای پیام مشخص تبدیل شد و موضع و شکل قطعی خود را به دست آورد.

در آثار این نویسندگان ـ و شاید بدبین‌ترین همه‌آنها، بکت ـ "فردای خوشبخت" رخت بربسته است و به سعادت فردا هیچ اطمینانی نیست، زیرا به دنبال نابودی جهان قدیم، جهان تازه‌ای وجود ندارد که بشود بااطمینان از آن سخن گفت. جهان بکت، درنهایت جهانی است غیرعقلانی، سترون و گرونسک که در آن بر موقعیت دردناک بشر تنها می‌توان ناقص و کوتاه و سیاه خندید. زیرا خارج از تاریخ هرآینده‌ای بسته و معدوم است و بشر دربرابر جهانی قرار دارد که در آن تنها "اشیا"، "کلمات"، "سکوت" و "بدنهای مفلوک و معیوب" باقی است. جهانی که درطول "زمان" آن هیچ اتفاقی نمی‌افتد. ادامه زمان، پیدا شدن "چیزی" و سرانجام "انتظار بشر" برای رهایی، رویاهایی تسلی‌بخش و موقتی است که انسان خودفریب درمیان بیهودگی‌های مکرر زندگی می‌بیند. از این‌رو جهان تنها آبسورد نیست، بلکه "ناراحت‌کننده" هم هست. به یک تعبیر، تصویر این جهان تصویر مایوس‌کننده یک زندگانی خاکستری، ناپایدار، بدون امید، بدون تداوم واقعی و محکوم به فرجامی است که بشر خود انتخاب نکرده است. و تنها کلام و حرکت ناقص و ارتباط هجوآمیز مابین انسانها است که این بربوت و سکوت را می‌پوشاند.

بی‌مورد نیست که ژان پل سارتر (۱) محتوای این‌گونه آثار را عمیقا و اساسا بورژوایی می‌داند و مضامین آنها یعنی: تنهایی، نومیدی، ابتذال و عدم رابطه را ناشی از تنهایی درونی بورژوایی می‌بیند و همه‌ٔ شخصیت‌های این تاتر را موجوداتی دارای ضعف شدید درونی توصیف می‌کند. سارتر درمورد نویسندگان تاتر آبسورد نیز ـ که اکثرا غیرفرانسوی بوده و در فرانسه اقامت دارند و به زبان فرانسه می‌نویسند ـ مدعی است که آنها ارتجاعی و غیرسیاسی‌اند، زیرا هدف اصلی‌شان ادغام و حل شدن در جامعه‌ای بیگانه ـ یعنی فرانسه ـ است. به همین سبب مساله زبان به عنوان عامل عدم‌ارتباط و ازخودبیگانگی تا این‌حد در آثار آنها بزرگ و مطرح است.

آخر بازی

با همه اینها، مفهوم پایان بازی همان اندازه برای جامعه بورژوازی ضدتوهم و هشداردهنده است که برای دیگران. خصوصا برای آنهایی که دودستی به "قدرت" این‌دنیا چسبیده‌اند.

در یک "پناهگاه" بدون نور مشخص و مابین طلوع و غروب آفتابی شبح‌گونه و خاکستری بازی سحرآمیز چهار شخصیت بدون کنونی تحول روانشناسی و هرگونه اکسیون و اتفاق، و بی کمترین هدف مشخص آغاز می‌شود. بیشتر فاجعه فرود آمده است، در بیرون طبیعت به کلی نابودگشته و تا چشم کار می‌کند جسد مرده وجود دارد، و در یک‌کلام خلقت ازدست رفته است. ما دربرابر خود سه نسل می‌بینیم یکی از دیگری مفلوک‌تر: هام "شاه ـ پدر" ی کور و فلج است و نماینده‌ٔ آخرین قدرت استثمارگر بشر بر صفحه گیتی. کلاو فرزندخوانده‌ٔ او استثمارشده‌ای است که از شدت کار کردن نمی‌تواند بنشیند. او تنها می‌تواند راه برود و فرمان برد همچنان که هام تنها می‌تواند بنشیند و فرمان براند! (این زوج، همان زوج پوتزو ـ لاکی در "در انتظار گودو" را به یاد می‌آورد) استعاره‌ای روشن و کوبنده از تیمی از بشر که می‌گذارد نیمه دیگر او را مفتضحانه استثمار کند. زوج دیگر نل و ناگ، پدربزرگ و مادربزرگ بدون‌پا و معیوب است: استعاره دوران خوش گذشته که آنها را همچون زباله در دو سطل آشغال انداخته‌اند.

