مقدمه

سازهٔ درک‌پذیری زمانهٔ ما

۱

تاریخ نقد، پیشینه‌ای هم‌ارز تاریخ اندیشهٔ انسانی دارد. همزمان با ارائه هر دیدگاه نوین از سوی هر اندیشمند و هر هنرمندی، منتقد هم حضور داشته است. اگر بپذیریم که هر آن‌چه امروز ـ حداقل در عرصهٔ هنر درام ـ می‌شناسیم، برگرفته از اندیشه‌های صاحبان تفکر در یونان باستان است؛ و این‌که صاحبان خرد آن دوره با همهٔ تفاوت‌ها و تناقض‌هایشان، در روی‌آوری به نقد و دیالوگ و چالش فکری مشترک بودند، به دیرینگی نقد، همپای هنر آگاه می‌گردیم. این حرکت دوشادوش، هم‌اکنون نیز در خاستگاه هنر تئاتر ـ مغرب‌زمین ـ ادامه دارد و همراه عوامل دیگر، رسالت خود را در اعتلای این هنر به انجام می‌رساند.

۲

اما در بین ما چه؟ در شرایطی که ـ به دلایل متنوع ـ راه رشد اندیشهٔ انتقادی بسته می‌شود؛ باورهای سنتی که بدون هیچ انتقادی پذیرفته شده‌اند، بر ذهن نیروهای فعال جامعه حاکم خواهند شد و مناسباتی شکل خواهد گرفت که با نیازهای این زمانه همسویی ندارد. این امر از امکان تفاهم و کارآیی تعامل ـ این نیاز بنیادین هنر ـ خواهد کاست؛ نابخردی جای شیوه‌های عقلانی را خواهد گرفت و نقد، جای خود را به حسب و بغض‌ها خواهد سپرد.

۳

و اما چه نیازی داریم به نقد و منتقد؟ جمعی خود را بی‌نیاز از نقد می‌بینند که با کاستی‌ای در خود سراغ ندارند ـ که این خود، بزرگ‌ترین کاستی است ـ و یا آرمان بلندی برای خود ترسیم نکرده‌اند (آن‌چه عامل اصلی رکود و سکون تلقی می‌شود).

بخشی‌نگری، قضاوت بر اساس عواملی خارج از ماهیت هنر، عدم اعتدال و بی‌انصافی، چیزهایی هستند که در نبود «نقد» حاکم خواهند شد. مساوی دانستن نقد عملکرد با کاهش شأن و جایگاه هنری، سبب موضع‌گیری در مقابل نقد ـ و به بیان صریح‌تر، منتقد ـ می‌شود. قبول نقد و رد منتقد نیز بیشتر به سبب تفرعن و نقدگریزی انجام می‌پذیرد تا احساس بی‌نیازی. چرا که پذیرش یک امر تجریدی (یعنی نقد) بدون ما به‌ازای بیرونی آن (یعنی منتقد) ساده‌ترین کاری است که می‌تواند توسط فرد نقد گریز صورت پذیرد. در این مسیر، مقولاتی چون «نسبی‌بودن اندیشه»، نظریه‌های مبتنی بر «تأویل‌پذیری اثر هنری»، این توقع که منتقد از دانش تجربه‌ای فراتر از سطح موجود تئاتر در بین ما برخوردار باشد ودیگرموارد،فقط بهانه‌هایی برای توجیه این گریز خواهند بود.

۴

منتقد چه می‌کند؟ قضاوت؟ نمره‌گذاری دیکتهٔ کارگردان، نویسنده و عوامل یک گروه نمایشی؟ اعلام خوب و بد و قوی و ضعیف بودن یک اثر هنری؟ تعیین تکلیف برای هنرمند؟ تمسخر کارگردان مدعی و خود بزرگ‌بین؟ حمایت از هنرمندان جوان؟ مقابله با جریان‌های هنری روز؟ کندوکاو در پیشینهٔ کارگردان؟ تفحص در نیش‌های سیاسی کارگردان در لابه‌لای حرف‌ها و حرکات بازیگران؟ پاسخ کوتاه است: هیچ کدام!

وظیفه منتقد؛ بازشناسی، ساده‌سازی و کشف جوهرهٔ هنری یک نمایش است. کشف جریانی است که گاه از چشم هنرمند نیز دور می‌ماند. یافتن راه‌های هر چه بیشتر برای ارتباط میان اثر و مخاطب است. منتقد، وجدان آگاه و تیزبین هنر برای درک و تعالی آثار هنری است. او بر آن چیزهایی انگشت می‌گذارد که پشت «خسته نباشید» گفتن‌های معمول تماشاگران و آشنایان، پنهان می‌ماند. او وظیفه دارد بازخورد اثر هنری را به صاحب اثر بازگرداند.

۵

چه باید کرد؟ پاسخ این است: از نقد نهراسیم! مگر نه آن که یک اثر هنری اندیشمند از میان تجربه‌ها و ادعاها و ارائه گنجشک رنگ کرده به جای قناری‌ها و رانت‌خواری‌ها و سکه‌های جشنواره‌ها و غرض‌ها و رفاقت‌ها و گروه‌گرایی‌ها و... راه خود را خواهد گشود و از پس هیاهوی کف‌ها، زلالی خود را عیان ساخته و تشنگان را سیراب می‌سازد؟ نقد مؤثر نیز چنین خواهد بود.

۶

بگذاریم نقد وظیفه‌اش را به انجام برساند؛ وظیفهٔ واقعی‌اش را؛ به قول رولان بارت، «گزینش‌ها، لذت‌ها، مقاومت‌ها و مشغله‌های ذهنی‌اش» را. آن‌گاه است که ـ باز به باور بارت ـ، «در قالب نقد، گفت‌وگویی بین دو ذهنیت، ذهنیت نویسنده و ذهنیت ناقد، آغاز می‌شود.»

بپذیریم که «نقد، ادای احترام به حقیقت گذشته یا حقیقت دیگران نیست. نقد؛ سازهٔ درک‌پذیری زمانهٔ ماست.»

سردبیر

و چند نکته...

دربارهٔ تئاتر امروز

۱. نقد برخی نمایش‌های فصل تابستان در این مجموعه نیامده است. به این دلیل ساده که نگارنده فرصت تماشای اجرا و یا نوشتن نقد بر آن را نداشته است. و این بدان معناست که از نظر نگارنده، نمایشِ «مهم» و «غیرمهم» وجود ندارد.

۲. اجراهایی که ویژهٔ کودکان در سالن‌های مختلف شهر از سالن نمایش کانون پرورش فکری در پارک لاله گرفته تا تالار هنر و فرهنگسراها و مانند آن اجرا می‌شود، یک جای مستقل و نقد و فحص مفصلِ خود را می‌طلبد. به دیگر سخن، جدی گرفتن زیادِ نمایش کودک و نوجوان از سوی نگارنده، به حذف کامل آن انجامیده است!

۳. متأسفانه آفتی که در یادداشت‌های پراکنده‌ام در نشریات مختلف از آن سخن رانده‌ام ـ یعنی تمرکزگرایی بر تئاتر شهر ـ گریبان این مجموعه را نیز گرفته است: نقدها بر اجراهای مجموعهٔ تئاتر شهر متمرکز است. فقط بپذیرید که دلیل این امر، همان است که در بند نخست آمد وگرنه نقد نمایش‌هایی چون «معرکه در معرکه» (تماشاخانه مهر) و «رند خلوت‌نشین» (تالار وحدت) و... نیز نگاشته شده است، لکن به این مجموعه نمی‌رسد.

۴. از حق نباید گذشت که روابط عمومی مجموعهٔ تئاتر شهر مرکزی است که می‌توان در آن، آمار و ارقام و اطلاعات را با رویی خوش و بی‌منت دریافت کرد. این‌جا، همان جایی است که باید از «محمد بهرامی» و همکارش «مهدی آگاهی» تشکر کرد و نیز از «مهرداد رایانی مخصوص» که تنها کسی است که فهرست فعالیت‌های تئاتری تهران را به‌طور کامل جمع‌آوری می‌کند. بروشورها و عکس‌های نمایش‌ها نیز، حاصل لطف «محمدحسین ناصربخت» و «کیومرث مرادی» است.

۵. دیگر نمایش‌های فصل تابستان که نقد نشده‌اند عبارتند از:

ـ دوئیتی کوتاه برای پاییز (جواد پیشگر) که به تنهایی آدم‌ها و راه گریز می‌اندیشد.

ـ معرکه در معرکه (سیاوش تهمورث) که تکرار دیالوگ‌های دلنشینِ نوشتن به سبک میرباقری و بازی‌سازی به شیوهٔ تهمورث است و نمی‌دانم چرا لطافت آن اجرای چند سال پیش را ندارد.

ـ در مضار توتون (حسن معجونی) که تنها بازی خود اوست که مانع گسست ارتباط نمایش با تماشاگر می‌شود.

ـ «اتوبوسی به نام هوس» (افسانه ماهیان) که نشان داد اگر کارگردان یک وظیفه داشته باشد، همانا تحلیل است و تحلیل. و باقی، می‌ماند اجرای نمایش به شیوهٔ چند دههٔ پیش در آمریکا و واریته‌ای که شلوغ می‌نمایاند.

ـ «بازیگر تراژدی علی‌رغم میل خود» (زهرا جواهری) که نشان داد «جواهری»، عروسک و دنیای فانتزی آن را خوب می‌شناسد.

ـ «تولد» (نادر برهانی مرند) نمایشی که در آن «سیامک صفری» هرچه از تئاتر می‌داند رو کرده است.

ـ «برگ‌ریزان» (سیروس همتی) که می‌کوشد سهم خود را در تئاتر جدی جنگ ایفا کند.

ـ «فیروزه که می‌خواند» (کوروش زارعی) برگرفته از آیین «ردیف‌خوانی» و «چون‌گردانی» سواحل جنوب که نمایشی بومی را ارائه می‌کند.

ـ و سرانجام «افسون معبد سوخته» (کیومرث مرادی) که نشان داد حادثهٔ «هشتمین سفر سندباد»ش تصادفی نبوده و انبوهی انرژی و اندیشه و ابتکار را متراکم کرده تا روی صحنه بریزد. (و افسوس که جای نقد این نمایش در این مجموعه خالی است!)

ـ و...

منوچهر اکبرلو

کالیگولا درست می‌گوید!

آغامحمدخان کالیگولا

نویسنده و کارگردان: سیروس شاملو
بازیگران: مظفر مقدم، نوید صلواتیان، افشین کتان‌چی و...
زمان: ۱۰ خرداد تا ۲۹ تیرماه
سالن: چهارسو
اجرا: ۳۰ شب
تماشاگر: ۱۷۱۴ نفر
فروش: ۲۵ میلیون ریال

چکیدهٔ داستان: گروه بازیگران، در حضور آغامحمدخان قاجار نمایشنامهٔ «کالیگولا» را اجرا می‌کنند. کالیگولا در طی نمایش، چاپلوسی و فساد اطرافیانش را افشاء می‌کند. آغامحمدخان که خود را همزاد او می‌پندارد، همسر کالیگولا را مهد علیا می‌بیند و بازی کالیگولا را ادامه می‌دهد. در انتها نیز به زخم خنجر اطرافیانش به قتل می‌رسد.

پیشینهٔ کارگردان: «شاملو» در سال ۷۶ از ایتالیا به ایران بازگشت. کارهای قبلیِ او عبارتند از: «همچون کوچه‌ای بی‌انتها»، «جنبش انفیه در کلکته کا»، «پانتومیم روی فرش ایرانی» و...

□ □ □

متن

«شاملو»، «آغامحمدخان» را شبیه «کالیگولا» می‌داند. از ویژگی‌های مشترک آنها، یکی این که آدمیانِ اطرافِ این دو، تشابه زیادی با هم دارند! کالیگولا حکمرانی است که درصدد خودکشی است. او با آن که بسیاری خواسته‌هایش را به دست آورده است، لکن هنوز احساس کمبود دارد. او دیگر «لذت» نمی‌برد و چون جسارت چنین عملی را در خود نمی‌بیند دیگران را وامی‌دارد که چنان کنند. همین سرنوشت برای آغامحمدخان رقم خورده است. بدین سبب است که آغامحمدخان، روایت کالیگولا را قطع می‌کند و خود به جای او می‌نشیند. آغامحمدخان درمی‌یابد که کالیگولا نیز همچون او افسرده است. چرا که خواهرش را ـ که همان معشوقهٔ اوست ـ کشته است؛ بدان معنا که از عشق و دوست داشتن و دوست داشته‌شدن نیز بی‌بهره شده است. جنون جنایت او نیز با احکام هولناکی که صادر می‌کند، فرو نمی‌نشیند که افزون می‌شود. از این روی او ـ خود ـ اطرافیان را وامی‌دارد که سازِ توطئه کوک کنند.

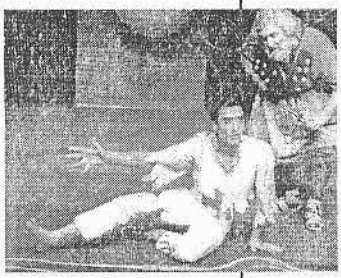
آغامحمدخان در کالیگولا، خود را نظاره می‌کند. همان‌گونه که کالیگولا به سبب انتقام از خدایان به جنایت دست می‌یازید؛ چرا که می‌پنداشت آنها محدودیت او را در استفادهٔ آزادانه از قدرت سبب می‌شوند. او خود را مطلقاً آزاد می‌دانست و هر عملی را از سوی خود، مجاز. همان‌گونه که آغامحمدخان از خاندان زند انتقام می‌گیرد؛ همان‌ها که او را مقطوع‌النسل کرده‌اند، مبادا که مانع عطش جنایت و زیاده‌خواهی‌های او شوند.

«شاملو» تم سوءاستفاده از آزادی را ـ که به سوءاستفاده از قدرت و در انتها به هلاکت انسان ختم می‌شود ـ از کالیگولای آلبر کامو گرفته و با افزودن یک کالیگولای دیگر از تاریخ، به نقد (به قول خودش) «فلسفهٔ خونخواران» می‌پردازد.

نمایش گرچه از تقسیم‌بندی‌های مختلفی تشکیل شده است، لکن جملگی بر این موضوعِ خاص اشاره دارد. «شاملو» واقعیات تاریخی، اجتماعی و فرهنگی را در هم می‌تند تا شخصیت دونمونه از جنون‌زدگان قدرت را تحلیل کند. او بر آن است که روی‌آورندگان به جنایت نیز برای خود فلسفه‌ای دارند و استدلال‌هایی آنها را به چنین اعمالی وامی‌دارد. گرچه اجرا در بیان این استدلال‌ها و نقد کارگردان بر آنها الکن است، چرا که از آغاز تعریف مشخصی از مفهوم قدرت ارائه نمی‌شود و سمت و سوی نمایش چنان است که قدرت به شکلی مطلق نفی می‌شود و اختیارات انسان مورد اعتراض واقع می‌شود و البته این مضمون خود می‌تواند یک دیدگاه تلقی شود، اما این نگاه در طول داستان، استدلال‌های خود را مطرح و اثبات نمی‌کند.

بدین سبب است که گاه این احساس در مخاطب ایجاد می‌شود که نمایش در صدد است مهر تأییدی بر کالیگولاها بزند. در آغاز حضور کالیگولا، او می‌گوید: «زندگی چه بیهوده است اگر نتوان نظمی را بر هم زد و نظمی نو برپا ساخت.» همان نگاه نظامی‌گری که در همهٔ قدرت‌مداران تاریخ به چشم می‌خورد و بر اساس ادعای استقرار «نظم نو» به هر آن چه تمایل دارند دست می‌یازند. آنها نظم منطقی و طبیعیِ حاکم بر جامعه را که بر اساس درگیری موقت سلطه‌طلبان، به طور موقت در هم ریخته است، به سوی نظمیِ منطبق بر ارادهٔ شخصی‌شان حرکت می‌دهند؛ نظمی که نه بر اساس تمایل

طبیعت جامعه انسانی، که محصول اِعمال قدرت است. و این زمان است که همه قربانیِ این نظمِ قدرت ساخته‌اند؛ همه، حتی خودِ دیکتاتور. ابعاد تراژیک این فاجعه چنان گسترده است که هیچ کس را از مصائبِ منتج از آن، در امان نگه نمی‌دارد. حتی خصائل انسانی را تحت‌الشعاع خود قرار داده و آن را دگرگون می‌سازد. چنان است که حتی زمانی که از عشق سخن به میان می‌آید، کم‌رنگ و حقارت‌آمیز جلوه می‌کند؛ به نحوی که در مسیر قدرت، مانند دیگری موانع در صورت نیاز، از سر راه برداشته می‌شود. همچنین دیگر غرائز سادهٔ انسانی مانند خوردن، قضای حاجت یا... نیز دیگر طبیعی جلوه‌گر نمی‌شوند و به آنها از همان منظر نقد قدرت نگاه می‌شود. چنان‌که حتی آشپزها نیز به عنوان بخشی از منشور قدرت در نظر گرفته می‌شوند که به اندازهٔ خود در حکومت قدرت تأثیرگذارند.



اجرا

«شاملو» با ساختار یکدست و منظم اجرایی، میانه‌ای ندارد. او مجموعهٔ قطعات ناهمگون و نامنظمی را عرضه می‌دارد و آن‌گاه می‌کوشد در فراز این قطعات، مضمون کلیِ مورد نظرِ خود را القاء کند.

آغاز شلوغ و همراه با بازیِ اغراق‌آمیز بازیگران، ما را با بی‌نظمی و هرج و مرجی ظاهراً پایان‌ناپذیر روبه‌رو می‌سازد که آغامحمدخان ـ به مانند یک تماشاگر ـ همچون ما، نظاره‌گر آن چیزی است که روی صحنه رخ می‌دهد. تا آن‌که تصمیم می‌گیرد برخیزد، برآشوبد و نظمی نو درافکند. برآمدنِ او از میان تماشاگران، خیلی ساده می‌تواند به مفهوم آن باشد که همهٔ ما می‌توانیم یک قدرت‌مدار بالقوه باشیم. فقط بستگی به آن دارد که چه زمان احساسِ نیاز و امکانِ بروز این احساس و قدرت اِعمال آن را داشته باشیم! با ورود آغامحمدخان به صحنه، بخشی دیگر از نمایش آغاز می‌شود؛ بخشی که نیم‌نگاهی به شیوه‌های سنتیِ نمایش ایرانی دارد، برخلاف بخش کالیگولا که از نمایش‌های کلاسیک بهره می‌گیرد ـ و البته هیچ‌گاه خود را به رعایت اصول آن مقید نمی‌داند ـ .

«شاملو» با ارائه یک نمونه از قدرت‌مداران از غرب (مهد دموکراسی) و نیز یک نمونهٔ وطنی (که به شکلی سنتی، تک صدایی در آن رواج داشته است)، «تکرار تاریخ» را گوشزدمان می‌کند. او این تکرار را با عدم تکرار فضای حاکم بر نمایش در دو بخش آن همراه می‌سازد و البته اگر متن «کامو» در لایه‌های پنهانِ قصه‌اش به نقد قدرت و اضمحلال انسانیت انسان می‌پرداخت؛ شاملو در لایه‌های آشکار قصهٔ آغامحمدخان، به شرح مقادیر زیادی حرف‌های خیلی مهم در باب سیاست و اندیشه و فلسفه می‌پردازد.

از دیگر سو کارگردان می‌کوشد این حرف‌های جدی و آن روند تراژیک را با طعمی شیرین به تماشاگر ارائه کند. به این سبب که بازی‌ها و کلام‌ها می‌کوشند شوخی کنند و بخندانند تا این زهرخند، کام تماشاگرِ نظاره‌گرِ فاجعه را هرچه تلخ‌تر کند. گرچه در بسیاری لحظات، این شوخی‌ها در سطح می‌مانند و سبب خندهٔ تماشاگر نمی‌شوند، چه رسد به آن که به عمق بروند و تلخیِ مرثیه را دوچندان سازند.

«شاملو» که در کناره گذاشتن کلیشه‌های حاکم بر اجرای نمایش همیشه مدعی بوده است، این تلاش را در طراحی لباس، صداهای پشت صحنه و... جلوه‌گر می‌سازد. ولی با همهٔ این‌ها، او به توفیق کاملی در توجه دادن تماشاگر به اجرای خود ـ و در نتیجه به پیام نمایش ـ دست نمی‌یابد. آن چه تماشاگر در می‌یابد، همان برداشت ساده‌ای است که به فوریت می‌توان از متن کالیگولا دریافت. پراکندگیِ اجزای اجرا از آن جایی که نه براساس یک نظمِ درونیِ منطقی و طبیعی، بلکه صرفاً بر سلیقهٔ شخصیِ کارگردان استوار است از سوی تماشاگر، پس زده می‌شود و گرچه شکست‌های زمانی را می‌پذیرد و گاه به شوخی‌ها می‌خندد، اما نمی‌تواند پذیرای نقد قدرت از سوی وی باشد. چرا که انبوه بخش‌های اضافی ـ که هرچند خود حتی گاهی به صورت مقطعی ضرباهنگی سریع دارند، اما ـ در نهایت به عاملی بازدارنده در روند منطقیِ اجرا تبدیل می‌شوند و در هیاهوی خود، تماشاگر را از تعمق در ژرفای فاجعه باز می‌دارند.■

* * *

یک سفر کوچک برای ادیسه

خاله ادیسه

نویسنده: نغمه ثمینی
کارگردان: بابک توسلی
بازیگران: شیوا بلوریان، بهزاد جاودانفر، مریم رحیمی، فرزانه ارسطو و...

زمان: ۲۹ خرداد تا ۵ تیرماه
سالن: قشقایی
اجرا: ۳۰ شب
تماشاگر: ۱۱۰۶ نفر
فروش: ۱۱ میلیون ریال

چکیدهٔ داستان: «خاله‌سوسکه» مشهور افسانه‌ها، افسرده از خانهٔ پدری خارج می‌شود تا شوهر خود را خود بیابد. در راه با بقال و قصاب و رمال و... روبه‌رو می‌شود و ساحره نیز می‌کوشد او را فریب دهد. تا آن‌که در رویارویی با موشی مفهوم عشق را درمی‌یابد.

پیشینهٔ کارگردان: آغاز فعالیت تئاتری از سال ۶۵. کارگردانی نمایش‌های «توکا در شهر رؤیا»، «چکمه»، «خرس و خرگوش»، «ارتفاع»، «شبانه» و...

گروه: اژیراک

□ □ □

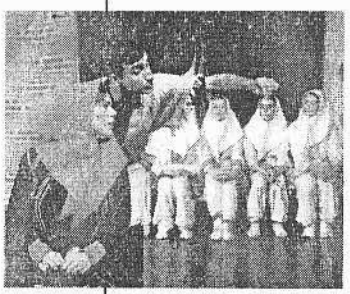
متن

«ثمینی» در روایت خود از افسانهٔ مشهور «خاله سوسکه» می‌کوشد زبانی امروزی و حرفی را که به کارِ امروز بیاید، مورد استفاده قرار دهد. گرچه صفت «ادیسه» برای خاله سوسکه بیشتر نوعی اغراق ـ در نتیجه لبخند ـ را به همراه دارد، لکن او نیز می‌کوشد با خروج از خانه به شناختی دیگر از جهانِ پیرامونِ خود دست یابد. خانه گرچه سرپناه است و ایمن و همه آشنا؛ لکن از آن جایی که پاسخگوی روح ناآرام و کمال‌جوی او نیست، به گریزگاهی تبدیل می‌شود تا این عزیمت، وی را به درکی والا رهنمون سازد؛ درکی که در قالب یافتن «یار» او را به پیش می‌برد. بدین سبب است که تمامیِ سختی‌ها را به جان می‌خرد و (آگاهانه؟) خود را با پیشنهادهای ساحره همراه می‌سازد تا روز وصال یاران فرا رسد. او می‌کوشد از عشق‌هایی با ظاهر مجازی بگذرد تا به حقیقت آن نائل آید. و البته تمامیِ این مضامین عمیق به شکلی ساده ـ همچون خصلت افسانه‌های عامیانه ـ بیان می‌شود.

این حرکت سادهٔ متن به تماشاگر اجازه می‌دهد بسیاری اندیشه‌ها را که امروزه در گفتمان‌های سیاسی، فرهنگی و هنری شاهد آن است در متن ببیند. مقولاتی چون تقابل سنت و مدرنیته، جایگاه زن در جامعه مردسالار و...

از این منظر خاله ادیسه را می‌توان همچون زنانی دانست که در جست‌وجوی جایگاه واقعیِ خود در حیات جامعه و حق و حقوق همیشه تضییع‌شدهٔ خود هستند (آن چه در سینمای چندسالهٔ اخیر به وفور شاهد آنیم).

خاله ادیسه نیز سنت‌های رایج را به کنار می‌گذارد و می‌کوشد جایگاه خود را در محیطی که می‌زید، به دست خود معین سازد و البته در مسیر خود با جامعهٔ مردسالاری روبه‌رو می‌شود که محدودیت‌ها را بر او تحمیل می‌کند. این محدودیت‌ها اگر از سوی پدر با نگاهی پدرانه همراه است، اما از سوی دیگر مردهای داستان حتی این‌گونه نیز نیست و نگاهشان به خاله ـ به عنوان یک زن ـ در سطحی‌ترین تمایلات غریزی درجا می‌زند.



دیالوگ

نویسنده از آن جایی که ـ جدا از مفاهیم مورد نظر ـ به روایت کهن داستان وفادار است، این وفاداری را در زبان متن نیز مدنظر قرار می‌دهد. استفاده از کلام مسجع و آهنگین، سئوال و جواب‌های موزون و گفت و شنودهایی که ریتمیک بیان می‌شود، مصداق این تعلق خاطر است. گرچه در برخی موارد، فرم زبانی، حرف مورد نظر را فدای خود می‌سازد و نویسنده فقط می‌کوشد قافیه‌ها را مرتب سازد! نکته‌ای که باید در نظر داشت، آن است که این کلام هیچ‌گاه به «شعر» نزدیک نمی‌شود.

آن‌چه می‌شنویم یکسره «نظم» است و برای خوشایندِ گوش تماشاگر (و البته نیازی به روی‌آوری به «شعر» نیز نیست)، همچنین «ثمینی» برای ایجاد هرچه بیشترِ حال و هوای سنتی از کلام آهنگینِ به کار رفته در نمایش‌های شادی‌آورِ فولکلوریک ـ به ویژه در مجالس زنانه ـ بهره می‌برد.

روند رو به جلوی شخصیت خاله ادیسه نیز مطابق با ساختار ساده و کلاسیک افسانه‌های عامیانه پیش می‌رود. در انتها با خاله ادیسه‌ای رشد یافته روبه‌روییم. همان‌گونه که در هر افسانهٔ مشابه (با آگاهی کامل از آن‌چه سرانجام خواهد شد) رخ می‌دهد؛ روندی که کارگردان نیز به همان شکل به کار می‌گیرد.

تکرار فریاد دختر در انتهای نمایش نیز جز تمهیدی (حالا دیگر بسیار تکراری) برای بیان ادامهٔ این چرخه توسط خاله ادیسه‌های دیگر نیست، بدون آن که لزومی باشد که انگیزه‌های این خاله ادیسه‌ها برای تمایزشان از دیگران

بازگو شود. چرا که در منطق افسانه‌ها، قهرمانان بیشتر بر اساس یک سرنوشتِ از پیش نوشته‌شده دست به اقدام می‌زنند و نیازی به زمینه‌چینی‌های لازم (مانند آن‌چه در درام نیازمند آنیم) برای بسترسازی اقدام به عمل قهرمان نیست.

اجرا

«توسلی» که با متنی مبتنی بر فرهنگ عامه روبه‌روست؛ حرکات موزون، موسیقی و آواز را به آن می‌افزاید. همان چیزهایی که در بطن فرهنگ عامه وجود دارد. این بهره‌گیری تا بدان جاست که او می‌کوشد در انتخاب موسیقی هر بخش از نمایش، نوایی متناسب با خلق و خوی پدر، بقال، ساحره و... ارائه کند. گرچه حجم انبوه موسیقیِ به کار گرفته‌شده، تحمیلی به نظر می‌رسد؛ گویی کارگردان نتوانسته است وسوسهٔ استفاده از موسیقیِ پرنشاط را در خود به انقیاد بکشاند تا بتواند فرم‌های متنوع‌تری را برای بازیگران فرعیِ داستان بیندیشد و از تکرارها پرهیز کند تا مجموعِ آن‌چه بر صحنه رخ می‌دهد، خاله ادیسه را به انتهای کار ـ که همانا «شناخت» است ـ رهنمون سازد. چرا که آنها فقط همچون بخش‌های مختلف مسیری هستند که خاله ادیسه بر آن، ره می‌سپارد.

بدین سبب است که گذر زمان فقط در خاله ادیسه رخ می‌نمایاند و دیگران بی‌تغییر نظاره‌گر حرکت اویند. از این روست که حتی ایفای سه نقش ـ قصاب، رمال و بقال ـ توسط یک بازیگر توجیه‌پذیر است و نیز آن که ـ چه در متن و چه در اجرا ـ راوی و ساحره یک نفرند.

وجود عناصرِ خنده‌آور ـ و نه طنز ـ در دیالوگ‌ها، گویش نقش‌ها (مثلاً بقال)، موسیقی و حرکات بازیگران، مشخصه‌های دیگر نمایش به شمار می‌روند که آنها نیز برگرفته از خصوصیات فرهنگ عامه است. این ویژگی‌ها مورد پسند تماشاگر خاص و عام نمایش قرار می‌گیرد؛ چرا که در تعلقات سنتی آنها ریشه دارد.

* * *

رژیسورها معمولاً می‌میرند!

رژیسورها نمی‌میرند

نویسنده و کارگردان: حسین کیانی
بازیگران: امیر جعفری، احمد مهران‌فر، علی عطایی، رژیا میرعلمی
زمان: ۴ مرداد تا ۱۲ شهریور ماه
سالن: چهارسو
اجرا: ۳۰ شب
تماشاگر: ۲۴۴۵ نفر
فروش: ۳۶ میلیون ریال

چکیدهٔ داستان: شاه قاجار برای کسب محبوبیت، فرزندانش را برای مردم خواستگاری می‌کند. در این میان کسی پیدا می‌شود که همه کار بلد است و می‌خواهد برملا کند که این صاحبان مملکت چگونه مملکت‌داری کرده‌اند.

پیشینهٔ کارگردان: اجرای نمایش‌های «ماجرای باغ وحش»، «بازی‌خانه»، «دربسته»، «بنهان‌خانه پنج در» و... همچنین انتشار نمایشنامهٔ «بازی‌خانه»

گروه: چریکه

□ □ □

متن

پس از تماشای «رژیسورها نمی‌میرند» نخستین پرسشی که در ذهنم شکل می‌گیرد این است: سبب چیست که در یکی دو سال گذشته این همه به دورهٔ قاجار روی آورده‌ایم؟ شب سیزدهم، قهوهٔ قجری، پستوخانه، قبله عالم و... آیا این به سبب قابلیت‌های نهفته در آدم‌ها و مضامین این دوره خاص تاریخ از کشور ماست؟ آیا این مضامین قابلیت تعمیم به مفاهیم همه‌زمانی و همه‌مکانی دارند؟ اگر چنین است، چرا در غالب آثار منبعث از این دوره، فقط شاهد لودگی‌ها و زنبارگی‌ها و شوخی‌های اروتیک و... هستیم و خبری از ان مفاهیم و اندیشه‌های بزرگِ (احتمالاً) مورد نظر نویسنده و کارگردان نمایش‌ها نیستیم؟ مگر آن‌که با ساده‌اندیشی او نخواهیم بگوییم فریب) قرار باشد با چند کلام در باب آزادی انسان و هیروشیما و حقوق زن و استبداد و...، رسالت خود را در ارائه یک نمایش متعهد، به انجام برسانیم. چند کلامی که در لابه‌لای شوخی‌ها و حرکات موزونِ این‌چنینی و زن‌پوشی‌های آن‌چنانی ـ برای تماشاگری که چند سالی از این کلمات بی‌بهره بوده است ـ گم می‌شود. در هر حال «کیانی» نیز وارد این «بازی» شده است، قواعد این بازی را هم خوب می‌شناسد. اما این نکته باید سبب خوشحالیِ ما باشد یا دلیل نگرانی‌مان؟

نمایشنامه با یک فرض آغاز می‌شود؛ این‌که حاکم یک جامعهٔ تک‌صدایی می‌کوشد به توده‌های مردم نزدیک شود. این که نیت اصلیِ او چیست، پوشیده می‌ماند. گرچه

نشانه‌هایی از این می‌بینیم که با روند تغییرات در زمانه، شاه نیز به نوعی متأثر می‌گردد و نیز در می‌یابد که حتی برای بقای یک حکومت تک‌صدایی نیز نیازمند آگاهی از افکار عمومی است. چنین است که نویسنده می‌کوشد به نقد قدرت بپردازد. او تمایل دارد دریابد در میانهٔ تاریخ مکتوب چندهزار سالهٔ گذشتهٔ ما، آن بخشِ نانوشته مربوط به نقش توده‌های مردم؛ چگونه است و نیز این‌که یک هنرمند به عنوان یک انسان متعهد، چقدر می‌تواند در قبال آن‌چه در پیرامونش می‌گذرد تأثیرگذار باشد. ـ پرداختن به این مضامین، برگرفته از تعلق خاطر «کیانی» به «بیضایی» است ـ . و البته دردمندانه این واقعیت تلخ را پیش روی‌مان می‌گذارد که همواره سیاست‌بازان چند چهره بوده‌اند که از هنرمندانِ هزار نقش پیشی گرفته و بر سریرِ قدرت نشسته‌اند. حتی اگر هنرمند نیز پلتیک پیشه کند؛ همچون سیاهِ همیشگی نمایش‌های ایرانی که مسخرگی پیشه می‌کند تا داد خود از مهتر بستاند و البته توفیق او همواره در سطح می‌ماند و مسبب وصال یک دختر و پسر جوان شدن او، بیشتر به یک آرام‌بخش موقت می‌ماند تا چاره‌جویی برای نظامی که نباید باشد؛ چرا که در هر حال، او خود نیز بخشی برآمده از همان نظام است. چنین است که رژیسور این داستان نیز پیش از آن‌که یک ناجیِ صاحب اندیشه باشد، آدم خیرخواهی است که می‌کوشد گرهی از مشکلات مردم (و نیز دربار) بگشاید. مگر آن‌که تأکید خود را بر آن می‌گذاشت که هر کس نقش خود را ایفاء کند. یعنی آن که در جست‌وجوی جایگاه حقیقیِ خود در جامعه باشد. اگر چنین تأکیدی در متن، محو نمی‌شد، آن‌گاه زمانی که در انتها، رژیسور به روی صندلی شاه می‌نشیند، مخاطب به اشتباه چنین برداشتی را نمی‌کرد که هنرمند نیز قصد آن دارد که در قدرت سهیم باشد.

در هر حال به باور متن، هر اندازه مظاهر قدرت ـ و نه نفسِ آن ـ ناپایدار است، هنر و اندیشه ماندنی است. این پیام از نام شعارزدهٔ متن آغاز می‌شود؛ عبارتی که بیشتر به کار فریاد یک مبارز آزادی‌خواه می‌خورد تا نمایشی که به ویژه قصد دارد از عناصر کمیک نیز بهره گیرد. این تأکید غیرضروری بر ماندگاری فرهنگ، با بازگشت رژیسور بر صحنه بیشتر انجام می‌پذیرد. در طول داستان و نیز به عنوان یک پیش‌زمینهٔ بدیهی از جایگاه رفیع هنر و فرهنگ؛ این باور با مخاطب همراه است و تکرار و تأکید و چندباره گویی‌ها جز به رنگ‌باختگیِ آن کمک نمی‌رساند.

متن در جهت روی‌آوریِ هرچه بیشتر به ساختاری کمیک، از تکرارها، همزمانیِ رخدادها، سوءتفاهم‌ها، اشتباهات و عدم تجانس‌ها بهره می‌گیرد. این عناصر هستند که خنده ایجاد می‌کنند.

اجرا

کارگردان به‌سادگی دریافته است که یکی از اسبابِ ایجاد خنده در مخاطب، «شیء‌وارگی» دیگری است (اصطلاحی که «برگسون» در تشریح ماهیت خنده بکار می‌برد.) او در لحظات مختلف اجرا ـ مثلاً در حالتی که بازیگران، فیکس در عکس بر جای مانده‌اند و یا آن زمان که به این عکس‌ها جان می‌بخشد و گویی زمانی را به تماشای یک فیلم نشسته‌ایم ـ از این اصل به خوبی بهره می‌برد. «کیانی» این شیء‌وارگی را به حرکات بدنی بازیگران تسری می‌بخشد. او آگاهانه و عامدانه به تقلید مضحکی از سینما می‌پردازد. این تقلید با زمان داستان (آغاز ورود سینما به آن شکل ابتدایی‌اش به کشورمان) همخوانی دارد و در بطن بزنگاه‌های نمایش، جای خود را می‌یابد. و البته او به تفکیک قطعیِ سکو (برای بازی‌های مربوط به عکس و سینما) و پایین سکو (برای رخدادهای داستان) معتقد نیست. چنین است که در لحظاتی این قرارداد را بر هم می‌زند تا تحرک بازیگران و میزانسن‌های متنوع خود را محدود نساخته باشد.

«کیانی» که توانایی‌های خود را در خلق لحظات کمیک، متنوع و با ضرباهنگی منطقی به اثبات رسانده است، لکن نتوانسته است از آفت پرگویی کلامی رایج در نمایش‌های مشابه رهایی یابد. او گرچه می‌کوشد (بنا به خصلت نمایش‌های سنتی) تا می‌تواند گریزی به مسائل روز مخاطب بزند، اما این «به‌روز شدن» بیشتر در «تابع مد روز شدن» جلوه‌گر است که همانا استفاده از زبانی بی‌پروا، گاه رکیک و یله است؛ زبانی که گرچه در لحظه، با استقبال مخاطب متوقع برای خندیدن روبه‌رو می‌شود ولی در کنار ذوق و توان «کیانی» در استفاده از عناصر کمیک، آن را می‌آلاید و عیار ماندگاریِ خنده‌ها را کاهش می‌دهد؛ امری که در نهایت به گریز اندیشهٔ حاکم بر اجرا از ذهن مخاطب می‌انجامد.

