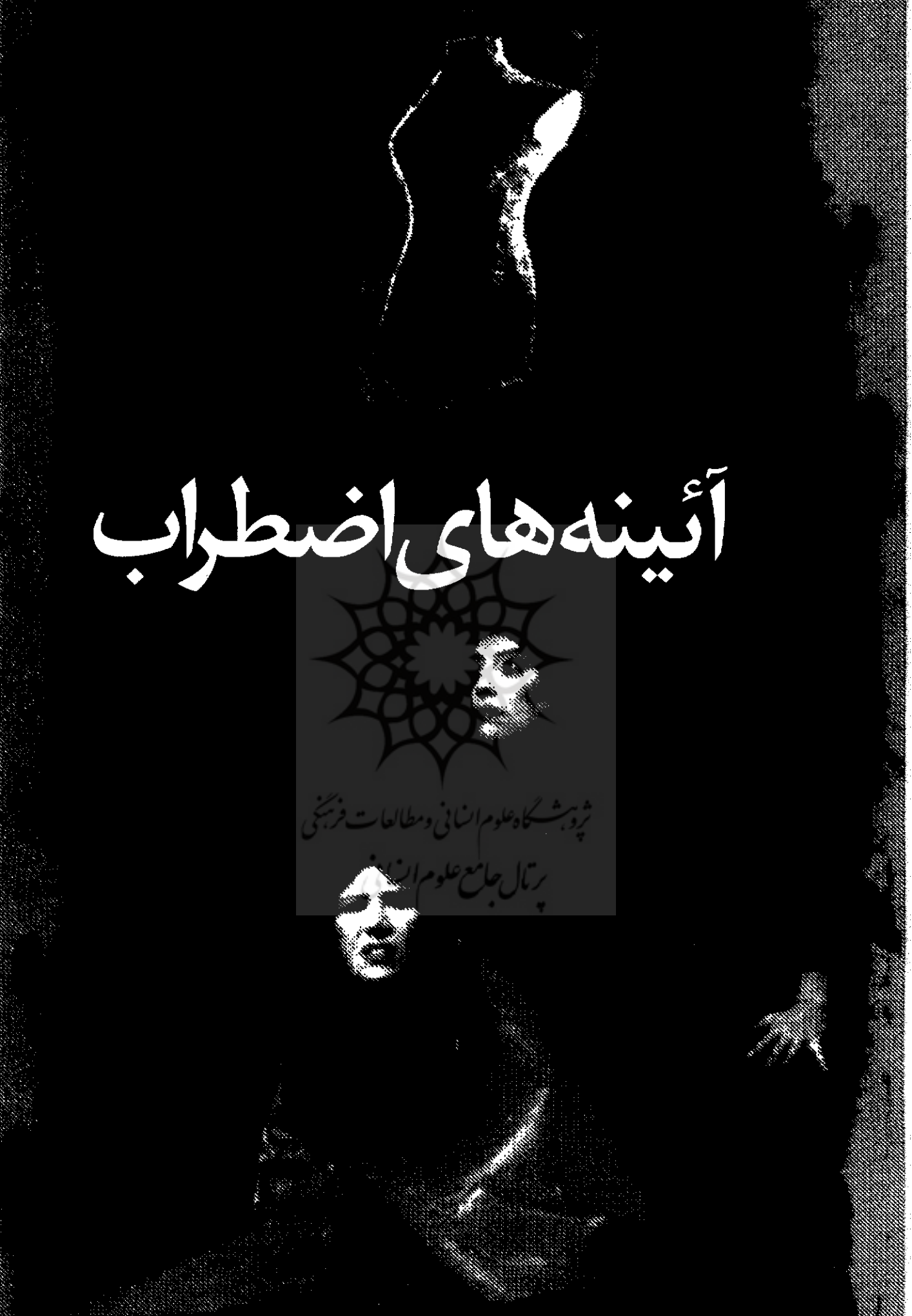


آئینه‌های اضطراب

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صمد چینی فروشان

نقد نمایش «کلفت‌ها»
نوشته: ژان ژنه
ترجمه، طراحی و کارگردانی: دکتر علی رفیعی
بازی: شبنم طلوعی، سهیلا رضوی، فرزانه نشاط خواه