هیچ‌کس کاری نمی‌کند. هام ادعا می‌کند که دارد رمانی می‌نویسد و همین به او اجازه می‌دهد که پیوسته به خاطراتش برگردد ویا به دنیای مرده بیرون "پناهگاه" فکر کند. همه درانتظارند اتفاقی بیفتد، اما جز مرگ مادربزرگ هیچ حادثه‌ای روی نمی‌دهد. حتی پیدا شدن پسربچه‌ای زنده در میان اجساد بیرون ـ که بذر امید آینده است ـ حادثه‌ای نمایشی تلقی نمی‌گردد. از این‌رو هام می‌گوید: پایان در همان آغاز است و باوجود این ادامه می‌دهند. و این یادآور آن جمله معروف بکت است که می‌گوید: زنان با پاهایی گشوده برگور فرزندان خود را به جهان می‌آورند و انسان در این سقوط سریع نورهایی می‌بیند بی‌آنکه بداند به راستی چه مفهومی دارند.

آیا این نمایش پایان درام غم‌انگیز تمدن کنونی بشر نیست که با داشتن خطرناک و ضدبشری کمر به نابودی خود بسته است؟ برای اروپای بعد از جنگ جهانی دوم ـ بعد از بمب هیروشیما ـ جواب کاملا روشن است. و روشن‌تر از آن گفته یکی از پژوهشگران درباره‌ٔ نمایشنامه‌های بکت است که می‌گوید: همه معلولین بکت در هیروشیما است که ناقص شده‌اند.

بازی چهارسو

"آخر بازی" چهارسو درپی نشان دادن آینده سیاسی بشر، و نه دربرگیرنده فلسفه سیاه بکت است، بلکه با برداشتی دیگر به صحنه رفته است. بروشور نمایش به ما می‌گوید که شیوه تحلیل کارگردان "روانشناسانه" و به نوعی "درون‌کاوی" است. بنابراین هام و کلاو نه تصویر استعاری ظالم و مظلوم یا حاکم و محکوم، بلکه درحکم جلوه‌های "غریزه و "عقل" اند. ویلیام یورک تیندال درباره‌ٔ امکان برداشتی از این‌دست می‌نویسد: "آدمی خودبین و بی‌عشق که به اصرار می‌خواهد در میان اتاقی خاکستری همچون درون یک جمجمه ساکن شود، گویی روانشناسی را به عنوان درون‌مایه القا می‌کند.

اگر کلاو و خاکستردانها (سطل‌های آشغال) را اثاثیه یک ذهن سختگیر تلقی کنیم، می‌توانیم این نمایشنامه را چیزی بدانیم که در سر "هام" می‌چکد" (۲). پس یقینا امکان بالقوه چنین برداشتی وجود دارد و برداشت کارگردان نیز برای ما محترم است. اما با همین برداشت درست‌تر آن بود که در "آخر بازی"

