خیره در چشمان خداوند

تورج رهنما

ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی (Die Ehe Des Herrn Mississippi) نمایشنامه‌ای کمدی است که در ۱۹۵۲ منتشر شد. دومین چاپ این نمایشنامه ـ که برای نخستین بار در ۲۶ مارس ۱۹۵۲ در مونیخ بر صحنه آمد ـ در ۱۹۵۷ و سومین چاپ آن در ۱۹٦٤ انتشار یافت. دورنمات در چاپ اخیر تغییراتی داد و آن را که «کم و بیش جنبه‌های مذهبی داشت»، به شکل «نمایشنامه‌ای سیاسی» درآورد. چهارمین چاپ این اثر با عنوان می‌سی‌سی‌پی در ۱۹۷۰ و آخرین متن اصلاح شده‌ی آن در ۱۹۸۰ انتشار یافت. در این چاپ، مکان نمایش سالونی است به شیوه‌ی قرن نوزدهم که به نظر دورنمات «تزیینات باشکوه و قدیمی» آن نشان‌دهنده‌ی «تاریخ آن است». در چاپ اخیر، نمایشنامه با قتل یکی از شخصیت‌های اصلی، یعنی سن‌کلود که مردی انقلابی و معتقد به کمونیسم است، آغاز می‌شود. در این صحنه سن‌کلود طی یک مونولوگ بلند، ذهن تماشاگر را برای درک حوادثی که بعداً در نمایش روی خواهد داد، آماده می‌کند: «در نمایش امشب سرنوشت سه مرد نشان داده می‌شود که هر یک از آنان مصمم بود که، با استفاده از روش مخصوص به خود، یا جهان را تغییر دهد یا آن را نجات دهد. اما شوربختی آنان در این بود که در زندگی خود با زنی برخورد کردند که نه تغییرپذیر بود و نه قابل نجات. او موجودی بود که تنها دَم را غنیمت می‌شمرد.» در طرح نخست نمایش (۱۹۵۲) مسیر حوادث اندکی فرق می‌کند: در اینجا تماشاگر نه با سن‌کلود، بلکه ابتدا با می‌سی‌سی‌پی آشنا می‌شود.

در این صحنه می‌سی‌سی‌پی، دادستان کل کشور، به ملاقات آناستازیا می‌رود که همسرش چند روز پیش درگذشته است. در این دیدار می‌سی‌سی‌پی، مردی که در اجرای عدالت تعصب می‌ورزد، آناستازیا را متهم به قتل شوهرش می‌کند؛ شوهری که با همسر می‌سی‌سی‌پی، که او هم چندی پیش درگذشته، ظاهراً روابط نامشروع داشته است. آناستازیا پس از مقاومتی نسبتاً اندک، سرانجام به قتل همسرش اعتراف می‌کند. واکنش می‌سی‌سی‌پی در قبال این اعتراف جالب است: او قصد ندارد که حُکم جلب آناستازیا را صادر کند، بلکه می‌خواهد با او ازدواج کند. آناستازیا ابتدا با این امر مخالف است، اما پس از آن که می‌سی‌سی‌پی اعتراف می‌کند که او هم همسرش را مسموم کرده است، پیشنهادش را می‌پذیرد. ولی به چه دلیل می‌سی‌سی‌پی چنین پیشنهادی می‌کند؟ ـ او می‌خواهد با این ازدواج آناستازیا، این زن شیطان صفت، را از یک سو به یک «فرشته تبدیل کند»، و از سوی دیگر در زندگی مشترکش با او جزای قتلی را که مرتکب شده است عملاً ببیند. ـ پیشنهاد می‌سی‌سی‌پی تکان‌دهنده است، اما حوادث بعدی تکان‌دهنده‌ترند: زمانی که دولت برای فرونشاندن خشم چپ‌گرایان، می‌سی‌سی‌پی را به اتهام افراط در اجرای عدالت وادار به استعفا می‌کند (می‌سی‌سی‌پی برای سیصد و پنجاه مجرم چپ‌گرا حُکم اعدام صادر کرده است)، او تن به استعفا نمی‌دهد و قصد کناره‌گیری ندارد. اما مخالفان خاموش نمی‌نشینند و درصدد تلافی و انتقام‌اند. به زودی تیر آنان به هدف می‌خورد: دوست دوران جوانی می‌سی‌سی‌پی، یعنی سن‌کلود، که عضو برجسته‌ی حزب کمونیست و مأمور مخفی دولت شوروی است، نه تنها از گذشته‌ی او، بلکه از سابقه‌ی خود پرده برمی‌دارد: آنها پسران دو روسپی خیابانی هستند که در نوجوانی به هرزگی می‌پرداختند و از این راه امرار معاش می‌کردند. اما در زندگی آنان ناگهان تحولی عظیم روی می‌دهد: مطالعه‌ی «انجیل» تأثیری شگرف در روح می‌سی‌سی‌پی، و آشنایی با آثار کمونیستی و به ویژه کتاب سرمایه (مارکس) اثری عمیق در جهان‌بینی سن‌کلود می‌گذارد و سبب می‌شود که اولی به سوی «عدالت آسمانی» (مسیحیت) و دومی به سوی «عدالت زمینی» (کمونیسم) روی آورد. با برملا شدن گذشته‌ی می‌سی‌سی‌پی، بهانه‌ی دیگری به دست مخالفان می‌افتد و آتش خشم آنان شعله‌ورتر می‌شود. بنابراین درصدد آزار او برمی‌آیند و می‌خواهند به هر شکلی که ممکن است او را وادار به کناره‌گیری کنند.

