

نکاتی در باب دو نمایش «اسموکینگ روم» و «سون سی»

برج بابل و مسافران اتومبیل پیکان



محمد حسن خدایی

فرآیند مادی تولید تئاتر هم هست. نگاهی اجمالی به اجراهایی که از تیرماه بر صحنه آمده‌اند، مؤید این واقعیت است که با نوعی وضعیت اضطراری و شتابناک روپرو هستیم. هر دو اجرای «اسموکینگ روم» و «سون سی» راهم با کمی تساهل می‌توان گرفتار همین تعجیل و وضعیت اضطراری فرآیند تولید دانست. هر دو گروه اجرایی خط کرده و با ریسک بالا، در این شرایط بحرانی، تلاش دارند چراغ تماشاخانه‌های شهر را روشن نگه دارند.

«اسموکینگ روم»، نقیبه مسئله زبان و موقعیت معاصر آن

نمایش «اسموکینگ روم» که مهدی زندیه آن نوشته و سعید زارعی کارگردانی کرده، نقیبه است به مسئله زبان و موقعیتی که این روزها در جهان معاصر دارد. خوانشی تازه از برج بابل زبان انسانی و تضادها و مشترکاتی که می‌آفریند. اگر «اسموکینگ روم» را مکانی فرض بگیریم که جهان مدرن برای رعایت حال آنانی که دوست دارند سیگار بکشند یا از مضرات آن در امان بمانند ایجاد کرده، آنگاه به خصلت موقتی بودن موقعیت آدم‌ها در این فضا باید دقت لازم را داشت. مکانی که افراد

رواقع به تماشا نشستن این روزهای تئاتر، واجد نوعی تجربه تازه است به همراه هراس و دلشوره. چهره‌های ماسک‌زده و نگاه‌های نگران تماشاگران، هر نوع مواجهه با اجراهای تئاتری را کیفیت تازه‌ای بخشیده. چنانچه می‌توان گفت آیین به تماشا نشستن، بدل به امری خطیر و خطرناک شده حتی با رعایت تمامی پروتکل‌های بهداشتی. در این میان اجرای نمایش هالفت تحت انقیاد وضعیت تازه است و عوامل اجرایی، با اگر و اما بر صحنه حاضر شده و به تمامی امکان آن را نمی‌یابند که با جان و دل، مشغول هنرنمایی شده و بازنمایی و بازآفرینی نقش‌های محول شده را به مانند دوران خوش گذشته به سرانجام رسانند. نکته مهم دیگر مربوط است به غیاب اغلب گروه‌های حرفه‌ای و گشوده شدن فضا برای گروه‌های جوان و تازه‌نفس. این البته امر مبارکی است که نسل جوان بتواند فارغ از مناسبات حرفه‌ای بازار، در سالن‌های استاندارد کالانشهر تهران، داشته‌های خویش را با تماشاگران به اشتراک گذارد، اما مسئله مهم

یادداشت

نقدی بر نمایش «سون سی»

آنتاگونیست‌های محذوف



احسان زبور عالم

چه تئاتر را محصول آیین بدانیسم و چه محصول فرآیند تمدنی «که در آن قرار است تئاتر ابزاری برای روایت باشد» آنچه محصول تئاتر را سراسر پانگانه می‌دارد، کنشی است که بر صحنه رخ می‌دهد یا حتی در اشکال مدرن تر اجرا، کنشی است که حول مخاطبان صورت می‌گیرد تا جایی که حتی مخاطب در مقام کنشگر قرار می‌گیرد. این کنش محصول نیروی برآمده از تضادهایی است که نمایش تولید یابر جست‌ش می‌کند. این تضاد در ظاهر تقابل درونی و خیر و شر است که موتور نمایش را به حرکت وامی‌دارند و شمار را در مقام مخاطب به جبهه یکی از این نیروها سوق می‌دهد. نیروهای شر در برابر نیروی خیر قد علم می‌کنند و نیروی خیر می‌خواهد از این مخمصه شکل گرفته بگریزد. همه چیز معطوف به جدالی است روی صحنه، جدال پروتاگونیست و آنتاگونیست. این جدال در درامی با موضوع جنگ وضعیت تشدید شده‌ای پیدای می‌کند. انگار نویسنده در سویی از جبهه جنگ ایستاده و به سوی دیگر با بدبینانه‌ترین شکل ممکن می‌نگرد تا پلیدترین آنتاگونیست ممکن را بیافریند. حتی در اشکال مدرن تر ماجرا، جایی که جدال خیر و شر از جهان بیرون به دنیای درون منتقل می‌شود، باز این نیروی پلیدیرونی است که وجدان یا هرمن درون را بیدار می‌کند و ستنی بیرونی را درونی می‌کند.

باین حال در ایران و درامش وضعیت چیز دیگری است. در درام ایرانی آنتاگونیست وجود ندارد. در درام‌های جنگی که وضعیت بغرنج‌تر است، جنگ محصول نیروی پنهانی است که مایه‌ی دانیم کیست و برای چه، چنین دهشتناک

بر پروتاگونیست‌ها حمله می‌برد. درام نویس ایرانی میلی به برداشت پرده حاجب ندارد تا مخاطبش دریابد این ایرانیان مبارز با چه کسی می‌جنگند. درام ایرانی بدون نیروی شر درونی می‌خواهد کشمکش بی‌افزیند؛ اما چه حیف که درام ایرانی تحفه‌ای نیست و قدرتی ندارد. با حذف آنتاگونیست، درام بی‌کنش می‌شود و چیزی جز مجموعه‌ای از چند حرف و دیالوگ، از درام محتوایی باقی نمی‌ماند. نه اتوس دارد و نه میتوس، همه چیز در بدترین شکل لوگوس است. برای همین می‌خواهد شعر بشود که همان هم نمی‌شود. می‌خواهد جذاب و خواندنی باشد نه مهیج و دیدنی. مدام حرف می‌زند، حرف، حرف، حرف. حتی در این حرفی دقت نمی‌کند که هملت سه بار این واژه را در برابر پلوتیوسی بیان می‌کند که آنتاگونیست جهان اوست.

حتی درام ایرانی آنقدر بی‌هوش و بی‌استعداد است که همچون درام غربی معاصر، آنتاگونیست خود را جایی در آن بیرون اثر فرض نمی‌کند. اینکه درام تقابلی است در برابر یک وضعیت، چیزی که و یکتور ترتر در نظر به درام اجتماعی خود به تصویر می‌کشد. درام نقطه گسست از یک وضعیت و بحرانی کردن آن است. درام خودش بدل به پروتاگونیست می‌شود و وضعیت اکنون مصداق آنتاگونیستی می‌یابد. به عبارتی درام واکنشی است به شرایط روز خود که طی آن با آنچه در جهان اطرافش رخ می‌دهد وارد گسست می‌شود. آن را بحرانی می‌کند و از کار می‌اندازد. همانند نمایشنامه‌های پرشت که در آن جنگ برآمده از نازی‌ها به شرایطی آیرونیک بدل می‌شود. مادری که گاریش از بچه‌هایش مهمتر است و از قبل تداوم جنگ، اقتصادش بهتر کار می‌کند. با چنین مقدمه‌ای به سراغ نمایش «سون سی» علی‌دل بیشه می‌روم.

در تماشای نمایش «سون سی» که قرار است روایتی سوررئال از جنگ باشد، آنچه در بالا مطرح کردم، بیشتر برایم

و باز یگران بر علیه او شورش کنند. رویکردی که به هر حال با واکنش کارگردان بازیگر همراه شده و در انتها با خروج بازیگران و تنها شدن سعید زارعی، به اوج رسیده و بدون آنکه حل و فصل شود، قرار به ادامه یافتن دارد.

