روزنامه شرق

نمایش بیگانه کاری از دلخواه / عکس: مهر

دراماتورژی متون خارجی در اجرای «بیگانه» کار مسعود دلخواه و «بیرون پشت در» کار ایمان اسکندری

بیگانه آشنا و آشنای بیگانه

رضا آشفته

دراماتورژی متون خارجی یک راه‌حل اساسی است که بشود آنها را منطبق با خاستگاه‌های اندیشگانی مخاطب ایرانی در اختیارش قرار داد اما اگر این دراماتورژی به‌درستی انجام نشود، مخاطب حسرت‌به‌دل خواهد ماند که یک روخوانی درست هم تا حد زیادی می‌توانست ما را با حقیقتی قابل درک و فهم مواجه کند و البته دراماتورژی درست فراتر از یک اجرای همین‌طوری گیرا و بادوام در پس ذهن ته‌نشین می‌شود و تأثیرش اما در زندگی مشهود خواهد بود. اگر ایوانف آنتون چخوف به کارگردانی امیررضا کوهستانی را دیده باشید، این مثال بارز گویای بسیاری از ناگفته‌ها خواهد بود و این‌روزها باز هم دیگر موادری در حال اجراشدن هستند که ما از نوع تأثیر مثبت آنها از بیگانه آلبر کامو، کار مسعود دلخواه و از نوع منفی‌اش بیرون، پشت در ولفگانگ بورشرت، کار ایمان اسکندری نام می‌بریم و به نقد و بررسی‌شان می‌پردازیم:

بیگانه‌ای آشنا

مسعود دلخواه از بیگانه کامو انسانی را به تماشا می‌گذارد که در هر جایی از دنیا می‌توان مثل و مانندش را در روزگار فعلی پیدا کرد. مورسو مردی بیگانه با خویشتن، دیگران و دنیای پیرامونش است. او رفتاری علی‌السویه و بی‌تفاوت نسبت به مادر، معشوقه و دوستان و همسایگانش دارد اما هیچ‌کس از او اذیت و آزاری ندیده است. دلخواه در پرداخت و تماشای مورسو طوری داستان‌پردازی می‌کند که بسیار آشناست و می‌تواند وضعیت درونی و سیال را تبدیل به نمایشی باورپذیر کند که در آن شاهد مردی باشیم که با مردن مادرش خیلی خونسرد به نوانخانه و بالای سر مادرش می‌رود بی آنکه بخواهد بنا بر درخواست مدیر نوانخانه برای آخرین‌بار چهره‌اش را ببیند و بعد قهوه بنوشد و با خدمتکار سیگار بکشد! فردای آن روز هم با ماری طرح دوستی بریزد، در دریا آب‌تنی کند، به سینما برود و فیلم کمیک ببیند و شب را تا صبح با ماری باشد... حتی وقتی که ماری از او تقاضای ازدواج کند برایش توفیری نداشته باشد اما برای رضای خاطر آن دختر، حاضر به انجام چنین کاری است. مورسو اهل حال و لذت است، او به ریموند که با سمیه، دوستش (عرب و الجزایری) درگیر است، کمک می‌کند که نامه‌ای بنویسد و این مقدمه‌ای باشد برای اینکه تف بر صورتش بیندازد که چرا با دیگری هم رابطه دارد؟! البته این خود سرآغاز درگیری با جوان عربی است که برادر سمیه است و مورسو به دلیل آفتاب دچار توهم شده و با شلیک چهار گلوله او را از پای درآورده است! حالا دادگاه می‌خواهد او را با گیوتین اعدام کند. برایشان سهوی‌بودن قتل جوان عرب مهم نیست؛ او را دارند به دلیل بی‌التفات‌بودن به مادرش محکوم می‌کنند. حتی دادستان می‌خواهد مورسو را نجات دهد اگر بگوید به خدا ایمان دارد! اما او که ریاکار نیست و برایش مرگ و زندگی هم چندان تفاوتی ندارد؛ پس می‌پذیرد که اعدام شود و انتخابش مرگ است و این همان فلسفه اگزیستانسیالیسم است که کامو آن را در دو اثر دیگر هم شرح داده و این سه‌گانه عبارت است از: بیگانه (رمان)، کالیگولا (نمایش‌نامه) و افسانه سیزیف (فلسفه). بنابراین داشتن دستگاه فکری و از آن سو نیز آشنایی و تسلط بر قالب‌های داستانی و نمایشی رمز موفقیت برای کامو است که تا سرحدات نوبل ادبی پیش خواهد رفت. دلخواه هم شیوه خود را دارد که پیش از این هم در اجراهای نمایشی‌اش محک زده و با استنباط درست از شیوه سیال ذهن که در ادبیات مدرن کارایی داشته است، بهره‌وری می‌کند تا موقعیت باورپذیری که در آن از منظر ذهن انسان بررسی می‌شود؛ همه‌چیز باورپذیر و القاگرایانه باشد. برای اینکه بشود مفهوم انسان اگزیستانس را درک و فهم کرد و از آنجا که این، امری ذهنی است کار مشکل‌تر بوده است اما چیدمان روابط و القای درست رویدادها باعث تأثیرگذاری‌اش شده است. در نمایش بیگانه، دلخواه به موازات هم شرکت در مراسم خاکسپاری و بعد مسیر زندگی روزمره مورسو و در نهایت قتل پسر جوان را در پیش گرفته است؛ ما را به تلقین یک زندگی متفاوت آشنا خواهد کرد. بنابراین چیزی بیگانه نیست مگر اینکه نخواهیم نحوه زیست و تفکر مورسو را بپذیریم؛ چنانچه دادگاه به نمایندگی از همین بیگانگان ترجیح می‌دهد مورسو را با گیوتین به درک بفرستد! بخشی از این گذر از ناآشنایی‌ها به تحلیل و میزانسن دلخواه برمی‌گردد که به‌درستی توانسته بعد از ۷۰ سال از نوشتن این رمان، متن و اجرای قابل درک و ساده‌شده‌ای از این موقعیت ژرف را برایمان تداعی کند. دوم بازیگران هستند که حضور و هدایتگری‌شان در همین زمینه شکل گرفته که مثل یک زندگی و سبکی از آن که مختص مورسو است، در صحنه عرض اندام کنند. رحیم نوروزی برای نقش‌آفرینی مورسو به درک واقع‌بینانه از او و موقعیتش اقدام کرده است و دیگران هم تحت‌الشعاع این کنشگری بسیار متفاوت هستند. همه به بازی‌ها دقیق می‌شویم اما در واقع داریم با درونیات موروسوی بیگانه با جهان آشنا می‌شویم و می‌توانیم او را بفهمیم که بیزار از آن چیزهای باطلی است که دیگر بعد از مرگ یا در مرحله ناتوانی کارایی ندارد. او کارمند دون‌پایه‌ای است و به دلیل فقر نمی‌تواند مادرش را نزد خود نگه دارد؛ هرچند مردم با این برخورد مدرن و سنت‌شکنانه کنار نمی‌آیند.

صحنه هم برای ایجاد فضای بیگانه و شکستن زمان و ایجاد ورود و خروج‌های منطقی که سیالیت ذهنی مورسو را تداعی بخشد، کارآمد است. اینکه چند ردیف نیمکت در سمت راست و بعد هم جایی برای نشیمن و شکل‌گیری رویدادها و چالش و پاسخ‌گویی مورسو در نظر گرفته شده است و قسمت بالایی هم تداعی‌گر محل بالانشین‌هایی چون قاضی و دادستان است و هم محل دریا و گذر که در آن انتهای صحنه نیز پرده‌ای نصب است که تصویری از دریا بر آن نقش می‌بندد. ایجازی در آن مشاهده می‌شود که بدون جابه‌جایی این درهم فروشدن زمان و مکان‌ها و رویدادها را با پس‌وپیش‌شدن‌هایش فی‌الفور به بازی درمی‌آورد و می‌شود تکنیکی فضاساز که در آن ضرباهنگ منطقی هم حاکم خواهد بود. بیگانه کامو انگار برای ما نوشته و اجرا شده است و چه بهتر از اینکه با گذر از جغرافیا و تاریخ بتوانیم هستی‌شناسانه آدمی را به چالش درآوریم و خلاف‌آمد دادگاه با گیوتین مخالفت کنیم که امروز دیگر سرای سالمندان امری طبیعی و پذیرنده است.

بیرون پشت در و پیچاندن لقمه

گاهی برخی به جای آنکه لقمه را راحت به طرف دهان ببرند و آن را بجوند و قورت دهند و هضمش کنند که تندرستی بدن را موجب شود، آن‌قدر درگیر لقمه‌گرفتن و لقمه‌گیراندن می‌شوند که انگار این لقمه سردرگم می‌ماند و به‌راحتی به دهان نمی‌رسد و بقیه مراحل هاضمه نیز به‌درستی انجام نخواهد شد. شکی نیست که در کارگردانی بیرون، پشت در، جای هیچ شک و شبهه‌ای نیست؛ چون آن‌قدر مهندسی صدا و طراحی صحنه، لباس و نور نفوذپذیر است که در تلقین این نکته ما را راضی نگه می‌دارد که این کار کارگردانی شده اما به لحاظ فکری این قضیه با پیچیدگی مضاعف همراه است و این خلاف‌آمد اصل و بنیان تئاتر است که همه چیز را در سطح، ساده و در ژرفا و لایه‌ها مسائل اساسی‌تر را مطرح می‌کند. این اندیشه‌ای است که از ارسطو آمده تا روزگار ما که سوزان سانتاگ و رابرت ویلسون و دیگران هم بر آن اشاره و تأکید کرده‌اند.

درباره این نمایش‌نامه می‌دانیم که؛ «بورشرت این نمایش‌نامه را در چند روز، در اواخر پاییز ۱۹۴۶ نوشت. این اثر در ۱۳ فوریه ۱۹۴۷ برای اولین‌بار به صورت نمایش رادیویی از رادیوی شمال‌غرب آلمان پخش و بارها تکرار شد... و نخستین‌بار در تاریخ ۲۱ نوامبر ۱۹۴۷، یک روز پس از مرگ نویسنده، به کارگردانی ولفگانگ لیبن‌آینر در تئاتر هامبورگ به روی صحنه آمد». (بورشرت، ۱۳۸۶: ۱۲۹) همچنین می‌دانیم؛ «بورشرت در شدیدترین مرحله بیماری، در یک هفته نمایش‌نامه اکسپرسیونیستی بیرون، پشت در را نوشت. او در این نمایش‌نامه با سبکی واقع‌گرایانه وضعیت سربازی را تصویر می‌کند که از جبهه بازگشته و تنهایی و رنج را بیان می‌کند که پس از پایان جنگ و زدوده‌شدن توهم‌ها در انتظار نسل جنگ است». (همان، ۲۱) و هاینریش بل نویسنده درباره این اثر بی‌بدیل معتقد است: «گفت‌وگوی بکمن با سرهنگی گمنام در نمایش‌نامه بیرون، پشت در که فقط چند صفحه از این کتاب کوچک را دربر می‌گیرد، باارزش‌تر از همه آن بی‌تفاوتی انسانی و شانه بالاانداختن‌های بزرگان خسته‌ای است که باید فرشته حامی خاطره‌نویسان نامیدشان. در این گفت‌وگو حساب‌وکتابی خواسته می‌شود؛ حساب‌وکتاب فقط برای ۱۱ نفر، ۱۱ پدر، پسر و برادر؛ ۱۱ نفر از میلیون‌ها. اما بکمن پاسخی دریافت نمی‌کند. بار روی دوش خودش باقی می‌ماند و به تاریخ ارجاع داده می‌شود، به فضای سرد بی‌تفاوتی که در آن، گل‌هایی که مرده‌ها نمی‌بینند و نانی که مرده‌ها نمی‌خورند، دیگر اهمیتی ندارد. از محل‌هایی مانند استالینگراد، ترموپیل و دین بین‌فو تنها نامی بر جای می‌ماند و کمی اندوه که برای بازماندگان همچون نوشیدنی تلخی است که دمی خود را به آن بسپارند». (همان، ۲۵ و ۲۶) فقط در التفات به گفته‌های هاینریش بل باید گفت که یک‌دهم آن گفت‌وگوها در این اجرا مشهود نیست؛ چون فرم، غالب بر داستان و محتواست و نمی‌گذارد صدای متن بورشرت شنیده شود و آنچه به تماشا درمی‌آید، دراماتورژی نادرستی را یدک می‌کشد که در آن فحوای متن اصلی به کنار زده می‌شود که چیزی در میان نباشد جز اشکال زائدی که نمی‌دانیم باید در آن دفرمه‌کردن‌های بی‌شمار مفهوم بیابد درحالی‌که سرباز وقتی در خانه‌اش را می‌زند، مردی غریبه جای او را گرفته است و به‌ناچار به رودخانه الب پناه می‌برد و این رودخانه طغیان می‌کند؛ به دلیل خودکشی‌های بیش‌ازحد سربازان بازگشته از جنگ که همگی شرایط نابسامانی چون بکمن را تجربه کرده‌اند. به نظر این پیرنگ بسیار قوی است و اجرای آن با همان مفاهیم کار سخت‌تری می‌بود و این عجق‌ووجق‌کردن‌ها سودی برای اجراگران و مخاطبانش ندارد. بورشرت هم مدرن نوشته و شکل برایش مهم بوده است و نه آن طور که در آن هیچ چیزی مشهود نباشد اما در این فرم به‌اصلاح پسامدرن همه‌چیز از هم گسسته و شیرازه حقیقتِ تلخ آمده از جنگ جهانی دوم در این نمایش‌نامه از هم پاشیده شده است و دیگر واقعیت زهرناک این وضعیت گریبانگیرمان نخواهد شد!

بنابراین اجرای ایمان اسکندری نمی‌تواند بیانگر متن بورشرت با همه ابعاد پیدا و پنهانش باشد؛ اگرچه کارگردانی این جوان ایرانی نویدبخش استعدادی است که می‌تواند در صحنه بهتر از اینها حضور داشته باشد، مشروط بر آنکه در درک درست متن و یافتن قامت حقیقی‌اش بکوشد.

منبع: بورشرت، ولفگانگ، گل قاصد، برگردان معصومه ضیایی و لطفعلی سمینو، تهران، نشر اختران، چ اول، ۱۳۸۶.

روزنه آبی

درباره نمایش «اکتبر ۱۹۴۲ پاریس»

مقاومت

سحر سلطانی

«اکتبر ۱۹۴۲ پاریس» درباره مقاومت مردمی در برابر هجمه و نفوذ آلمانی‌های نازی در فرانسه است. این نمایش برگرفته از آنتیگونه سوفوکل است که توانسته در مقطعی معاصر این وضعیت را برایمان منطبق کند.

اینکه میلاد حسینی خواسته و توانسته به برداشتی مدرن از آنتیگونه مرتبط با یونان باستان برسد، حرکت خلاقه‌ای است که در آن یک وضعیت معاصر که در آن خودی‌ها به دشمن فضا می‌دهند که مدیریت کنند و این استثمارگری ولو برای فرانسه استثمارگر در آن مقطع تاریخی دردناک می‌نماید.

آنت مدعی است بنا بر اعتقادات مذهبی‌اش، باید جسد برادرخوانده‌اش را از دار آویخته بر پل پایین بیاورد. او کسی است که به خیانت‌کاران فرانسوی که تحت فرماندهی آلمان‌های هیتلری هستند، یورش برده و حالا حلق‌آویز است...

خانواده آنت به‌جز خودش تحت سیطره نیروهای آلمانی، دارند زمامدار امور می‌شوند. صالح میرزاآقایی نقش کلود را بازی می‌کند که پسرعموی آنت است و دارد شهردار پاریس می‌شود و امیلی (شیوا خسرومهر) خواهر آنت است که با فردریش، افسر عالی‌رتبه آلمانی (رسول نقوی) دارد ازدواج می‌کند.

هانری (فرداد صفاخو) نامزد آنت است و این دختر را برای هواخوری به پاریس آورده بی‌آنکه بداند این سرآغاز یورشی دیگر به خیانت‌کاران وطنی است که تا مرز مردن پیش خواهد رفت.

دستمایه متن دقیقا آنتیگونه است و آنت هم انقلابی‌گری‌بودنش نیز کم از او نمی‌آورد و حتی هانری هم بعد از قتل آنت مانند هایمن نامزد آنتیگونه، خود را خواهد کشت. یک تراژدی که در آن در یک خانواده قتل‌های به‌هم‌پیوسته‌ای وجود دارد با این تفاوت که هانری مادرش نیست که خود را بکشد یا پدری مانند کرئون ندارد که پس از خودکشی هایمن و همسرش دچار سقوط و پشیمانی شود.

مسعود موسوی سعی کرده در یک فضای واحد که در آن دکور چندتکه در نظر گرفته شده است، همه‌چیز را برجسته کند. حس می‌شود دکور دینامیک برای این فضای حماسی و تراژیک، بیشتر بیانگر تصورات دقیق‌تری از این وضعیت انقلابی می‌شد. از سوی دیگر، نیز بازی‌ها چندان هم‌گرا نیست. به‌جز ریحانه سلامت، رسول نقوی و معصومه آقاجانی (ویویان)، بقیه رفتاری اغراق‌آمیز دارند که با بازی حسی آن سه نفر هم‌خوانی ندارد. به‌نظر همین بازی حسی می‌توانست بیانگر درست رفتارها باشد مگر که این سه نفر هم مثل بقیه اغراق‌آمیز بازی می‌کردند و آنگاه هم‌گرایی بازیگران سنجیده‌تر به نظر می‌رسید و این دقیقا کار کارگردان است که می‌تواند بیانگر حضوری تأثیرگذار در روال بازی‌ها و ارائه میزانسن‌های مؤثر باشد.

به هر تقدیر، پرداختن به مقوله جنگ و خیانت که مانند تهدیدی همیشه ما را متوجه خود کرده است، این نمایش می‌تواند برای یک‌بار دیده و فهمیده شود. یعنی به‌لحاظ موضوعی و متن درخورتأمل است و البته نگره کارگردانی هم در ارائه متن قابل تأمل است، اما در جاهایی ناتوانی مانع از دقیق‌شدن به آن شده است.

تماشاخانه

یادداشتی بر نمایش «هویت پروانه‌های مرده»

گوشی خود را در حالت «پرواز» قرار دهید

پریسا امت‌علی

برخلاف اکثر کارگردان‌های قدیمی که عموما در تئاترهایشان از صحنه‌هایی با جزئیات زیاد بهره می‌برند و برای جذاب‌کردن آن و در رقابت با نمایش‌های متعددی که در حال اجراست از المان‌های نامعمول - مثل آب- در صحنه استفاده می‌کنند (البته به غیر از استفاده از سوپراستارهای سینما)، جوان‌ترها بیشتر از دنیای مینی‌مال می‌آیند و صحنه‌های سیاه و خالی را برای روایتشان مناسب‌تر می‌بینند. آنها ترجیح می‌دهند این خالی‌بودن صحنه را با بازی‌های قوی و جریان سیال داستان در زمان و مکان پر کنند. «هویت پروانه‌های مرده» کار احمد سلگی هم یکی از همین نوع تئاترهاست. صحنه تقریبا خالی است. البته در کناره‌های صحنه نخ‌هایی با تونالیته‌ای از رنگ بنفش که به سمت سقف می‌روند دیده می‌شوند -که تا پایان نمایش متوجه ضرورت وجودشان نمی‌شویم- اما به جز آن، چهار عدد چهارپایه وجود دارد که در طول اجرا خود آنها صحنه را به شکل‌های مختلف می‌سازند و نقش‌هایی غیر از وجود واقعی‌شان به خود می‌گیرند. کارگردان در این صحنه خالی، از هرچیزی برای کمک به روایت استفاده می‌کند. گاهی بازیگر را تخت می‌کند و گاهی چهارپایه را تلویزیون.

در نمایش «هویت پروانه‌های مرده» شخصیت‌ها در یکدیگر استحاله می‌یابند و نقش‌هایشان جابه‌جا می‌شود و زمان در آن سیری خطی ندارد. انتخاب صحنه خالی می‌تواند به دلیل دشواری ساخت دکور و مهیاکردن هزینه‌های آن هم باشد؛ که در این صورت می‌توان گفت این محدودیت، توفیقی اجباری است که خلاقیتی مطلوب را رقم زده است و از طرفی هم می‌تواند به علت دنیای خالی جوان‌هایی باشد که دیگر تخت و دیوار برایشان تعاریف معمول را ندارد و با اعتمادی که به خود دارند، بدون همه این چیزها، نه‌تنها می‌توانند تئاتر کار کنند بلکه می‌توانند زندگی کنند. به لزوم قراردادها و کلیشه‌های معمول در ارائه آثار هنری‌شان باور ندارند و این فضای تاریک و خالی را مناسب‌تر می‌بینند برای «پرواز» خیال خودشان و تماشاگران (به یاد می‌آورم جمله‌ای که توسط کارگردان در ابتدای نمایش و بازیگران در طول نمایش، چندین‌بار تکرار می‌شود و از تماشاگران می‌خواهد تلفن همراهشان را در حالت «پرواز» قرار دهند).

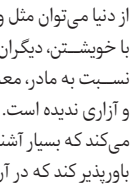
در بسیاری از نمایش‌های اخیر به شکل سنتی پرده‌ها کنار نمی‌رود و بازیگری جدا از ما -به واسطه گریم، لباس یا فاصله سن از ما- نمایش را شروع نمی‌کند. بلکه بازیگرانی هم‌شکل ما گاهی با خود ما وارد صحنه می‌شوند و بازی را هنگامی که شانه‌به‌شانه ما راه می‌روند، شروع می‌کنند. گاهی حتی میان ما نشسته‌اند و بازیگر تمام مدت با یکی از ما - تماشاگران- صحبت می‌کند (مثال: نمایش «شنیدن» به کارگردانی امیررضا کوهستانی، تیر و مرداد ۹۴) و گاهی ما نشسته‌ایم و بازی از بیرون سالن تئاتر، جایی که ما چند دقیقه پیش حضور داشتیم، شروع می‌شود و از همان در به داخل سالن می‌آید (مثال: نمایش «بهمن» به کارگردانی افروز فروزند، آذر و دی ۹۴). اینها همه فاصله هنرمند و تماشاگر را از بین برده است. فاصله‌ای که در دنیای امروز هم از بین رفته و در بسیاری از هنرهای تجسمی هم شاهد آن هستیم که مخاطب خود وارد کار می‌شود و کار را تکمیل می‌کند یا بعضا آن را می‌سازد و هنرمند فقط بستر آن را مهیا کرده است. به‌نوعی مخاطب نیز در این بازی / هنر دخیل است و به معنایی خود بازیگر است. در این تئاتر هم از بیشترین امکاناتی که فاصله بازیگر و هنرپیشه‌ها را کم کند، کمک گرفته شده است. از جمله آغازینی که برای خاموش‌کردن تلفن همراه در ابتدای تمام نمایش‌ها گفته می‌شود تا ورود هنرپیشه‌ها به جایگاه تماشاگران در پایان نمایش.

بیشتر تماشاگران که جوان هستند حتما موقعیت‌هایی را که در تئاتر روایت می‌شود در زندگی خود تجربه کرده‌اند. تجربه مهاجرت دوستشان، تجربه تصور صحنه‌هایی از زندگی‌شان آن‌طورکه دوست داشته‌اند اتفاق بیفتد یا تجربه فاصله‌ای که با روان‌کاو -یا هر مخاطب دیگری- دارند و نمی‌توانند تمام هیاهو و تمام خاطرات زندگی‌شان را که در یک لحظه از ذهنشان می‌گذرد، برای او بازگو کنند و همین موقعیت‌های تجربه‌شده، باز فاصله نمایش را از تماشاگر کم می‌کند. از بازی‌های دقیق و اشارات درست به جزئیات در یکی از صحنه‌های اصلی که دو شخصیت اصلی در ترمینال اتوبوس از یکدیگر خداحافظی می‌کنند، چنین برمی‌آید که بارها و بارها در ذهن کارگردان ساخته شده است؛ برخلاف صحنه‌ای که یکی از شخصیت‌ها به علت بیماری سرطان رو به مرگ است و از معشوقش می‌خواهد دستگاه را از بدن او جدا کند تا بمیرد. در این صحنه جدا از بازی اغراق‌شده‌ای که باورپذیر نیست، یک‌گره مطرح می‌شود که خود می‌تواند برای یک نمایش کامل کافی باشد.

نمایش دو خط اصلی داستانی دارد؛ داستان جدایی زوجی که هر دو بازیگر تئاتر بوده‌اند و بیماری سرطان پسری که دوستش چندین سال پیش او را ترک کرده و چند داستان کوچک که در واقع کارکردشان، روشن‌کردن موقعیت و درک بیشتر از شخصیت‌های اصلی است و گاهی هم به‌عنوان رابط زمان گذشته و حال هستند. اما بعضی از این داستان‌ها گمراه‌کننده و کلیشه‌ای از آب درآمده است. ماجرای سقط جنین یا کودکی که به علت چپ‌دست‌بودن، پدرش او را فرزند خود نمی‌داند و چون تمام این شخصیت‌های مختلف را همان چهار بازیگر اصلی می‌آفرینند، بازی‌های این داستان‌های فرعی، تئاتر را به سمت نمایش‌های کمدی تئاتر گلریز می‌برد که در آن شخصیتی به‌زور می‌خواهد نقشی را بازی کند که نمی‌تواند و سعی می‌کند از کلیشه‌های رایج استفاده کند. به غیر از این قسمت‌ها، بازی‌ها مخصوصا در نقاط اوج احساسی نمایش بسیار تحسین‌برانگیز است. انگیزه بازیگران برای اجرائی بی‌عیب‌ونقص و برای نمایش تمام قابلیت‌هایشان، کمتر از انگیزه‌های کارگردان هم‌سنگ‌شان نیست. لزوم حفظ تمرکز زیاد برای داشتن هماهنگی، که به علت بازی با زمان و مکان‌های متفاوت و حتی عوض‌شدن نقش‌ها با همدیگر بسیار دشوار می‌نماید، نتوانسته مانع تسلط آنها بر بازی احساسی‌شان شود. در مجموع تماشای این نمایش - که برگزیده هجدهمین جشنواره تئاتر دانشجویی است- ساعتی لذت‌بخش را می‌سازد و حضور پرتعداد تماشاگران می‌تواند انگیزه‌ای قوی برای کارگردان و بازیگران جوانش باشد.

نگاهی به نمایش «سوراخ» به کارگردانی جابر رمضانی

وقتی کمدی به ما می‌خندد



امید طاهری
عضو کانون ملی منتقدان تئاتر ایران

نمایش کمدی سوراخ، دریچه‌ای است به جهان معاصر؛ جهانی پر از تضاد، پر از پارادوکس، پر از لحظات مضحکی که حاصل کنار هم قرارگرفتن خبرهای متناقض، رفتارهای متناقض و محصولات متناقض است. سوراخ را نمی‌توان معنی کرد. این اثر در اندامی ارائه می‌شود و چنان قرابتی با جهان عینی دارد که تنها باید به درک آن نائل شد؛ البته اگر قدرت درک وجود داشته باشد. تلاش برای معنی‌کردن این نمایش و هر اثر هنری دیگری تلاش بی‌ثمری است که ما را از درک اثر دور می‌کند. در رویارویی با این اثر، باید در افسون آن شناور شد. همان چیزی که نمایش از ما طلب می‌کند. موزیک بلند پیش از تابیده‌شدن نور فرصتی است برای همراهی و یکی‌شدن با اثر. سوراخ را چگونه می‌توان معنی کرد؟ اصلا جهان امروز را چگونه می‌توان معنی کرد؟ داده‌های زندگی امروز بشر را چگونه می‌توان معنی‌کرد؟ این جهان در حال خودویرانگری است. در مورد یک خودویرانگر که انگشت روی ماشه انفجار گذاشته، چه می‌توان گفت؟ شما چقدر در معناکردن عمل مردی که از پل خود را حلق‌آویز کرد، توانا هستید؟ چطور می‌توانید پیداشدن یک گوسفند در وان حمام یک دیپلمات را معنی کنید؟ جهان در حال حماقت است؛ لطفا مزاحم نشوید. درست مانند دوران پیشاجنگ جهانی. گویا مفاهیم، دانش، علم، اخلاق، دین، همه و همه لباس‌هایی بر تن جهان بودند که اکنون همه را از تن به در کرده، زیر سرش گذاشته و به حماقت خود مشغول شده است. این جهان پشت کرده به بیش از دو هزار سال تاریخ مکتوب اندیشیدن و افسار خویش را پایین زده، تزیین کرده و به دست حماقت سپرده است. جهان امروز جهان حرکت موازی متناقض‌هاست. از یک سو عده‌ای می‌شوند داعشی. در موهای خون‌آلود سری ازتن‌جدا چنگ زده و رو به دوربین شانزده مگاپیکسل لبخند می‌زنند. از سوی دیگر عده‌ای برای پای شکسته سگی زبان‌بسته روزها و هفته‌ها فعالیت مدنی می‌کنند. این جهان فرزند ماست. فرزند زیست انسان معاصر است. فرزند مخوفی که برای بلعیدن پدر و مادر خویش دهانش را باز کرده. در چنین جهانی، معانی را چگونه جست‌وجو و دریافت کنیم؟ نمایش سوراخ چیز عجیب و پیچیده‌ای نیست؛ حفره بزرگی است روی تاریخ زیست بشری. تاریخ بیش از دو هزار ساله علم، فلسفه، هنر، دین و سیاست. حالا با این سوراخ عظیم، با این حفره‌ای که جنگ‌ها، انفجارها، نظم‌ها، سیاست‌مدارها و... بر پیکر زیست بشری به وجود آورده‌اند، چه کنیم؟ چطور معنایش کنیم؟ چه باید بگوییم؟ سوراخ چیز عجیب و غریبی نیست. همه‌جا وجود دارد. هر پدیده‌ای یک سوراخ دارد. سوراخ سیاست، یکه تازی است. سوراخ دین، داعش و صهیونیسم است. سوراخ تفکر، دگم‌اندیشی است. سوراخ نظم جهانی، مهاجرت است و سوراخ هنر، بدفهمی و معنازدگی است. سوراخ چیز عجیب و پیچیده‌ای نیست. دریچه‌ای است که کارت شناسایی ما از آن بیرون می‌آید. حفره‌ای است که هویت ما از آن بیرون می‌ریزد. دریچه‌ای است که از آن کارت حافظه خودمان را پس می‌دهیم. سوراخ، نه معادله است نه معما؛ حفره‌ای است که همه‌جا وجود دارد؛ در چشمان ما وقتی به پدیده‌ها می‌نگریم و بخش عظیمی از حقیقت آن را نمی‌بینیم. در مغزمان وقتی که نمی‌توانیم اندیشمند و دیالوگ‌محور باشیم. روی زبانمان وقتی که نمی‌توانیم درست حرف بزنیم. روی قلبمان، وقتی که نمی‌توانیم به درک متقابل برسیم و شروع می‌کنیم به بافتن و بافتن و پیرامون خود را با حفره بافته‌هایمان می‌بندیم. سوراخ، خود مایم. آدمیزاد، در جهان آفرینش یک سوراخ بزرگ است، سوراخی که همه وجوه الهی و شیطانی از آن زاده می‌شود. نمایش سوراخ، با پنج دری که برابرمان قرار می‌دهد، به وسعت پنج قاره جهان حرف می‌زند. برای تمام بشریت. جابر رمضانی با درک تناقض‌های جهان امروز توانسته نمایشی را تولید کند که در یک قاب عریض و ارائه یک وضعیت، کمیک‌بودن جهان را به نمایش بگذارد. وضعیتی که گذشته از پیوندهای محتوایی با اندام دنیای امروز، به لحاظ فرمی نیز اندام تکیده خودش را دارد. نمایش «سوراخ» از قصه‌گویی عبور می‌کند و با توقف در یک وضعیت مضحک، آن را آن‌قدر کش می‌دهد تا تعفن موجود در آن را آشکار کند و این کشداری، آنجا که سرعتش در صحنه تیراندازی به پایین‌ترین حد خود می‌رسد، به‌ناگهان در گروتسک زایمان گاو بزرگ در هم می‌آمیزد و مضحک‌بودن وضعیت را بیشتر نمایان می‌کند. اینجا کمدی زاده می‌شود. اما این‌بار کمدی برای خنداندن ما نمی‌آید. این‌بار کمدی می‌آید تا به ما بخندد.