شخصیت سوم نمایشنامه، اوبلوهه، پزشکی است ساده‌دل و «دون‌کیشوتی» است یکسویه‌نگر. او مفهوم زندگی را در همدردی با مردم فرودست و کمک کردن به

آنان می‌انگارد؛ از این رو همه‌ی ثروت خود را بین مستمندان تقسیم می‌کند و خود، تهی‌دست می‌شود. اما چه رشته‌ای اوبلوهه را به شخصیت‌های دیگر نمایشنامه پیوند می‌دهد؟ اوبلوهه آناستازیا را می‌شناسد و از گذشته‌ی او آگاه است: آناستازیا سالها پیش او را دوست می‌داشت و می‌خواست با او ازدواج کند. از این رو همسرش را، که مانعی بزرگ در سر راه او بود، مسموم کرد، بدون آنکه بتواند پس از این جنایت نظر معشوق را به خود جلب کند. اوبلوهه به وسوسه‌های او پاسخ نداد و از تن در دادن به تقاضای او سر باز زد. اینک اوبلوهه تصمیم می‌گیرد که حقیقت را با می‌سی‌سی‌پی در میان نهد و او را از گذشته‌ی آناستازیا، که اکنون همسر می‌سی‌سی‌پی است، آگاه سازد. و این کار را می‌کند. اما آناستازیا حیله‌گرتر از آن است که به سادگی از میدان در رود. او ادعای اوبلوهه را شدیداً انکار و سخنان او را رد می‌کند. اکنون اوبلوهه به اشتباه خود پی می‌بَرد و درمی‌یابد که: «بیان حقیقت، دیوانگی است.» آخرین جملات او در این صحنه، تکان‌دهنده است: «من در جهانی زندگی می‌کنم که آن را نمی‌توان نجات داد / من به صلیبِ حماقت‌های خود بسته شده‌ام / به صلیبی که مرا مورد استهزا قرار می‌دهد / من آخرین مسیحی‌ای هستم / که به چهره‌ی خدا چشم دوخته است.» اما سرانجام می‌سی‌سی‌پی به واقعیت پی می‌بَرد و تصمیم می‌گیرد که به گناهان خود و همسرش اعتراف کند. ولی نه تنها کسی سخنان او را باور نمی‌کنند، بلکه به او تهمت اختلال حواس می‌زنند و به تیمارستانش تحویل می‌دهند. پس از خالی شدن صحنه از وجود رقیب، سن‌کلود به آناستازیا پیشنهاد می‌کند که متفقاً به پرتغال بروند و در آنجا زمینه‌ی انقلاب، انقلاب کمونیستی، را فراهم سازند. بنا به گفته‌ی سن‌کلود، وظیفه‌ی آناستازیا در پرتغال دایر کردن «عشرتکده‌ای آبرومند» است برای تأمین «آرامش مردان جهان». اما سن‌کلود خیلی زود متوجه می‌شود که آناستازیا نه تنها به انجام این کار رغبتی ندارد، بلکه بیش از همه درصدد از بین بردن خود اوست. از این رو، در پی خنثی کردن نقشه‌ی آناستازیا برمی‌آید. در صحنه‌ی بعد، اتفاق دیگری روی می‌دهد: می‌سی‌سی‌پی از تیمارستان می‌گریزد و به خانه می‌آید. در این صحنه می‌سی‌سی‌پی قهوه‌ای را، که آناستازیا در اصل برای سن‌کلود درست کرده و حاوی سم است، می‌نوشد، اما خود او هم قبلاً در استکان قهوه‌ی آناستازیا سم ریخته است، بدین گونه هر دو آنان مسموم می‌شوند. در آخرین لحظات می‌سی‌سی‌پی می‌خواهد بداند که آیا آناستازیا به او خیانت کرده است یا نه، اما آناستازیا حتی به هنگام مرگ هم به او دروغ می‌گوید. بدین ترتیب، می‌سی‌سی‌پی