نمایش در تلاش است که مسئله زبان در جهان رسانه‌های شده‌ی معاصر را بحرانی کند. انسان‌هایی از گوشه و کنار جهان، در ترمینال هوایی استانبول ترکیه، چند لحظه فرصت می‌یابند نفسی تازه کرده و سیگاری بکشند. این خصلت جهان وطنی کلان‌شهر استانبول، گشوده به مردمانی از نژاد و ملیت متفاوت، استعدادهای است از نظام سرمایه‌داری متاخر که در یک مکان محدود، می‌تواند انبوهی از زبان‌ها، گویش‌ها و فرهنگ بشری را گرد هم آورد. اجرا اگر می‌توانست با بازیگرانی واقعی از ملیت‌های مختلف بر صحنه آورده شود، تجربه‌ای موفق‌تر بود. فی‌الواقع کنار هم قرار دادن جوانانی علاقه‌مند که در یک وضعیت کمابیش یکسان زندگی می‌کنند، در اینجا منظور همان وضعیت کشوری چون ایران است، چندان نمی‌تواند آن پتانسیل‌هایی را آشکار کند که بازیگرانی از ملیت‌های مختلف، هر کدام با زیست‌جهانی متفاوت، می‌توانند در خدمت استراتژی اجرا بگذارند. به‌طور مثال یک کارگردان فرانسوی، در قلب پاریس، این امکان را دارد که با بازیگرانی از کشورهای مختلف، در باب مصائب برج بابل جهان معاصر، نمایشی انتقادی اجرا کند. اما داستان سعید اجرایی و گروه اجرایی‌اش، در این وادی چندان بربر نیست و اجرا از این بابت، دچار نقصان است.

نکته دیگر اجرا در رابطه با مسئله بمب‌گذاری در فرودگاه استانبول است. انتهای اجرا، روابط و مناسبات افراد چندان تبدیل به امر مشترکی با تماشاگران نمی‌شود. به سخن دیگر، مسئله‌ی فردی شخصیت‌ها بدل به مسئله‌ای عمومی برای ما تماشاگران نمی‌شود. هیاهوی زبان‌های مختلف به گوش می‌رسد تا یادآور همان مصیبتی باشد که تکرار زبان‌ها و عدم ارتباط در یک مقیاس برج بابل ایجاد می‌کند. اما لحظه‌ای که بمب منفجر شده و سرنوشت مسافران، مشترک می‌شود با روایت از گنگی خارج شده و مسئله‌اش از فردیت‌های

ایزوله‌شده، به امری یونیورسال پیوند می‌خورد. چراکه کثرت زبان‌هایی که امکان گفتگور امکان نمی‌کند به خشونتی دامن خواهد زد که مرز نمی‌شناسد و کل بشریت را گرفتار می‌کند. در انتها وقتی بازیگران با فاند کلهایی در دست، شمایل یک هواپیما را می‌سازند که در آستانه اوج گرفتن و سقوط توامان است، اتصال اجرا به وقایع اینچا و اکنونی ما روشن شده و با این جمله‌ی حسرت‌بار سعید زارعی به اتمام می‌رسد که گویانمی توان واکنشی اخلاقی نسبت به وقایع این روزها داشت و بهتر آن است که نمایش همین جا و بدون توهم هر نوع کنش‌ورزی به پایان محتوم خویش برسد. این صادقانه‌ترین اعتراف اجرا و به نوعی نشان از استیصال هم هست. در نهایت اجرامی تواند راهی دیگر برگزیند و راه‌های گریز را برای بازیگرانی واز کار انداختن این بازیگرانی در نسبت با حوادث این روزها جستجو کند.

