گزیده نمایش‌های دو فصل / ۹

●امید سهرابی

درام زنان در روستای اسپانیا
نگاهی به نمایش خانهٔ برناردا آلبا

«*خانهٔ برناردا آلبا*» آخرین اثر فدریکو گارسیا لورکا (۱۹۳۶ ـ ۱۸۹۹) است. اثری که لورکا نقطهٔ آغازین آن را با نمایشنامهٔ «*عروسی خون*» پی‌افکند و «*سرانجام این دایره را*» به همراه «*یرما*» و «*خانهٔ برناردا آلبا*» کامل کرده و تمثیلی از درام‌های بومی ومحلی را شکل داده است»[1]. «لورکا نوشتن این نمایشنامه را در ۱۹ ژوئن سال ۱۹۳۶ به پایان برد»[2] و چند روز بعد، آن را برای دوستانش خواند. نمایشنامه‌ای که در نسخهٔ اصلی‌اش دارای لغزش‌هایی است که نیاز به اصلاح داشت که این امر هیچ‌گاه میسر نشد چرا که با قتل لورکا به دست فرانکیست‌ها نمایش بر صحنه نرفت تا این‌که «در ۱۹۴۵ در بوئنس آیرس در ۸ مارس به روی صحنه»[3] رفت.

آخرین اثر از تریلوژیِ تراژیک لورکا که خود آن را «*درام زنان در روستای اسپانیا*» می‌خواند، نمایشی است از سبعیت و اندوه. برناردا، مادر خانواده پس از یک هفته سوگواری از پس از دست دادن شوهرش، یک دوران هشت‌سالهٔ سوگواری و ماتم را اعلام می‌دارد. او که بر تمامیِ افراد خانواده حکومت می‌کند، «دستور» می‌دهد که این عمل، یک احترام به سنن و آداب و رسوم رایج است و افراد خانواده که دختران برناردا باشند، بایستی تن به این تصمیم شوم دهند؛ تصمیمی که سرپوشی است بر غرایز دختران. اما این فضای اندوهبار که با سایه‌هایی از وهم برناردا بر آن همراه است، باعث دل نگرانیِ دختران برناردا شده و جریان‌پذیری نمایشی را به‌وجود می‌آورد.

دختران برناردا مانند «اکثر قهرمانان درام‌های لورکا، بار میراث گران‌وزنی را بر دوش می‌کشند، بار آئین و رسومی خانوادگی، بار سنن ستمگر و سختگیر شرافتی که امروز دیگر به هیچ روی قابل درک و فهم نیست.»[4]

خانهٔ برنارد آلبا را که «تخیلات شاعرانه را با شور و حالی بدوی درآمیخته»[5] را نباید از جمله کارهای واقع‌گرایی شاعرانهٔ لورکا دانست، بلکه این نمایش را می‌توان از جمله نمایش‌های لورکا قلمداد کرد که «دارایِ زمینه اجتماعیِ بسیار آماده‌ای»[6] است که نمایشنامه‌نویس «با احاطهٔ کامل بر مشکلات اجتماعیِ آن

زمان»[۷] آن را به رشته تحریر درآورده است؛ که حاصل نمایشی است که در آن، تمثیل‌گرایی به اوج می‌رسد.

برناردا مادرِ خانواده یا خدای خانه که همچون خداوندان اندلسی فرمان می‌راند، تمثیلی مجسم از فاشیسم است؛ خدایی که به راستی «از خداوندان اسطوره‌ای نیز پرتوقع‌تر است»[۸].

و لورکا با تفسیر و تشریح واقعیت، واقعیت فاشیسم را برملا می‌کند. توقع جدیدی که زورمندانه بر همهٔ احساسات و نیازهای بشری مهر سرکوب زده و فضایی خفقان‌آور را سبب می‌شود. و از همین روست که فرانکیست‌ها این نابغهٔ بشری را تاب نمی‌آورند، زیرا که آثارش «گویای مدرنیته‌ای تحمل‌ناپذیر برای فاشیسم بودند»[۹]

