نگاهی به نمایش «آنجا» در بخش بین‌الملل جشنواره تئاتر فجر

# مکاشفه‌ای بدون تاریخ و سرزمین

سپیده شمس

عکس‌ها: ایران تئاتر

«آنجا» آنچنان که از نامش پیداست، دارد به جایی دیگر، جایی دورتر از ما و مکانی که در آن ایستاده‌ایم، اشاره می‌کند، جایی که در ذهن ما، در قیاس با اینجایی که می‌شناسیم و تجربه کرده‌ایم، قرار می‌گیرد و باری از ناشناختگی و میل به کشف در خود دارد، کشف! همان چیزی که بر صحنه تئاتر «آنجا» مدام رخ می‌دهد و ما را هر لحظه در همان لحظه حاضر می‌کند و تمام پیشینه‌ای را که از آغاز تئاتر بر صحنه، برای ادامه ساختار اجرا در ذهنمان می‌چینیم، برهم می‌زند. سه نفر هر کدام از سویی بر صحنه حاضر می‌شوند و یکی دیگر، مچاله شده و خشک از درون صندوقی بیرون کشیده می‌شود و بازی آغاز می‌شود. صحنه اجرا پر از صندوق‌های بزرگ و کوچکی است که هر کدام مثل رازی در قسمتی از اجرا گشوده می‌شوند و چیزی، شیئی یا انسانی تازه از درون آن کشف می‌شود. اما مکاشفه اصلی «آنجا» در این است که مدام با یک کشف تازه مسیر اجرا به سمتی می‌رود که انتظار ذهن قصه‌گرای ما را برنمی آورد و اجازه ساختار گرفتن روایت را نمی‌دهد. «آنجا»، ما را در مقام یک مکاشفه‌گر، در جریان اجرا، مداخله می‌دهد و هر لحظه ساختارهای ذهنی ما را از آنچه تا آن لحظه از اجرا بر صحنه دیده‌ایم، می‌شکند. آنچنان‌که حتی ساختار هیچ زبانی را هم برنمی‌تابد و به آن تن درنمی‌دهد و به زبان هیچ کجا، اجرا می‌شود. همین مکاشفه، ما را تا پایان اجرا، به‌دور از قصه و ساختارهایش و به‌دور از ساختار زبان و سوءتفاهم‌هایش سرخوش و سبکبال نگه می‌دارد.

تئاتر«آنجا»، اجرائی است متکی بر بدن و حضور تن در صحنه، با نگاهی به مکان و رفتن از مکانی به مکانی دیگر، کنشی که در این روزها و سال‌ها در سراسر جهان بسیار رخ می‌دهد، مردمانی به هر دلیل ناراضی از مکانی که در آن واقع شده‌اند، به مکان دیگر در حرکت‌اند و انتظار و انتظار برای رفتن از اینجا به آنجا، پشت سدها و معبرها، به انتظار آمدن قطاری، اتوبوسی، قایقی، وسیله‌ای که امکان حرکت را آسان کند و رسیدن یا نرسیدن!

«آنجا» نوشته و کار جو استرامگرن، که از نروژ در بخش بین‌الملل جشنواره تئاتر فجر بر صحنه تالار اصلی تئاتر شهر آمد، اجرائی شبیه به سفر بود، ماجراجویانه و هر لحظه به سویی. اجرائی که اگرچه تمامی المان‌های یک ساختار روایی را داشت - با وجود چهار شخصیت جداگانه و ایجاد موقعیتی مکانی برای مواجهه این کاراکترها با هم و انتظارشان برای رفتن و چالش‌ها و ناسازگاری‌هایشان با هم که می‌تواند دستمایه روایتی خوش‌ساخت باشد- اما اجازه نمی‌داد ساختار روایی مشخصی در ذهن مخاطب شکل بگیرد و هر جا که ذهن مخاطب میل به سوی ساخت قصه‌ای و جا دادن کاراکترها در قصه می‌کرد، آن ساختار با یک کشف تازه به هم ریخته می‌شد یا هر جا که مخاطب می‌خواست از المان‌هایی که هر بار از دل یک صندوق کشف می‌شد، از منظری نشانه‌شناسانه وارد شود و سازها یا مبل دونفره یا حتی انسانی که خشک شده را نشانه چیزی در راستای روایت اجرا بداند، این ساختار مدام و مدام شکسته می‌شد و با یک رخداد تازه، مخاطب با فضایی نو، مواجه می‌شد که امکان تاریخ‌مندی و ساخت روایت تاریخ‌مند را از او سلب می‌کرد. شاید همین نکته سبب فضای انتزاع‌گونه اجرای این اثر شده بود که گویی ما مخاطبان همه با هم وارد فضای اثر می‌شدیم با ذهن‌های متکثر و پیچیده از ساختارهای زیست‌بوم‌مان، اما اثر، مدام ساختارهای ذهنی ما و ساختار خودش را می‌شکست و ما را مدام با جهانی بدون پیش‌زمینه، جهانی بدون تاریخ و حتی روایت مواجه می‌کرد. گویی هر لحظه با حضور بازیگران و بدن‌هایشان و اشیای کشف‌شده با رخدادی تازه روبه‌رو می‌شدیم.