«سون سی» با فضایی کمابیش ذهنی و سوزن‌کتیو

نمایش «سون سی» که با نویسندگی علی دلپیشه و کارگردانی مجتبی‌ی‌راوش این شب‌ها در تئاتر مستقل تهران بر صحنه است، با فضایی کمابیش ذهنی و سوزن‌کتیو روایت خویش را به پیش می‌برد. ماجرا در رابطه با خانواده‌ای است که گویی در آستانه‌ی عزیمت به منطقه‌ای دیگر هستند. به مانند اجراهایی چون «غلامرضا لبخندی» به کارگردانی کهد تاراج و «شیطونی» به نویسندگی و کارگردانی مهدی کوشکی، اینجا هم یک اتومبیل بر صحنه مشاهد می‌شود. دو کیوسک زرد رنگ در چپ و راست صحنه، همچون فضایی آستانه‌ای، امکان ورود و خروج را مهیامی‌کنند. اتومبیل پیکان بر محوری ثابت، دور خود می‌چرخد و نشانی است از زمان آیینی و تکرار شونده. یادآور سرنوشت انسان‌هایی فراموش شده که تلاش دارند از این سیکل بسته خارج شوند اما راهی به رهایی نمی‌یابند. زنی که باردار است و در آستانه به دنیا آوردن فرزند، همان قدر شوخ‌بخت است که شوهر لاف‌زن‌اش. «سون سی» نامی است محلی در جنوب ایران و گویانزدیک ماهشهر. روایت علی دلپیشه‌ها چندان کمکی نمی‌کند به شناخت این مکان، آدم‌هایی که در آن زندگی می‌کنند و گویانستی با جنگ دارند، تا به انتها چندان آشنای نامی شوند. به نظر می‌آید متن نمایشنامه برای اجرا رفتن در تئاتر مستقل تهران، گرفتار حذیفات شده تا در زمان یک ساعت به پایان رسد. بنابراین سرنوشت شخصیت‌هایی که بر صحنه ظاهر می‌شوند، گنگ و نامتعارف باقی

هر دو اجرای «اسموکینگ روم» و «سون سی» را با کمی تساهل می‌توان گرفتار تعجیل و وضعیت اضطراری فرآیند تولید دانست. هر دو گروه اجرایی خطر کرده و با ریسک بالا، در این شرایط بحرانی کرونا، تلاش دارند چراغ تماشاخانه‌های شهر را روشن نگه دارند

می‌مانند. انسان‌هایی که گاه رفتار عجیب و غریبی دارند و بیش از آنکه به ساحت آشنایی و شناخت درآیند، مرزها را مخدوش و مبهم می‌کنند. اصولاً اجراهایی که بیش از اندازه ذهنی بودن را بر رعایت تر جیح داده و با رویکردی مبتنی بر اگزوتیسم‌ها، روایت می‌شوند، اگر نتوانند دلیلی بر این اعجاب‌آوری و فراروی از واقعیت بیآورند، به فضاهای دامن می‌زنند که نه گروه اجرایی می‌داند چه می‌کند و نه تماشاگران می‌فهمند که چرا در حال تماشای این فضا و قصه هستند. ای کاش «سون سی» نسبت خویش را با امر کلی بیش از این روشن می‌کرد تا تاریخ شخصی افراد با تاریخ عمومی که اینجا همان جنگ ایران و عراق باشد، تنظیم گردد. در یفا که روایت چنان فشرده ذهنی شده که مخاطبان را برای ورود و سکنی گزیدن در آن نیست. مگر می‌شود سرنوشت آدم‌هایی چنین در نسبت با واقع‌ای چون جنگ تغییر کند و خود جنگ، این چنین در فاصله‌ی بی‌انزوی روایت شود. علی دلپیشه و مجتبی‌ی‌راوش با فرمی که بکار بسته‌اند، نشان می‌دهند که در پی نوعی فضای اکسپرسیونیستی هستند، اما بدون ساختن یک جهان واقعی، نمی‌توان آن را اکسپرسیونیستی کرد. فراروی از زندگی روزمره و بازیگرانی رنج انسان‌هایی که در جنگ، هست و نیست خود را باختند، فرمی دیگر می‌طلبد. روایتی که حوصله می‌خواهد تا خلق شخصیت‌ها، باور پذیر شود. تنها از پس این ساختن است که می‌توان به‌ویژه بران کردن دست زد. «سون سی» پتانسیل یک درام انتقادی و اجتماعی را در نسبت با جنگ ایران و عراق دارد، اگر که شخصیت‌ها، اشیاء و مکان‌هایش، نسبت معناداری با واقعیت تاریخی برقرار کند. از یاد نبریم که تاریخ شخصی افراد در نسبت با امر کلی و تاریخ عمومی معناداری می‌شود. هشت سال دفاع مقدس همچون امکانی است برای تعیین بخشی به زندگی انسان‌هایی که در کشتاکش روزگار، یک جهان اکسپرسیونیستی تمام‌عیار را تجربه می‌کنند.