نگاهی به اجرای نمایش خانهٔ برناردا آلبا

روبرتو چولی، کارگردان آلمانی که با بازیگران ایرانی، نمایش را به صحنه برده است، در اجرای نمایش *خانهٔ برناردا آلبا* با آن که وفادار به متن نمی‌باشد، اما به جوهر سمبولیسم متن وفادار می‌ماند، و نمادهایی خلق می‌کند که نشان از روح اثر است. دیوار آهنی که حد فاصل دنیای درون و بیرون از خانه است، کمک شایانی به شکل اجرایی نمایش می‌کند. بیرون از خانه آسمان است؛ آسمانی که در شب می‌درخشد (جای یک ماه در آسمان خالی است!) و فضایی از پاکی و روشنایی را نوید می‌دهد ولی درون خانه غبار غم و ماتم و سیاهی بر آن سایه افکنده است. درخت خشکیده‌ای که در خانه قرار دارد، نشان از پوسیدگی و ناباروریِ تفکر فاشیستیِ حاکم بر خانه دارد، و تفنگی که به دیوار آویزان است، نمادی است از اقدامی قهرآمیز که هر لحظه تماشاگر منتظر پیدایش آن است.

این نمادها که از ژرف‌ساخت و بطن نمایشنامه می‌آید، تماشاگر را منتظر می‌گذارد تا در روند نمایش با میزانسن‌هایی روبه‌رو شود که عمق تراژیک اثر را آشکار سازد؛ ولی این انتظار هیچ‌گاه برآورده نمی‌شود و چولی در تحلیل شخصیت‌پردازیِ اثرش، راهی دیگر را در پیش می‌گیرد؛ راهی که به قاب‌بندیِ تصویری و زیباشناختیِ لحظه‌ایِ صحنه می‌پردازد و نمایشش را از احساس خالی می‌کند. گویی تماشاگر قرار است در نمایش *خانهٔ برناردا آلبا*، نمایشنامهٔ فدریکو گارسیا لورکا را با تعدیل بر صحنه بخواند، ببیند، تصور کند و خیال ورزد؛ و نه آن‌که، آن را آشکارا به دیده بنگرد. ولی قرار نیست سبعیت و استبدادِ سیطره انداخته بر خانه برایش بغض‌آلود جلوه کند.

تماشاگر نمایشی را شاهد است که در نهایت به جای خشم، دلگیر می‌شود و به جای فریاد و عصیان، شکوه می‌کند. و این را می‌توان از دو نگره بررسی نمود: یکی آن که تنی چند از بازیگران نمایش، روح اثر را درک نکرده و با بازی‌هایی رمانتیک، عمق تراژیک اثر را کاسته‌اند و دیگر آن‌که کارگردان از به صحنه کشیدن این تعداد از احساسات اندوهبار در صحنه ابا داشته است. و این حق مسلم هر کارگردانی است که تحلیل و برداشت خود را از متن پیاده کند، اما با دیدن نمایش *خانهٔ برناردا آلبا*، نمایشی که از جهت عمق تراژیک، کمتر تماشاگری را تاب تحمل آن را دارد و یکی از شاهکارهای قرن بیستم از تراژدی است، جای این سؤال می‌ماند که این نمایش را چگونه بایستی اجرا نمود؟ که هم خردورزی و هم احساس‌مندیِ اثر آشکار شود؟

دو نکته...

در اجرای این نمایش با همهٔ محاسن و معایبش هم از حیث بازیگری و هم کارگردانی، بایستی به دو نکته مثبت و در خورِ اعتناء اشاره کرد که بهترین لحظات نمایش را شکل داده‌اند: یکی طرح‌بندیِ خاصی از رقص است که در پاساژهای تصویری ارائه می‌شود و جای خالیِ سکوت‌های نمایش را پر می‌کند، و در عوضِ اطلاع کلامی، نمادهای تصویری را جایگزین می‌کند. و با این کار سبب می‌شود خشکیِ نمایش تا اندازهٔ زیادی کاسته شود و دیگر این‌که بایستی به بازیِ خوب و به‌یادماندنیِ رویا تیموریان در صحنه‌ای که پون‌چا با خدمتکار گفت‌وگو می‌کند، اشاره کنیم که در آن، پون‌چا روی میز می‌رود و در هنگامی که آوازی از رادیو پخش می‌شود، لب‌خوانی می‌کند. این صحنه که با بازیِ خوب «مائده طهماسبی» مضاعف شده، یکی از گرم‌ترین و پرقدرت‌ترین لحظه‌های نمایشی است که خاطره‌انگیز خواهد شد. ■