دست‌کم در واپسین لحظات عمرش احساس آرامش می‌کند، احساس آرامشی که آن را تنها دروغی بزرگ پدید آورده است. با مرگ می‌سی‌سی‌پی و آناستازیا فرصتی هم برای سن‌کلود باقی نمی‌ماند، او هم به وسیله‌ی سه تن از اعضای حزب کمونیست تیرباران می‌شود. در صحنه‌ی آخر، تماشاگر برای بار دیگر با شخصیت‌های اصلی نمایشنامه روبه‌رو می‌شود. می‌سی‌سی‌پی و سن‌کلود هنوز هم معتقدند که جهان را می‌توان تغییر داد. برای انجام این کار هنوز هم اولی مسیحیت را پیشنهاد می‌کند و دومی کمونیسم را. اما نفر سوم، اوبلوهه، از ناتوانی انسان در برابر فاجعه‌ای بزرگ سخن می‌گوید.

با تأمل در نمایشنامه‌ی دورنمات یک نکته کاملاً آشکار می‌شود: نویسنده کوشیده است که با استفاده از شیوه‌ی تئاتریِ «بیگانه‌سازی» (برشت)، اثر خود را از شکل یک کمدی مجلسی بیرون آورد و آن را تا حد یک کمدی سیاسی ـ انتقادی ارتقا دهد، برای رسیدن به این مقصود دورنمات از شگردهای ویژه‌ای بهره می‌گیرد: استفاده از گروه همخوانان، بهره‌گیری از اظهارات بازیگران درباره‌ی نویسنده و سرانجام توضیحات آنان در مورد نقش‌هایی که خود ایفاگر آن‌اند. پایان واقع‌گرایانه‌ی اثر ـ دورنمات تأکید می‌کند که تمام نمایش باید در کنار یک میز اجرا شود؛ میزی که روی آن قهوه نوشیده می‌شود ـ سالهای «جنگ سرد» را به خاطر می‌آورد که در طی آن سران حکومتها دور میزهای کنفرانس می‌نشستند و به بحث‌های طولانی و غالباً بی‌نتیجه می‌پرداختند. اما عصاره‌ی بحث‌هایی که در نمایش دورنمات درمی‌گیرد، یک پرسش بیشتر نیست: «آیا انسان قادر است جهان را تغییر دهد؛ جهانی که در آن دیگر آرمانی وجود ندارد؟» دورنمات می‌خواهد نشان دهد که شخصیت‌های نمایشنامه‌اش، یعنی «آرمان‌گرایان نابینا»، در برابر جهان پلید ما شکست می‌خورند. آناستازیا نماد این جهان است. او دروغ می‌گوید، فریب می‌دهد، جنایت می‌کند و پیوسته خود را با موقعیت و زمان وفق می‌دهد. آناستازیا چون به جهان‌بینی ویژه‌ای اعتقاد ندارد، بهتر از هر کس می‌تواند خود را با شرایط محیط هماهنگ کند و از زندگی بهره گیرد. اما سرنوشت با کسانی که پای‌بند به آرمان‌های بزرگ هستند، سرِ ناسازگاری دارد: می‌سی‌سی‌پی که تصور می‌کند با اجرای عدالت می‌توان نظام جهان را تغییر داد، به تیمارستان تحویل و سپس به دست همسرش مسموم می‌شود. سن‌کلود، که می‌خواهد تحولات بزرگی در حزب کمونیست پدید آورد، به دست هم‌مسلکان خود به قتل می‌رسد و اوبلوهه واپسین روزهای عمرش را در بیمارستانی می‌گذراند که

