گزیده‌نمایش‌های دوفصل / ۵

• علی‌اصغر دشتی

بازی شاعرانه تئاتر بازی
نگاهی به نمایش بسه دیگه خفه‌شو

«بسه دیگه خفه‌شو» در تجربه‌های گروه تئاتر بازی، ادامه «کنگ خوابدیده» محسوب می‌شود. سالهاست که دیگر نمی‌توان با گروه تئاتر بازی برخورد معمولی کرد. پسیانی، چرمشیر و تمام خانوادهٔ تئاتر بازی شاید متکی بر انگیزهٔ بازی آثارشان را شکل می‌دهند و در هر اثر با توجه به موقعیت و نشانه‌های انتخابی، بازیِ متناسبی را در صحنه جاری می‌کنند. بسه دیگه خفه‌شو بیشتر به یک هنر مفهومی شبیه است؛ هنری انتزاعی که با نشانه‌های متحرک، ثابت و تلفیق و هم‌آمیزیِ آنها اثری را خلق می‌کند که در نگاه اول هم تازه به‌نظر می‌آید، هم مبهم. شکل اجرایی را که پسیانی برمی‌گیرد و با همراهیِ دراماتورژ گروه (محمد چرمشیر) لحظاتش را می‌آفرینند، شکلی است ریشه‌دار در نمایش شرقی؛ نمایش شرقی‌ای که چندان هم قرار نیست فریاد شرقی‌گون بودن خود را به گوش مخاطب برساند. نمایش شرقی که در شمایلی مدرن به صحنه می‌رود و هیچ قصدی هم برای به رخ کشیدن مدرن بودنش توسط گروه وجود ندارد. بسه دیگه خفه‌شو سراسر بازی است؛ بازی‌ای که آدم‌ها یا نانسان‌هایی در موقعیت جغرافیایی خاص (در این اثر افغانستان) شکل می‌دهند. در این اثر شخصیت آرمانی مثل «دن کیشوت» در کنار شخصیتهای تخیلی، رؤیایی و کودکانه و بازی‌گون پینوکیو و هری‌پاتر قرار می‌گیرند، و تقابل اینها با افغانستان و طالبان فعلی را داریم. بسه دیگه خفه‌شو پر از نشانه است؛ نشانه‌هایی که برخی نیاز به بازشناخت دارند و برخی نه، اما در برخورد کلی، ترکیب، برخورد و ارتباط این نشانه‌ها به شکل گرافیکی است که به اثر معنا می‌بخشد. پسیانی از تداعی‌های ذهنیِ خود تصویر می‌سازد و از مخاطب هم همین را می‌خواهد. او از مخاطبش می‌خواهد نه با مراجعه به دم‌دستی‌های ذهنش و پیش‌فرض‌های موجود، بلکه با رها ساختن خود در دل یک بازیِ متنوع آنچه را که تداعی ذهن او را به حرکت در می‌آورد، به پویایی وادارد.

اگر در برخورد با نمایشی مثل بسه دیگه خفه‌شو به قصه و معنای «تم» و «موضوعی» با تعاریف معمول بیندیشیم، به یقین ناکام خواهیم ماند. در صورتی که حذف قصه، تم و موضوع هم در این اثر اشتباه محض است. باید با اثری که با انگیزه‌های «بازی» شکل می‌گیرد، با انگیزه‌های «بازی» برخورد کرد. این اثر هم همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، سراسر بازی است. آن زن و مرد که ابزار صوتی و تصویری با خود دارند و آن‌گونه در صحنه حرکت می‌کنند که انگار در مکانی تازه و ناآشنا قدم می‌زنند، در واقع بازی‌گردانان این بازی هستند. اینان همچون استادان بازی در نمایش‌های شرقی و به‌طور خاص در «تعزیه» بازی را هدایت می‌کنند. زنگ را به صدا درمی‌آورند و هر زمان که خواستند بازی آغاز و هر زمان که آنها خواستند بازی تمام می‌شود. این، آنها هستند که تصاویر پرده‌ها

را انتخاب می‌کنند؛ این آنها هستند که تن‌پوش‌هایی که در لحظات مختلف مرد افغانی برش می‌کند و در نقش دیگری فرو می‌رود و بر او می‌پوشانند.