یادداشت‌ها

۱ . پیکار آزادی و انضباط در هنر نمایشی لورکا / گلستانه / سال اول، شماره هشتم / شهریور ۷۸

۲ . نقدی بر خانهٔ برناردا آلبا / میکل گارسیا – پوسادا / ترجمه رامین مولایی / گلستانه / همان

۳ . دوشیز رزتیا / فدریکو گارسیا لورکا / ترجمهٔ قانوس بهادروند / نشر فردا/ چاپ اول ۱۳۷۸

۴ . تئاتر لورکا ، لوئی پارو/ مقدمهٔ کتاب سه نمایشنامهٔ عروسی خون، یرما و خانهٔ برناردا آلبا / ترجمهٔ احمد شاملو / نشر چشمه / زمستان ۱۳۸۰

۵ . تاریخ تئاتر جهان / اسکارگ براکت / ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور / جلد سوم / انتشارات مروارید / صفحه ۱۴۲

۶ . نقدی بر خانهٔ برناردا آلبا / میگل گارسیا ـ پوسادا / ترجمهٔ رامین مولایی / گلستانه / سال اول شماره هشتم / شهریور ۷۸

۷ . همان

۸ . تئاتر لورکا / لوئی پاور / مقدمهٔ کتاب سه نمایشنامه عروسی خون، یرما، خانهٔ برناردا آلبا / ترجمهٔ احمد شاملو / نشر چشمه / زمستان ۱۳۸۰

۹ . لورکا و فاشیسم / ناصر فکوهی / گلستانه / سال اول، شماره هشتم / شهریور ۷۸

همه‌چیز وهم است
یادداشتی بر نمایش روز رستاخیز

کافکا در نامه‌ای در تاریخ ۱۶ دسامبر ۱۹۱۱ می‌گوید: «خلایی مرا از همه چیز جدا می‌کند. و من حتی به کرانهای این خلاء نمی‌رسم.» در نامهٔ دیگری به تاریخ ۱۹ نوامبر ۱۹۱۳ می‌گوید: «همه چیز به نظرم ساخته‌شده می‌نماید... من دارم ساختمانها را دنبال می‌کنم. وارد اتاقی می‌شوم و آنها را در کنجی می‌یابم، کپه‌ای سفید و درهم برهم.» و در ۱۹۲۱ می‌گوید: «همه چیز وهم است: خانواده، اداره، دوستان، خیابان، زن؛ همه وهم است؛ وهمی که همواره نزدیک‌تر می‌آید

و دورتر می‌رود. ولی نزدیک‌ترین حقیقت فقط آن است که من سرم را به دیوار سلولی بی‌در و پنجره می‌فشرم.»[1] و در نهایت می‌گوید: «گاهی احساس می‌کنم که من فرو افتادن انسان را بهتر از هر کسی می‌فهمم.»

روز رستاخیز نیز نمایش «فرو افتادن انسان» است. تادئوشِ نویسنده، به وسیلهٔ اشخاصی دعوت می‌شود که ساعت هشتِ شب، خود را در برابر دفتر حزب کمونیست آتش بزند، و آنها که «از میان ویرانه‌های یک نظام جمعیِ روحی» پدید می‌آیند، نیرومندترین شکل انهدام را برای تادئوش پی می‌افکنند. آنها چه کسانی هستند؟ آیا برخاسته از یک وهم شخصی هستند که از انزوای فردیِ تادئوش بیرون می‌آیند، یا یک حقیقتی جمعی که خبرآور مرگ و نیستی هستند؟ چه تفاوت دارد؟ آن‌چه مهم است، تادئوش در پرستشگاهی ایستاده است که مرگش می‌نامند.

آنها که به دیدن تادئوش می‌آیند و او را به این پرستشگاه رهنمون می‌کنند، پیشاپیش از مرگ او استقبال می‌کنند؛ مأمور کفن و دفن اندازهٔ تابوت را می‌خواهد، کشیش آمرزش روح را. بنزین و کبریت هم از قبل مهیا می‌شود و تنها می‌ماند؛ جزوه‌های آموزش خودسوزی.

مشخص است که تادئوش رغبتی به این مرگِ از قبل تعیین‌شده ندارد و حتی در ابتدا عاملان این نظام را به مسخره می‌گیرد، مسخره، ولی چندی نمی‌گذارد که در می‌یابد هیچ راه گریزی نیست و او بایستی به سمت نیستی گام بردارد؛ چه از طریق وسوسه، چه از طریق شکنجه.

نمایش *روز رستاخیز* نمایش «انسان» است. بزرگ‌نمایی انسان در چنگال «اهریمنی بی‌اعتماد» است. انسانی که اوهامش عین «واقعیت» و «واقعیت»هایش عین هستی‌اش عین وهم است. افرادی که به دیدن تادئوش می‌آیند، خواب‌هایی که به سراغ تادئوش می‌آیند و کابوس‌هایی هولناکی را برایش فراهم می‌آورند، همه و همه نشان از ورطهٔ هولناکی است که سرنوشت تادئوش در آن گره خورده است. و ما هیچ‌گاه در نمی‌یابیم که آن‌چه می‌بینیم، از دل خواب‌هایِ تادئوش برمی‌آید یا از واقعیت‌هایی ترسناک که فقط می‌توان آنها را در خواب مشاهده کرد. ولی آن‌چه می‌دانیم این است که سرنوشت غمباری برای انسان رقم خورده است.

با نگاهی به ساختار میزانسن‌های نمایش و استفاده از وسایل صحنه عدم تمایز میان «واقعیت» و «وهم»، کاملاً نشان داده شده است. تختخوابی که در صحنهٔ نمایش قرار دارد، و تادئوش بر روی آن خوابیده، از همان ابتدا این نشانه‌شناسی را القاء می‌کند (هر چند که نمایش *روز رستاخیز* بیشتر نشانه‌های خود را نه در طراحی صحنه و کاربریِ وسایل صحنه که در رفتار بازیگران بر روی صحنه می‌آفریند).

همان‌طور که به نظر می‌رسد، نمایش *روز رستاخیز* چه از نظر انتخاب موضوع و چه از نظر محتوا و بسیاری جهات دیگر، تئاتری است در خورِ اعتنا، که به دیدن دوباره و چندباره‌اش می‌ارزد و جای تبریک را برای کارگردانش می‌گذارد که این بار نیز همچون دو نمایش پیشینش - «*مکبث*» و «*دیر راهبان*» - خوش درخشیده است. با این همه نمایش از ویژگی‌هایی برخوردار است که چالش برانگیزند؛ چالش‌هایی که گاه به توجیه مخاطب می‌رسد و گاه این توجیه، هیچ‌گاه صورت نمی‌گیرد. شاید بد نباشد که نگاهی داشته باشیم به برخی از ویژگی‌های نمایش:

۱) عدم یکپارچگی و همگونی متن

برگردان نمایشیِ اثر یکپارچه و همگن نیست. و این در طول نمایش کاملاً واضح است. بازیگران با آن‌که شخصیت‌های واحدی را بازی می‌کنند، کلامشان فاقد یک وحدت گفتاری است و در طول نمایش، بارها به شیوه‌های گوناگونی جملات را اداء می‌کنند.

۲) عدم وحدت در شیوهٔ اجرایی

شیوهٔ اجرایی نمایش از وحدت خاصی پیروی نمی‌کند و نمایش بارها از حالت روایی به دراماتیک و بالعکس تغییر می‌یابد و شاید به همین خاطر، شیوهٔ بیگانه‌سازیِ برشتی در لحظاتی از نمایش وجود دارد و در لحظاتی محو می‌شود.

۳) عدم وحدت بازی‌ها

بازی بازیگران نمایش نیز، بالطبع با توجه به شیوهٔ اجرایی نمایش، وحدت خاصی را پیروی نمی‌کند. بازیِ بازیگرانی مانند بهناز جعفری کاملاً دراماتیک است، ولی بازی مهرداد ضیایی با ژست‌های نمایشی، یادآور نمودهای برشتی است.