تعادلی مابین بعد "تراژیک" و بعد "درونی" هستی ما نیز برقرار می‌شد، که نشده است. و مشکل عمده اجرای چهارسو را نیز باید در همین دید. هرچند که نمایش در بسیاری از مواقع دارای چفت‌وبست است و روان و موفق می‌نماید. شاید در انطباق با همین برداشت روانشناسانه است که صحنه نمایش تقریبا الوان و حتی دارای ریتم شاد است. و موسیقی نیز در لحظاتی ریتم تند و سبک روز را دارد. اسلایدهایی نیز که از حدقه جمجمه به ما نشان داده می‌شود مطلقا الوان و درمقام مقایسه زشت و زیبا و فقیر و غنی، یا جلوه‌های طبیعی و هنری اروپای مرفه است. این "قضاوت اخلاقی" و "نسبیت‌گرایی" در ریتم و رنگ و برداشت، آیا در تضاد با جهان خاکستری بکت نیست؟ بکت در اجرای مجدد "روزه بلن" کارگردان فرانسوی از این اثر مصرا از او خواسته بود تا همه‌چیز را یکسره خاکستری کند. حتی لباس "هام" و "تخت ـ صندلی" او را. بکت گفته بود نمایش نباید "لحن" مشخصی داشته باشد. اما در چهارسو علاوه بر جزئیاتی که برشمردیم ـ و شاید برای گریز از سوءتفاهمات فلسفی آن و سوءتعبیر مخالفان تاتر آبسورد ـ در پایان نمایش عیسی مسیح را صلیب بردوش و با حرکات موزون وارد صحنه می‌کنند و انسان بریده از ریشه‌های متافیزیک بکت را در زیر حجمی عظیم از موسیقی کلیسایی یک بار دیگر با ارزش‌های قدیم آشتی می‌دهند. آیا این تطهیر یا تصویر تسلی‌بخش همان‌چیزی نیست که بکت برعلیه آن سالهاست می‌نویسد؟

اجرای خانم مژده نمایشنامه را از پایان شکسپیرگونه آن دور می‌سازد و برای تماشاگر این احساس را باقی می‌گذارد که حیف است از معنای بزرگ اثر و هشدار سیاسی و فلسفهٔ مهیب آن به این تفسیر ساده و روانشناسی‌گونه قناعت کنیم. راستی مناسب‌تر آن است با تماشاگر تاتر چهارسو به زبان روانشناسی سخن بگوییم یا با هشدارهای بدون‌توهم؟ او به کدامیک حساس‌تر است؟ اگرچه برای بکت "هام" یک بورژوای زمخت و ناهمگون است اما زیباترین اجراهای این نمایش در جهان از "هام" نوعی لیرشاه یا "آخرین شاه" بر روی زمین را ساخته‌اند که تیزه را همچون عصای سلطنتی به دست می‌گیرد، و به کرات کارگردانان بزرگ نشان داده‌اند که از فضای نیمه‌سیرک این نمایش یکی از لبه‌های تیز حمله متوجه قدرتمداران است و درواقع یکی دیگر از معانی نمایش به تصویر درآوردن "مرگ شاهان" تواند بود. به همین دلیل ـ به توصیه بکت ـ از حوالی ۱۹۶۸ به بعد دستمال خونین صورت هام را هم که نماد بسیار مستقیم دستمال "ورونیک مقدس" است که صورت عیسی مسیح را پیش از مصلوب شدن پاک کرد، حذف کرده‌اند.

در اجرای چهارسو فضای نیمه‌سیرک نمایش حفظ شده است اما بازیگران در لحظاتی دراماتیک و احساسی بازی می‌کنند. مخصوصا در صحنه‌های لطیف نل و ناگ و مونولوگ‌های مهیج هام و خطابه پایانی کلاو. تکنیک‌های بیان متنوع، زیبا و رادیویی میکائیل شهرستانی ـ بازیگر نقش هام ـ از هرجهت به این جنبه دراماتیک یاری رسانده‌اند، اما او بازیگری نیست که این نقش را از او خواست، زیرا او به جای کمیکی تلخ ـ و استهزای بزرگی بورژواها دربرابر مرگ و نیستی ـ به نحو غم‌انگیزی احساساتی بازی می‌کند، و چون بازیش جدی و خشک و خشن است، جنبه‌های "لوده" و "بیهوده" هام را به تمام منتقل نمی‌سازد. اهمیت این دوحالت در نزد بکت چنان است که او دوست دارد بازیگران بتوانند بدون‌فاصله و بی‌درنگ از خنده به گریه بروند.