«دن کیشوت» و «مرد افغانی» به بازی مشغولند، بازی ورق و بازی شبیه «دوئل» یا به عبارتی دیگر، بازی «مرگ و زندگی». آن کودک بی‌جانِ عروسک‌گونِ خفته در سرزمین خاکی کوچک که در پایان و بعد از کشته‌شدن یا خفه‌شدن مرد افغانی توسط هری پاتر جان می‌گیرد نیز شبیه بازی است. اما زن، آن زن افغانی که صورتش پوشیده است و در پیش تصاویر جاری از تاریخ سالیان سال جنگ ناله سر می‌دهد، بازی نمی‌کند. او می‌رقصد و آواز می‌خواند، او ناله سر می‌دهد او همان‌جا ناله سر می‌دهد که دن کیشوت هم قرار است به شکلی وحشتناک وارد بازی مرگ و زندگی شود و هر بار با نالهٔ این زن است که هفت‌تیر را شلیک نمی‌کند.

جملات فوق یعنی بخشی از آن‌چه می‌توان از موجودی‌های این اثر تحلیل کرد، نه به قصد ریشه‌یابی مفهومی و نه به قصد ریشه‌یابی اجرایی عنوان شد، بلکه قصد این بود تا دریابیم اینها که ما در صحنهٔ پسیانی دیدیم، همه بازی بود؛ حال اگر تداعی‌های ذهنیِ من و شما از این بازی معنا می‌سازد، پس پرمعناست؛ و اگر اجرا می‌سرد، پس شکیل...

اما نکتهٔ جالب توجه دیگر در این اثر که با کمی دقت مصداق‌های عینی پیدا می‌کند، «شاعرانه»گیِ آن است. نشانه‌ها و ترکیب آنها را اگر بخواهیم توصیف کنیم، به یقین به توصیفاتی شاعرانه می‌رسیم؛ توصیفاتی که انگار از قالب یک شعر مصور مدرن، با ابزار و واژگان متناقض و در عین حال مرکب ذهن کارگردان را به طرف تصاویری متحرک و بدون کلام سوق داده است.

روزنامه‌ای با همه چیز و هیچ چیز!
نگاهی به نمایش میرم روزنامه بخرم

«*میرم روزنامه بخرم*» در یک جمله یک اجراست نه یک نمایشنامه! چرا؟ چون بر اساس تصور اجرایی شکل می‌گیرد نه تصور نوشتاری... آنچه هم که به عنوان کلام و کلمه و جمله و مونولوگ و نه دیالوگ در صحنه شنیده می‌شود نه در خدمت شکل‌گیریِ یک متن که در خدمت اجراست؛ اجرایی پر از پرگویی، اما نه مفهومی بلکه شکلی و صوتی.

میرم روزنامه بخرم از چند «شخصیت» تشکیل نشده است. این نمایش شکل گرفته از چند «اتاقک» و چند آدم با جنسیت‌های مختلف که در درون این اتاقک‌ها قرار دارند. اتاقک‌هایی شیشه‌ای که از یک سو برش داده شده‌اند تا تماشاگر آدمهای نمایش را لمس کند. اتاقک‌هایی احتمالاً در یک خانهٔ مسکونی که آدمهایش از پشت پنجرهٔ شیشه‌ها فقط یکدیگر را می‌بینند و نه هیچ ارتباط فیزیکیِ مستقیمی با هم دارند و نه هیچ ارتباط کلامی- حتی در حد دعوا و اختلاف نظرهای عمیق! شاید اگر ذهن معناگرایی داشته باشیم، بتوان معنای این اثر را در همین چند جملهٔ فوق جست‌وجو کرد. ولی اگر در جست‌وجوی معنای عمیق در دل کلام جاری در اثر باشیم، راه را بسیار بیهوده پیموده‌ایم؛ چرا که کلام این اثر، حرفی برای گفتن ندارد و اصلاً کارگردان هم در جست‌وجوی معنا

برای من و شمای مخاطب آن هم در دل گفتارها نیست.

در این اثر یکی بیش از دیگران حرف می‌زند؛ این‌که چرا این‌قدر او حرف می‌زند، هیچ‌گاه به درستی معلوم نمی‌شود؛ درست مثل خودِ ما که گاهی آن‌قدر حتی بدون این‌که بفهمیم چرا؟! حرف می‌زنیم، آن‌قدر که بالاخره خسته می‌شویم. نمی‌دانیم از چه حرف می‌زنیم! نمی‌دانیم برای چه! نمی‌دانیم نقطه بحران و فشار کجاست! ولی حرف می‌زنیم. آدم پرحرف این نمایش هم در مونولوگ‌هایی بلند حرف می‌زند برای من و شمای مخاطب. گاهی ما را به تأمل هم وا می‌دارد، ولی زود می‌خنداندمان تا خیلی با مضمون دست و پنجه نرم نکنیم. آدم‌های دیگر نیز در محدودهٔ چند جمله حرف می‌زنند؛ همان جملات تکراریِ دفعات قبل یا روزهای قبل را در شکل و فرم دیگری یا در شرایط دیگری عنوان می‌کنند. *میرم روزنامه بخرم* درست مثل روزنامه‌هایی است که همه چیز دارد ولی هیچ چیز ندارد. کارگردان به دنبال یک تجربهٔ متفاوت است و نباید این اثر را با ایده‌آلهای اجرایی مقایسه کرد. *میرم روزنامه بخرم* در حد یک تجربه، تجربه است: نه بیشتر، نه کمتر. این اثر بیشتر یک کارگردان است تا متن و نوشتار. شاید رحیم نوروزی به دنبال اجرایی امروزین است؛ اجرایی نشأت‌گرفته از شرایط و روابط امروزِ اجتماع... شاید هم می‌خواهد مدرن باشد! بازیگران این نمایش همه جایگاه خود یا به عبارتی «اتاقک» خود را می‌شناسند و آن‌گونه که باید در جایگاهشان می‌خوابند، حرف می‌زنند، نق می‌زنند می‌خوانند و... «فرزین صابونی» در میان آنها فعال‌تر است، هم جنبش کلامی دارد و هم جنبش فیزیکی، اما دیگران در سکون‌اند؛ در چند واژه خلاصه شده‌اند؛ اما نتیجه یکی است. هیچ‌گاه در این اثر محوریت با «صابونی» نیست، همه محورند یا شاید این فاجعهٔ بی‌ارتباطی است که محوریت اثری این‌گونه را مشخص می‌کند.

کمدیا دلارته روی تخته‌ای بر حوض
نگاهی به نمایش یک نوکر و دو ارباب

نوشته: کارلو گلدونی

اقتباس: آتیلا پسیانی

کارگردان: حمید پورآذری

گروه: تئاتر پایتی‌ها

«*یک نوکر و دو ارباب*» یک اثر اقتباسی و آدابته شده براساس اثری از گلدونی و منطبق بر تیپ‌های موجود در تخت حوضی ایرانی است. این‌که اقتباس‌کنندهٔ اثر چه ویژگیهای قابل توجه و منطبق بر اصول و قواعد نمایش‌های شادی‌آور ایرانی (تخت حوضی) را در این اثر گلدونی دیده است؛ شاید به موقعیت موجود در دل اصل اثر برگردد. موقعیتی که منجر به خلق یک کمدی اشتباهات می‌شود. نکتهٔ دیگر شباهت‌های ناگزیری است که بین تیپهای موجود در کمدیادلارته ایتالیا و تخت حوضی ایران وجود دارد. حتی مولیر این کمدی‌نویس فرانسوی نیز، در خلق آثار کمدی خود، تیپ‌های موجود در گروهش را همواره مدنظر قرار می‌داد و براساس آنها، کمدی‌های ماندگاری را به دنیای کمدی‌نویسی درام ارائه کرده است. در تمام این کمدی‌ها محوریت با یک نوکر است؛ این نوکر در تخت حوضی ایرانی، لایه‌ای سیاه‌رنگ بر صورت دارد و با اسامی‌ای مثل سیاه، یاقوت، مبارک و ـ در آثار نمایشی تخت حوضی خود را نشان می‌دهد و در آثار ایتالیایی با عناوینی مثل هارلکین. پسیانی با الهام از تشابه موجود بین موارد ذکر شده در نوع ایتالیایی و نوع ایرانی این کمدی، موقعیت کلی را خلق می‌کند اما آنچه در این اثر بخوبی نمی‌تواند آدابته شود، روابط است؛ روابطی که ریشه‌های ایتالیایی دارند، نه ریشه‌های ایرانی. در واقع اقتباس‌کنندهٔ اثر آن‌قدر با کلیت موقعیت و ظرفیت کمدیِ آن درگیر می‌شود که روابط و آدابتاسیون روابط را به فراموشی می‌سپارد. حتی کارگردان اثر نیز در اجرا نمی‌تواند این ضعف ناشی از اقتباس را جبران کند. آدمها به لحاظ زبانی و تیپیکال، ایرانی و از نوع ایرانی‌های موجود در تخت‌حوضی می‌شوند، ولی به لحاظ عمق روابط در لحظاتی از اثر، این مشکل وجود دارد. از اثر اقتباس‌شده که بگذریم، شاید بتوان گفت آن‌چه موجب فراموش‌نشدن این اثر در بین اجراهای هم‌نوع خود است، در واقع اجرا و جان‌بخشی توسط گروه اجرایی به متن اقتباس شده است. در اجرا کارگردان سه حرکت موازی را صورت می‌دهد:

۱ . هدایت بازیگران در جان‌بخشیِ جذاب و دیدنیِ تیپ‌های موجود در اثر
۲ . استیزه کردن گفتاری و رفتاری در یک اجرای تخت حوضی
۳ . هدایت فیزیکال بازیگر نقش سیاه.

این اثر را تیپهای موجود در اجرا رنگ‌آمیزی می‌کنند. پورآذری نیز در اجرای خود با استفاده از بازیگران جوان، پرانرژی و توانمند، این رنگ‌آمیزیِ بسیار زنده و شاداب را در صحنه صورت می‌دهد. او اجازه نمی‌دهد تا رهایی افراطیِ موجود در تخت حوضی دامنگیر اجرا شود. اجرایی که ما از این گروه می‌بینیم، اجرایی استیلیزه‌شده است؛ اجرایی سراسر تصویر، نه صرفاً بلبشویی که تنها به صرف گفتار، خنده بیاورد. «هدایت هاشمی» بازیگر نقش سیاه در این نمایش، تمام توان خود را در ابتداع و تجربه شگردهای تازه‌تری در ارائه نقش سیاه می‌گذارد. این بازیگر دو حرکت رفتاری (فیزیکی) و گفتاری (کلامی) را به‌صورت موازی در جریان بازی خود به همراه دارد و با شیرین‌زبانی و شیرین‌رفتاری، اجرایی جذاب و مصور را در ذهن مخاطب باقی می‌گذارد. هدایت هاشمی متلک‌گویی‌ها و ولنگاری‌های سیاه معمول را ندارد. شوخی‌هایش طراحی شده‌اند، بداهه‌گویی بیش از آن‌که در اجرا رهایی بخشد یا دست و پاگیر شود، مراحل خود را در تمرینات پشت سر گذاشته است؛ و حالا ما شاهد اجرایی شسته رفته با کارگردانی ظریف هستیم.

گام بر لبهٔ تیغ ژورنالیسم
نگاهی به نمایش خروس

محمد رحمانیان نویسنده‌ای است که در خلق آثارش، جهان را فراموش نمی‌کند و شاید یکی از علل ماندگاریِ برخی از آثار او، همین نگرش جهانی و تحلیل‌های انسانیِ او از وقایع جهان است. رحمانیان را قبل از این‌که بخواهیم به عنوان یک کارگردان ارزیابی کنیم، معتقدم وجوه درام‌نویسی او بسیار قابل توجه‌ترند. رحمانیان در اجرای آثارش اتفاق تازه‌ای به لحاظ اجرایی ایجاد نمی‌کند، اما آنچه که صورت می‌دهد، به دلیل هم‌وزن بودن با اثر نوشتاری جناب می‌نماید، ولی نمی‌توان به عنوان تازه‌هایی در عالم کارگردانی از آنها یاد کرد.

«خروس» آخرین اجرای رحمانیان نیز از این قاعده مستثنی نیست. این نمایش به دلیل این‌که افغانستان و طالبان و وضعیت زیستن در آن موقعیت جغرافیایی را در زمان جنگ مورد بررسی قرار می‌دهد، به نوعی حرکت بر لبه تیغ است. چرا که این اثر به همان اندازه که ظرفیت مفهومیِ وسیع و جهانی را دارد، به همان اندازه هم می‌تواند با کمی سهل‌انگاری در ورطهٔ عمیق و نازل «ژورنالیسم» سیاسی قرار گیرد. به هر حال این اثر هم مثل خیلی از گزارش‌های تلویزیونیِ آن زمان، ما را نسبت به رفتار طالبان در افغانستان معترض می‌کند.

خروس رحمانیان یک تراژدی کمدی است با یک موقعیت. اما موقعیت موجود در دل این اثر به حد یک موقعیت معمول در روابط انسانی نزول پیدا نمی‌کند. بلکه وسعت موقعیت و قرارگیریِ آدمهایی در یک موقعیت جغرافیایی مشترک با دو نوع نگرش است که مضمونی وسیع را به تماشاگر ارائه می‌کند. در این نمایش چهار قشر به‌طور موازی بررسی می‌شوند:

۱ . زن افغانی
۲ . مرد افغانی
۳ . طالبان
۴ . کودک یا نوجوان افغانی

رحمانیان در اجرای خود، تمام این آدمها را که هم ظرفیت تیپ دارند و هم ظرفیت شخصیت، در کنار پدیده‌ای به نام طالبان مورد ارزیابی قرار می‌دهد. ارتباط زن با طالبان، ارتباط مرد با طالبان، ارتباط دختر جوان با طالبان و حتی ارتباط طالبان با طالبان است که *خروس* رحمانیان را می‌آفریند. در این میان از پایان شعارگونهٔ اثر ـ که به‌طور کلی ساختار معمول را هم در متن و هم در اجرا می‌شکند ـ که بگذریم، زبان به عنوان نقطه قوت نمایش *خروس* محسوب می‌شود. رحمانیان یکی از قدرت‌های «دیالوگ‌نویسی» و «زبان» در درام‌نویسیِ فعلیِ ما است. در این اثر آن‌چه را که رحمانیان به عنوان دیالوگ خلق می‌کند، با یاریِ شخص دیگری به گویش افغانی تبدیل می‌شود. اما آیا این گویش افغانی ارزش‌های زبانی و جنس دیالوگ‌نویسیِ مورد نظر رحمانیان را در لایه‌های جناب خود پنهان می‌کند؟ پاسخ منفی است. چرا که هر نویسنده در خلق حال و هوای دیالوگی و جنس روابط «گفت‌وگووار» اثر خود، شگردهای خاصی دارد که

ردپای او را مشخص می‌کند. در این اثر هم جنسیت دیالوگ‌های رحمانیان با نوع روایت او بخوبی بر صحنه حکم است.

اجراهای رحمانیان همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد حادثه‌ای تازه در کارگردانی نیستند (البته شاید بد نباشد که نمایش مصاحبه را با سکون بازیگران به لحاظ فیزیکی در اجرا از این قاعده مستثنا کنیم). در اجراهای رحمانیان این بازیگران هستند که صحنه را در دستان حاکمانهٔ خود قرار می‌دهند. در اجرای خروس «احمد آقالو» با تازه‌هایی فراموش‌نشدنی از توانایی‌های بازیگری خود و تسلط بر بدن و گویش افغانی، آنجنان روان و در جهت محتوا نقشش را هدایت می‌کند که باورپذیری تماشاگر به‌تدریج در طول اجرا تشدید می‌شود. در کنار این بازیگر نیز بازی‌های مهتاب نصیرپور و حبیب رضایی چیز چنان تازه‌ای مشاهده نمی‌شود، اما بازی زائدی نیز از این بازیگران شاهد نیستیم. در اجرا و حضور بازیگران در صحنه، این بازیگر نقش دختر است که تا حدی به دلیل کم تجربه بودن و قرار گرفتن در کنار چند بازیگر باتجربه بخوبی از عهدهٔ نقشش برنمی‌آید و به دلیل حضور غلط و غیرروان و باورناپذیر در صحنه، اجرای اثر را با مشکل روبه‌رو می‌کند ■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی