تحلیلِ انتقادی «روالِ عادی»

گناهکاران در امنیت‌اند

محسن خیمه‌دوز

نمایش‌نامه روال عادی نوشته «ژان کلود کریر» (۲۰۰۲)، فیلم‌نامه‌نویس مشهور فرانسوی، همکار لوئیس بونوئل، مؤسس و مدیر مدرسه ملی سینما، رمان‌نویس و نمایش‌نامه‌نویس است. روال عادی (که به کارگردانی محمدرضا خاکی و بازی دکتر مسعود دلخواه اجرا می‌شود)، هم در فرم و هم در محتوا از جنس نمایش‌های مینی‌مال است؛ چراکه در فرم، اجرا و میزانسن، «متن‌محور» است نه «حرکت‌محور» و در محتوا هم «مفهوم‌محور» است نه ایدئولوژیک و «پیام‌دار» (تمام نمایش حاصل دیالوگ دو نفر است که در پشت یک میز می‌گذرد). «روال عادی» از جنس «تئاتر اندیشه» است؛ زیرا در محتوا، «مفهوم» را به «نقد» تبدیل کرده؛ «نقدی» که فقط «گزارش» نیست بلکه به‌مثابه یک «روایت» به اساس درام و عامل اساسی کشش دراماتیک نمایش تبدیل شده است و این همان اتفاقی است که بسیار به‌ندرت در تئاتر (و حتی در سینما) روی می‌دهد. تئاتر اندیشه (و سینمای اندیشه نیز) حاصل همین ابتکار سخت و اتفاق نادر است. «ژان کلود کریر»، ازجمله اندیشمندان حوزه هنر معاصر است که در هر دو زمینه (تئاتر اندیشه و سینمای اندیشه) خوش درخشیده است (در سینما با فیلم «به نام گل سرخ» با همکاری اندیشمند هنرمند، نویسنده نشانه‌شناس، اُمبرتو اکو» و بازی «شون کانری» ظاهر شده است). به این ترتیب، «روال عادی» به مثابه تئاتر اندیشه، «نقدمحور» است نه «گزارش‌محور» (تئاتر توصیفی)؛ به‌طوری‌که محتوای انتقادی خود را به تدریج از ذهن کلیشه‌ای و امنیت‌گرای سیاسی عبور داده و پس از مدتی، خودِ واقعیتِ امنیت را آن‌چنان تحت‌تأثیر قرار می‌دهد که آن را به یک «هراس»، «معما» و در نهایت به یک «مسئله» جدی تبدیل می‌کند؛ مسئله‌ای که به‌مثابه یک «فرامتن»، از روایت مینی‌مال در «روال عادی» خارج شده و بخشی از تاریخ معاصر بشر روی کره زمین را روایت می‌کند؛ فرامتنی به نام «امنیت سیاسی» که امنیت را ابتدا به امنیت حکومت‌ها و بعد به امنیتِ امنیت‌گرایان تقلیل می‌دهد. امنیتی که ظاهرا هست، ولی واقعا نیست. ابتکار «کلود کریر» در همین‌جاست که موفق شد یک مسئله پیچیده و بُغرنج سیاسی- امنیتی را به زیبایی به یک درام استتیک و زیباشناختی تبدیل کند. به‌طوری‌که بعد از خواندن نمایش‌نامه‌اش، می‌توان از آن به‌مثابه یک منبع ارزشمند در تعریف علم سیاست و فهم انتقادی از مقوله به‌شدت لوث‌شده‌ای به نام «امنیت»، استفاده کرد.

اگر علم طبیعت، شناخت واقعیاتی است که وجود دارند و دیده می‌شوند؛ علم سیاست، علم واقعیاتی است که وجود دارند، ولی دیده نمی‌شوند و «امنیت» یکی از این واقعیات است. اهمیت نمایش‌نامه «روال عادی» در همین نکته اساسی و مهم است. نکته‌ای پیچیده، انتقادی و با فهم دشوار که «کلود کریر» در این نمایش به زیبایی و سادگی از عهده طرحش برآمده است؛ بی‌آنکه آن را لُوث و مبتذل کرده باشد. به این معنا، «روال عادی» یک نمایش «مسئله‌محور» است؛ یک نمایش «نقدمحور» است از جنس «تئاتر اندیشه» که به نقد اندیشمندانه یک مسئله می‌پردازد؛ نقد مسئله‌ای به نام «امنیت واقعا موجود». وقتی در نمایش می‌شنویم که سیاست‌مدار کارکشته باید خود را لو بدهد تا ایمن بماند، با همین مسئله مواجهیم. وقتی می‌شنویم که به سیاست‌مدار هر قدر شدیدتر و بزرگ‌تر اتهام زده شود، قدرت و فرصت بیشتری برای خلاف‌کاری‌های کوچک‌تر بعدی پیدا می‌کند، بی‌آنکه مورد اتهام قرار گیرد، با همین مسئله مواجهیم. به عبارت دیگر، «کلود کریر» این نظریه را مطرح می‌کند: وقتی سیاست‌مدار خود را لو می‌دهد و خود را به اتهامات بزرگ متهم می‌کند، برای همیشه بیمه می‌شود.