به وسیله‌ی خود او احداث شده است. به اعتقاد دورنمات جهان به آرمان‌گرایان تعلق ندارد، بلکه از آنِ سیاستمدارانی است که پای‌بند هیچ قانون و معیاری نیستند و هر لحظه، به مقتضای زمان و موقعیت، رنگ عوض می‌کنند. عدالت هم پدیده‌ی مطلقی نیست. وزیر دادگستری در بخشی از نمایشنامه می‌گوید: «به عنوان وزیر دادگستری باید بگویم که عدالت زمانی برای من محترم است که از نظر سیاسی قابل قبول باشد. گاه باید به نام فرشته‌ها سر برید و گاه به خاطر شیطان، مهربان بود.»

ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی احتمالاً تحت تأثیر دو نمایشنامه‌ی دیگر نوشته شده است. یکی از آنها کمدی قصر و تراشتاین (۱۹۱۲) اثر فرانک ودکیند است و دیگری نمایشنامه‌ی گراف اُدرلاند (۱۹۵۱) نوشته‌ی ماکس فریش.

صحنه‌ای از نمایش «ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی» مونیخ، ۱۹۵۲

دورنمات شکاک

دربارهٔ
نمایشنامه‌ی ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی

قطب‌الدین صادقی

ازدواج آقای می‌سی سی پی
نوشته: **فریدریش دورنمات**
ترجمه: **حسین سمندریان، حمید سمندریان**
کارگردان: **حمید سمندریان**
طراح دکور: **رضا رحمانی**
طراح لباس: **ادنا زینلیان**
طراح گریم: **مهین میهن**
بازیگران: **رضا کیانیان، آتش تقی‌پور، هما روستا، احمد آقالو، میکائیل شهرستانی، نورالدین استوار، جمال اجلالی، فریبا طاهری، محمد علی طاهرافشار، قاسم زارع، مهدی ملاطاهری، محمد مهدی حسن‌زاده‌فر، مهدی میرجوادی، بهرام عظیم‌پور، افسانه محمدی و...**
تاریخ اجرا: **آذرماه ۱۳۶۷، محل اجرا: سالن اصلی تئاتر شهر**

حمید سمندریان با کارگردانی ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی در سالن اصلی تئاتر شهر، سرانجام پس از هشت سال خاموشی دوباره به صحنه تئاتر بازگشته است. او به یاری نمایشنامه‌ای از درام‌نویس محبوبش فریدریش دورنمات، یک بار دیگر ارادت خود را به تئاتر پیشرو آلمان و ذوق و سلیقه ژرمنی ـ که دارای رگه‌های برجسته‌ای

از رمانتیسم عظمت‌گرا است ـ نشان می‌دهد.

در شرایط کنونی اجرای آثاری چون ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی بیش از هر چیز دیگر این واقعیت را نشان می‌دهد که تئاتر هنری مستقل و کامل است که بر فراز مسائل روزمره و مصلحت‌های مقطعی و لحظه‌ای ایستاده است. این واقعیت که تئاتر هنری است که علاوه بر سرگرم کردن تماشاگر، همچنین می‌تواند چیزی به او بیاموزد و او را وادار سازد تا بیندیشد. و برای ما که در این برهه از تاریخ اجتماعی سرزمین‌مان بیشتر از هر لحظه دیگری به تفکر و تحلیلی هوشیارانه نیاز داریم که دارای پیوندها و ظرفیت‌های اندیشه در سطح جهانی باشد، اجرای آثاری از این دست فی‌نفسه انتخابی درست و ضربه تئاتری صحیحی است تا ابعاد دیگر یک تئاتر متعهد را به تماشاگر ایرانی بنمایاند.