و به اینها می‌توان عدم استفاده از همهٔ امکانات صحنه برای فضاسازی و تمسفرسازیِ روح حاکم بر اثر را نیز اضافه کرد. یادمان باشد که تادئوش در جهانی به اصطلاح کافکایی قرار دارد و چه بهتر بود مثلاً برای این فضاسازی، به‌جای نور تخت از کاربریِ نور برای ساختن سایه‌روشن‌هایی نورانی استفاده می‌شد.

همان‌طور که اشاره شد، این موضوعات و موضوعاتی از این قبیل، جملگی ویژگی‌های نمایشی است و صرف‌نظر از جنبه‌های مثبت و منفیِ آن، مورد تأمل است.

و چه خوب است از پس توجیه غیرعقلانیِ این «عدم»ها برنیاییم و اگر - و

اگر ـ لغزشی را در اثر با آن روبه‌رو می‌شویم را در پسِ اصطلاحاتی همچون «اعتقاد به عدم وحدت» ، «اعتقاد به عدم قطعیت» ، «اعتقاد به عدم مفهوم»، «اعتقاد به عدم معنا» و ... پنهان نکنیم. که هنر هیچ‌گاه بر پایه‌ای از «عدم» ها شکل نمی‌گیرد و این که همهٔ این اصطلاحات بیشتر از آن‌که به کارِ هنرمند بیاید، به کار تبار شناسان و تاریخ‌نگاران می‌خورد.

و اما؛

نمایش *روز رستاخیز* نمایش خوبی است. ■

یادداشت

۱ . جهان فرانتس کافکا / اریش هلر / ترجمهٔ امیر جلال‌الدین اعلم / انتشارات نیلوفر / چاپ اول / ۱۳۷۳

متن ستیزی اثر و شیفتگی قالب به فرم
یادداشتی بر نمایش بسه دیگه خفه‌شو

در اوایل دههٔ شصت میلادی، جنبشی در هنر شکل گرفت که از آن به عنوان «هنر مفهومی» یاد می‌شود. در این نوع پردازش هنری، اثر در شاخصهٔ ذهنی‌ای که برای مخاطب می‌آفریند، مفهوم می‌یابد تا در شکل‌بندی اجرایی‌اش؛ و آن‌چه در انتها از اثر به یاد می‌ماند، مفهوم آن است. آتیلا پسیانی و «گروه تئاتر بازی» در نمایش *بسه دیگه خفه‌شو* ، خواسته یا ناخواسته، تئاتری را بنا می‌کنند که تجربه‌ای است در نیل به «تئاتر مفهومی».

پینوکیو و دن کیشوت که برای جلوگیری از تخریب آثار باستانی به افغانستان سفر کرده‌اند، به دست نیروهای طالبان اسیر شده‌اند. آنها به رفتار طالبان که در پی از بین بردن میراث باستانی است معترضند، اما طالبان گوشش به این خشم‌ها و نگاه‌های اعتراض‌آمیز دن‌کیشوت و پینوکیو بدهکار نیست و در پی جنگ‌طلبی و جنگ‌افروزیِ خویش است. طالبان این بازی خونین جنگ را راه انداخته و خواستار آن است که دن کیشوت و پینوکیو هم در بازی‌اش شرکت کنند، اما آن‌ها راضی به این کار نمی‌شوند و طالبان مجبور می‌شود دن‌کیشوت و پینوکیو را از میان بردارد. طالبان مدام در این جنگ شرکت دارد و دست از بازی‌اش برنمی‌دارد؛ بازی‌ای که توسط نیروهایی غیبی طراحی شده و طالبان فقط بازیگر آن است؛ تا این‌که سرانجام هری‌پاتر در یک سفر جادویی نزد طالبان می‌آید و با گفتن «بسه دیگه خفه‌شو»، طالبان را نابود می‌کند. آتیلا پسیانی و گروه «تئاتر بازی» به این قصهٔ ساده، فرم بخشیده‌اند. دو پرده که تصاویر ویدیویی بر آن پخش می‌شود و یک زن که در جایی محبوس آمده است، در فرم روایتیِ اثر شرکت دارند. تجربهٔ تئاتر *بسه دیگه خفه‌شو* را می‌شود از منظری، تجربه‌ای در جهت یک تئاتر مفهومی دانست؛ شیوه‌ای از تئاتر که جنبه‌های خاصی از نمایش را حذف و نیروی ذهنیِ اثر را تقویت می‌کند. در عکس معروفی از جوزف کوسوث ـ یک و سه صندلی ـ ، صندلی تاشویی به دیواری سفید تکیه دارد. در سمت چپ، صندلی روی دیوار، قاب عکسی از همان صندلی و در سمت راست آن نیز، عکسِ بزرگ‌شده وتعریفی که فرهنگ لغات از صندلی می‌دهد، قرار دارد. حال سؤالی که بعد از دیدن این اثر برای مخاطب پیش می‌آید، این است که کدام‌یک واقعیت صندلی را بیان می‌کند؟ آیا عکسی از صندلی؟ یا خودِ صندلی؟ و یا تعریفی که از صندلی بیان شده است، می‌تواند هویت واقعیِ صندلی را آشکار سازد؟ شاید واقعیت صندلی را مجموعه‌ای از هر سهٔ آنها محسوب کرد؟ به عبارتی، بنا به یک تحلیل فلسفی، واقعیت چگونه شکل می‌گیرد؟