و شخصیت‌ها حداقل زنده‌ا ماشین خارج می‌شوند. این را دقت داشته باشیم که نمایش به هیچ‌عنوان وارد بازی زمانی و زمان‌موازی و رجعت به گذشته و آینده نمی‌شود. پس چنین سازوکاری برای چیست؟

به آنتاگونیست بازگردیم. مشکل همین جاست. جایی که کارگردان نمی‌داند با متنش چه کند، چگونه باید نمایش را آغاز کرد؟ چگونه می‌توان جهان نمایشش را پی‌ریزی کرد؟ در دستش چه دارد؟ پس به دام تصویرسازی‌هایی می‌افتد که نه کمکی به درام می‌کند و نه مخاطب. گنگ و الکن می‌ماند و این گنگی تا پایان پیش می‌رود. آنتاگونیست انگیزه شروع اثر است. او اهرم فشار تولید می‌کند تا پروتاگونیست از انفعال خارج شود. بدون او، شخصیت مرکزی مجزونی است که فقط بالا و پایین می‌کند. مثل مصیب «سون سی» و او به‌زودی فراموش می‌شود. هر چقدر هم خوب باشد، دلیلی برای روی صحنه بودن ندارد. همه دلیل نمایش می‌شود همان تصویرسازی ابتدایی. یک خودرو که روی صحنه می‌چرخد و چند قابلیت دارد و با طراحی نور بسیار جذاب می‌شود. نمایش عکاسانه می‌شود و شاید همین وضعیت آنتاگونیست اثر می‌شود. عکس، هامار تپای نمایش است و البته پیروز میدان.

برای بحرانی کردن وضعیت. همین تک‌صدای روایت جنگ و گریز از آنچه روایت غالب شده است؛ اما جسارت همان راهم در «سون سی» نمی‌بینیم. پس نمایش الکن می‌ماند، بدون آنکه شاخ غول آنتاگونیست را بشکند.

مشکل نمایش را در بیشتر متون جنگی می‌توان یافت. مشکلی که در ساختار خودش را آشکار و نمایان می‌کند. عمده آثار اصطلاحاً دفاع مقدسی یک نقطه مشترک عجیب دارند. نمایش بایک تصویر، یک مونولوگ، یک بخش الکن آغاز می‌شود. یک یاد و دقیقه‌ای زمان نمایش را به خود اختصاص می‌دهد. اساساً شخصیت مرکزی کاری می‌کند و چیزی می‌گوید و خروجی نامشخص است. بعداً می‌فهمیم این بخشی از نمایش است که قرار بر بر جسته‌سازی دارد. یعنی مخاطب بدون مقدمه با چیزی مواجه می‌شود که بعدها هم قرار است ببیند! جالب آنکه حذف این صحنه هیچ مشکلی برای نمایش هم پیش نمی‌آورد. حتی می‌توان ادعا کرد آن بخش از نمایش هم چندان بر جسته نیست و یک رد گم‌کنی است. برای آچماز کردن مخاطب است. نمونه‌اش در همین نمایش «سون سی» شاهدیم. ابتدایی نمایش تصویری از یک تصادف را شاهدیم و گویی شخصیت‌ها می‌میرند. ممکن است واقعاً مرده باشند؛ اما سی دقیقه بعد تصادف دوباره تکرار می‌شود