درام خصوصی یا درام اجتماعی؟

حتی یک آشنایی مختصر با چند نمایشنامه فریدریش دورنمات چون: ملاقات بانوی سالخورده، فیزیکدانها، هرکول و طویله اوجیاس و ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی کافی است تا هر خواننده و بیننده‌ای دریابد که این نویسنده بدبین و شکاک برخلاف هموطنان سوئیسی‌اش که بر کوهی از پول‌های دزدیده شده جهان ـ و بخصوص جهان سوم ـ تکیه زده‌اند، دارای وجدانی بیدار است. او را از آن دسته نویسندگان اروپای غربی می‌توان به شمار آورد که بدون سرسپردگی در برابر بورژوازی جهان غرب، یا فریبندگی‌های سیاسی ایدئولوژی شرق، در حکم «وجدان بیدار» جامعه بشریت عمل می‌کنند، و بی آنکه اسیر دگم‌های سیاسی خاص و یا تعصبات اخلاقی دیگر شوند، بیرون از چهارچوب‌های متعارف و کلیشه‌ای درباره وضعیت اسفناک بشر در نیمه دوم قرن بیستم، در عرصه‌ی زندگانی خصوصی و عمومی، به تفکر و تحلیل می‌نشینند. بنابراین دورنمات علیرغم جنبه‌های اکسپرسیونیست کارش که به درام‌های او رنگ و لعاب تئاتری بسته با روابط خصوصی و اضطرابات فردی و ذهنی می‌دهد، در نهایت صاحب تئاتری است تحلیلی، انتقادی و در یک کلمه «روشنفکرانه» که در آن طنزی سیاه و کوبنده بر همه ابعاد کارش سیطره دارد.

از این رو می‌توان گفت دورنمات بدون آرمان ـ و بدون توهم ـ در آثارش هم از نظر معنی و هم از نظر شکل، بر پلی ایستاده است که بر یک سر آن برتولت برشت متعهد و بر سر دیگر استریندبرگ اکسپرسیونیست نشسته است. زیرا هر بار او به موضوعات

غریب، بدیع و غیرعادی خود، بعدی تحلیلی و انتقادی می‌بخشد که پیش از هر چیز دیگری می‌خواهد تنها مسائل اساسی و کلی را پیش روی انسان معاصر بگذارد. از این رو تئاتر او تئاتر «سؤال» پیرامون وحشت‌های بزرگ است و به همین علت در پایان هر نمایش او به جای ارائه راه‌حل قهرمانانه یا منطقی تنها فریاد یأس سر می‌دهد. زیرا که کمترین اعتقادی به تغییر جهان و دگرگون شدن انسان فطرتاً بدی که با افراط‌های سیاسی، آرمانی و اخلاقی‌اش دیگر موجودی اصلاح‌ناپذیر شده است، نشان نمی‌دهد. و این البته بزرگترین ویژگی جدایی او از برشت است که با فلسفه و تعهدی جهت‌دار و سیاسی می‌خواست در پی تغییر انسان و نظام این جهان برآید.

دورنمات در این اثر با طنز و تخیل دراماتیک‌اش خواسته است تا یک مرکزیت و چهار نیروی عمل‌کننده به وجود آورد که به روشنی تمام در سرتاسر نمایش در دو لبه یا در دو سطح فعال‌اند، و در نهایت نیز (این دو سطح) برهم منطبق می‌شوند. بر سطح اول، می‌توان ازدواج آقای می سی‌پی را یک نمایشنامه تمام عیار اکسپرسیونیست از نوع درام‌های روانشناسی استریندبرگ چون پدر، طلبکارها، رقص مرگ و غیره دانست که در آن درام‌نویس غالباً به جنگ اصول، و نبرد بی‌رحمانه دو جنس زن و مرد ـ که از تم‌های همیشگی این نوع تئاتر است ـ می‌پردازد. در اینجا نیز همچون یک تئاتر اکسپرسیونیست خوب آکسیون یا عمل نمایشی بر افشای مسائل روانی ـ درونی قرار دارد و بیانگر مسائل سرکوفته زنهاست، و زنها «شیطان‌هایی» هستند که هرگز قادر به شناختن چهره واقعی آنان نیستیم! عشق یا زندگی مشترک در این گونه آثار برای قهرمانان حکم جهنم را دارد و به مانند عرصه یک نبرد بی‌وقفه است که در آن اغلب زن از طریق مکر و خدعه پیروز می‌شود و به اولین هدف خود که «ربودن» برتری فعلی مرد است دست می‌یابد. زیرا در تئاتر اکسپرسیونیست ـ که بخشی از موضوعات آن گونه‌ای عکس‌العمل در برابر جنبش آزادی زنان اوائل قرن بیستم بود ـ زنان متجدد را «زن ـ خفاش» می‌نامیدند و معتقد بودند او به کُندی شوهرش را می‌کشد و اندک اندک غنای روح را در او، از طریق خاموش کردن سرچشمه شادی حیات از بین می‌برد. زن متجدد را همچنین یک «میوه دزد» می‌دانستند که می‌خواهد محصول تفکر و تمدن بشری را که کار «مرد» است، برباید. در این سبک، نظر بر این است که زن برتری مرد را نمی‌پذیرد و داعیه برابری دارد، پس حمله می‌کند و دشمن مرد می‌شود و در یک کلام او را تخریب می‌کند. و این کاری است که «آناستازیا» قهرمان زن ازدواج آقای می سی‌پی بر سر مردان زندگی‌اش می‌آورد.

اما نکته مهم و قابل توجه این است که در درام‌های اکسپرسیونیست مسائل روانی با مسائل اجتماعی یکجا و توأماً مطرح می‌شوند؛ یعنی به مرور نمایشنامه از روابط و تضادهای زن و مرد به درگیریهای ایدئولوژیک و اجتماعی می‌کشد. و همین سبب گشودن افقی دیگر در متن می‌شود که می‌تواند دست‌کم برای ما در این گوشه‌ی عالم جذابیتی دیگر و بیشتر داشته باشد. در لبه یا سطح دوم نمایش، بیننده تنها روابط محدود چند مرد و یک زن را نمی‌بیند، بلکه از فرد به جمع می‌رود و خود را ناظر درگیریهای ایدئولوژیک جهان بشری می‌بیند و شاهد اساسی‌ترین تضادهایی که «عدم تفاهم» و «بی‌عدالتی» از روشن‌ترین نمودهای آن است. در ازدواج آقای می سی‌پی، «خانه» و «جهان» در واقع یکی است و «خانواده» و «جامعه» یکی می‌شوند. حال دیگر آن مرکزیت و چهار نیروی عمل‌کننده معنای دیگری دارد: مرکزیت «آناستازیا» است، زنی که بی‌گمان استعاره‌ای از خود دنیاست. «دنیا»یی که مال همه است و در عین حال به هیچ کس تعلق ندارد؛ همچون روسپی فریبنده‌ای که به هیچ کس «وفادار» نیست و حتی مرگ هم تغییرش نخواهد داد. چهار نیروی عمل‌کننده در یک ایجاز زیبا چهار گرایش بزرگ و کهنه‌ای است که بشر از ابتدا برای تغییر دادن دنیا و مهار ساختن دیگران شناخته و به کار برده است:

۱. قوانین سخت اخلاقی (اینجا در هیئت دادستان جلادی که شیفته عهد عتیق و قانون موسی است).

۲. انقلاب و تحول (اینجا با افراطها و زدوبندهای یک کمونیست ماجراجو که می‌خواهد دنیا را بسوزاند تا امپراطوری آینده خود را بنا کند).

۳. ایثار و انسان‌گرایی (با چهره طبیبی ساده‌لوح، مقید به حقیقت و دون‌کیشوت‌وار، که مغلوب است نه غالب، جلنبر است نه قدیس. چهره‌ای که به هر حال نویسنده از همه بیشتر دوست دارد).

٤. و مکانیسم «سیاست» (در شمایل وزیری ماکیاولیست که در طی نمایش به مقام نخست‌وزیری ارتقا می‌یابد).