آئینه‌های اضطراب، شاید تعبیر مناسبی باشد از ذهنیتی که در پس ساختار نمایشنامه کلفت‌ها نهفته است. تعبیری که به نوعی از تجربه خاص ژنه در دورانی از زندگی او بهره می‌گیرد. ژنه انسان را «حیوان مضطربی» در محاصرهٔ آئینه‌های تودرتویی می‌دانست که وجودش را در ابعاد معیوب و غیرواقعی بازمی‌تابانند؛ تصاویری که هرکز واقعیت فرد را چنانچه هست بازتاب نمی‌دهند. در واقع، حقیقت وجودی انسان به تعبیری، در بازتاب‌های معیوب او در نگاه دیگران سرگردان است؛ لذا تمام زندگی انسان، در بازی پرخطر بود و نمود، مصروف تلاش بی‌نتیجه اثبات هویت حقیقی خویش می‌شود. بازی پرمخاطره‌ای که همیشه بازندهٔ آن محرومان جامعه هستند. درک چنین واقعیت هول‌آوری تنها از انسانی با تجربیات عمیقاً متناقض و ذهنی شقه شده. از شناخت پنهان‌ترین حقایق زندگی مدرن ساخته است و ژان ژنه چنین انسان نادری است. پس بی دلیل نیست که سارتر با عناوین نامتجانس: قدیس، بازیگر و قهرمان از او یاد می‌کند.

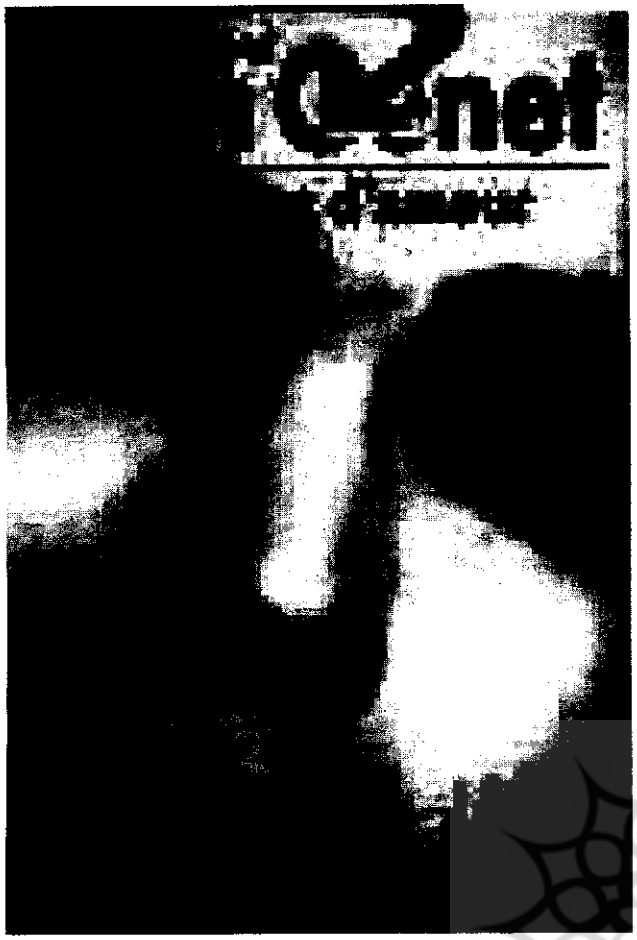
از دیدگاه ژنه که خود را متعلق به جامعه محرومان می‌داند، در چنین شرایطی انسان چاره‌ای جز توسل به رؤیا و تخیل برای تأمین نیازها و آرزوهای خویش ندارد که نتیجهٔ آن زیستن در توهم هویت است؛ پدیده‌ای که محور ساختاری درام‌های ژنه به خصوص «کلفت‌ها» را تشکیل می‌دهد. چنین انسانی مجبور به پذیرش نقش‌هایی است که زندگی و دیگران (جامعهٔ انسان‌های محترم - بورژوازی) بر او دیکته می‌کند و به همین دلیل است که ژنه تئاتر را که مظهر فریب و تصنع است برمی‌گزیند تا به قول سارتر: از خلال رسوایی که آثارش به بار می‌آورند. با یورش ترس‌آور به دروغ و تصنع زندگی بورژوازی (تئاتر به عنوان مظهر آن) پرده از واقعیت و حقایق این جامعه بردارد. بنابراین تئاتر برای ژنه وسیلهٔ فرار از واقعیت نیست، به عکس، محل عریان‌سازی واقعیت پرشقاوت زندگی جامعه مدرن است. به قول سارتر، «تئاتر او آینه‌ای به طرف انسان می‌گیرد تا تصویر خود را در آن ببیند، تصویری عاری از تمام تعاریف اجتماعی» او برای مبارزه با فریبندگی دروغین زندگی مدرن، از افشای فریبندگی تئاتر آغاز می‌کند و با برهم زدن قواعد مألوف تئاتر زمان خود و با خلق کیفیتی جادویی، انسان و تئاتر هر دو را به ریشه‌های خود ارجاع می‌دهد. تئاتر او با درونی کردن کشاکش میان حاکمان و محکومان، به آئین ومناسکی شباهت دارد که در آن از طریق واژگونی مناسبات صحنه و مخاطبه تماشاگر از ناظری منفعل به جزئی از صحنه، حاضر در کنش‌های آن بدل می‌شود. به عبارت دیگر صحنه به آئینهٔ تمام‌نمایی می‌ماند که پنهان‌ترین وجوه هستی ما را بازتاب می‌دهد.