فضای اجرای نمایش«آنجا» به واسطه مکان و زمان نامعلومش که می‌تواند در هر مکان و زمانی واقع شود و به واسطه زبان ابداعی‌اش، شاید بتوان گفت، وجهی از انتزاع دارد؛ انتزاعی که ما را به سوی نگریستن به مفاهیم بنیادی و پرسش از آنها رهنمون می‌شود. انتزاعی که به واسطه نگاه یکسان‌نگر به کاراکترها هم هست. هر کدام از آنها در کنشی مشابه بر صحنه می‌آمدند، ابتدا خود را به ندیدن می‌زدند و بعد بی‌آنکه رخدادی آنها را به هم گره زده باشد، با هم به زبان من‌درآوردی که هیچ قراردادی هم ندارد، سخن می‌گویند، آنها به انتظار آمدن قطاری هستند که آنها را از اینجا، به آنجا ببرد، انتظاری که تا پایان نمایش، فضای «در انتظار گودو» را زنده می‌کند، اما در پایان با آمدن قطار، فاصله‌اش را از انتظار بکت‌وار حفظ می‌کند. از سویی طنز سیاه اثر، در صحنه‌های درخشانی خود را نشان می‌داد، صحنه‌ای که سه مرد در یکی از صندوق‌ها را باز می‌کردند و وقتی آن را برعکس تکان می‌دادند، مردی مچاله‌شده از آن بر صحنه می‌افتاد؛ مردی با دست‌ها و پاهای خشک‌شده، مردی شیء‌شده؛ درست مثل فنری خشک که توان تکان‌دادن خود را ندارد که از هر سو می‌کشیدندش، دوباره به حالت اولیه خود برمی‌گشت، گویی میلی به رهایی از شیء‌شدگی‌اش نداشت؛ اما سرانجام به حالت انسانی‌اش به‌سختی و با تیق‌های بسیار بازگشت. استفاده‌نکردن از زبان به معنای نظام نشانه‌ای دال و مدلولی، در این اجرا، توانست مخاطب را از ورای زبان نشانه‌ای با اجرا همراه کند. استفاده از زبان ابداعی، که با تأکید بر لحن و برخی کلمه‌ها و هجاها، زبان کنشگری هم بود که سویه ارتباطی‌اش را با مخاطب تا حدی حفظ می‌کرد، هیچ معنای واضحی نداشت و فارغ از قراردادهای زبان بود. جالب اینکه این چهار نفر بر صحنه با همین زبان ابداعی با هم ارتباط می‌گرفتند. گویی این زبان ابداعی، زبان این روندگان از مکانی به مکان دیگر بود که با هم تجربه مشترکی را از سر می‌گذراندند. در خلاصه داستان نمایش آمده است که اینان، چهار مخالف سیاسی از اتحاد جماهیر شوروی هستند که در منطقه‌ای میان شرق و غرب گرفتار آمده‌اند با نوستالژی‌ها، اختلالات روانی و نیازهای مبرم اجتماعی که فضای ناهماهنگی را ایجاد کرده‌اند. اما آنچه بر صحنه رخ می‌دهد، با توجه به زمانه‌ای که در آن زیست می‌کنیم، به شکلی کلی به روندگان و مهاجرانی می‌پردازد که به خاطر جنگ، فقر و سرکوب، ناچار به رفتن از سرزمین خودشان به مکانی دیگر هستند، کسانی که دیگر نمی‌توانند یا نمی‌خواهند یا اجازه ندارند در سرزمین خودشان بمانند و به«آنجا»یی نامعلوم می‌روند.

> **فضای اجرای نمایش«آنجا» به واسطه مکان و زمان نامعلومش که می‌تواند در هر مکان و زمانی واقع شود و به واسطه زبان ابداعی‌اش، شاید بتوان گفت وجهی از انتزاع دارد؛ انتزاعی که ما را به سوی نگریستن به مفاهیم بنیادی و پرسش از آنها رهنمون می‌شود. انتزاعی که به واسطه نگاه یکسان‌نگر به کاراکترها هم هست**

گفتن از ترک مکانی برای رسیدن به مکانی دیگر، در این روزها، شاید سویه مهمی از تئاتر امروز ما باشد؛ سویه‌ای که تئاتر می‌تواند در مسیر آن، با پرداختن یا لااقل بازنمایی این کنش فراگیر، در جهان امروز و رنج آدمی در این تغییر مکان، راهی از میان این همه بیراهه بنمایاند.

## در نقد نمایش «سفید»؛ کاری از «ژاپن»

سوغات امسال ژاپنی‌های چشم‌بادامی، برای تماشاگران تهرانی در سی‌وپنجمین جشنواره تئاتر فجر، هیجان و خلاقیت بود. گروه نمایشی «SIRO-A» (با شعار ما سروصدا تولید می‌کنیم)، یکی از گروه‌های جوان حرکات نمایشی ژاپن است که اساس کار خود را بر تلفیق ویدئوپروجکشن و رقص‌های خلاق قرار داده است. گروهی با پسرهای به‌غایت ساده و دلنشین و مبتکر که با تمرکز بر جزئیات و طراحی جزء‌به‌جزء عناصر روی صحنه، با استفاده از تکنیک‌های بصری نور، حرکت و صدا، در نهایت مخاطب را غافلگیر کرد. نقطه قوت نمایش سفید، به کارگردانی کوکوونا «Cocovenna»، بر آغاز متفاوت و مشارکت‌دادن مردم در روند اجرا استوار است و در پایان‌بندی هم، این مردم هستند که بر پرده نقش می‌بندند و قهرمان داستان هستند. گروه سیرو-ای، با بهره‌گیری از قدرت فناوری و سهم بالای دیجیتال در زندگی امروز، توانسته نمایش بسیار پرسروصدا و مؤثری را خلق کند که بر دل مخاطب بنشیند. در ابتدا از مردم خواسته می‌شود روی صحنه بروند و اجازه دهند گروه یک عکس موبایلی از آنها و پزی که گروه طراحی کرده، بگیرد. ۴۰ فریم ثبت می‌شود که در انتهای پروجکشن و نمایش، به سریع‌ترین شکل ممکن، میکس شده و تماشاگران تهرانی خود را جزئی از بازی می‌بینند.

بهره‌گیری بجا و خلاقه از عناصر نور، ضدنور، غافلگیری بصری و روانی مخاطب، افکت‌های ازپیش‌طراحی‌شده با اجرای بسیار سریع، جلوه‌های ویژه ناب و غیرتکراری روی پرده، تدوین لایو حرکات رقصنده‌ها و بازی بداهه و خلاقانه آنها با عناصر اصلی پروجکشن، درست مثل جلوه‌های ویژه کامپیوتری که مقابل چشم تماشاچی خلق می‌شود، از نقاط قوت کار است. با این تفاوت که این جلوه‌های ویژه کاملا از سوی عوامل انسانی طراحی و اجرا شده است، نه در کامپیوتر یا استودیوهای تلویزیونی. بازی به‌غایت خلاقه با نور و اجرای شوی زنده که تلفیقی از انسان و دیجیتال است و تکثیر مداوم انسان‌ها در پس‌زمینه دیجیتال پروجکشن، نمادی از سبک زندگی بشر امروز است که زندگی‌اش با دیجیتال، در هم تنیده شده و گویی یارای گریز از آن را ندارد.

گروه سیرو-ای، برگزیده مسابقات استعدادیابی آمریکا و بریتانیا در سال ۲۰۱۵ است و خوب می‌داند از حرکات نمایشی انسان‌های به‌شدت آلوده به دستاوردهای دنیای دیجیتال چه می‌خواهد. این گروه جوان که هنرشان بیشتر بر پایه شو و حرکات نمایشی طراحی شده، سبک بیان خود را بر انتقاد از زندگی دیجیتال امروز و تک‌افتادگی آدم‌ها متمرکز کرده و می‌کوشد با صداقت خاصی، برش کوچکی باشد از مردمانی که خود را در دیجیتال غرق کرده‌اند.

بازی صمیمی و بداهه‌ای که از تماشاگران در طول اجرا گرفته می‌شود و همان‌لحظه به مدد تکنولوژی دوربین‌های دیجیتال، میکس شده و در پروجکشن نمایش داده می‌شود، آینه تمام‌نمایی از پیکره ذهنی آدم‌هایی است که جز دیجیتال، دنیای دیگری ندارند. شروع مردمی، کارگروهی قوی که در روحیه ژاپنی‌ها شهرت جهانی دارد، دوری از خودمحوری فردی در طول نمایشی این‌چنین اکشن و خلاق، استفاده از کنتراست شدید نور و رنگ‌های هیجان‌آفرین و کارگردانی تک‌تک اعضا بر نقش خود، طراحی جزء‌به‌جزء افکت‌های بدنی و پروجکشنی و پایان‌بندی مردمی، سبب شده که نمایش سفید برای لحظاتی کوتاه، شادی و نشاط را بر چهره تهرانی‌ها بنشاند و اندوه جان‌فرسای فاجعه پلاسکو را از قلبشان بزداید.

## در نقد نمایش «من، سیزیف»؛ کاری از «بلغارستان»؛

انتزاع هدایت‌کننده «من، سیزیف» به کارگردانی وسلکا کونچوا، «Veselka Kuncheva» و بازی درونی تک‌پرسوناژ این نمایش، فرصت مغتنمی است برای گردشگران ماجراجویی که می‌خواهند سفری به دنیای درون داشته باشند. در نمایش بی‌کلام من سیزیف، بی‌کلامی در کنار بازی درونی و سفسطه‌آلود تک‌پرسوناژ قصه، به انتقال بار دراماتیک و روایی داستان کمک کرده است.

هرچند، افسانه و اسطوره سیزیف، به ادبیات قرن‌های خیلی دور یونان، ارجاع داده می‌شود، اما روح نهفته در پیکره این پرسوناژ اسطوره‌ای و جدال بی‌پایان و بی‌فرجامش با خویشتن است که همواره، حتی تا سال‌ها بعد نیز، رنگ کهنگی و دمده‌بودن را بر پیکره این نمایش، نخواهد نشاند و برای انسان عصر دیجیتال، جذاب خواهد بود.

به عبارت دیگر، من، سیزیف، نمی‌تواند برای هیچ‌یک از ما غریبه باشد. تلاش نافرجام و سیزیف‌واری که با جادوی سوررئالیسم نهفته در روایت، به شکلی لایه‌لایه و حسی، برای تماشاگر بازی می‌شود، پلان کوتاهی از تلاش‌های نافرجام بسیاری است که هر یک از ما در زندگی تجربه کرده‌ایم؛ تلاش‌های عقیم و فسرده‌کننده‌ای که نه‌تنها به ثمر نمی‌نشیند، بلکه درنهایت، خمودگی و تک‌افتادگی عمیق‌تری را برایمان طراحی می‌کند و یأس فلسفی‌مان را بیشتر می‌کند.

ایجاد پاساژهای حسی اگزجره نشده، بازی دراماتیک و طراحی خلاقانه و سوفسطایی‌وار عروسک سوررئال روایت که بخش اعظمی از بار معنایی نمایش را برعهده دارد، از نقاط قوت بلغارهاست. اتفاقا مونولوگ‌محورنبودن نمایش، به مدد بازی آمده و بار حسی و فلسفی کار را تشدید کرده است و هوشمندی نویسنده در انتخاب‌های به‌شدت گزینشی نریشن‌های کوتاه، سبب شده تماشاگر ایرانی با کار خارجی، ارتباط برقرار کند و با سیزیف درون خود، همذات‌پنداری کند و در سوگ تلاش‌های عقیمش بنشیند و با فتح‌های زودگذرش، هم‌پیاله شود.

نکته حائز اهمیت در خوانش این نمایش، خلق اثری به‌روز از اسطوره‌ای کهن است. نوع روایت و چیدمان مینی‌مال و بسیار ساده‌ای که در این نمایش می‌بینیم توانسته با مخاطب پیچیده و پر از رمزوراز امروز، ارتباط برقرار کند. به عبارت دیگر، بار معنایی عمیق و فلسفه سنگینی که روایت بر دوش می‌کشد، در ترکیب با سادگی محض عناصر صحنه، خوب جواب داده و ما در روند اجرا، متمرکز بر حوادثی پیش می‌رویم که بر قهرمان قصه می‌گذرد؛ یعنی علاوه بر ایده‌پردازی خلاقانه و مدرن صحنه، پرسوناژ، میزانسن‌ها و عروسک انتزاعی نمایش، اجرای خوب همراه با بازی باورپذیر و حرفه‌ای آرتیست هم، در انتقال هدف نویسنده موفق بوده است.

استفاده از تکنیک طراحی نور، صحنه مینی‌مال، عروسک لوده و به‌شدت انتزاعی اما دوست‌داشتنی، جان‌بخشی به اسطوره‌ای کهن با نگاهی مدرن و خلاقیت در نوع دیگرگونه‌ای از عروسک‌گردانی، همه دست به دست هم می‌دهد تا به یاد انسانی در خاورمیانه آشوب‌زده بیاورد که تنهایی آدم‌ها در اروپای جنوب‌شرقی به همان اندازه یأس‌آلود است که تک‌افتادگی آدم‌ها در جغرافیایی دیگر... «من، سیزیف»، سیاه‌نمایی نیست، اما طعنه‌ای سوفسطایی‌وار به زندگی پرزرق‌وبرق و شلوغ امروز است که دریچه‌ای امیدبخش به «تئاتر بی‌هیچ» گروتفسکی می‌گشاید و به تلخی و گزندگی به یاد همه ما می‌آورد که چقدر تنهاییم و این تنهایی و تک‌افتادگی مختص انسان ایرانی یا بلغاری نیست، بلکه رهاورد دنیای به‌شدت زننده انقلاب ارتباطات و فناوری اطلاعات است که بشر را روزبه‌روز در خود هضم می‌کند و یادش می‌آورد که چقدر بی‌رحمانه با سیزیف درون خود در جدال برای هیچ است.

نگاهی به ۲ نمایش از ژاپن و بلغارستان

# تلاش نافرجام و سیزیف‌وار

ستاره جاوید

پرده آخر

نگاهی به نمایشِ «مستأجر»

## دیگه هیچ‌جا امن نیست*

محسن خیمه‌دوز

متنی از «ستاره امینیان» با کارگردانی خودِ او و بازیگری چند بازیگر خوب (مرتضا اسماعیل‌کاشی، رحیم نوروزی و بیتا معیریان). «متنِ» نمایش با روایتی غیرخطی و توبرتو، متکی بر «طنزِ گروتسک» است که «فروپاشی فردیت» را در «جنونِ محیط» با «هجوی آیرونیک» روایت می‌کند. جنونِ «مستأجر» فرد را با هویتش، با جنسیتش و با ادامه زندگی‌اش، دچار مشکل و بن‌بست می‌کند تا حدی که او را وادار به خودکشی می‌کند. درست مثل زنِ ساکن قبلی همان اتاق و همان خانه که زندگی‌اش در همان جنونِ ابهام‌آمیز به پایان رسیده بود. «متنِ» نمایش، با فروپاشی هویت و زیستِ «مستأجر» آنچنان تأثیرگذار پایان می‌پذیرد که این خوانش را در ذهن می‌نشاند که بپذیریم:

«خانه، خونین است».

«اجرا»ی نمایش موفق می‌شود چنین متنِ چندوجهی، چندلایه و غیرخطی را به‌خوبی روایت کند. دو ویژگی در «اجرا»ی مستأجر، چشم‌نواز است. اول، «فرم مینی‌مال» است برای چنین متنی که عموما و ماهیتا به سمت «اجرای ماکزیمال» می‌رود (طراحی صحنه مناسب، امکان اجرای مینی‌مال را فراهم کرده است) و دوم، «ریتمِ مناسب» است، برای «متنی ماکزیمال» که به «فرمِ مینی‌مال» روایت می‌شود. «ریتم»، عنصر مفقوده آثار نمایشی صحنه‌ای در تئاتر معاصرِ ایران است که «مستأجر» از عهده یافتنش، ایجادش و حفظِ دراماتیکش برآمده است. «بازیگری» نمایش، مناسب با متن و در حد و اندازه درون‌مایه متن است (و نه الزاما بازی «باورپذیر» که به‌غلط، همواره معیار مناسبی برای بازیگری خوب در نظر گرفته می‌شود). بازی «مرتضا اسماعیل‌کاشی» که در نمایشِ «کلاغ» هم بازی قابل‌قبولی داشت، به‌خوبی از عهده اجرای پیچیدگی‌های روایی و درونی (سوبژکتیوِ) متنِ «مستأجر» برآمده و بارِ دراماتیک نَقش و متن را تا پایان اجرا و بدون «اُفتِ ریتم» حفظ کرده است. «اسماعیل‌کاشی» بازیگر نرم، مُنعَطِف، چندوجهی و درعین‌حال سخت و محکمی است که می‌تواند با نرمی و درعین‌حال با دقت، از پاساژهای سختِ بازیگری عبور کند، بی‌آنکه زُمُختی بازیگری یا اُفتِ ریتم در بازی‌اش دیده شود. «مرتضا اسماعیل‌کاشی» بازیگر خوش‌آتیه‌ای است، اگر یادگیری را متوقف نکند و به طمع کسبِ شهرت، پول، ثروت و خرید آپارتمان در ایتالیا، فرانسه و لس‌آنجلس، خودش را به تلویزیونِ بی‌کیفیت و سینمای سطحی عامه‌پسند نفروشد. تئاتر خوب، بازیگر خوب می‌خواهد، بازیگرِ وفادار به تئاتر می‌خواهد و نه بازیگرِ توریستی و کاروانسرایی (یعنی همان بازیگرِ شلخته چندمنظوره سینما، تلویزیون و گاهی هم اگر وقت شد، تئاتر). تئاتر خوب، متنِ خوب، فرمِ خوب و زبانِ روایتی خوب می‌خواهد؛ یعنی همان چیزهایی که در شلخته‌بازارِ تئاتر فعلی، کم پیدا می‌شود. تئاتر خوب، تداومِ خوب می‌خواهد و نه از صحنه کناررفتن با یک کارِ خوب. تئاتر خوب، انگیزه خوب می‌خواهد، مثلِ انگیزه مطالعه، انگیزه دانستن و آموختن، انگیزه هرچه‌بیشتر تجربه‌کردن و نه‌فقط انگیزه دیده‌شدن، جایزه‌گرفتن و یک‌شبه و آسان، به پول و شهرت رسیدن. راه، همان است که مولوی گفت:

آب کم جو، تشنگی آوَر به دَست
تا بجوشد آبَت از بالا و پَست.

«مستأجر» با متن خوب، کارگردانی خوب، اجرای خوب و بازیگری خوب، ضمن آنکه از منظر مروری بر نمایش‌های اجراشده، نمایشی دیدنی است، در بخش رقابت بین‌المللی سی‌وپنجمین جشنواره تئاتر فجر نیز، می‌تواند کاندیدای چندین جایزه (کارگردانی، نویسندگی متن و بازیگری) هم بشود.

*دیالوگی از نمایش «مستأجر».

تماشاخانه

نگاهی به نمایش راهبان معبد وانگ

## بنیان‌های کمیک و کنایی

صمد چینی‌فروشان
عضو کانون ملی و جهانی منتقدان تئاتر

«راهبان معبد وانگ»، نوشته محمدرضا کوهستانی - کارگردانی احمد سلیمانی یک کمدی بی‌کلامِ ساده، اما تفکربرانگیز و واکنشی هنرمندانه درقبال بحران‌های انسانی جهان معاصر است. «راهبان معبد وانگ»، درعین‌سادگی در ساختار اجرائی خود، محصول فهم و درک ضرورت وجودی آن جنبه فراموش‌شده‌ای از تئاتر در ایران معاصر؛ «فراهم‌کردن شرایط گفت‌وگو و تعامل فکری و فلسفی میان صحنه و مخاطب» است که فقدان آن، به بهانه «نوگرایی» و «معاصریت»، بخش قابل‌توجهی از تئاتر امروز ما را به رسانه‌ای یک‌سویه، بی‌خاصیت و عوام‌فریب تبدیل کرده است

«راهبان معبد وانگ»، روایتگر داستان هزل‌آمیز زندگی آموزشی چند راهب جوان در یک معبد بودایی برای دستیابی به سعادت وعده‌داده‌شده است. آنها قرار است، مطابق آموزه‌های ازپیش‌مقررشده و با هدایت استاد اعظم خود، از طریق تحمل مصائب بسیار، به درجات رهبانیت دست یابند. اما، در واقعیت، ناهم‌خوانی اصول و قواعد رفتاری غیرمنعطف و واقعیت‌ستیز حاکم بر معبد- به‌مثابه یک جامعه خشک و بسته- و بی‌تأثیری آموزه‌های آن در فرایندهای حیات واقعی و نیازهای طبیعی و غریزی راهبان جوان، سبب‌ساز بروز مجموعه رفتارهای طنزآمیز و کنش‌های رقابت‌آمیز ناگزیری میان راهبان جوان می‌شود که پنهان از چشم استاد اعظم، جریان می‌یابند. به‌علاوه، شخص روحانی اعظم نیز خود، در برگزاری آیین‌های مختلف معبد، دور از چشم راهبان جوان و به نیت استوارسازی ستون‌های ایمان و اعتقاد آنها، به ترفندهای زیرکانه‌ای متوسل می‌شود که در کنار و به موازات کنش‌های طنزآمیز راهبان جوان، بنیان‌های کمیک و کنایی نمایش را پی‌ریزی می‌کنند. دوگانگی حاکم بر آموزه‌های مرشد «معبد وانگ!» و نیازهای طبیعی و انسانی راهبان جوان ساکن در آن، عامل اصلی و پیش‌برنده کنش‌های کمیک و رویدادهای کنایی پاره نخست نمایش است که در پاره دوم و با ورود یک زن در جامه مردانه، به اوج گاه مطلوب و روشنگر خود دست می‌یابد.

یکی از گویاترین، کنایی‌ترین و هوشمندانه‌ترین ترفندهای طراحی‌شده ازسوی رضا کوهستانی به‌عنوان نویسنده نمایش‌نامه «راهبان معبد وانگ» برای «استاد اعظم» که احمد سلیمانی، در کسوت کارگردان نمایش، به زیبایی آن را به تصویر می‌کشد، تردستی چشم‌نواز او برای به اهتزازدرآوردن پرچم سیاه «معبد وانگ» است که در گوشه چپ پیش‌صحنه اتفاق می‌افتد. در جریان اجرای این مناسک که به‌منظور تحکیم پایه‌های اعتقادی و ایمانی مریدان جوان، برگزار می‌شود، استاد اعظم، مخفیانه و به‌دور از چشم راهبان جوان، کلید مخفی نصب‌شده در زیر پایه پرچم را، به نشانه تأیید مناسک از سوی نیروهای فرازمینی، روشن می‌کند. با به‌اهتزازدرآمدن پرچم «مقدس» معبد که گواه بر حقانیت استاد اعظم و تأیید آموزه‌های اوست، راهبان جوان، چنان‌که گویی شاهد وقوع معجزه‌ای آسمانی بوده‌اند، دستخوش هیجانی وصف‌ناپذیر می‌شوند و به‌این‌ترتیب، کمدی «راهبان معبد وانگ»، قرارداد اجرائی بنیادین خود را در قالب تقابل رفتاری و دوگانگی پنهان در پس کنش‌های آیرونیک دو نیروی پیش‌برنده داستان، با مخاطب منعقد می‌کند. از دیگر ترفندهای استاد اعظم در جلب اعتماد راهبان جوان نسبت به کارایی مناسک و آیین‌های «مقدس» معبد وانگ، روش شبه‌آیینی او در استفاده پنهان از عنصر «مکروه!» نمک، در جریان برگزاری مناسک ویژه تغذیه و روش کمیک و خنده‌آور او در استفاده مخفیانه از نمکدان در جریان این مناسک است.

وجه غالب آموزه‌های مرشد پیر، مراقبه اخلاقی و تزکیه نفس از همه نیازهای طبیعی انسانی و تأکید بر بی‌نیازی مطلق از همه مظاهر جهان مادی، به‌ویژه بی‌نیازی از زن به‌عنوان مظهر فساد و تباهی است که با نصب تابلو نمادین «ورود زنان ممنوع» بر سردر معبد نیز بر آن مهر تأکید گذاشته است. مرشد معبد وانگ، برای تحقق آموزه‌های سختگیرانه خود، راهکارهای واضحی نیز در دستور کار دارد. او نه‌تنها میزان خوراک و تغذیه راهبان جوان که حتی، شخصی‌ترین دقایق زندگی آنان و خصوصی‌ترین مظاهر آن را نیز تحت نظارت دقیق خود دارد، تا حدی که، اولین آیین روزانه معبد وانگ، کنترل میزان ادرار راهبان جوان است تا مبادا بیش از خوراک مقررشده برای آنها نوشیده یا خورده باشند؛ روندی که راهبان جوان را به قصد گریز از تنبیه و شماتت مرشد بزرگ، به اندیشیدن به انواع گریز راه‌ها و حیله‌های ممکن، تا سرحد گسترش تزویر، دورویی، ریا و دروغ میان آنان و میان یکایک راهبان با مرشد بزرگ پیش می‌راند.

اشارات کنایی نمایش به ناکارآمدی و بدویت چنان آموزه‌هایی، با توجه به تجربه‌ها و شنیده‌های مخاطب از فجایع روزگار خویش که همگی به بهانه و تحت لوای مبارزه با نشانه‌های فساد و تباهی صورت می‌گیرند، در کنار بازی‌ها و فضاسازی‌های هزل‌آمیز و کنش‌های کمیک کنترل‌شده بازیگران نمایش، زمینه‌ساز برقراری چنان ارتباط عمیق عقلانی- انتقادی میان صحنه و تالار می‌شود که بی‌هیچ نیازی به اشارات کلیشه‌ای مستقیم به واقعیت‌های جهان پیرامونی، راه را بر بازاندیشی مخاطب در تجربه‌های زیسته خویش و درک پیچیدگی‌های جهان پیرامون خود هموار می‌کند و به‌این‌ترتیب، معبد وانگ، به مکانی همه‌جهانی و همه‌زمانی تبدیل می‌شود. اما اوجگاه نمایش را، ورود یک زن جوان، با بازی به‌راستی جذاب، دوست‌داشتنی و متفاوت ماشاءالله کوهستانی و واکنش‌های غریزی و احساسی راهبان به این حضور شوق‌انگیز رقم می‌زند که وجه دیگری از تناقضات و ناکارآمدی‌های ذاتی چنان آموزه‌های بنیادگرایانه مردسالارانه بدوی را برملا می‌کند، اما وجه دیگر این حضور نابهنگام، انتقال آرامش و حس طراوت و تازگی به معبد است که به‌نوبه خود، زمینه برملاشدن تمامی نشانه‌های تقلب و فریب در آموزه‌ها و مدعیات راهب اعظم را فراهم می‌کند. به‌این‌ترتیب، همان عنصر پلید ویرانگری که ورودش به معبد وانگ، ممنوع شده و در آموزه‌های مرشد اعظم، مظهر فساد و تباهی روح انسان (مرد) معرفی می‌شده است، با ورود خود به معبد، به پرده رازهای نهان معبد وانگ، پایان‌دهنده به فرایندهای اوج‌گیرنده دورویی و تزویر و تلطیف‌کننده مناسبات خشن و غیرانسانی جاری در «معبد وانگ» و گذار پیروان جوان این «معبد» از ناخودآگاهی بدوی به خودآگاهی می‌انجامد.

ادامه در صفحه ۱۲