ویژگی سه گرایش نخست آرمان‌گرایی افراطی است و هر سه ماجراجویند. و ای بسا که هر سه در جوامع و برهه‌های مختلف مثبت و یگانه راه‌حل تلقی شده‌اند؛ ولی اینجا در یک بازی قدرت بر شطرنج روابط ـ یا یک کمدی ابدی آن گونه که دورنمات می‌گوید ـ هر سه محکوم به شکست‌اند و ظاهراً تنها برنده آن «وزیر»ی است از نوع سیاست‌بازان امروزی که با فرصت‌طلبی و حرص قدرت‌طلبی خود،

شاهد یا لاشه دنیا را در آغوش می‌گیرد.

شیوه طرح موضوع و این‌گونه قطب‌بندی بازتاب تفکر آزاد و شکل‌بندی کنونی جوامع پیشرفته غربی است؛ جوامعی که نهادهای این چهار گرایش را آگاهانه در خود پذیرفته و به رسمیت می‌شناسد. اما کدام جامعه را می‌توان نام برد که بری از این نیروهای توانمند باشد؟ کدام سرزمین است که مردمان آن بین قانون موسی (دلبستگی به گذشته) و سرمایه مارکس (بهشت تصوری آینده) گیر نکرده باشد؟ یا مابین ایثار بی‌شائبه در راه دیگران (انسان‌گرایی) و یا استفاده از دیگران (مکانیسم قدرت و سیاست) در نوسان و وسوسه نباشد؟ با کمی تعمق به راحتی می‌توان حق را به دورنمات داد که در پایان نمایش می‌گوید این گرایش‌ها در شکل‌ها و طرح‌های جدید همیشه برخواهند گشت ـ همانطور که همیشه برگشته‌اند ـ و مانند توفان از روی شهرها عبور خواهند کرد و با بال‌ها و پرهای قوی خود، آسیابی را می‌چرخانند که بشریت بی‌پناه را متلاشی خواهد کرد.

همان‌گونه که گفتیم این دیدگاه سخت بدبینانه است و تنها به طرح هولناک موقعیت بشر از دیدگاه فلسفه شکاک آلمان می‌نگرد. در اینجا حرف دورنمات با سخن «نیچه» در کتاب تولد تراژدی که می‌گوید از کتاب و قانون موسی به این‌سو جهان راه را کج رفته است و همه تمدن‌های برآمده بر این اساس انحرافی است، تفاوت چندانی دیده نمی‌شود. یکی از راه‌حل‌های نیچه لزوم رهبری «ابرمرد»هایی بود که پس از ویران کردن جهان دوباره بشر و تمدن را بازسازی کنند، و همان‌گونه که همه می‌دانند پدیده هیتلر و نازیسم حداقل از نظر فلسفی، یک برداشت از این سخن نیچه بود. حالا که ما علاوه بر جنگ جهانی دوم، چهل برابر آن نیروی هسته‌ای را داریم که می‌تواند هدفی چون کره زمین را برای همیشه «پودر» کرده و به هوا بفرستد چه باید بکنیم؟

دورنمات همه این بازیها را بیهوده، مضحک و هولناک می‌بیند و به جز یک زهرخند پاسخی ندارد. اما از وزای درام او می‌توان فریاد «بی‌مسئولیتی» بشر را در گرایش‌های مختلف خواند و نابودی بشر را که تاوان بی‌مسئولیتی اوست به خوبی لمس کرد.

اجرایی کلی‌نگر

سمندریان اثر را بدون جبهه‌گیری و برداشتی خاص ارائه کرده و به همین سبب معنای نهایی نمایش هنوز اندکی گنگ است. شاید این فرمولی است تا کلیت معنا، دولبه‌ای بودن نمایش و جهانشمولی اثر حفظ شود. ولی جای تفکر شخصی سمندریان

