روزنامه شرق

عکس: رؤفه رستمی، شرق

گفت‌وگو با مهدی سلطانی

درخت واقعیت با نهال خشونت پیوند خورده

بهناز شیربانی

مهدی سلطانی را می‌توان در زمره بازیگرانی به حساب آورد که با تلاش و دانش و صبر، اتفاق‌های ویژه‌ای رقم می‌زنند. حضورش در صحنه تئاتر از زمان همکاری با «گروه زیتون» شروع شد و رفته‌رفته مخاطبان تلویزیون و سینما با چهره و بازی او آشنا و آشناتر شدند. هاشم دماوندی سریال شهرزاد به‌جز پرداخت شخصیت در متن، به‌واسطه بازی تأثیرگذارش هم برجسته‌تر شده است و در فصل دوم شاهد اتفاقات ویژه‌تری در شخصیت‌پردازی او هستیم. به همین انگیزه و به مناسبت اتمام فصل دوم این مجموعه با مهدی سلطانی به گفت‌وگو نشستیم. با او درباره نگاهش به این شخصیت و البته سریالی که به فصل سوم ساختش رسیده است صحبت کردیم.

در جایی از شما خواندم که اساسا نقش را قضاوت نمی‌کنید و از دریچه چشمان نقش به پیرامون نگاه می‌کنید، این ویژگی تا چه حد برآمده از فردیت شماست؟

کم‌وبیش این‌گونه‌ام. آدمی هرچقدر در کوچه پس‌کوچه‌های روزگار بیشتر تردد می‌کند و بر تجربیاتش افزوده می‌شود به این نتیجه می‌رسد که انسان‌ها همه «گنهکاران بی‌تقصیرند». شرایط محیطی و وراثت است که شخصیت ما را شکل می‌دهند و انسان در مواجهه با کنش‌ها، متناسب با شخصیتش واکنش نشان می‌دهد. ازاین‌رو واکنش آدم‌ها نسبت به یک امر مشابه، ممکن است متفاوت باشد و همین باعث می‌شود که نسبت به تعاریف بشری در فرهنگ‌های مختلف، یکی خوب به نظر برسد و دیگری بد. درصورتی‌که رفتارهای متفاوت، برآمده از شرایط متفاوتند. بحث در رابطه با این موضوع، به دایره مبهم جبر و اختیار برمی‌گردد که بسیار گسترده است و مجال پرداختن به آن در اینجا میسر نیست، اما در رابطه با بازیگری، به‌ویژه از نوع واقع‌گرایی‌اش، قضاوت‌نکردن نقش ازسوی بازیگر، یک اساس یا یک ضرورت حیاتی است. اگر ما جهان را از دریچه شخصیت نمایشی نبینیم، آنچه ارائه می‌شود مطلقا یا اهریمن است یا اهورا و از آنجایی که در دنیای واقعی همه‌چیز نسبی است و نه مطلق، آنچه دیده می‌شود موجودی تک‌بُعدی، نامأنوس، غیرقابل‌پذیرش و فاقد جذابیت است که چون نمی‌تواند ارتباطی با مخاطبش برقرار کند، اخته و بی‌ارزش و بی‌تأثیر هم هست.

هاشم دماوندی شخصیتی است که مدام بین مصلحت و اخلاق و وظیفه در رفت‌وآمد است و مخاطب مدام منتظر واکنشی از اوست. کمی از رنگ‌آمیزی نقش در فصل دوم سریال صحبت کنیم. پیشنهادی برای این شخصیت به حسن فتحی داشتید؟

رمان‌نویس، خود به‌تنهایی در صدها و بلکه هزاران صفحه، شخصیت و شرایط مفروضش را توصیف می‌کند تا ما با کمک تخیلمان وارد دنیایی شویم که کاملا ساخته‌وپرداخته ذهن نویسنده است، اما در درام این‌گونه نیست. درام‌نویس، ذهنیت خود را راجع به یک کاراکتر روی کاغذ می‌آورد و بازیگر آن را با ذهنیت خود مخلوط می‌کند و به عینیت درمی‌آورد. او این کار را با کمک کارگردان انجام می‌دهد، اما در درام، حتی کار به اینجا ختم نمی‌شود، عناصر دیگر نمایشی و گروه‌های متعدد فنی و هنری هم در فراهم‌کردن شرایط مناسب برای روایت قصه یا ایجاد یک اتمسفر مؤثرند. این خاصیت اجتناب‌ناپذیر درام است و اگر قرار باشد یک اثر دراماتیک، خروجی خوبی داشته باشد، تعامل هنرمندان با همدیگر امری ضروری است. بازیگر اگر پیشنهادی برای ارائه نقشش نداشته باشد، یعنی اینکه خلاق نیست. این بازیگر یا بی‌استعداد است یا بی‌تفاوت یا بی‌انگیزه که نه‌تنها هیچ کمکی به ساخت اثر نمی‌کند، بلکه محصولی مخرب و آفت زده به بار می‌آورد. هیچ باغبانی از محصول آفت‌زده سودی نمی‌برد. هیچ تیم فوتبالی با بازیکنان بی‌انگیزه و خنثی به جایی نمی‌رسد و هیچ کارگردانی با درایت و کاربلدی مانع پیشنهادهای خلاقانه متناسب با کار نمی‌شود. خوشبختانه آقای فتحی کارگردانی بادرایت و کاربلد است. به‌این‌ترتیب، هاشم دماوندی به‌عنوان یک شخصیت دراماتیک ازسوی نویسندگان نوشته شد و سپس ازسوی بازیگر به اجرا درآمد و با مدیریت کارگردان، با عناصر دیگر درام هماهنگ و در قالب یک اثر تصویری ارائه شد.

بسیاری از مخاطبان به پررنگ‌شدن فضاهای اکشن و پرهیجان در فصل دوم سریال اشاره می‌کنند که کمی با تم اجتماعی- عاشقانه سریال در تضاد است. نظر شما دراین‌باره چیست؟

به اعتقاد من این ضرورت قصه و درام است. اگر رویداد را به یک قطار تشبیه کنیم و قصه را به مسیر راه‌آهن؛ این قطار برای رسیدن به مقصد مجبور است از مناطق مختلف عبور کند؛ مناطق سرسبز، کوهستانی، کویری و... . قطار نمی‌تواند همیشه از جنگل بگذرد در صورتی که مقصد آن‌سوی کویر است. دنیای واقعی هم همین است. این خاصیت درخت واقعیت است که با نهال خشونت پیوند زده شده است. البته از منظری این تنوع جغرافیایی، چون ایجاد تنوع می‌کند می‌تواند جذاب هم باشد. از سوی دیگر، گاهی پدیده‌ها در تضاد است که هویتشان پدیدار می‌شود. اگر تاریکی نباشد، روشنایی معنایی ندارد. زیبایی در کنار زشتی تعریف می‌شود. عشق در کنار خشونت است که ارزش‌هایش را با تلألوی بیشتری نمایان می‌کند. به‌لحاظ استعاری یا نمادین، هرجا عشق بمیرد یا سرکوب شود، جایش را خشونت می‌گیرد. احترام و مهربانی محصول عشق است و خشونت و انتقام محصول تحقیر. اساسا یکی از بن‌اندیشه‌های سریال شهرزاد پرداختن به همین موضوع است. شخصیت‌های نمایشی در شهرزاد هرکدام به تناسب رویدادها و موقعیت‌هایی که با آن روبه‌رو می‌شوند ناگزیر، دست به رفتاری می‌زنند که گاهی خشونت‌بار است و این ریشه در واقعیتی دارد که در آن زندگی کرده‌اند. شاید اگر سریال به فصل‌های مجزا تقسیم نمی‌شد و همه این قصه در یک فصل واحد اتفاق می‌افتاد، پذیرش این روند از سوی مخاطب، بدون مقایسه فصل‌ها، بهتر صورت می‌گرفت.

هاشم دماوندی و گذشته و رابطه عاشقانه‌ای که در فصل دوم سریال به آن اشاره شد، شمایل دیگری از این شخصیت را به مخاطب نشان داد و به نظر می‌رسد سرانجام رابطه گذشته آنها و تأثیرش در زمان حال ادامه داشته باشد، در مورد این فصل از زندگی هاشم صحبت کنید. نگاه شما به این موضوع چیست؟

اساسا ایجاد عواطف، احساسات یا هیجانات روحی از اراده و اختیار انسان‌ها به‌دور است؛ یعنی اینکه در شرایط نرمال، ما نمی‌توانیم بالاجبار از کسی متنفر باشیم یا خوشمان بیاید. اگر میوه‌ای ترش است حس چشایی ما قادر نیست خلاف قاعده عمل کند و آن را شیرین یا شور احساس کند، مگر اینکه اختلالی در حس ما وجود داشته باشد یا ما بیمار باشیم. پدیده عشق و دلدادگی هم از این قاعده مستثنا نیست. عشق و عاشقی سن و جنسیت نمی‌شناسد. به اختیار نمی‌آید و به اختیار هم نمی‌رود. پدیده‌ای است که با چون‌وچرا و اماواگر بیگانه است. ما نمی‌توانیم از میان برداریمش، تنها می‌توانیم مدیریتش کنیم. در سریال شهرزاد کیفیت عشق و دلدادگی متناسب با شخصیت، جنسیت، سن، جایگاه اقتصادی و اجتماعی آدم‌ها اتفاق می‌افتد. دلدادگی هاشم و بلقیس، عشقی است که هیچ‌گاه به وصلتی نینجامیده و با توجه به شرایط موجود به نظر می‌رسد که به وصلتی هم نینجامد و این یک تراژدی است؛ یک تراژدی بزرگ که می‌تواند با مرگ استعاری انسان مترادف شود. هاشم در قبرستان خطاب به فرهاد می‌گوید: «عشقی که امید به وصلت درش نباشه، همسایه دیواربه‌دیوار مرگه» و البته به روایتی، اگر عشق به وصلت منجر شود کیفیت و ماهیتش را از دست می‌دهد، زیرا به گفته بزرگ آقا در این دنیا اساس بر نرسیدن است و این اساس تلخ در رابطه با هاشم و بلقیس به واقعیتی تراژیک منجر می‌شود.

این سریال قهرمان‌هایی دارد که هرکدام تأثیری در پیشبرد داستان دارند. از نظر شما فصل دوم سریال به جهت پرداختن به شخصیت‌ها چطور است؟

البته شخصیت‌های دیگری هم نوشته شده بودند که حذف شدند. این شخصیت‌ها هرکدام به‌تنهایی قصه‌ای جذاب و دراماتیک داشتند، اما به دلیل اینکه ممکن بود داستانک‌های آنها، مزاحم روایت قصه اصلی شود کنار گذاشته شدند، اما شخصیت‌هایی که در فصل دوم اضافه شدند و حضور دارند درواقع آنهایی هستند که در پیشبرد قصه و درام نقش مهمی ایفا می‌کنند که در فصل سوم بیشتر متوجه تأثیرات حضور آنها خواهیم شد.

شهرزاد از جمله سریال‌هایی است که تداوم پیدا کرد. برخی از افت کیفی مجموعه در فصل دوم صحبت می‌کنند. تا چه حد این انتقاد را می‌پذیرید؟

ممکن است بعضی از قسمت‌ها رضایت مخاطبان را بیشتر جلب کرده باشد و بعضی قسمت‌ها کمتر، همان‌طور که در فصل اول هم این‌گونه بود. در فصل اول هم بینندگان از بعضی قسمت‌ها راضی‌تر بودند. من این را افت کیفی فصل تعریف نمی‌کنم. حتی در فصل دوم سعی شد اشتباهات و غفلت‌های فنی و غیرفنی فصل یک تکرار نشود، با وجود برخی حاشیه‌ها، کارگردان و دست‌اندرکاران فنی و هنری سعی کردند با وسواس و دقت بیشتری به کار تولید بپردازند. البته لزوما قرار نیست داستان و درام کاملا موافق خواسته مخاطبان ادامه یابد و چون این اتفاق نمی‌افتد ممکن است گروهی سرخورده و ناراضی شوند. برخی روابط عاشقانه را می‌پسندند، برخی هم طالب رویدادهای اکشن و هیجان‌انگیزند. در هر صورت این خاصیت درام است که به موقعیت‌های متفاوت سرک می‌کشد و از آنها می‌گذرد و گاهی این امر همچون زندگی واقعی اجتناب‌ناپذیر است. گاهی از بی‌علاقگی از چیزهایی دوری می‌کنیم که ممکن است همان چیزها برای دیگران جذابیت داشته باشند.

روند بازی شما و حضورتان در سینما یا تلویزیون تا حد زیادی برآمده از دانش و صبری است که سال‌ها برای آن تلاش کردید و از نظر من شما نمونه صبر و تلاش برای رسیدن به هدف هستید. اگر قرار باشد برای نسل جوان علاقه‌مند به این هنر نکته‌ای یا توصیه‌ای داشته باشید، چیست؟

به‌طور خلاصه عرض کنم که من همیشه سعی کرده‌ام در جایگاه مطلوب قرار گیرم و نه در جایگاه طالب. وقتی مطلوب یا خواستنی باشید، فرصت انتخاب دارید که خواسته‌ها و شرایط را بپذیرید یا خیر، اما اگر صرفا طالب یا خواهان باشید، این دیگران هستند که شما را انتخاب می‌کنند و در این انتخاب ممکن است شرط‌وشروط‌های سخت و غیرقانونی هم داشته باشند. هرچه طالب‌تر باشید ممکن است مورد سوءاستفاده بیشتری قرار بگیرید و البته به‌راحتی هم جایگزین برای شما پیدا می‌شود، زیرا بسیارند افراد طالبی که همیشه تن به شرایط و خواست‌های سخت‌تر بدهند، اما برای مطلوب‌شدن باید دانشمان را افزایش دهیم، تلاش کنیم و صبر و استقامت داشته باشیم. البته تلاشمان باید با دیدی واقع‌گرایانه و در مسیری درست و متناسب با استعداد و توانایی‌هایمان باشد، در غیر این صورت صبر، تلاش و استقامتمان، به نتیجه‌ای نمی‌رسد.

نگاهی به «بیست‌ویک روز بعد» ساخته محمدرضا خردمندان

جست‌وجوی امید در پستوی زندگی

علی نعیمی . منتقد سینما

«بیست‌ویک روز بعد»، ساخته محمدرضا خردمندان از جنس آثاری است که امید، کلیدواژه اصلی آن است. در دوره‌ای که کمدی‌های نخ‌نماشده و ملودرام‌های اجتماعی و سیاسی با تلخی زیاد در جان مخاطب می‌نشیند و مخاطب را از تلاش برای رسیدن به دنیایی بهتر منصرف می‌کند، «بیست‌ویک روز بعد» شاید از معدود آثاری است که مشق امید و تلاش می‌کند و در این شرایط از نشان‌دادن ذوق زندگی‌کردن در قامت قهرمان نوجوان خود غافل نمی‌شود. داستان فیلم اول محمدرضا خردمندان البته از مفاهیم و واژه‌های انسانی دیگر هم صحبت می‌کند. از اینکه چطور می‌توان در میان غبار تمام بدبیاری‌ها از دریچه سینما به رؤیاها رنگ واقعیت بخشید. درواقع عنصر «سینما» و تلاش مرتضی برای ساختن فیلم نمی‌گذارد از داشتن مشکلات شخصی دیگر مانند مریضی مادرش از ادامه مسیر زندگی باز ایستد و این درست درس خوب‌زیستن در جهانی است که زیستن بدون مشکل را در نوع نگرش افراد باید جست‌وجو کرد تا در عوامل بیرونی و ظاهری.

روایت پلکانی و قطره‌چکانی قصه فیلم در چیدمان مهندسی‌شده فیلم‌نامه آن‌قدر به وضوح خودنمایی می‌کند که مخاطب بیشتر از آنکه از دیدن صحنه‌های بعدی غافلگیر شود از تماشای آن درست در زمان صحیح خود لذت می‌برد. این لذت‌بردن از تماشای قصه‌ای بدون پیچیدگی‌های معمول و مدشده در سینمای ایران غنیمتی است که نشان می‌دهد خردمندان، مسیر فیلم‌سازی خود را نه از روی اجبار که با آگاهی انتخاب کرده است و در این مسیر از تمامی ابزار سینما بهره می‌برد. از عنصر صدا برای جلوبردن قصه و نشان‌دادن التهاب لحظه‌های حساس که در بعضی مواقع موسیقی فیلم نیز به کمک آن می‌آید تا استفاده از بازی خوب بازیگران فیلم که همگی کنترل‌شده و بدون ادا شکل گرفته است.

ساره بیات با وجود آنکه نقش زنی از طبقه پایین جامعه را بازی می‌کند اما با بازی او در نقش‌های مشابه از جمله «جدایی نادر از سیمین» تفاوت‌های عمده‌ای دارد و این نشان از هوشمندی بازیگر و کارگردان برای نیفتادن به ورطه تکرار دارد. مهدی قربانی نوجوان فیلم با وجود دومین تجربه حرفه‌ای خود انتخاب درستی برای نقش است به نحوی که چهره و نوع میمیک صورتش برای بازی در چنین نقشی بسیار به کمکش آمده و خردمندان آگاهانه به سراغ او رفته است.

اتفاق مثبت و پیش‌برنده فیلم «بیست‌ویک روز بعد» اما فارغ از تمامی آنچه گفته شد، تنها شاید یک مؤلفه واضح داشته باشد. دوربین شاداب و پرجنب‌وجوش علیرضا برازنده که نشان می‌دهد انتخاب یک فیلم‌بردار جوان برای چنین فیلمی با پیشنهادهای تازه‌ای در خلق تصاویر روبه‌روست. صحنه‌های قطار را به یاد بیاورید و صحنه دویدن مرتضی را. برازنده نشان داده است یکی از بهترین فیلم‌بردارهای نسل جدید سینمای ایران است که در خلق تصویر خیلی خودنمایی نمی‌کند و در خدمت درام فیلم پیش می‌رود.

«بیست‌ویک روز بعد» درست در زمانی که تب ساخت فیلم‌هایی متأثر از سینمای فرهادی در بین جوانان، جرئت ساخت فیلم در فضاهای متفاوت را گرفته است، به سینمای ایران یادآوری می‌کند که می‌توان فیلمی ساخت که قهرمانش در پی رسیدن به حقیقت بزرگ زندگی‌اش حتی ذره‌ای از ناملایمات دنیا خسته نمی‌شود و نمی‌گذارد کژی‌های زندگی ذره‌ای روی اراده‌اش تأثیر بگذارد.

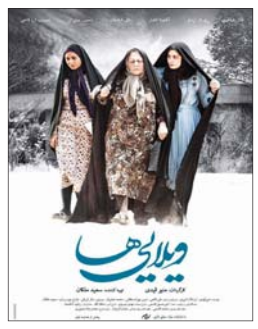
دکه

تازه‌های شبکه نمایش خانگی

«ویلایی‌ها» نخستین تجربه کارگردانی فیلم بلند منیر قیدی و تهیه‌کنندگی سعید ملکان به‌تازگی در شبکه نمایش خانگی عرضه شده است. فیلمی که قصه خانواده‌های فرماندهان سپاه و ارتش در سال ۱۳۶۵ را روایت می‌کند، عزیز زن ۵۰ساله‌ای است که همراه نوه‌هایش وارد مجموعه ویلایی‌ها می‌شود. الیاس نیز راننده بسیجی است که هر وقت وارد مجموعه می‌شود همه نگران این می‌شوند که شاید خبر شهادت یکی از فرماندهان را بدهد. پس از مدتی سیما که عروس عزیز است از تهران می‌آید تا بچه‌های خود را به خارج از کشور ببرد.

این بخشی از فیلم‌نامه ویلایی‌هاست که توانست در سی‌وپنجمین جشنواره فیلم فجر نظر مساعد بسیاری از منتقدان و اهالی رسانه را به خود جلب کند و جوایزی به این فیلم تعلق گرفت. نامزدی در رشته‌های بهترین بازیگر نقش مکمل زن، گیتی قاسمی، منیر قیدی و ارسلان امیری برای نگارش فیلم‌نامه، ستار اورکی برای ساخت موسیقی، ایمان کرمیان برای ساخت جلوه‌های ویژه میدانی و مه‌لقا نافذ برای طراحی صحنه و لباس ازجمله بخش‌هایی بود که این فیلم نامزد دریافت جایزه شد و ثریا قاسمی توانست سیمرغ بلورین جشنواره را به خود اختصاص دهد.

محمد قاسمی نیز برای جلوه‌های ویژه بصری سیمرغ



این بخش را دریافت کرد. اما این فیلم حواشی‌ای نیز در جشنواره فیلم فجر داشت؛ منیر قیدی که برای نگارش این اثر سینمایی نامزد دریافت جایزه شده بود از رقابت در جشنواره فجر انصراف داد. منیر قیدی که به‌عنوان استعداد درخشان جشنواره با ساخت فیلم نخستش توانست توجهات بسیاری را به ساخته سینمایی‌اش جلب کند، در بخشی از نامه جنجالی‌اش نوشت: «حضور در هر رقابتی و تن‌دادن به قواعد داوری بخشی مهم از روحیه کمال‌طلبی و حتی جاه‌طلبی هر هنرمندی است. اما این حضور هنگامی ارزش دارد که در مواجهه با حسادت و جهالت و بلاهت و حذف، قربانی نشود».

اما این فیلم در اکران عمومی توانست نظر مخاطبانش را جلب کند، اما در زمان اکران نیز انتقادهای بسیاری از سوی سازندگان و بازیگران اثر و برخی از منتقدان مبنی بر پایان زودهنگام فیلم در اکران سینماها بازتاب‌های بسیاری داشت. طناز طباطبایی، بازیگر این فیلم سینمایی، نیز در صفحه شخصی خود به این اتفاق واکنش نشان داد. حال این فیلم پس از گذشت چند ماه از اکرانش از سوی مؤسسه هنرهای تصویری سوره در سراسر کشور در شبکه نمایش خانگی در دسترس علاقه‌مندان سینماست. در این فیلم طناز طباطبایی نقش محوری داستان را ایفا کرده است و می‌توان او را در نقشی کاملا متفاوت از تجربه‌های پیشینش دید. پریناز ایزدیار، آناهیتا افشار، ثریا قاسمی، صابر ابر و علیرضا پریشانی از دیگر بازیگران این فیلم سینمایی هستند.

نگاه

مبانی نقد تئاتر فرامدرن (بخش دوم)

صمد چینی‌فروشان

گفتیم تئاتر فرامدرن با انکار الگوی خطی تئاتر داستان‌محور و با حذف کشمکش‌های دوقطبی و رابطه زیرمتنی یا بینامتنی میان واقعیت روزمره و رویدادهای صحنه، ساختار پراکنده و چندلایه‌ای را عرضه می‌کند که با مجموعه شرایط فرهنگی و گفتمانی دوران معاصر و تجربه‌های انسان امروز همخوانی بیشتر و نزدیک‌تری دارد. منظور من از تئاتر فرامدرن، نه تئاتر پست‌مدرن، آن دسته از تجربه‌های مدرن تئاتر امروز است که داستان و روایت در آنها، به درجات مختلف، به حداقل ممکن کاهش یافته و همه اجزای نمایش، ازجمله اشخاص درگیر در آنها فاقد هرگونه پیش‌زمینه روشن اجتماعی یا فردی هستند و هیچ‌گونه اصراری هم در انتقال یک مفهوم یا معنای یگانه و مسلمی ندارند. این نوع آثار که در کشور ما در آغاز عمدتا متأثر از شنیده‌ها و خوانده‌های پراکنده درباره آثار دیگران و مطالعه نه‌چندان دقیق کتب ترجمه‌شده درباره تجربیات تئاتر معاصر جهان پدید آمدند، امروزه برای موجودیت خود دلایل زیباشناختی، عاطفی و گفتمانی محکم‌تر و قابل دفاع‌تری یافته‌اند که بخش کوچکی از آن را می‌توان به تغییر ذائقه مخاطبان تئاتر- تحت‌تأثیر تجربیات پیش‌گفته - نسبت داد و بخش مهم‌تری از آن را هم می‌توان مولود گسترش دامنه ارتباطات جهانی و دسترسی وسیع‌تر و راحت‌تر مخاطبان به تجربیات دیگران و درنهایت، نتیجه واقعیت‌ها و پیچیدگی‌های زندگی انسان در جهان معاصر دانست؛ پیچیدگی‌هایی که هرگونه قطعیت را به چالش کشیده‌اند.

در چنین شرایطی یک منتقد کار خود را از کدام نقطه باید آغاز کند؟ ملاک‌ها و معیارهای او برای بررسی ارزش‌های این قبیل آثار کدام‌اند؟ یک منتقد علاوه بر آنچه در بخش اول این مقاله گفته شد، از چندین زاویه می‌تواند به ساحت این آثار نفوذ کرده و به بررسی میزان موفقیت آنها و به عبارت دیگر، به بررسی میزان اصالت آنها بپردازد که یکی از آنها می‌تواند بررسی میزان توانایی یا ناتوانی این آثار در فراهم‌کردن حداقل التذاذ زیبایی‌شناختی برای مخاطب باشد. از دیگر جنبه‌های قابل مطالعه این آثار، بررسی میزان توانایی یا ناتوانی آنها در جلب مشارکت ذهنی تماشاگر و انگیزش تخیل مخاطب و نیز بررسی نقشی است که ممکن است این آثار در آشنایی‌زدایی و تغییر نحوه نگرش مخاطب به جهان برای خود قائل شده باشند. از آنجایی که هیچ عنصر صحنه‌ای جز با روشن‌شدن نقش آن در کلیت بیان صحنه‌ای و نظام نشانه‌ای کلی اثر به معنای موردنظر خود دست پیدا نمی‌کند، یکی از مهم‌ترین سنجه‌های منتقدان برای ارزیابی آثار فرامدرن، کشف منطق معناشناختی و زیبایی‌شناختی نشانه‌های انتخابی و درجه هم‌پوشانی آنها در ساخت و پرداخت کلیت اثر خواهد بود.

بنابراین گام چهارم یک منتقد در مواجهه با این قبیل آثار، سنجش میزان موفقیت خالقان آنها در فراهم‌کردن امکان هم‌پوشانی‌های ساختاری میان نشانه‌های به کارگرفته‌شده در ساختمان این‌گونه آثار است. به عبارت دیگر، منتقد از راه بررسی نظام نشانه‌ای مستقر در این آثار به مطالعه رمزگان‌های خاص جاری در هریک از آنها پرداخته و با بررسی میزان هم‌پوشانی و هم‌زیستی میان نشانه‌ها و نوع و کیفیت تعامل آنها با یکدیگر، به ارزیابی ارزش‌های واقعا موجود یا ادعایی این آثار می‌پردازد. به زبان ساده‌تر، هیچ انتخابی در ساختار این‌گونه آثار نباید از سر بازیگوشی، دلبخواهانه و خلق‌الساعه صورت گرفته باشد و حتی در گسسته‌ترین و پراکنده‌ترین نظام رمزگانی و نشانه‌ای به‌کار گرفته‌شده در ساختمان آنها باید نوعی درهم‌تنیدگی و هم‌پوشانی بدون رخنه و قابل تحلیل در نظام رمزگانی آنها جاری باشد. فی‌المثل، اگر قرار است از یک قرقره بزرگ کابل‌های صنعتی در صحنه استفاده شود و اگر قرار است مجموعه کنش‌های صحنه، مخاطب را به مفهوم بخصوصی ارجاع بدهند، این انتخاب باید نقش تعیین‌کننده‌ای در جلب مشارکت ذهنی مخاطب در روند معنافزایی ایفا کند. به بیان دیگر، حتی بی‌ربطی کل عناصر صحنه با یکدیگر هم، باید در بی‌ربطی و آشفتگی کلیت صحنه معنا پیدا کند. نمایش «زندگی و دوران زیگموند فروید» اثر رابرت ویلسون که اجرای آن چهار ساعت به درازا کشید، مجموعه‌ای از تابلوهایی فاقد کلام و با حرکاتی بسیار نامحسوس و کند بودند که باعث می‌شد تماشاگران شیوه متفاوتی از تماشای تئاتر را تجربه کنند. به گفته رابرت ویلسون، او در این نمایش از همان «زمانی» استفاده کرده است که ابرها با آن جابه‌جا می‌شوند یا روز به پایان می‌رسد:

«... من برای تماشاگران، زمانی را فراهم می‌کنم تا به ژرف‌اندیشی در مسائلی غیر از آنچه بر صحنه می‌گذرد، بپردازند. من برای آنها زمان و فضایی برای اندیشیدن فراهم می‌کنم». به گفته استیان، منتقد و نظریه‌پرداز تجربه اجرا: «... در تاروپود هر نمایش موفقی، زنجیره علائم ارسالی از سوی متن به بازیگران و از بازیگران به تماشاگران و بالعکس، چرخه دراماتیکی را تکمیل می‌کند که در آن، تماشاگر، سهم بسزا و غیرقابل انکاری دارد... . یک درام «بد»، حاصل غیبت این چرخه دراماتیک است و فقدان یک چنین چرخه‌ای به معنی عدم تحقق یک تجربه ناب دراماتیک خواهد بود».۲ ریچارد فورمن، درمورد نحوه تأثیرگذاری آثار رابرت ویلسون بر مخاطب معتقد است که آثار ویلسون، ما را با تئاتر ترکیبی صادقانه‌تری مواجه می‌کنند که در آن، تلاش اصلی کارگردان، جان‌بخشی به اعمال و اشیای صحنه به گونه‌ای است که در هر لحظه، از خلال مناسبات و روابط میان اشیا، امکانی برای تداعی‌های ذهنی و دستیابی مخاطب به معانی ضمنی متعدد، فراهم می‌شود.

سخن آخر

امروزه، زبان تئاتر- و به‌قول جان ویتمور، مؤلف کتاب کارگردانی تئاتر پست‌مدرن، دستور زبان صحنه‌ای، یعنی هر آنچه شمای ظاهری یک صحنه را فراهم می‌کند، درحال تغییر است و مخاطبان تئاترها نیز به تجربه‌های تازه‌تری نیاز دارند. اما این نیاز و آن واقعیت، به هیچ‌وجه نباید بهانه‌ای برای میدان‌داری هر تجربه خامی در تئاتر فراهم کند.

ادامه در صفحه ۱۲