چنانچه گفته شد. انسان موردنظر ژنه مطرودان و محرومان جامعه هستند. آنهایی که هیچ امکانی برای بازیابی تصویر حقیقی خویش و مشارکت واقعی با دنیای بیرون از خود ندارند، آنها که از چندپارگی هویت رنج می‌برند: از یکسو مظاهر جامعه مدرن آنها را مجذوب می‌کند و از سوی دیگر، چون راهی برای ورود به آن ندارند، بدان نفرت می‌ورزند. آنها نه در آئینهٔ نگاه آدمهای همتراز خود (جامعه مطرودان) و نه در آینه نگاه مردمان مرفه - که ناخودآگاه در دروغ بسر می‌برند - چهرهٔ واقعی خویش را بازنمی‌یابند، پس بر ضد خود می‌شورند تا وجود واقعی خویش را آزاد کنند؛ خود را نابود می‌کنند تا همراه خود آنچه را که بدان عشق می‌ورزند اما از آن محروم مانده‌اند نابود کنند و بدینسان با خلق چهره‌ای حماسی و قهرمانی از خود (حتی از نوع منفور آن) بار دیگر به جامعه و جهانی که از آن رانده شده‌اند باز گردند.

تئاتر ژنه، تئاتر تفکر و ضد لذت (به مفهوم متداول) است. لذت حاصل از تماشای آثار او باید لذتی جادویی - آئینی و شبیه به لذت تماشاگران تراژدی‌های باستان باشد؛ چرا که مسایل مطرح شده در آن‌ها بنیادی‌ترین مسایل انسان در جهان مدرن است. جهان ژنه جهان اساطیر است، جهانی که خدایان آن را صاحبان قدرت و ثروت، و قهرمانانش را، محرومان و مطرودان تشکیل می‌دهند و به همین دلیل نیز آثار او را تراژدی‌های مدرن دانسته‌اند.