اگر همه کوشش شهرستانی بر بیان است، درعوض از بهرام ابراهیمی ـ بازیگر نقش کلاو ـ تنها کار "بدن" خواسته‌اند. و او پالوده و منظم و تکراری چون دلقکی جابک ـ و نه مفلوک ـ بازی می‌کند. و طرح بازیش با همه دقت و زیبایی تمنا درتضاد با بازی شهرستانی قرار می‌گیرد زیرا شیوهٔ بازی آنها ناهمگون و تاحدودی دوگانه به نظر می‌آید و در ترکیب خود عدم امکان مرگ و زندگی بشر در یک خلا ابدی را چندان نشان نمی‌دهد.

بدین‌سان بر جهان شطرنجی تاتر چهارسو، کارگردان "آخر بازی" به ما نه هشدار می‌دهد و نه نهیب می‌زند، بلکه درعوض با تصاویر آهنگین و امیدبخش خود در پایان نمایش بیشتر هیجان‌زده و احساساتی‌مان می‌کند. آیا برداشت کارگردان را باید گریز و توجیه دانست یا تجربه و نوآوری؟ هرچه‌هست "رنج" و "عذاب" فردی این قهرمانان و جهنم "درونی" آنان ما را کمتر به جهان هولناک و سرنوشت کلی بشر ـ یا جهنم بزرگ بیرونی ـ رهنمون می‌سازد. و چه‌کسی می‌تواند ادعا کند که درشرایط کنونی اجرای انتقادی و مبسوط تری از این نمایش حق مشروع و طبیعی بینندگان تاتر چهارسو نیست؟

یادداشت:

۱ـ نگاه شود به

ژان پل سارتر: درباره نمایش، ترجمه ابوالحسن نجفی، کتاب زمان، تهران ۱۳۵۷ ـ صفحات ۹۰ و ۹۱.

۲ـ *ویلیام یورک تیندال: ساموئل بکت، ترجمه احمد گلشیری، شرکت سهامی کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۵۱. صفحه ۵۶.*

مساله جدید

کی. اس. هوارد KENNETH S. HOWARD

بولتن شطرنج آمریکا

سفید شروع و در دو حرکت مات می‌کند.

در مسائل معروف به‌تهدید، همان حرکت اول، یک تهدید جدی و خطرناک ایجاد می‌کند. ممکن است این تهدید به‌وسیله همان مهره حرکت اول باشد یا مهرهٔ دیگری در موقعیت ایجاد خطر قرار بگیرد. مسألهٔ فوق ساده‌ترین تهدید را نشان می‌دهد. دقت کنید که حرکات پیاده سیاه به وزیر سفید امکان می‌دهد از آچمز نگاه داشتن وزیر سیاه صرفنظر کرده از راه دور به روی شاه دشمن آتش بگشاید.

این مانور به خاطر مسألهٔ معروفی که گاماژ طراحی کرده است به مانور گاماژ معروف شده است.

این کدامین تهدید سفید است که پیادهٔ سیاه را وادار به انجام چنین حرکت مرگباری می‌کند؟

حل مساله شمارهٔ قبل

سیاه سفید

1- F-e4!

مرگ بی‌امان. دشمن در امنیت خیالی‌اش به انتظار هرچیزی جز این می‌توانست باشد.

گرفتن این فیل تیز دردی را دوا نمی‌کند و D-g4 نشان می‌دهد که گوشت این قربانی مسموم بوده برای خوردن مناسب نیست.