بسه دیگه خفه‌شو را می‌توان به تصویری که «کوسوث» ارائه می‌کند تشبیه کرد.

تصاویر ویدیویی در طول نمایش در سمت چپ صفحه به روی پرده می‌افتد؛ تصاویری از رویدادهای مهم تاریخی که در تکوین سرنوشت انسانی دخیل بوده‌اند؛ از جنگ جهانی، حکومت استالین، فاشیسم هیتلری گرفته تا حوادث متأخرتری همانند واقعهٔ ۱۱ سپتامبر. این تصاویر که در جهت و اهداف نمایش به عنوان نمود و رویکردی از ثبت واقعیت است، بدون وقفه ادامه دارد؛ به معنی آن‌که واقعیت همواره ثبت می‌شود. در وسط و مرکز ثقل صحنه، طالبان قرار دارد که از دن کیشوت و پینوکیو می‌خواهد که با او بازی کنند، اما آنها خواهان بازی نیستند و دلشان از این همه جنگ و جنگ‌افروزی، خون است. این مرکزیت طالبان و حضور طالبان در مرکز ثقل صحنه، خود گواه واقعیتی است عینی که اکنون شاهدش هستیم ـ طالبان مرکز جریان‌ها و وقایع در حال وقوع است ـ و تمام این وقایع در حال ثبت است؛ ثبتی برای تاریخ و آیندهٔ بشر، ثبتی که گاه درشت‌نمایی شده و گاه کوچک‌نمایی و گاهی هم به دست فراموشی می‌افتد (همهٔ واقعیت همانی نمی‌شود که واقعیت دارد) . به هر حال این مرکزیت، نمودهایی از جهان واقعی را به عنوان خودِ واقعیت ـ و نه تفسیر آن ـ به نمایش می‌گذارد و در لحظه‌هایی این مرکز ثقل، معطوف به نمودهای دیگری می‌شود. حال آن‌که واقعیت نیز همانند ثبت آن در جریان است. بایستی خاطر نشان کرد که این مرکزیت در طول نمایش فقط معطوف به طالبان نیست و خودش را با چرخشی به وجوه دیگر معطوف می‌کند. در سمت راست صحنه نیز، تأکید بر عواملی که این بازی بزرگ جهانی را به‌راه انداخته‌اند به چشم می‌خورد ـ البته در سمت چپ صحنه نیز حضور دارند ـ حضور جالباسی، بیانگر این واقعیت است که «واقعیت» به اشکال و لباس‌های مختلفی درمی‌آید و همواره در جریان است، اما همهٔ این واقعیت‌ها از قبل طراحی شده و تحت اختیار نیروی دیگری است.

واقعیتی که مشاهده می‌کنیم کدام است؟ آیا زنی که در قسمتی محبوس آمده، واقعی است؟ آیا حضور طالبان و جنگ‌افروزی واقعیت دارد؟ آیا نیروهایی که این واقعیت را سبب شده‌اند خود واقعیت هستند؟

پینوکیو مدام تصاویری از طالبان را همانند خبرنگاران ثبت می‌کند (بخشی از واقعیت) ، زنی در گوشهٔ صحنه قرار دارد و ناله می‌کند (بخشی از واقعیت)، طالبانی که خواهان بازی است (بخشی از واقعیت)، نیروهای کنترل‌کننده که در بازی سهیم هستند (بخشی از واقعیت) و تصاویری که از پرده پخش می‌شود؛ همگی بخشی از واقعیت است که تاریخ نقل کرده و در آینده نیز همین تصاویر ثبت شده، تاریخ‌ساز می‌شود، اما حضور «پینوکیو» به عنوان ثبت‌کنندهٔ اخبار و کسی که مشغول ثبت جریان‌های واقعی است، جالب توجه است (یادمان باشد پینوکیو، عروسکی است که گاهی دروغ می‌گوید).

شالوده‌شکنی و ساخت‌مندیِ معنایی پسیانی به عنوان نگاهی که به تئاتر

تجربی دارد، قابل تقدیر است. بسه دیگه خفه‌شو با شیوهٔ روایتی‌اش راهبردهای تجربیِ قابل‌اعتنایی را تجربه می‌کند؛ راهبردی که در نهایت به سوی تئاتر «متن ستیز» گام برمی‌دارد (و از همین روست که در تحلیل نهایی این نمایش، هر برداشتی مجاز است) مشکل از همین نقطه و رابطهٔ عینی (اجرا) و ذهنی (متن) آغاز می‌شود. مفهومی که در این تئاتر آفریده می‌شود، مدلول است به بیرون اثر، به عبارتی حضور و ادله و معنای چیزی که می‌بینیم، به صورت شهودی اشتراکی، نیست و این داستان که حکایت شده، بیش‌تر تأویل متن را به همراه دارد تا خودِ متن را.

حضور پینوکیو را شاید بشود به نوعی چهره‌ای آشنا قلمداد کرد، ولی شخصیت‌هایی مانند دن کیشوت و هری‌پاتر عینیت‌های لازم نمایشی را پیدا نکرده‌اند. زیباشناختیِ اثر، نه در چهارچوب خودِ اثر، بلکه در بیرون اثر است. شخصیت‌ها قائم به خودِ شخصیت‌ها نیستند که معنا می‌یابند. آنها شخصیت‌های از قبل آفریده‌شده‌ای هستند که در این متن حضور می‌یابند، و ارجاع متن به شهودی خارج از اثر قابل درک نیست. چه کسی متضمن آن است که شخصیتی که به عنوان دن کیشوت از آن نام برده‌ایم دن کیشوت معروفِ سروانتس باشد؟ چه کسی تضمین می‌دهد که تخریب آثاری صورت گرفته است؟ چه کسی تضمین می‌دهد که آن شخصیت کودک که مشغول تصویر گرفتن است، پینوکیو باشد؟ چه کسی تضمین می‌دهد که نیروهایی کنترلِ بازی را در اختیار دارند؟ اصلاً چه کسی تضمین می‌دهد که آن‌چه ما به عنوان قصهٔ داستان روایت بازگو کردیم، همان داستانی باشد که در صحنه رخ می‌دهد و چه راهکارهایی برای باورپذیریِ شخصیت‌های فرامتنی صورت گرفته است؟! این را نباید به حساب نداشتن کلام در این نمایش دانست، بلکه بیش‌تر نبودِ یک متن منجسم را گواهی می‌دهد و در واقع مواجه شدن با ارجاعاتی تا این حد به دنیای بیرون از اثر، تأویل متن را به دنبال می‌آورد تا خودش را.

شاید گروه بازی در تجربه کردن این نوع تئاتر، چنان شیفته و شگفت‌زده از فرم و قالب نمایش شده‌اند که همه چیز را به درک و شعور بیننده واگذار کرده‌اند و این واگذاری و تلاش برای حذف متن، مخاطب را در یک سردرگمی فرو می‌برد.

متن‌ستیزیِ اثر و شیفتگیِ قالب به فرم، به همین جا ختم نمی‌شود. فرم‌ها چنان با انواع گوناگون تکرار می‌شوند که توجیهی را صورت نمی‌دهند، جز آن‌که بگوییم فرم‌ها در جهت تقویت ذهن و روش‌مند ساختن ذهن شکل نمی‌پذیرند و فقط حذف فیزیکیِ اثر را به ارمغان می‌آورند.