این یکی از همان مفاهیم انتقادی است که «روال عادی» آن را با دقت و ظرافت به یک هویت دراماتیک تبدیل کرده است؛ بی‌آنکه به بازی‌های فرمال نیاز داشته باشد. تا از این طریق، به «تئاتر اندیشه» تبدیل شود. در تئاتر اندیشه، این تیپ‌ها نیستند که به کاراکتر تبدیل می‌شوند، بلکه این مفاهیم‌اند که در یک بستر انتقادی، به یک «مسئله» یا یک «موقعیت» تبدیل شده و سپس این مسئله یا موقعیت است که شخصیت یافته و به کاراکتر تبدیل می‌شوند. در این حالت، تیپ‌ها به جای آنکه به کاراکتر تبدیل شوند، به اجزایی و به عبارت بهتر، به «نقش‌هایی» در دل مسئله‌ها یا در دل موقعیت‌ها تبدیل می‌شوند.

خبرچین اطلاعاتی (با بازی مسعود دلخواه) در نمایش «روال عادی»، باورها و روش‌هایش را روالی عادی و خلاف آن را روالی غیرعادی معرفی می‌کند. این ادعا را خبرچین به وضوح و صراحت کامل بیان می‌کند. خبرچین که در برابر قدرت کمیسر قرار گرفته و اتهامش این است که علیه خودش خبرچینی کرده، به تدریج مخاطب را با واقعیتی غیرواقعی روبه‌رو می‌کند؛ واقعیتی که حاصل ذهن حرفه‌ای و امنیت‌گرای اوست. پس از این است که او با کمیسر وارد یک چالش نفس‌گیر می‌شود؛ چالشی که از یک سو در سیاست و در مناسبات داخلی درون‌سازمانی به یک بحران جدی تبدیل می‌شود و از دیگر سو، در درون نمایش و در متن، به یک ساختار ریتمیک بدل می‌شود که ریتم درونی نمایش را با ضرباهنگی تندشونده، به سمت پایان می‌برد؛ بی‌آنکه ریتم کند بیرونی نمایش مانعی در برابر جذابیت نمایش ایجاد کند. چالش خبرچین و کمیسر به جایی می‌رسد که کمیسر که در ابتدا بر خبرچین مسلط بود، اینک اسیر او شده و به دامی می‌افتد که خبرچین با حرفه‌ای‌گری خود برایش چیده بود. از این لحظه به بعد، این خبرچین است که با قدرت برآمده از روش‌هایش، بر کمیسر فرمان می‌راند، او را وادار به نوشتن اعتراف علیه خودش می‌کند و یک نسخه از این اعتراف را نیز از او می‌گیرد تا با زیرکی رابطه کمیسر علیه خبرچین را به رابطه خبرچین علیه کمیسر تبدیل کند. جالب آنکه در انتها متوجه می‌شویم که رئیس قبلی خبرچین نیز در یکی از سلول‌های همان اداره امنیت زندانی است؛ رئیسی که روالِ عادی را درست درک نکرده بود. این جابه‌جایی در موقعیت را هم در روشِ بازی‌های بازیگران و هم در میزانسنِ آنها می‌بینیم. در ابتدای نمایش، بازی نقشِ خبرچین درون‌گراست؛ درحالی‌که بازی نقشِ کمیسر برون‌گراست. میزانسنِ بازی خبرچین نیز به صورت نشسته و حرکات جمع‌شونده و رو به داخلِ بدن است؛ اما در انتها که سلطه خبرچین بر کمیسر آغاز می‌شود، روش بازی‌ها هم برعکس می‌شوند. بازی نقش خبرچین به‌تدریج برون‌گرا و بازی نقش کمیسر هم به تدریج درون‌گرا و جمع‌شونده می‌شود. ضمن آنکه میزانسن بازی نقش خبرچین از نشسته به ایستاده (در برابرِ کمیسرِ نشسته و سر به تو) تغییر می‌کند که بیانگر کارگردانی همسو با محتوای نمایش است.

ریتم کند بیرونی نمایش هم که تحت تأثیر ویژگی مینی‌مال آن، کند است، با ریتم تند درونی آن جبران می‌شود و مخاطب بدون آنکه با اَکشن‌های اجرائی و رفتاری روبه‌رو شود، گذر زمان را فراموش می‌کند و حس می‌کند شتاب وقایع در حالِ وقوع، او را به سرعت پشت سر می‌گذارند و این همان ابتکار «کلود کریر» است که نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌نامه‌هایش را جذاب و جهانی کرده است. پرسشی که متن نمایش در برابر مخاطب قرار می‌دهد، این است امنیتی که خبرچین از آن برخوردار است، چه نوع امنیتی است؟ پاسخ متن از زبان خبرچین این است:

«امنیتی از جنسِ لذت! یک لذتِ غریب. لذتِ لودادنِ دیگران و نهایتا لذتِ لودادن خود که بی‌نهایت لذت‌بخش است! هم لذت‌بخش، هم ترسناک»؛ اما نمایش این نکته را هم غیرمستقیم به مخاطب می‌گوید که این لذت، حاصلِ نوعی ناعقلانیت نسبت به جهان واقعی است؛ جهانی که حضور دارد؛ اما به‌درستی درک و دیده نمی‌شود؛ زیرا در سیاست و امنیت‌گرایی سیاسی، آنچه دیده می‌شود و جدی گرفته می‌شود، تهدید است و بس؛ به‌طوری‌که حتی فرض تهدید هم عین تهدید شناخته می‌شود و این همان «پارادوکس امنیت و امنیت‌گرایی است. از یک سو برای بالابردن ضریبِ امنیت، باید هر تهدیدی را و حتی هر فرض تهدیدی را جدی گرفت (کاری که خبرچین نمایش در آن به مقام استادی رسیده است) و از دیگر سو افزایش مواردی که تهدیدآمیز و حتی فرض تهدیدند، ذهن را به‌شدت مشغول و مضطرب می‌کند و همین عامل، باعثِ بالارفتنِ میزانِ ناامنی و حس نبود امنیت می‌شود. به عبارت دیگر با افزایشِ ضریبِ حساسیت برای رسیدن به امنیت، ضریب ناامنی هم افزایش می‌یابد و نمایش «روال عادی» با زیبایی تمام این پارادوکس را به‌مثابه «زیرمتنِ» خود (روایتی که بیان می‌شود؛ ولی دیده نمی‌شود یا مستقیم درباره‌اش سخن گفته نمی‌شود) به‌خوبی استفاده می‌کند. بر مبنای همین پارادوکس است که خبرچین با اعتمادبه‌نفسی باورنکردنی می‌گوید: «گناهکاران در امنیت‌اند».

نقدی بر اجرای نمایشِ «روالِ عادی»

به‌صحنه‌بردن چنین نمایش دقیق، ظریف و اندیشمندانه‌ای باید به همان اندازه که عمقِ درون‌متنی دارد، ظرافت در اجرا هم داشته باشد. از انتخاب بازیگر تا طراحی صحنه و نور و وسایل و لباس. در دو باری که این نمایش در ایران به صحنه رفته، از یک سو جدیت در اجرا دیده شده و از دیگر سو با ضعف‌هایی در اجرا هم روبه‌رو بوده است. از ویژگی‌های مثبت اجرا، انتخابِ درستِ «مسعود دلخواه» برای نقش خبرچین بوده است؛ به‌طوری‌که در هر دو نوبتی که نمایش به صحنه رفته، از عهده بازی در نقش خبرچین و بیان حس‌ها، التهابات و هراس‌های درونی خبرچین به‌خوبی برآمده است. این ویژگی در هر نوبت به بنیان دراماتیک نمایش در اجرا تبدیل شده و بازی مسعود دلخواه، نمایش را تا آخر دیدنی می‌کند؛ اما ضعفِ نمایش در اجرا در هر دو نوبت، انتخاب بازیگر نامناسب برای نقش کمیسر بوده است. این سخن به این معنا نیست که بازیگران انتخاب‌شده، بازیگران بدی هستند؛ حتی به این معنا هم نیست که در نقش خود در این نمایش بد بازی کرده‌اند؛ بلکه به این معناست که بازیگر نقش‌های چندوجهی باید بتواند بازی چندوجهی هم ارائه دهد. بازیگری چندوجهی به‌سادگی و به‌راحتی ایجاد نمی‌شود. بازیگری که بتواند هم‌زمان هم استراتژی نقش را به‌مثابه یک کل حفظ کند، هم حساب تک‌تک میکروزست‌ها را داشته باشد (مثل بازی با لبه کلاه به وسیله دلخواه در نقش خبرچین که ابتکار خود اوست) که هم باید مراقب زیرمتن‌ها و فرامتن‌ها باشد، هم به پیش‌فرض‌های نقش بیندیشد، هم کنش‌های در لحظه و ابتکاری نقش را بیابد تا بازی تبدیل به روخوانی و نمایش‌خوانی نشود. به همین دلایل است که هر بازیگری صلاحیت بازی در نقش‌های چندوجهی را ندارد و باز به همین دلایل است که به نظر می‌رسد نمایشِ «روالِ عادی» فقط یک بازیگر دارد و انگار که مسعود دلخواه از طریق مونولوگ، نمایش را پیش می‌برد. نقش کمیسر به‌هیچ‌عنوان نقشی مکمل و فرعی نیست که تکمیل‌کننده بازی نقش خبرچین باشد؛ بلکه خود آن نقش هم آن‌قدر ظرافت‌های بازیگری، معنایی و مفهومی دارد که بتواند به اندازه نقش خبرچین، جذاب و هراس‌انگیز باشد. واقعیت این است که برای متن‌های دشوار و استثنائی مثل «روال عادی» باید از روش‌های دشوار و استثنائی هم در بازیگری و کستینگ (و حتی در طراحی صحنه که به نقد آن هم خواهم پرداخت) استفاده کرد. نکته اول اینکه برای هر دو نقش باید از دو بازیگر کاملا حرفه‌ای استفاده شود زیرا متن، حرفه‌ای است و سخنان حرفه‌ای هم از طریق هر دو نقش بیان می‌شود و نه‌فقط از جانب یک نفر.

نکته دوم اینکه شاید لازم بود که بعد از انتخاب دو بازیگر حرفه‌ای، هر شب یک بازیگر جایش را با دیگری عوض کند و نقش مقابل را بازی کند. به طوری که هر بازیگر در طول اجرا، نیمی از اجرا را در یک نقش و نیمی دیگر را در نقشی دیگر بازی کند. در این حالت، اولا بینندگان نمایش دو بار به دیدن نمایش می‌رفتند تا تفاوت‌های بازیگری حرفه‌ای و ویژگی‌های بازیگری حرفه‌ای را ببینند، ثانیا فرصتی پیش می‌آمد که هر بازیگر در دو جهان متفاوت از یک نمایش، بازی کند و به عبارت بهتر، زندگی کند و واضح است که به تدریج چه تأثیر ژرفی بر بازی و بر اجرای نمایش گذاشته می‌شد. کافی است در همین نمایش چند شب، مسعود دلخواه را در نقش کمیسر ببینید تا با ظرافت‌های بازیگری او در این نقش و نیز با آشکارشدن ظرافت‌های متن در هر دو نقش، از نزدیک آشنا شوید.

نقد طراحی صحنه و نور

اگر دقیق به ظرافت‌های معنایی و مفهومی نمایش «روال عادی» دقت شود، واضح می‌شود که فضای درونِ متن، فضایی مبهم، گاه تاریک، هراسناک و چندلایه است. در چنین فضایی نمی‌توان از فضایی استفاده کرد که مخاطب را یاد نشستن در پارک و گپ‌زدن‌های کافی‌شاپ می‌اندازد. صحنه نباید هم از کف و هم از اطراف کاملا روشن و واضح باشد. بازی با نور بخشی از نمایش و بخشی از بازی‌ها و بخشی از ارائه مفاهیم انتقادی درون‌متنی است که متأسفانه از طریق نوعی طراحی صحنه با عجله، از دست رفته است. ایراد دیگر طراحی صحنه، تضاد «گشودگی فضا» با «پایین‌بودن فرکانس صوتی صدای بازیگران» است. وقتی نمایش در یک فضای بسته می‌گذرد و بازیگران لاجرم باید آهسته سخن بگویند، نباید اطراف آنها کاملا باز و رها باشد. بسته‌بودن اطراف بازیگران دو کمک اساسی بود برای بُعدپیداکردن نمایش.

اول اینکه تصور و تجسم فضای بسته و از جمله تصور و تجسم ذهن بسته، به خوبی به ذهن و حس مخاطب منتقل می‌شد.

دوم اینکه صدای آرام و گاه نجواگونه بازیگران، در فضای باز پیرامون منتشر نمی‌شد و مخاطب، شنیدن بیش از نیمی از صدای دو بازیگر را از دست نمی‌داد. به‌ویژه در نمایشی که دو بازیگرش، اولا در طول نمایش حرکت خاصی ندارند تا با جابه‌جایی بتوانند صدایشان را به مخاطب برسانند و ثانیا اینکه هر دو بازیگر از اول تا آخر روبه‌روی هم‌اند و نه روبه‌روی مخاطب و همین عامل باعث نشنیدن صدای بازیگران و ازدست‌رفتن معنا، مفهوم و متن نمایش می‌شود.

همین ایراد را می‌توان در نورپردازی هم مشاهده کرد. نورها فقط باید به صورت دوگانه بر سر یا بدن دو بازیگر و محل نشستن‌شان بتابد تا حضور آنها و التهابات درونی و فکری‌شان از طریق شدت و ضعف تابش نور و حتی گاهی رنگی‌شدن و گاهی سیاه و سفیدشدن نورها، به خوبی به نمایش درآید و حس شود و در خدمت بالفعل‌شدن آن همه معنا و مفاهیم نهفته در متن باشد.

نقد آخر اینکه به همان اندازه که انتخاب چنین متن‌هایی برای نمایش در کشوری که تئاترش مانند سینمایش در حال تبدیل‌شدن به عروسی‌های لاله‌زاری دهه چهلی است و یک اتفاق خوب و مثبت است و می‌توان از چنین اتفاقی به نیکی یاد کرد و مورد تشویق قرار داد، به همان اندازه هم باید متأسف بود که چرا چنین کارهای جدی و اندیشمندانه‌ای در سالن‌هایی و در شرایطی به اجرا در می‌آیند که قبل و بعد از آن نمایش‌هایی تخت‌حوضی، بازاری و عامه‌پسند به نمایش درمی‌آیند (هیچ مخالفتی با اجرای نمایش‌های عامه‌پسند و بازاری نیست، آنها هم حق کار دارند و مخاطبان‌شان هم حق دیدن آنها را. بحث در این است که چرا مدیریت اجرای این آثار، به صورت آش شله‌قلمکار درآمده است؟).

آنچه هنوز درنیافته‌ایم این است که مدیریت اجرائی این‌گونه نمایش‌ها هم باید در حد و اندازه محتوای همین نمایش‌ها باشد. نمی‌توان با روش مدیریتی نمایش‌های تخت‌حوضی و لاله‌زاری، اجرای نمایش «کلود کریر» را هم مدیریت کرد. نمی‌توان نمایشی مانند «روال عادی» را بین دو نمایش بازاری و عامه‌پسند ساندویچ کرد. نمی‌توان محدودیت‌های بازاری و عامیانه را بر عوامل چنین نمایشی تحمیل کرد (از جمله بر کارگردان، تهیه‌کننده، بازیگران و طراحان صحنه، لباس، صدا و نور) و انتظار رشد و پیشرفت در تئاتر را هم داشت. نمی‌توان، زیرا: هر سخن جایی و هر نکته مقامی دارد.

کنش

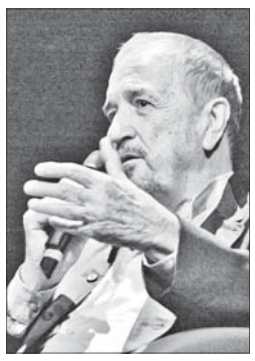
درباره ژان کلود کریر

محمدرضا خاکی
کارگردان

ژان کلود کریر، ۱۹۳۱ در یک خانواده کشاورز تاک‌نشان به دنیا آمد. پس از تحصیلات ابتدایی و دبیرستان، به دانشگاه رفت و لیسانس ادبیات و فوق‌لیسانس تاریخ گرفت. سپس به حرفه تاریخ‌نویسی رو آورد، اما دیری نگذشت که تاریخ را رها کرد و به طراحی و نوشتن پرداخت. کریر اولین رمانش را به نام «مارمولک» در ۱۹۵۷ منتشر کرد. در همان زمان با «ژاک تاتی» ملاقات کرد و با «پی‌یر اتاکس» آشنا شد و به همکاری با او و نوشتن فیلم‌نامه‌های کوتاه و بلند پرداخت. همکاری ژان کلود با «لوئی بونوئل» و نوشتن فیلم‌نامه برای او، ۱۹ سال، تا زمان مرگ این کارگردان بزرگ، به طول انجامید. از میان انبوه سناریوهای فیلم نوشته‌شده از سوی کریر، می‌توان به «پروانه بر روی شانه» و به‌ویژه به سناریوی «بازگشت مارتن از جنگ» اشاره کرد که موفق به دریافت جایزه سزار سینما به‌عنوان بهترین فیلم‌نامه سال ۱۹۸۳ شدند.

درهمین‌حال، کریر، کارش را به‌عنوان نمایش‌نامه‌نویس و آداپتور آثار نمایشی، به‌خصوص با «ژان لویی بارو» و «پیتر بروک» ادامه می‌داد. مدت‌زمانی مشغول اقتباس آثار ادبی مشهوری مانند «سیرانو دو برژراک» و «سبکی تحمل‌ناپذیر هستی» و نوشتن فیلم‌نامه آنها برای سینما شد.

ژان کلود کریر یک هنرمند به تمام معناست که حوزه کاری‌اش بین سینما و تئاتر و ادبیات گسترده است. در سال ۲۰۰۹، او و «امبرتو اِکو» به گفت‌وگویی فوق‌العاده جالب درخصوص کتاب پرداختند و گفت‌وگوهایشان را با عنوان «امیدوار نباشید که از دست کتاب رها می‌شوید» منتشر کردند؛ ترجمه فارسی این کتاب با عنوان «از کتاب رهایی نداریم» انتشار یافته است.



از سال‌های دهه ۶۰ میلادی تاکنون، نام ژان کلود کریر، همواره به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین فیلم‌نامه‌نویسان جهان بر سر زبان‌هاست. کریر علاوه بر فیلم‌نامه، چند رمان، سفرنامه، نظریه، اقتباس برای صحنه و تعدادی هم نمایش‌نامه نوشته است که «گفت‌وگوی پرندگان»، «تراژدی کارمن»، «ماهابهاراتا»، «فهرست بررسی»، «تراس»، و «روال عادی»، از مشهورترین آنهاست. طنز گزنده، پوچی‌های زندگی، شک و نوعی سوءظن نسبت به قدرت، از جمله ویژگی‌های آثار کریر است.

اخیرا نام ژان کلود کریر ۸۵ ساله به‌خاطر ۵۰ سال نوشتن برای سینما و همکاری با لوئی بونوئل «جذابیت پنهان بورژوازی» (برنده اسکار بهترین فیلم خارجی ۱۹۷۳)، سناریوی «سیرانو» و «سبکی تحمل‌ناپذیر هستی» و «طبل حلبی» (برنده نخل طلای فستیوال کن، ۱۹۷۹ و اسکار بهترین فیلم خارجی ۱۹۸۰) در لیست دریافت‌کنندگان اسکار افتخاری، در کنار نام‌های فرانسویان برجسته‌ای چون چارلز بویر، موریس شوالیه، هانری لانگلوآ، ژان رنوار، و ژان لوک گُدار، قرار گرفت.

از آثار نمایشی این نویسنده نام‌آور تاکنون دو نمایش‌نامه «تراس» و «روال عادی» در ایران، در مجموعه تئاتر شهر، به اجرا درآمده که مترجم آنها، اصغر نوری و کارگردان هر دو اثر محمدرضا خاکی بوده است. اجرای مجدد «روال عادی» درحال‌حاضر در تئاتر ایرانشهر، در سالن سمندریان، در حال اجراست.

تماشاخانه

نگاهی به متن و اجرای نمایش روال عادی

ایده درون‌ماندگار

صمد چینی‌فروشان

همه تئاترهای ماندگار جهان، محصول ایده‌های دراماتیکی هستند که خالقانشان، آنها را بر اساس مشاهدات و درک واقعیت‌های سرنوشت‌ساز دوران خود و میل به آگاه‌سازی مخاطبان از حقایق پیرامونی، در ذهن پرورانده‌اند. به‌عبارت‌دیگر، تئاتر، عرصه نقد کیفیت‌های سازنده یا ویرانگر تعاملات و کنش‌های انسانی در گستره تاریخ، بر بستر جهان خیالی برساخته ذهن هنرمند است.

تئاتر مدرن، بیش از هر دوره دیگری، عرصه بازنمایی ایده‌هاست و این همان مقوله‌ای است که درک ناقص و متناقض آن، در بیش از یک دهه گذشته، تئاتر معاصر ایران را، به عرصه بروز توهمات شخصی، بدون توجه به ضرورت‌های گفتمانی زمانه خود تبدیل کرده است؛ روند تأسف‌بار و دلهره‌آوری که باید هرچه‌زودتر «مدیر»ی از خویش برون آید و برای «اصلاح» آن کاری بکند.

اما در تئاتر، فقط آن چیزی را می‌توان «ایده» نامید که به قول آلن بدیو «هم‌زمان، هم درون‌ماندگار» باشد[۱]؛ یعنی در بدن‌ها و روی صحنه‌های تئاتر حلول کند و «هم استعلایی» باشد؛ یعنی «معیار آن چیزی باشد که انسانیت توانایی انجام آن را دارد[۲]». به‌عبارت‌دیگر، تئاتر، باید «نمایشگر تنش میان امر استعلایی و ایده درون‌ماندگار[۳]» باشد و این تنها معیار ارزش‌یابی درست تئاتر و به قول آلن بدیو، «تنها سوژه تئاتر است[۴]».

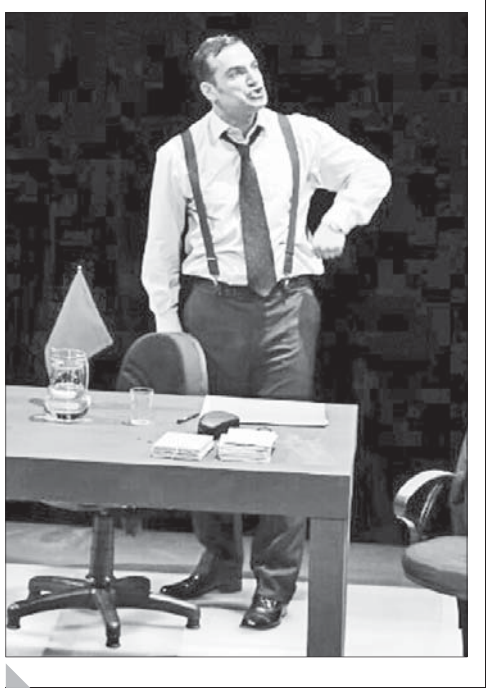
به‌علاوه، یک ایده دراماتیک هم، خود، محصول غور و تفحص هنرمند در عمیق‌ترین لایه‌های مناسبات، قراردادها، رفتارها و کنش‌هایی فردی و اجتماعی و حاصل تفسیر هنرمندانه او از ابعاد و تبعات آنها، بر سرنوشت انسان، در گستره‌های ملی و جهانی است. به‌عبارت‌دیگر، تئاتر، در معنای درست و عمیق آن، عرصه بازنمایی تنش میان امر پذیرفته و عادت‌شده و امر محتمل است و نمایش‌نامه «روال عادی»، نوشته ژان کلود کریر، یکی از نمونه‌های قابل توجه و تقدیر از این نوع تئاتر است که اجرای دوباره آن از سوی محمدرضا خاکی در سالن سمندریان مجموعه ایرانشهر، نویدبخش احتمال درک مدیران تئاتر کشور از خطر بزرگ، اما درک‌نشده‌ای است که تئاتر یک‌دهه اخیر کشورمان با آن دست‌به‌گریبان بوده است.

ژان کلود کریر در نمایش‌نامه «روال عادی» از طریق گزینش و نقد هوشمندانه ساختارهای مدیریت قدرت در عصر مدرن و پیش‌بینی احتمال وقوع روندهای واژگونه در آنها، به معناباختگی روش‌هایی از اعمال نظم و قدرت در جهان امروز می‌پردازد که زمینه گسترش تدریجی و بیش‌ازپیش شکاف و نفاق میان قدرت و جامعه را فراهم می‌کند. نوع رویکرد ژان کلود کریر به این مسئله به‌گونه‌ای است که علاوه بر نظام‌های توتالیتر، قابل تعمیم به کلیت پیکره سیاسی جهان معاصر نیز هست؛ رویکردی که مخاطبان آن، نه‌فقط بردگان خواسته و ناخواسته حکومت‌های بسته و توتالیتر که مردمان و نهادهای امنیتی و سیاسی جوامع مشهور به دموکراتیک نیز هستند و به‌این‌ترتیب است که ژان کلود کریر، از نمایش‌نامه «روال عادی»، اثری فراملی با مخاطبانی جهانی فراهم می‌کند؛ تئاتری آگاهی‌بخش که مخاطبان آن نه‌فقط توده‌های مردم که سیاست‌پیشگان صادقِ ناآگاه! و آگاهانِ متوهمِ غرقه در قدرت، در سراسر جهان هستند!

ژانِ کلود کریر، به تبعیت از ساختار درام مدرن که خود حاصل درک ضرورت‌های بیانگری و بازنمایی واقعیت‌های متناقض عصر مدرن بوده است و نیز، با تأسی به سیاق تئاتر ابزورد که بازتاب‌دهنده معناباختگی حاکم بر مناسبات پارادوکسیکال عصر مدرن است، درام را عرصه تقابل طنزآمیز و ابزورد دو نفر از عوامل تضمین‌کننده نظم موجود درناکجاآبادی کرده است که براساس سیستم مبتنی‌بر بی‌اعتمادی و مراقبت بالادست از پایین‌دست طراحی شده است؛ سیستمی که به دلیل تلقی واژگونه و اشتباه‌آمیز از مدیریت مبتنی‌بر خرد جمعی و جایگزین‌کردن آن با سیستم از اساس متزلزلِ مراقبه دائمی و جاسوسی از پایین‌دست، ضمن تعبیه و تعریض ترک‌ها و شکاف‌های موجود در افق مه‌آلوده و تاریک پیش‌روی خود، شرایط معناباختگی بنیادین و فروپاشی خود را به‌سرعت فراهم می‌کند.

معناباختگی طنزآمیز جاری در مناسبات میان مدیر دستگاه امنیتی این سرزمین خیالی با یک خبرچین قدیمی که به‌همراه جمع ۶۰ هزارنفره خبرچینان ناشناس، ستون‌های انسانی به ظاهر مستحکم، اما در واقع متزلزل امنیتی آن را فراهم می‌کنند، هرگونه توهم ثبات و امنیت مبتنی‌بر بی‌اعتمادی و بدبینی میان قدرت و مردمان تحت‌سیطره را با استدلالی غیرقابل‌انکار و بی‌هیچ ترفند و تظاهری برای جلب توجه و تأیید مخاطب، به چالش می‌کشد.