در کجاست؟ حالا که این نمایشنامه اثری به غایت عمیق و پیچیده است آیا بهتر نبود آن را به نحوی دیگر در صحنه آفرید؟ مثلاً از ابعاد ذهنی ـ اکسپرسیونیست آن کاست و برای ارتباط بیشتر با تماشاگران، بر وجوه دیگرش اتکا کرد؟ برای نمونه دکور با ابعاد بیش از حد ذهنی و اکسپرسیونیست‌اش، تصویری ذهنی و جهانی عاطفی ـ فکری ارائه می‌دهد که بسیار قوی‌تر از متن اصلی است. ما به عنوان تماشاگری عادی مشتاق بودیم که ابعاد ذهنی اثر کمتر می‌بود و به جبران دشواری متن، اجرا وضوح بیشتری می‌داشت. بیان کروتسک صحنه‌های تیمارستان، عروسی ـ کارناوال، و ستایش نمایندگان مذهبی از آناستازیا شاید زیباترین لحظاتی بود که در آن تخیل و طنز سیاه دورنمات به درستی خود را نشان می‌داد. اما چرا طغیان سندیکالیست‌ها و تظاهرکنندگان آلت‌دست با کارمینا بورانا ی «کارل ارف» معرفی می‌شود؟ این «دگرگونی» آیا اجرا را «ذهنی»تر نمی‌سازد؟ و چرا عناصر معلق در فضا که نماد نیروهای ایدئولوژیک درون نمایش‌اند، تا این حد «خنثی» و حتی «ظریف» تصویر شده‌اند؟

با تمام این اوصاف اجرای سمندریان یک اجرای تماشایی، دارای سبک، دراماتیک و دلچسب است. او به یاری حس تصویری و لمس تجسمی خوبی که دارد حتی موفق می‌شود لحظاتی بسیار جذاب در صحنه بیافریند که بی‌تردید نقش دکور، موزیک و لباس بازیگران در آن عمده است. در کارگردانی سمندریان «بیان» اغلب بازیگران به دلیل تحرک اندک میزانسن، سادگی حرکات و حتی تکرار طراحی‌های جابه‌جایی بازیگران، نقشی بس برجسته دارد. برای این نمایش که اصولاً تئاتری حراف و تحلیل‌گرانه است، نهادن بار اصلی بر دوش «بیان» کاری است هم ظریف و هم خطرناک. غالباً در کارگردانی‌های بزرگ و معتبر، بار عمده کارگردانی یا بر بازی بازیگران قرار دارد یا بر دوش عناصری چون دکور و نور و موسیقی، و یا بر متن. در اینجا سمندریان از همه عوامل فوق به یک میزان خواسته است سود بجوید. یعنی عملاً او بازیگر و دکور و موسیقی و لباس را بر یک سطح نهاده و همین تا حدودی موجب محدودیت‌های بازی شده است. نقش «سن‌کلود» را به تناوب دو بازیگر بازی می‌کنند که اولی (شهرستانی) آن را خشک و انقلابی، و دومی (استوار) بیشتر دلقک‌وار بازی می‌کند. چرا؟ آیا نمی‌توان این دو بُعد را در یک بازیگر گرد آورد؟

سمندریان علاوه بر امکانات بسیار وسیعی که در اختیار داشته، از نظر بازیگری نیز تیم خوبی دارد و هیچ کدام از آنان مبتدی نیستند و جمله بازی‌های قابل قبولی ارائه

می‌دهند. اما در نهایت توقع تماشاگران از آنها اندکی بیشتر است. و این البته مانع آن نخواهد بود که بازی پر از فانتزی و نرم آتش تقی‌پور یا بیان زیبای احمد آقالو و حتی بازی پراحساس هما روستا ـ علی‌رغم بیان محدود و لهجه‌دارش ـ از نظر دور بماند. در مورد شهرستانی باید گفت تکنیک‌های بیان و بازی او ـ اگر تکراری و خشک‌تر از این نشوند ـ دارای جذابیت خاصی است که در نوع خود بدیع است.

تردید ندارم که رضا کیانیان با بازی یکدست، پر ایجاز و منقلب‌کننده خود به کانون بحران درونی و بیرونی اثر از هر کسی نزدیک‌تر است. و صدا و بدن خود را در طیفی گسترده‌تر به کار می‌گیرد و نشان می‌دهد که اعمال بشر ـ برخلاف کاراکتر می‌سی‌سی‌پی ـ چندان هم دروغگو نیستند! برای نگارنده این سطور حضور و کار کیانیان در این نمایش مصداق کامل این عبارت کتاب مقدس ـ عهد عتیق است که می‌گوید: «مرد عادل اگرچه هفت مرتبه بیفتد، برخواهد خاست». و کیانیان یک‌بار دیگر برخاسته است. سمندریان نیز.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی