صحنه‌هایی از نمایش هملت/ عکس‌ها: کاوه کرمی

«هملتِ» اوسترمایر، تهران را تکان داد

بیداری در سایه جنون

رضا آشفته: «هملت» توماس اوسترمایر، یکی از درخشان‌ترین آثار نمایشی است که در تالار وحدت اجرا شده است. اگر بپذیریم پس از انقلاب همواره با حضور آلمانی‌ها بیشترین تأثیر شامل حال تئاترمان شده، این حضور را باید پر رنگ‌تر از پیش برای حال خوش تئاترمان در نظر گرفت.

اگر روبرتو چولی از سال ۷۷ در جشنواره تئاتر فجر حضور یافت و مباحث بازخوانی و دراماتورژی پس از آن در تئاترمان پررنگ‌تر شد، باید پذیرفت او بسیار تأثیرگذار بوده است؛ حال با هر رتبه‌ای که در تئاتر جهان دارد. شاید بیشترین تأثیر را از «باغ آلبالو»، «پینوکیو»، «کاسپار»، و... و دیگر آثار چولی گرفته باشیم. پس از او نیز در سال ۸۰ کلاوس پیمان با نمایش «ریچارد دوم» آمد که او در ادامه سنت نمایشی آنسامبل برلین کارش را به تماشا گذاشت که درواقع این تئاتر برای برتولد برشت است و هنوز هم راه و نگاهش در این تئاتر تداوم دارد. او سال ۸۶ یک‌بار دیگر با نمایش «ننه دلاور و فرزندانش» آمد که این‌بار در این کار تحولاتی در نگاه برشت مشهود و البته باز هم تأثیرگذار بود. دراین‌بین یک کارگردان دیگر هم به نام دیتر کومل به ایران آمدورفت داشت که او هم به‌گونه‌ای دیگر تأثیرگذار بود.

حتی پیتر اشتاین معروف هم برای روخوانی فاوست به تهران آمد و هر چند اجرائی از او را به مفهوم حقیقی‌اش ندیدیم و اینکه قرار بود کار مشترکی را هم انجام دهد که سنگ‌اندازی‌های زیاد مانع از تحقق این آرزوی بزرگ شد. اما این‌بار هملت از اوسترمایر آمده است که تهران را با دگرگونی‌های فکری و شکلی مواجه کند و تئاتر ما نیازمند چنین خانه‌تکانی‌ای بوده است برای آنکه در مسیر آزمون و خطاها، انحرافات و انحطاطات و زیاده‌روی‌هایی صورت گرفته که با این نوع آثار، این سوءتفاهمات هم برطرف خواهد شد.

اعتبار تئاتر آلمان

نمایش هملت را باید به اعتبار تئاتر آلمان و اسم‌ورسم توماس اوسترمایر دید؛ هملتی که به لحاظ عقلانی و در عین حال شهودی، بسیار تأثیرگذار است و می‌خواهد ما را متوجه پرسش‌های اساسی بشر کند.

اینکه در پایان نمایش، «هملت» میان تماشاگران می‌آید و دو پرسش اساسی را مطرح می‌کند، درواقع آنچه باید ماحصل این اجرای آلمانی باشد، در یافتن پاسخ برای این پرسش‌هاست و البته یک نکته شهودی که در زیر متن وجود دارد و درادامه به آن هم اشاره خواهم کرد؛ پرسش اول این است: آیا هملت به لایرتیس برادر افلیا ظلم کرده است؟ برخی آره و برخی نه می‌گویند و پاسخ هملت این است که به هیچ‌وجه ظلم نکرده؛ چون او دچار جنون بوده و در این وضع و حالت نمی‌تواند ظلم کرده باشد، چون بر پایه عصبانیت بی‌دلیل آن اتفاقات را رقم زده است؛ اول اینکه افلیا را از خود به نام روسپی رانده و پیشنهاد کرده به صومعه پناه ببرد و دوم اینکه فکر کرده به جای پلونیوس درواقع عمویش در صحنه گفت‌وگو با مادر، گوش ایستاده است و او به‌اشتباه تیراندازی کرده اما پدر افلیا از پای درآمده و مَخلص کلام اینکه، هملت بی‌گناه است. دومین پرسش این است که پس مقصر کیست؟ بازهم باید به این پرسش پاسخ اساسی داد و شاید عمو پلیدترین آدم این جمع باشد که با دسیسه‌هایش، زمینه همه رویدادها و درواقع قتل‌ها را فراهم کرده است، حتی در صحنه پایانی لایرتیس و هملت هم یک دسیسه است، عمو شمشیری را آلوده به زهر کرده و همچنین گیلاس مشروبی را هم سم‌آلود کرده است که در این کارزار، هملت، لایرتیس را از پای در می‌آورد و برعکس لایرتیس هم موجبات قتل هملت را فراهم می‌کند و گرترود مادر هملت هم به‌اشتباه و در اصل به جای هملت، گیلاس را سر می‌کشد و همگی می‌میرند و البته پیش از مردن نیز لایرتیس از دسیسه عمو می‌گوید و هملت در آخرین هجمه‌اش شمشیر آلوده را در سینه‌اش فرو می‌کند و همه می‌میرند. تنها یک شاهد می‌ماند که گواهی دهد به همه رویدادها و مرگ‌ها که چگونه و در چه حس و حالتی اتفاق افتاده است. این شاهد، «هوراشیو» دوست صمیمی هملت است که در ابتدا او را نسبت به حضور روح پدر آگاه می‌کند و بعد در همه مراحل همراهش می‌ماند تا از گزند آفات در امن‌وامان باشد. این شاهد درواقع همان شهود صحنه را بیدار می‌کند. اینکه ما نیز در مقام تماشاگران تنها شاهد زنده این همه مرگ و سقوط انسان خواهیم بود و برایمان درک شهودی و مکاشفه معناگرایانه‌ای را رقم خواهد زد. این همان حس روشنگرایانه است که بیداری را ممکن می‌کند. ما به تئاتر می‌رویم که بیدار و روشن شویم و به‌گمانم این حس با یک پرسش همراه می‌شود که اگر عموی هملت مقصر نیست، بنابراین مقصر کیست؟ این همان حلقه مفقوده‌ای است که چون رازی جاودانه زندگی آدمیان را دربر گرفته. انسان پیوسته به دنبال انتقام بوده است. این همان دلیل زنجیرواری است که ما را به گناه نخستین ابوالبشر گره می‌زند. البته این انتقام ریشه در قتل هابیل به دست قابیل دارد و این برادرکشی نسل اندرنسل به ما رسیده و معاصرسازی نمایش هملت دقیقا برای پرداختن به چنین موضوعی است که همواره تکرارپذیر بوده است. این حس شهودی است که ما را در ناخودآگاه روشن‌شده‌مان نسبت به درک این حقیقت تلخ، روشن می‌کند که اگر در جایی از این کشتارهای به‌هم‌پیوندخورده، گذشتی باشد، آنگاه برای همیشه تکرار گناه متوقف خواهد شد وگرنه در زنجیره انتقام همچنان راه برای کشتن بعدی باز است و... .

بیگانه‌سازی برشت

شیوه اجرا برشتی است و بیگانه‌سازی می‌شود که ذهن آمادگی پیدا کند برای استدلال‌کردن و قرار است واکنش تماشاگر عقلانی باشد و به‌گونه‌ای اجرا پیش می‌رود که وجه دیگری هم به آن افزوده شده که وجه شهودی است، اما وجه حسی مانند شیوه برشت در آن کور است. نمایاندن تئاتر، نخستین اصل است برای اینکه ارتباط حسی قطع شود چون همه می‌دانند با یک تئاتر همراه خواهند شد. دومین رکن، بیگانه‌سازی و فاصله‌گذاری است که بارها با حضور بازیگر اصلی در میان جماعت با شوخی و گاهی نیز طرح پرسش انجام خواهد شد. بنابراین هملت، نمایشی است که ما را متوجه خودمان می‌کند چنانچه در جایی از اجرا هملت رو به تماشاگران می‌گوید الان در میان ما جانیان زیادی هستند که خودشان را در تئاتر پیدا می‌کنند و درست اشاره به اجرای تئاتری است که او در نظر گرفته تا واکنش عمویش را نسبت به صحنه قتل ساختگی‌ای که در آن در گوش مرد پادشاهی زهر ریخته می‌شود، ببینند، یعنی ما نیز باید در این فاصله‌گذاری التفاتی به رنج‌ها و جنایت‌هایی که در حق دیگران روا داشته‌ایم، کنیم. درواقع همه ما گناهکاریم و روان رنجور ما ریشه در این دارد که دیگران را آزار و اذیت می‌کنیم. حتی شده است در حد یک زیرآب‌زنی باشد یا غیبت و تهمتی که گاهی مثل نقل‌ونباتی است که خورده باشیم!