در «کلفت‌ها» خانم مظهر و تمثیل بلهوسی‌های خدایان جدید و کلفت‌ها (که یک وجود در دو جسم تلقی می‌شوند)، تمثیل واژگونهٔ قهرمانان تراژدی‌های باستان‌اند. موجودات هوشمند و برتری که به حکم تقدیر بازیگوشانه خدایان مدرن، درنشئه ای دیونیزوسی، در بازی عشق و نفرت (در اُدیپ خرد و نادانی)، مقهور ارادهٔ بلهوسانهٔ خدایان شده‌اند و پس از آگاهی از حقیقت (ناممکنی تغییر در مناسبات خود با جامعه) چاره‌ای جز نابودی (در ادیپ کورکردن) خود ندارند چون آنها را امکان دست یازی به خدایان نیست و نخواهد بود.

آدم‌های ژان ژنه، بر صحنه نیستند تا ما را مسحور واز خود بی خود کنند، آنها حتی حضور انسانی مشخص نیز ندارند. ژنه اصل ارسطویی «امکان و ضرورت» را نفی می‌کند. برداشت‌های طبیعت گرایانه در خصوص انسان را انکار می‌کند، معیارهای عادی و طبیعی سنجش و ارزیابی شخصیت را از دست مخاطب باز پس می‌گیرد، شخصیت‌های عجیب‌الخلقه را بر صحنه می‌آورد تا انسان جامعه مدرن را آنچنان که هست با همه تضادهایش بازنماید. تئاتر او واژگون‌سازی تئاتر است. ژنه یک مصلح دردآشناست؛ او نه تنها زشتی‌های جامعه مدرن را که توهمات طبقات محروم را نیز بی‌پرده آشکار می‌کند و در بازنمود واقعیت از چنان شیوه‌ای بهره می‌گیرد که همه چیز به تمثیل و نمودی تعمیم یافته بدل می‌شود و لذا همه آثار او جهانی است. ژنه همچون پیامبری، در برابر واکنش‌های هیستریک محرومان، تنها یک راه رهایی را مطرح می‌کند: اخلاق، هنر و زیبایی به همین دلیل نیز عمق و جهان گستردهٔ درام‌های او امکان‌های وسیعی در اختیار می‌گذارد تا با اندکی جابه جایی ظریف، هر جامعه‌ای، آنها را آئینهٔ تمام نمای معظلات خود کند،



و قدرت آثار او نیز در همین نکته نهفته است چرا که آدم‌های او هرگز وجود عینی قابل تعقیب در واقعیت ندارند. آنها مثال‌های اعلایی از وضعیتی هستند که همه جایی، همه زمانی و همه مکانی است.

«کلفت‌ها» تلاشی موفق است در عینی سازی یأس روشنفکران و جوانان نیمه قرن بیستم و به همین دلیل آن را به ساخت ذهنی چپ رادیکال فرانسه و تصویر هنرمندانه و زیبایی شناختی تناقضات این جنبش نیز نسبت داده‌اند. وضعیتی که بسیاری از فعالان سیاسی در دوران معاصر آن را تجربه کرده. یا هنوز هم به شکلی دیگر تجربه می‌کنند.

از دیدگاه ژنه (بر اساس تحلیل آثار او) حسرت (عشق) و نفرت نسبت به طبقات مرفه (صاحبان قدرت و ثروت) روح محرومان را به شدت قابل دسترس کرده است و از این طریق چه بسا اعمال غیرانسانی و منفی که می‌توان آنها را به انجامش ترغیب نمود؛ واقعیتی که ردپای آن را چه در رفتار جوانان خشمگین جوامع غربی و چه در جنبش‌های آنارشیستی و انواع جنبش‌های ایدئولوژیک (که در آن انسان تماماً خود باخته و در سیطرهٔ اسطوره‌هاست) می‌توان جستجو کرد. بسیاری از حوادث دنیای امروز ما اثبات‌گر این واقعیت است. «در کلفتها» ناامیدی آخرین تفسیر برای انجام عمل وحشتناک قتل خواهر بدست خواهر دیگر است. وقتی واقعیت‌سمج، خیال واپس‌نشینی و تسلیم ندارد، آنچه می‌ماند، ویرانی خود و دیگری است. زندگی تقلیدی دو خواهر، تنها شکلک زشت و در عین حال هیجان‌آور و رهایی‌بخش از واقعیت است و حالا این شکلک تزکیه‌بخش، خود به نیرویی تواناتر از واقعیت بدل شده است. و چهره‌ای بس هولناک‌تر از واقعیت به خود گرفته است. سولانژ خواهر خود، کلر را در بازی مرگ به قتل می‌رساند تا برای همیشه «مادام» (تمثیل قدرت) را در او بمیراند تا شاید در آرامشی که بدست می‌آید آندو، در رؤیای آزادی، بدون هراس و مبارزه، به ابدیت دست یابند.

«کلفت‌ها» تلاشی موفق است در عینی سازی یأس روشنفکران و جوانان نیمه قرن بیستم و به همین دلیل آن را به ساخت ذهنی چپ رادیکال فرانسه و تصویر هنرمندانه و زیبایی شناختی تناقضات این جنبش نیز نسبت داده‌اند

«کلفت‌ها» با چنین پیش زمینه و چنین اندیشه‌هایی ساخته و پرداخته شده است. پس حداقل انتظار به حق مخاطب از اجرای صحنه‌ای آن (که تماماً نیز تماشاگران خاص هستند چرا که اساساً تئاتر ما تماشاگر عام ندارد) مشارکت در آئینی نمایشی است که در خلال آن بخشی از نیازهای او به آگاهی و شناخت دنیای پیرامون تأمین شود.

حال مایلم بر بنیان نظری فوق، یعنی آنچه پیش از این بیان شد. به نقد اجرای دکتر رفیعی از نمایشنامه کلفت‌ها بپردازم. اما پیش از آن ذکر چند نکته در حوزهٔ دراماتورژی ضروری است.

می‌دانیم که هرچند یک متن خوب به خودی خود عناصر اجرایی و شیوهٔ نمودگاری عمل را آشکار نمی‌کند اما جوهر عمل را در خود دارد بعلاوه هر اجرای خوب نیز تنها قادر است ارزش‌های محدودی از یک متن خوب را بیان کند ، به ویژه اگر متن موردنظر پیچیده باشد.

اهمیت نمایشنامه «کلفت‌ها» نظیر دیگر آثار این نمایشنامه‌نویس، در سلطهٔ بی چون و چرای عمل است هیچ لحظه این درام بدون کنش چند لایه جریان نمی‌یابد (به قول سارتر چرخه بودها و نمودها). لذا اولین وظیفه کارگردان این نمایش، کشف و تحقق عینی آن‌ها است. بخشی از کنش و عمل در این نمایشنامه به دیالوگ‌ها مربوط می‌شود که در اجرا، آهنگ و لحن بیان، طرز نگاه، میمیک چهره و... آن را عینیت می‌بخشد.

بخش دیگر که بخش ناپیدا و پنهان عمل است و تحقق آن وظیفه کارگردان است در حوزهٔ حرکت، ژست، نحوه و کیفیت ارتباط، یعنی نمایش لایه‌های چندگانه جاری در روابط اشخاص عینیت می‌یابد. هرگونه افراط در دیداری کردن یک چنین متنی که از چارچوب تحلیل روابط درونی آن فراتر رود، عملاً به کاهش بار معنایی، علی‌رغم تقویت وجوه دیداری آن می‌انجامد و ارتباط معنایی صحنه و مخاطب را دستخوش اخلال می‌کند.

درک اشتباه رفیعی از لایه‌های دوگانهٔ کنش و عمل دراماتیک در این متن و اصرار او بر طراحی فرم‌های ابداعی اما چشم‌نواز حرکتی، نمایش کلفت‌ها را در بخش‌های اصلی‌اش از جوهر معنایی تهی می‌کند چندلایگی کنشی، رفتاری، بیانی و احساسی آن مورد غفلت واقع می‌شود و در نتیجه نمایشی فراهم می‌شود که دقیقاً در نقطه مقابل اهداف ساختاری آن (ضد تئاتر) قرار می‌گیرد.

رفیعی معمولاً جنبه‌های دراماتیک آثار نمایشی را تنها در ابعاد ظاهری می‌بیند و در تحلیل مفاهیم و مضامین عمیق آثار و تحقق عینی آن کوتاهی به خرج می‌دهد. آثار او عمدتاً معرف توانایی یک مؤلف طراح است که با شیوه‌های ابداعی خود در طراحی صحنه، نور، لباس، حرکت و... جان از رمق افتادهٔ درام در ذهن او را به شیوه‌ای که خاص خود اوست باز تولید می‌کند. به عبارت دیگر اجراهای رفیعی خوش‌منظرند، جذاب و خاطره‌انگیزند اما با حداکثر فاصله از متن و ایده‌های درون آن. بدین ترتیب او از یک متن خوب ، اجرایی متوسط با عمق و پیچیدگی معنایی کمتر اما پرجلال و هیمنهٔ بیشتری می‌پردازد. در اجرای کلفت‌ها نیز اگرچه رفیعی با دغدغه‌های معمول فرمالیستی خود در صحنه آرایی و طراحی حرکت و میزانسن، فاصله جدی گرفته است و به گفتهٔ خود وی سعی کرده است

اجرای رفیعی حداکثر به مجموعه زیبایی از حرکات خلاصه می‌شود و موقعیت‌ها و احساسات چندگانه را در کنش تخت و تحلیلی خطی خلاصه می‌کند. لذت حاصل از این اثر رفیعی لذتی درام‌شناختی نیست

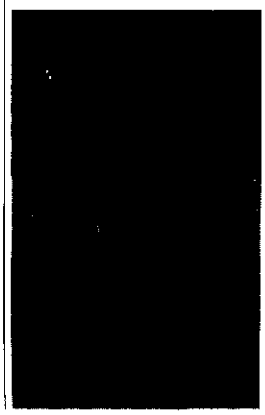
به تحلیل خود اثر پای‌بند بماند اما هنوز تا دست‌یابی به درکی از میزانسن (به معنای درست و کامل کلمه) که تماماً در خدمت انتقال وحدت معنایی اثر باشد فاصله دارد. هر چند این جهت‌گیری اصولی در انطباق میزانسن و معنا در این کارگردان طراح توانا را باید به فال نیک گرفت.

آنچه این اجرا در انجام آن ناتوان می‌ماند درگیر کردن عقلانی مخاطب با نمایش و کشاندن او به صحنه است و این مسئله بیش از هر چیز ریشه در نحوهٔ هدایت بازیها دارد. هر چند نباید برخی لحظات ناب در بازیهای متقابل دو کلفت (شبنم طلوعی و سهیلا رضوی) را نادیده گرفت. طراحی آینه‌ها در پس‌زمینهٔ صحنه اگرچه در نگاه اول با ایدهٔ محوری متن (کشاندن مخاطب بر صحنه نمایش) سازگار به نظر می‌رسد اما این انتخاب، ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین نوع برخورد با این مهم را تداعی می‌کند. بعلاوه نه تنها مخاطب را به صحنه نمی‌کشد بلکه در منظر کلی صحنه و در پیوند با سایر عناصر آن، احساسی از وحدت معنایی را منتقل نمی‌کند. دکتر رفیعی را به مثال مورد علاقه خود، اجرای ریچارد دوم از آلمان در تالار وحدت ارجاع می‌دهم. طراحی ویژه این اثر و تمامی عناصر آن هرقدر کار به پایان خود نزدیک‌تر می‌شود احساسی از یکپارچگی و وحدت معنایی کم‌نظیری را القاء می‌کند و هر صحنه علت طراحی ویژه صحنه پیشین را تا پایان آشکار می‌کند.

غلبه دو رنگ سرخ و سیاه که تراژیک بدون موقعیت را القاء می‌کند در معنابخشی به کنش صحنه‌ای نقش کارسازی ایفا می‌کند. سکوی میانی و فضای خالی اطراف آن (اگر مزاحمت آینه‌ها را نادیده بگیریم) نوعی احساس فرامکانی و همه جهانی به نمایش می‌بخشد که اگر سایر عناصر نمایش بدرستی در خدمت آن قرار می‌گرفت می‌توانست با ارجاع مخاطب ایرانی به تجربه‌های ویژه خود، او را به روی صحنه بکشاند و به قول ژنه «نوعی بدحالی را بر تالار حاکم کند...»

در مورد حضور سه مانکن بی‌سر در صحنهٔ نمایش شاید تنها توجیه منطقی کاربرد تمثیلی آن‌ها باشد. یعنی که آنها تمثیل سه زن هویت باخته‌اند. اما چنانچه آقای رفیعی نیز واقف‌اند، هر عنصر از عناصر طراحی صحنه باید چنان انتخاب شوند که حذف، تغییر شکل یا تغییر در کاربرد آنها وحدت معنای صحنه و نمایش را دستخوش اختلال کند. آیا در این مورد چنین حکمی صدق می‌کند؟ فی‌المثل اگر سه مانکن به یک مانکن تقلیل می‌یافت (تمثیل مادام و نماد حضور مسلط او) و یا اگر بر آنها جامه‌های رنگین آویخته می‌شد، لطمه‌ای به رابطه مخاطب و صحنه وارد می‌آمد؟!

ژنه در مورد «خانم» می‌گوید: « از خانم نباید یک کاریکاتور افراطی پرداخت. خانم فقط نمی‌داند تا چه اندازه ابله است و تا چه اندازه دارد نقش بازی می‌کند. اما کدام زنِ بازیگر است که این را بیش از او بداند؟» و در جای دیگر تأکید می‌کند که شرط باور کردن این قصه آن است که: «زنانِ بازیگر به شیوه واقع گرایانه بازی نکنند.» این دو نکته‌باوجود تناقض ظاهری شان کاملاً قابل جمع در یک طراحی بازی درک شده‌اند. بازی «فرزانه نشاطخواه» در نقش خانم بدون اغراق بازی زیبا و چشم‌گیر و قدرتمندی است اما مسئله بر سر سنخیت بازی و نقش آن در وحدت‌بخشی به معنای کلی میزانسن نمایش است. بلاهت آشکار خانم در تعارض جدی با موقعیت تراژیک دو خواهر قرار می‌گیرد و آن را تا حد یک مضحکه تقلیل می‌دهد.



در کلفت‌ها در تحلیل نهایی، اشخاص نمایش در عریان‌ترین وجه تمثیلی خود معرف خصلت‌ها و روانشناختی پنهانترین لایه‌ها و تیره‌ترین عمق مناسبات جامعه مدرن است. جامعه‌ای که همراه با تلألوء دستاوردهای ابزاری خود در اعماق، نفرت عمیقی را انباشته می‌کند که راهی جز انتحار در اوج عشق و نفرت باقی نمی‌گذارد و بی منطق‌ترین نوع مبارزه و مقاومت میان محرومان و صاحبان قدرت و ثروت را توصیه می‌کند. قدرت دراماتیک نمایشنامه در پیچیدگی واکنش‌ها و رهیافت‌های دو خواهر و معصومیت گناهکارانه مادام (خانم) نهفته است و این همان معنایی است که اجرای رفیعی به آن دست نمی‌یابد. اجرای رفیعی حداکثر به مجموعه زیبایی از حرکات خلاصه می‌شود و موقعیت‌ها و احساسات چندگانه را در کنش تخت و تحلیلی خطی خلاصه می‌کند. لذت حاصل از این اثر رفیعی لذتی درام‌شناختی نیست، بلکه هنوز کاملاً دیداری و تصویری است و این با ماهیت و هدف نمایشنامه ژنه سازگار نیست. متن ژنه، اساساً سیاسی است اما از نوع کاملاً متفاوت آن؛ چون کاملاً غیرایدئولوژیک است. در این اثر،روش ژنه پنهان‌سازی دایمی و آشکارسازی هم زمان است. نوعی رفت و برگشت بی‌وقفه بودها و نمودها. لذا تماشاگر دایماً در وضعیتی نامتعین قرار می‌گیرد و کُنه فکر و احساسات اشخاص بازی برای او در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند. بازی آشکار و خطی بازیگران و برخی عناصر طراحی صحنه، پیچش‌های درام را به نفع نوعی ساده‌سازی و آشکارگویی پیش می‌برد و به همین دلیل علی‌رغم زیبایی دیالوگ‌ها و حال و هوای پرتنش صحنه، اجرا به لحاظ ساختمان و رابطه نشانه‌ها و معناء اجرایی تخت و بدون عمق به نظر می‌رسد. در کلفتها، تماشاگر هیچ گاه به عمق اندیشه کاراکتر راه پیدا نمی‌کند و همین ویژگی است که نمایشنامه را در مرتبه‌ای فراتر از یک متن ناتورالیستی دهه اول قرن قرار می‌دهد. ریتم درونی یکسویهٔ اجرا که در آن نفرت مسلط است با ریتم درونی پیچیدهٔ متن که در آن عشق سلطه دارد یکسان نیست. کلفت‌های رفیعی به شدت متنفرند اما کلفت‌های ژنه عشق و نفرت توأمان دارند و حتی عشق و مجذوبیت در آنان مسلطتر است. در اینجا این سئوال پیش می‌آید که چنین تحلیلی از متن ژنه آیا قصد پاسخ‌گویی به کدام یک از مسایل انسان ایرانی را دارد تا بتوانیم آن را به مثابه تفسیر ویژه کارگردان به‌جدّ بگیریم؟ لوسین گلدمن که به رابطه میان آگاهی جمعی (فرافردی) و مقوله ساختار اهمیت جدی قایل است. عقیده دارد ساختار مسئله‌ای درونی و نوعی تفسیری تاریخی، اجتماعی، فرهنگی جامعه معین است، ساختار نشان‌دهنده واکنش‌های انسان‌ها در برابر مسایل پیش روی آنان است. و این در حالی است که در بررسی آثار اغلب هنرمندان باسابقه تئاتر ما (ونه نسل جوان که دایماً در جستجوی یافتن شیوه‌ها و زبانی مشترک با مخاطبان خود هستند) اگر نه در انتخاب، اما در پرداخت صحنه‌ای به ندرت شاهد چنین رویکرد تفسیر، تحلیلی هستیم. البته این مسئله به‌معنی فقدان مطلق دیدگاه به ویژه در مورد رفیعی نیست. انتخاب به جای کلفت‌ها در شرایط امروز ما انتخابی قابل تقدیر است بعلاوه رفیعی با ترجمه زیبا، سلیس و تئاتری از متن کلفت‌ها خدمت گرانبهایی به تئاتر ما کرده است. این ترجمه یکبار دیگر بر این واقعیت تأکید می‌گذارد که هیچ کس جز یک هنرمند یا صاحب‌نظر تئاتر قادر به ترجمه درست یک متن نمایشی نیست و اینکه یک متن تئاتری چیزی به مراتب فراتر از یک متن ادبی است.