ادامه در صفحه ۱۱



درباره روال عادی

لاغر و لاغرتر می‌کنند

محمد آقازاده

«روال عادی» ژان کلود کریر فرانسوی که از سوی «محمدرضا خاکی» در تماشاخانه ایرانشهر روی صحنه است؛ واتاب یک وضعیت خوفناک نیست که در آن همه در معرض کنترل و ارعابند و همه متهمند و برای فرار از اتهام باید به خوداتهامی روی بیاورند، بلکه نمایش فرایند اضمحلال و فروپاشی این وضعیت خوفناک است، حتی سلطه یک خبرچین بر کمیسری نیست که وظیفه‌اش سرپا نگاه‌داشت ارعاب همیشگی است و حتی نمایش یک سیستم مخوف نیست که روی خود خم می‌شود و آینه‌وار اجزایش را در پای کلیتی رهاشده از کنترل قربانی می‌کند، نشانه همین فروپاشی است. قدرت این فروپاشی از کجا می‌آید؟ از میل به تخطی که فربگی قوانین و نظارت‌ها خون و جان می‌گیرد، افزودن جرائم و هر رفتار عادی را جرم تلقی‌کردن، اجرائی و محقق‌کردن این جرائم را ناگزیر می‌کند، گناه حاصل سلطه قانون که در ذاتش اجرائی نشدنی است، بدون این قوانین گناهی وجود ندارد، آنچه در نمایش کلود کریر افشا می‌کند همین میل به تخطی است که در همه جان‌ها و اجزا رسوخ کرده است. خبرچین آن را تبدیل به اثر هنری خلاقانه می‌کند، یک دهشت فیاض، یک لذت مخوف، او این میل به تخطی را در نامه‌هایش سرریز می‌کند و سیستمی را به بازی می‌گیرد که می‌داند در تمام رفتارها و کنش‌های مردم این میل وجود دارد که دیگر قابل کنترل نیست و به‌همین‌دلیل خبرچینی بی‌فایده است و خبرچین‌ها همه‌چیز را گزارش می‌کنند و قضاوت را به سیستم می‌سپارند، ولی سیستم دیگر قدرت قضاوت ندارد، چون کمیسرها هم در کانون امن قرار ندارند، تنها با متهم‌کردن سیل‌وار خود سیستم را می‌توان فشل کرد، ۶۰ هزار خبرچین نشان می‌دهد کنترل این تخطی پنهان و آشکار محال شده است، جایی خبرچین می‌گوید سیاست‌مدارها با متهم‌کردن خود به جنایت بزرگ به خود فرصت می‌دهند تا خرده‌جنایت‌هایشان را محقق کنند، خرده‌جنایت‌ها عادت و بی‌تفاوتی می‌آورند، بی‌تفاوتی کنش سیاسی در جامعه بسته است، چراکه هدف سیاست‌ورزی تضعیف قدرت است و بی‌تفاوتی این تضعیف را پیش می‌برد و میل به تخطی در بی‌تفاوتی خود را منفجر می‌کند، اشبربر می‌گوید بی‌تفاوتی بالاترین خشونت است و این خشونت، خشونت مداوم سیستم را از درون پوک می‌کند. رضا خاکی این نمایش را بعد از هفت سال نمایش باز به صحنه می‌برد و ما در اجرا، در شیوه بازی‌گرفتن و در پایان‌بندی، گذر زمان را حس می‌کنیم، صدای رعدوبرقی که در پایان نمایش می‌بینیم قدرت تخطی را نشان می‌دهد که سیستم را از درون می‌پوکاند. خبرچین ضدقهرمانی است که با وفاداری به منطق ارعاب آن را به بازی می‌گیرد و داغان می‌کند، او میل به رهایی ندارد، فرجام کارش این رهایی را ناخواسته شکل می‌دهد، او شر را می‌طلبد و خبر را به دست می‌آورد. قبل از نمایش شاهد یک چاپلوسی بودم، چاپلوسان با ناهنجاری رفتارشان قدرت نفر برتر را تضعیف می‌کنند و اقتدار او را مبدل به هیچ می‌کنند و چون جلو این تخطی را نمی‌شود گرفت، مرگ اقتدار را پیش‌رس می‌کند و این پیام اصلی روال اصلی است؛ یک خطا را به قصد چاپلوسی علنی می‌کنی تا ناخواسته هیچ‌بودن قدرت را نشان دهی، در امر شرور رهایی نهفته است. یک شر با پیامد ناخواسته رهایی را ممکن می‌کند. کریر چه خوب این منطق را می‌شناسد. باید این نمایش را ببینید تا بدانید جایی که ارعاب باشد مرعوب‌ها چطور قدرت را با آنچه ارعاب می‌طلبد لاغر و لاغرتر می‌کنند.