در شیوه برشت ارتباط منطقی و عقلی حرف اول و آخر را می‌زند اما باید بدانیم او متأثر از تئاتر شرق است و در این نوع تئاتر، ارتباط شهودی حرف اول و آخر را می‌زند بنابراین گاهی در رویارویی این دو نظرگاه، وجوه شهودی نیز در اجرا رخنه می‌کند و در اینجا مرگ موضوعی است که از ابتدا تا پایان دربرگیرنده حقیقتی متافیزیکی است و از سوی دیگر هم در این اجرا جهان‌بینی مسیحایی مانند نگره خود ویلیام شکسپیر در اجرا بارز است و سمت‌وسوی حقیقی به ماجراها می‌دهد، یعنی نگاه مارکسیستی برشت پس زده می‌شود و ما با جهانی آغشته به متافیزیک و

نمایش هملت می‌تواند ما را متأثر کند؛ چون از همان گور در آغاز نمایش، ما را از مرگ آگاه می‌کند مرگی که مانند تولد، همواره انسان را متوجه بودن و نبودنش کرده است. این گور، بسترساز همه رویدادهایی است که درادامه منجر به مرگ تک‌تک قهرمانان نمایش هملت خواهد شد. در پایان هم بازیگران بازی مرگ را به‌درستی ایفا می‌کنند اما هیچ‌کدام کله‌پا نمی‌شود و اصطلاحا همچنان عمودی باقی می‌مانند

باورمندی‌های معنوی همسو می‌شویم و بنابراین جایی برای نگاه شهودی در اجرا باز شده است. درواقع ما هم کشف می‌کنیم و اسیر حرف‌های تک‌سویه و تک‌ساحتی نخواهیم شد و مانند سقراط زایشی در این کشف حقایق انجام خواهد شد. قابله اثر نمایشی است و البته بارورسازی هم در برخورد با همان اثر صورت گرفته و ذهن ما لبریز و حامل تفکری است که باید در لحظه اوج و شکوفایی تفکر زایمان صورت گیرد. ما با تفکرات چندسویه، تالار وحدت را ترک می‌کنیم و این می‌شود سرچشمه جوشانی که تئاتردیدن را مانند آیینی کهن می‌نماید که در آن تزکیه نفس اتفاق می‌افتد و ما لبریز از معنا، در تکاپوی زیستن برخواهیم آمد. چنانچه بودن یا نبودن؛ مسئله این است و ما بودن را با تفکر عالی به رستگاری انسانی در امور دنیوی گره خواهیم زد.

شاید برخی، با شوخی‌ها و بدوبیراه‌گفتن بازیگر نقش «هملت»، ارتباط برقرار نکرده باشند؛ اما بداهه‌گویی‌هایش دلالت بر جنون هملت می‌کرد و او می‌خواست ما را متوجه این جنون کند و در جنون هیچ اتفاق خوشایندی وجود نخواهد داشت.

تلفیق شیوه‌های مدرن و کهن

هملت برخلاف آنچه تاکنون دیده‌ایم، با نگاه نوآورانه و تحلیل‌های روشنگرانه و تلفیق شیوه‌های مدرن و کهن در هم آمیخته شده است و به‌گونه‌ای یک تئاتر پسامدرن می‌نماید که می‌خواهد ما را با مواجهه تازه‌ای در تئاتر آشنا کند.

هملت را باید آمیزه کهن و مدرن، چه در نگاه و چه در تکنیک، قلمداد کرد و برای همین است که لذت بیشتری از آن می‌بریم و قدردان این اجرا خواهیم بود برای اینکه توانسته ما را متوجه اتفاقات بایسته‌ای کند که کماکان چون تئاتر باستانی‌ای که برگرفته از آیین و مناسک مذهبی است، ما را به تزکیه روح و روان فرامی‌خواند.

تئاتر همواره کارکرد مهمی داشته است و برای همین هم در تلاطم رسانه‌ها و هنرهای نمایشی مدرن مانند سینما و ویدئو، همچنان رونق دارد و بیشتر از آنها، به لحاظ کیفی و کارکردی، بر روان مخاطبانش تأثیر می‌گذارد. چنانچه چنین تأثیری در هملت قابل ملاحظه است.

«هملت» نمایش تلفیقی است و در آن شیوه برشت که متأثر از اُپرای پکن است، وجود دارد، به‌اضافه ویدئو که شکل تازه‌تری به اثر می‌بخشد و در جای‌جای نمایش، مدام حضور ویدئو پررنگ است. درواقع ما متأثر از این بیان دوگانه خواهیم شد؛ اول در صحنه حضور زنده نقش‌ها، کنش‌ها و واگویه‌ها شکل می‌گیرد و بعد تصویر با واسطه ما را متأثر می‌کند از آنچه باید ما را به جای دیگری رهنمون کند، یعنی نفوذ در زیر لایه‌های متن و یافتن فرامتن است که در این شیوه تلقین‌گرایانه که کاملا هم شهودی است، چنین اتفاقی خواهد افتاد. نمایش برشتی است برای آنکه از بداهه و فاصله‌گذاری بهره‌مند می‌شود و در آن بازیگران به‌ویژه بازیگر نقش هملت، فرصت می‌کند با مخاطبانش رودررو شود. او با هر ارتباط‌گرفتن و پرسشی، کل تالار وحدت را تحت پوشش قرار می‌دهد برای آنکه بشود بر ارتباط استدلالی و عقلانی اثر دامن زد. در آن بازیگر گرترود و افلیا یک نفر است و بارها از دو روسری صورتی برای نقش افلیا و سیاه و عینک دودی برای نقش گرترود استفاده می‌کند، بنابراین این بازی دوگانه ما را متوجه نقش‌آفرینی‌اش می‌کند و در حضور تماشاگران چنین اتفاقی می‌افتد که یادآور اتفاقی تئاتری باشد.

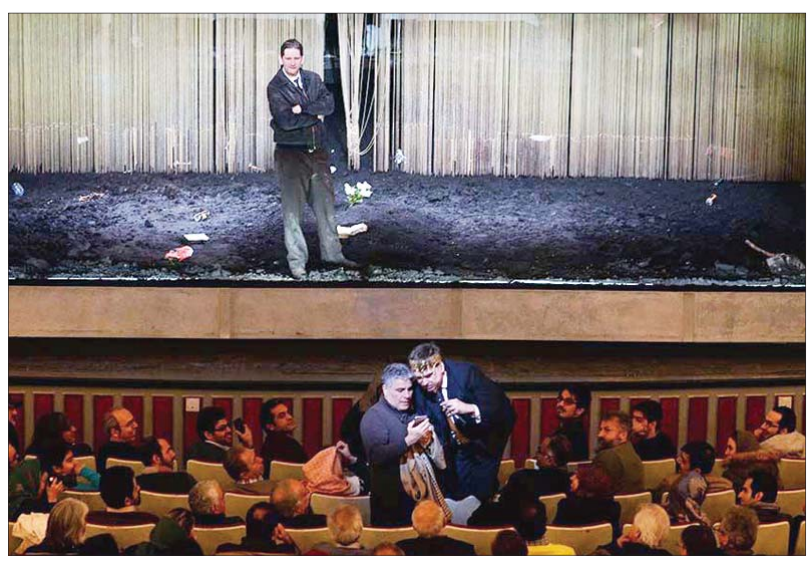
درضمن چیدمان صحنه معلوم است که تئاتری است و با هدف ارائه فضا از آن استفاده می‌شود: سازه‌ای فلزی که روی آن یک میزی مانند میز شام آخر مسیح دراز و پهن است که گاهی پشت‌پرده آویز می‌رود و گاهی به میانه و جلو صحنه کشیده می‌شود. در جلو، نزدیک آوانسن هم، یک گور دیده می‌شود که درواقع گور پدر هملت است و بقیه گورها هم براساس مرگ دیگر نقش‌ها در همان‌جا بازی خواهد شد. بنابراین چیزی جز همین وسایل و چیدمان محدود وجود ندارد که در آن مکان‌های متعدد مانند قصر، گورستان، محل دیدار افلیا و هملت و محل نبرد هملت و لایرتیس و مانند اینها در همین صحنه با کمترین تغییری تداعی خواهد شد. بنابراین محدودیت در صحنه، خود سرفصل خلاقیت بنیادینی خواهد شد که در آن بازی‌ها برجسته‌تر خواهند شد چنانچه هر بازیگر نیاز دارد حضور بدنی و بیان بدنی‌اش را با توجه به لحظه‌لحظه‌ای که پیش‌روی دارد تقویت کند و مدام هم باید بازی‌اش را سمت‌وسوی دیگری دهد چون رویدادها و کنش‌ها متفاوت است و تئاتر در دو ساحت تراژدی و کمدی پیش خواهد رفت بنابراین دست بازیگر باز است که در هر موقعیت، نوع دیگری از مواجهه را بر ما علنی کند.

ویدئو انگار که واسطه می‌شود تا چهره‌ها و بدن‌ها را دگرگون‌شده و دور از واقعیت متجلی کند چنانچه در صحنه غرق‌شدن افلیا، می‌بینیم بازیگر زن پشت یک نایلون است و با حرکت آن و تصویری که روی آویز بزرگ دیده می‌شود، این موج‌های آب و غرق‌شدن و مرگ افلیا به‌زیبایی تداعی می‌شود. نمایش، در ابتدا نیز، با تصویر چهره هملت و آن سرود فلسفی‌اش که «بودن یا نبودن، مسئله این است»، آغاز می‌شود. در اینجا ویدئو ابتدا تصویر هملت و بعد هم تصویر دیگر مدعوین مجلس عزا و بعد عروسی را بر پرده ویدئو پروجکشن آشکار می‌کند. این مدلی، شخصیت‌ها در یک نگاه معرفی و مرور خواهند شد. بعد هم هم‌زمان میز را داریم که در ابتدا پشت پرده است و بعد از مراسم خاک‌سپاری پدر هملت که در گورستان نشان داده می‌شود، این میز به جلو پرده می‌آید و مراسم عروسی عموی هملت با مادرش برگزار می‌شود. هملت از اینجا برهم ریخته و جنون‌آمیز می‌نماید. بعد نوبت به مراسم رویارویی با روح پدر می‌شود که همان بازیگر نقش عمو که سر بر میز نهاده است، با صورتی خونی سر بالا می‌آورد و تاج بر سرش می‌گذارند و می‌شود پدر و درواقع با تصویر ویدئو تبدیل به روح پدر می‌شود و حقیقت را واگویه می‌کند که در گوشش زهر ریخته‌اند و او را به قتل رسانده‌اند. عمویش این جنایت را کرده و میوه جنایتش، هم تاج سلطنت و هم همسری ملکه است. حالا پدر از هملت می‌خواهد حتما انتقامش را بگیرد.

بنابراین چه ویدئو و چه صحنه در آمیزش با هم دو حس‌وحال واقعی و فراواقعی را پیش‌رویمان قرار می‌دهند و این دقیقا همان دنیای نظم‌یافته‌ای است که اگر از وجوه آن غفلت کنیم، دچار لغزش و به‌مرور فروپاشی خواهیم شد. به‌همین‌دلیل هم هست که نمایش دو وجه کمدی- تراژدی می‌یابد. هدف، ایستادگی در مقابل پرسش‌های اساسی است که به یقین برسیم و از تردیدهای جانکاه چنان‌که هملت را اذیت می‌کند، بیرون بیاییم.

تکنیک‌ها در نمایش هملت بسترساز رویدادهاست و در آن همه چیز دست‌دردست هم می‌دهد که بازیگران حضور پررنگی داشته باشند که بشود در هر تابلو آن، واقعه مدنظر را نمایان کرد چنانچه آب‌پاش هم در صحنه خاک‌سپاری حکم باران را دارد و چترهایی که در مراسم عمو و مادر هملت را می‌پوشانند.

ادامه در صفحه ۱۱



پلاتو

نگاهی به نمایش اودیسه

خنده بر رنج‌های اودیسه

هومن نجفیان

اودیسه سرگذشت بازگشت یکی از سران جنگ تروآ (ادیسیوس یا اولیس) فرمانروای ایتاکا است. او در جنگ با تروآ تصمیم می‌گیرد اسبی از جنس چوب و بسیار بزرگ بسازد و با حیله اسب را به‌عنوان هدیه صلح و آشتی وارد قلعه تروآ کند و خود و افرادش در داخل اسب مخفی شوند تا بتوانند قلعه را تصرف کنند اما پیشگویی، پادشاه تروآ را از بردن اسب به داخل قلعه منع می‌کند و پوسایدون فرمانروای قدرتمند دریا، حیوان دست‌آموزش را می‌فرستد و پیشگو را هلاک می‌کند. پادشاه تروآ سرانجام اسب را داخل قلعه می‌آورد و شب‌هنگام اودیسه شیخون زده و قلعه را تصرف می‌کند درحالی‌که با غرور فکر می‌کند به‌تنهایی قلعه را تصرف کرده، پوسایدون عصبانی شده و اودیسه را محکوم می‌کند تا ابد در دریا سرگردان بماند. در این سفر که بیش از ۲۰ سال به درازا می‌انجامد، ماجراهای مختلف و خطیری برای وی و همراهانش پیش آمده. درنهایت ادیسیوس که همگان گمان می‌کردند کشته شده، به وطن خود بازگشته و دست متجاوزان را از سرزمین و زن و فرزند خود کوتاه می‌کند

آنچه نوشته شد، همان روایت کلاسیک هومر از افسانه الیس است. این روایت اسطوره‌ای، آغاز پروژه‌ای است که امین طباطبایی، بازیگر و نویسنده نمایش، به‌عنوان الهام در ذهن داشته است اما او هرگز به این روایت بسنده نمی‌کند، بلکه نمایش اودیسه تجاوزی است که ذهن هوشمند طباطبایی به این افسانه می‌کند؛ تجاوزی که باید آغاز حرکت به سوی درام باشد. ذهن طباطبایی اولیس را تکثیر می‌کند به این معنا که ما شاهد سه اولیس در نمایش هستیم اما علت این ثنویت در نمایش چیست؟ آیا هدف، نادیده‌گرفتن روایت کلان هومر است. این‌گونه که ما به جای یک روایت کلان، سه خرده‌روایت را مشاهده کنیم. تا بتوانیم به هومر و افسانه او شک کنیم. اولیس در نمایش اودیسه سه پیکر دارد اما هیچ‌کدام اسطوره‌ای نیست. درحقیقت این سه اولیس نمی‌توانند جایگزین اولیس هومر باشند. اولیس هومر در جادوی پوسایدون گرفتار می‌شود اما پس از گذشت زمان، طلسم را درهم می‌شکند و به خانه‌اش بازمی‌گردد. از خیل کمانداران فقط اوست که توان کشیدن زه کمان را دارد همسرش را از آنِ خود می‌کند. اما اولیس در نمایش اودیسه به علت ازکارافتادن قطب‌نما در آب غوطه‌ور است و در یک روایت درمی‌یابیم قطب‌نما را خود از کار انداخته است. او سرگردانی دریا را به جان خریده است تا به دیدار همسرش نرود، زیرا او از این مواجهه واهمه دارد. آیا همسرش او را خواهد پذیرفت؟ اینجاست که جادوی پوسایدون همان اراده اولیس می‌شود. این کشف نمایش است. نمایش در فلاش‌فورواردهای خود (بازگشت به آینده) بارها اولیس را در مواجهه با همسر و فرزندش قرار می‌دهد. اما این بازگشت به آینده در ذهن اولیس شکل می‌گیرد. او در بازگشت‌ها نیز همواره در مواجهه با همسرش ناکام است. کارگردان برای ساختن این فضای نمایشی اولیس را روی ویلچر می‌نشاند. فضای دیگری که برای انتقال این مفهوم می‌سازد، مشاجره اولیس و همسرش در کنار میز صبحانه است. این مشاجره به ما می‌فهماند اولیس در مواجهه با همسرش دچار روزمرگی شده و ناکام است. جادوی پوسایدون همه زندگی اولیس را درمی‌نوردد.

این جادو نه‌تنها در دریا، بلکه در خشکی نیز دامنگیر اولیس است. این کشف نمایش است. بازخوانی مدرن بدون کشف میسر نیست.

ادامه در صفحه ۱۱

تماشاخانه

نمایش «اودیسه» از چه می‌گوید

تعلیقِ زمان در جهان‌های ممکن

محسن خیمه‌دوز

نمایش اودیسه، کاری از گروه «کوانتوم» است، به نویسندگی (و بازیگری) امین طباطبایی و کارگردانی (و بازیگری) آرش دادگر که در بخش بین‌الملل جشنواره سی‌وچهارم تئاتر فجر ۹۴، در دو نوبت در تالار «حافظ» روی صحنه رفت و مورد استقبال مخاطبان قرار گرفت. نمایش «اودیسه» برگرفته از نام و مضمون منظومه‌ای از هومر است که کاراکترهایش، نماد چندین اسطوره یونانی‌اند که به دلیل رفتار بد، در دریاها و بیابان‌ها سرگردان شده و با مشقت فراوان سعی دارند به موطن و خانه خود بازگردند؛ متنی چند لایه که نزدیک به دو ساعت روی صحنه است و تلاش دارد تماشاگر را در تمام مدت، مشتاق نگه دارد. اودیسه که در بخش مسابقه بین‌الملل جشنواره سی و چهارم تئاتر فجر ۹۴ اجرا شد، هرچند با ارائه بالانویس انگلیسی برای تماشاگران خارجی، جذابیت یافت، اما به دلیل رهابودن فرم نمایش از زبان بومی، می‌تواند بدون بالانویس هم با مخاطب غیربومی ارتباط برقرار کند، هر چند شاید مخاطب بومی با آنکه زبان نمایش، زبان خود اوست، نتواند با برخی از وجوه نمایش ارتباط برقرار کند؛ ازجمله اشارات فکری- فلسفی متن نمایش از طریق طرح نظریات مکتب فرانکفورت، بدون مقدمه‌چینی قبلی یا بدون کشش دراماتیک بعدی. بااین‌حال، متن نمایش، حاوی جملات و عبارات به‌یادماندنی است، ازجمله:

- کتاب‌خواندن کار خوبیه برای هیچ‌کاری‌نکردن.
- برخی درها فقط بسته میشن.
- کاش جهان در پشت لاک‌پشتی حرکت می‌کرد.
- زمین مرکز دنیا نیست. و این ماییم که دور خورشید می‌گردیم.
- انسان هیچ‌چیز نیست، جز کربن چند عنصری.

تحلیل اودیسه

اودیسه، نمایشی است با فرم روایی غیرخطی و سیال که می‌تواند در طول نمایش، زمان ابدی و درواقع نوعی بی‌زمانی و بی‌مکانی را نشان دهد. این فرم روایی غیرخطی و سیال‌بودگی زمان، دو کاراکتر نمایش را به‌طور مرتب در موقعیت‌های چندگانه تراژیک، درام و طنز قرار می‌دهد و همین چندگانگی فرمال به همراه تردد میان دو جهانِ رئال و سورئال، به اجرا نیز ریتمی مناسب می‌دهد.

نمایش با آوای انسانی آغاز می‌شود که گویی نماد انسان نخستین یا نماد آغازگر زمان و زندگی بر زمین است؛ انسانی که در فرایندی دشوار و چندگانه، مسافر زمان می‌شود اما در طول سفر، قواعد زمان متعارف را می‌شکند و زمان را آن‌طور که درونش و خیالش و جهان ممکن درونش می‌خواهد، سپری می‌کند و اینجاست که زمان در روایت، دچار «تعلیق» می‌شود و نمایش به‌این‌ترتیب نمادی می‌شود از «تعلیق زمان در جهان‌های ممکن»، از طریق ظهور و حضور کاراکترهای نمایش در انواع جهان‌های ممکن. رهاشدگی دو کاراکتر در یک کشتی سرگردان

روی دریا به قصد یافتن خانه، درواقع رهاشدگی انسان در هستی را به نمایش می‌گذارد و سپس با خلق و پیگیری جهان‌های ممکن، به تردد در تاریخ می‌پردازد؛ از اول تاریخ به دوران مدرن، از روایت اسطوره‌ای از زمان تا بیان تئوری روشنگری مکتب فرانکفورت در محیط کتابخانه و از آنجا دوباره به عقب، به دوران اولیه تاریخ و دوباره بازگشت به زمان فعلی و نشستن کنار زن‌وفرزند و باز عبور از زمان و انتقال به جهان ممکن دیگری که در آن اشیا طور دیگرند (کوزه‌ای که در یک جهان دسته دارد و در جهان دیگر دسته ندارد) و باز ظهور کاراکتر اصلی نمایش، که همچنان تنها و رهاست.

نمایش اودیسه با این مدل روایی موفق می‌شود «جهان‌های ممکنی» را برای به تعلیق‌درآوردن زمان، به نمایش بگذارد به‌طوری‌که با بازی‌های خوب بازیگران، نمایش میان طنز، تراژدی، درام و جهان اسطوره‌ها تم پیدا می‌کند. نمایش اودیسه با ترفند جهان‌های ممکن، تلاش دارد تا جهان ممکن مخاطب را نیز به جهان‌های ممکن نمایش اضافه کند، به‌طوری‌که مخاطب پس از ترک سالن، خود را نه زائده‌ای بر نمایش، که یکی از جهان‌های ممکن نمایش می‌داند.

اودیسه، نمایشی است با متنی خوب و تأمل‌برانگیز، با فرمی غیرمتعارف و سیال در زمان، که با تردیدهای ریتمیک میان «جهان واقع» و «جهان‌های ممکن»، میان اسطوره و رویداد تاریخی، از یک‌سو به نمایش طراوت می‌دهد و از سوی دیگر، بستری مناسب برای «تعلیق زمان در جهان‌های ممکن» و روان‌کردن مضامین غیرمتعارف در جهان‌های غیرمتعارف اما با اشیا و عناصر متعارف فراهم می‌کند؛ (قطب‌نما، موتورسیکلت، سوئیچ، کشتی، آب، دریا، خانه، توپ تنیس روی میز، خانواده، ساعت و امثال آن).

اودیسه، نمایشی است که ساده آغاز می‌کند ولی به‌تدریج به سفری اودیسه‌وار در لابیرنت و هزارتوی «جهان‌های ممکن» می‌رسد؛ سفری که نه ابتدای مشخصی دارد، نه مسیر مشخصی و نه انتهای مشخصی، مانند حضور انسان در هستی.

نقد اودیسه

هر چند کاراکتر زن نمایش در مواجهه انتقادی‌اش با کاراکتر مرد، با او از «جهان‌های موازی» سخن می‌گوید و خودش را در چند جهان متفاوت تصویر می‌کند به‌طوری‌که نشان می‌دهد حضورش در هر جهان با جهان دیگری تفاوت ماهوی دارد، اما باید در نظر داشت نمایش، بیانگر «جهان‌های موازی» نیست، بلکه نمایانگر «جهان‌های ممکن» است، زیرا «جهان‌های موازی»، جهان‌هایی هستند که همه آنها روی هم یک «جهان»اند و آن جهان هم، یا یک «جهان واقع» است (شامل مجموعه‌ای از جهان‌های موازی واقعی، (یا یک «جهان ممکن» است (شامل مجموعه جهان‌های ممکن موازی).

ادامه در صفحه ۱۱