با این همه بسه دیگه خفه‌شو نشانه‌شناسیِ خود را به هر زحمتی که هست می‌آفریند، ولی در این نشانه‌ها رویکردش به فرهنگ و جغرافیای خاصی است: فرهنگ غرب.

هری پاتر، پینوکیو، دن کیشوت و ... همهٔ این شخصیت‌ها دال بر نشانی از فرهنگی خاص است، و تماشاگر ایرانی از کجا باید بداند که هری‌پاتر کیست؟ و حال گیریم که بداند چه چیزی را به اثبات می‌رساند؟ آیا این حقیقت که همه ماجراها بازی است، گره‌ای را باز می‌کند؟

ساده‌انگاری خواهد بود که بپنداریم که تمام حرکات بازیگران بر صحنه، یک بازیِ صرف است و فقط فرم اجرایی است که از لحاظ زیباشناسیِ صحنه‌ای مدنظر است؛ و ساده‌انگاری است اگر بپنداریم بازیگران در طول نمایش فقط یک سری حرکاتِ فاقد معنای متنی را در صحنه انجام می‌دهند: ورق بازی می‌کنند، ضجه مویه می‌کنند، راه می‌روند، موشک می‌اندازند، پینوکیو از آن‌ها تصویر برمی‌دارد، دن‌کیشوت غمگین می‌شود، و سرانجام هری‌پاتر در یک سفر جادویی می‌آید و طالبان را از میان برمی‌دارد و فقط همین؛ و ساده‌انگاری خواهد بود اگر بپنداریم، طراحان نمایش در انتها برای روشن‌شدن این‌که تمام این واقعیت‌های نشان داده‌شده یک بازی است، از همهٔ بازیگران، یک عکس یادگاری گرفته است؛ و ساده‌انگاری خواهد بود اگر بپنداریم که «گروه تئاتر بازی» از ما خواسته است که ما را به یک بازی فرابخواند.

پس چه فرقی است بین سالن تئاتر و یک سالن ورزشی؛ چه در آن صورت نیز ما یک بازی خواهیم دید که قطعاً از این نمایش پرهیجان‌تر خواهد بود. آری؛ ساده‌انگاری است که با حذف معنا، خواهان نمایش صرف از یک بازی باشیم. اتفاقاً با نگاهی به نمایش بسه دیگه خفه‌شو متوجه حضور نشانه‌هایی دال بر معنا می‌شویم که «معنا» را به بازی می‌گیرد. واقعیت‌هایی که ناظر آن هستیم «معنایی دیگر» می‌سازد، و این واقعیت که دیده شده یک بازی بوده است. بنا به تحلیل فلسفی در این نیز واقعیتی دیگر است که واقعیت پیشین را پس‌زده است.

و اما آن‌چه در تئاتر بسه دیگه خفه‌شو نمودی بیشتر دارد، عدم تحلیل هستی‌شناسانه است، از تئاتری که می‌خواهد هستی را بشناساند. همهٔ واقعیت‌های جهان یک بازی است که از قبل طراحی شده؟! چه چیز برای آشنایی و پذیرش این حرف بزرگ وجود دارد؟ به‌راستی چه مفهوم‌هایی از جنس همان واقعیت‌های عینی به تماشاگر برای آشنا شدن ـ و نه حتی پذیرش ـ این حرف صورت می‌گیرد؟

بن‌مایهٔ تفکریِ این حرف بر چه پایه‌ای استوار است، که در اثر نمایان شده باشد؟

سخن آن‌که هنر مدرن بر پایهٔ همین نشان دادن است که شکل می‌گیرد و قوام می‌گیرد، نه بر پایه‌ای از گفتن؛ وگرنه دست هری‌پاتر را در یک عکس یادگاری توی دست طالبان بگذاریم که دردی را دوا نمی‌کند. با این وجوهِ ذکرشده، نمایش بسه دیگه خفه‌شو در جهت نیل به شگردهای تجربی، اثری است قابل دیدن. اثری که خود را در چالش قرار می‌دهد؛ چالش فرم و شکل روایی‌اش. و به راستی تئاتر تجربی از نیل به همین چالش‌هایی که می‌آفریند در صیقل با مخاطبش است که تکامل می‌یابد. ■