«کیانی» نشان می‌دهد صحنه، سکوت، بازیگر و دیالوگ را می‌شناسد و با امکانات بالقوهٔ آنها آشناست. بنابراین او وظیفه‌ای فراتر از این دارد که توقعات سطحیِ تماشاگر را

برآورده سازد. نمایش «کیانی» کمدی است، ولی او خودش باید جدی‌تر از این حرف‌ها باشد! چرا که در میان رژیسورهایی که ـ معمولاً ـ می‌میرند، فقط آن‌هایی نمی‌میرند که خود و صحنه و تماشاگر را حسابی جدی می‌گیرند.

* * *

کرگدن بودن هم بد نیست!

کرگدن

نویسنده: اوژن یونسکو
کارگردان: وحید رهبانی
بازیگران: محمدرضا جوزی، پیام دهکردی، ندا مقصودی و...
زمان: ۷ مرداد تا آبان‌ماه
سالن: نوی تئاتر شهر

تا زمان نگارش این متن، اجرا ادامه دارد. تا این زمان، ۷۹ اجرا، ۳۸۱۰ تماشاگر و ۷۶ میلیون ریال فروش داشته است.
چکیدهٔ داستان: مرضی در شهر شایع شده است. کرگدن در شهر دیده می‌شود. آرام آرام کرگدن‌ها زیاد می‌شوند. آنها کسی نیستند جز اهالی شهر. در این میان فقط برانژه است که می‌خواهد انسان باقی بماند.
پیشینهٔ کارگردان: «اجرای نمایش «در انتظار گودو»، «معرکه در معرکه» و...
گروه: نقشینه

□ □ □

متن

«یونسکو» در جایی، نوشتن «کرگدن» را حاصل واکنش خود پیش از ترک زادگاهش ـ رومانی ـ می‌داند؛ در زمانی که اطرافیان خود را می‌بیند که گروه گروه به نهضت «گارد آهنین» می‌پیوندند. نهضتی که بر پایهٔ فاشیسم شکل گرفته بود و البته این افکار پیش از آن نیز در یونسکو وجود داشته است. او خود در جایی به یاد می‌آورد که در طول زندگی‌اش از آن‌چه ممکن است باورهای روزمره عنوان شود بسیار آسیب دیده است. از دگرگونی‌های ناگهانی و از قدرت ترویج آن، که گسترده و فراگیر است. توده‌ها به ناگاه در برابر افکار جدید، اختیار از کف می‌دهند و دارای تغییرات گسترده فکری می‌شوند.

او از تجربه‌ای سخن می‌گوید که می‌پندارد دیگران نیز آن را پشت سر گذاشته‌اند. این‌که کسی دریابد دیگری با وی تفاهم ندارد و در ضمن نمی‌شود خود را به او فهماند. در چنین لحظاتی است که شخص چنین می‌انگارد که با موجودی هیولاگونه روبه‌روست؛ چیزی مانند کرگدن. او کرگدن‌ها را آمیزه‌ای از خشونت و صراحت می‌داند؛ موجوداتی که به سادگی دست به کشتن می‌زنند. او بر آن است که آدم‌های قرن معاصر نه تنها می‌توانند شبیه کرگدن شوند، بلکه قابلیت آن را دارند که واقعاً به آن مبدل گردند.

آدم‌های نمایش «کرگدن» برای کرگدن‌شدن‌شان استدلال‌هایی می‌آورند که فقط به دیدگاه‌های فاشیسم شباهت دارد. کسانی کرگدن بودن را ترجیح می‌دهند که ستایشگر خشونت از بین برندهٔ احساسات رقیق انسانی هستند. برخی نیز نمی‌توانند تحمل کنند که با دیگران متفاوت باشند. «دیزی» با این استدلال ساده که نمی‌تواند مثل بقیه نباشد، کرگدن می‌شود.

کرگدن از معدود متن‌های یونسکو است که تا حد زیادی قابل درک به نظر می‌رسد. یونسکو باب انتقاد حتی از کسانی را که نمی‌خواند کرگدن بشوند و می‌خواهند انسان بمانند می‌گشاید. به صحنهٔ گفت‌وگوی «برنژه» و «دودار» دقت کنید؛ استدلال او دربارهٔ تمایل به انسان ماندن همان اندازه بر غرایز استوار است که دلایل دیگران برای کرگدن شدن. زمانی نیز که متوجه این نادرستی می‌شود، می‌کوشد به استدلالی دیگر دست یابد. لکن باز هم به منطق بخردانه‌ای دست نمی‌یابد. وی در پایان بیان می‌دارد که گویی دیگر امکان کرگدن شدنِ او وجود ندارد! فریاد او بر اعتقادش به انسان بودن خود را، بیشتر می‌توان این‌گونه تلقی کرد که او اساساً نمی‌تواند یک قهرمان باشد تا در مقابل کرگدن شدن دیگران و خود به عصیان برخیزد. او در انسان بودنِ خود کرگدن است! در این نقطه است که متن، ابزوردیستی بودنِ خود را هویدا می‌سازد.

یونسکو از بیهودگیِ همرنگی با جماعت و هم‌زمان از جسارت تشخّص فرد در جمع سخن می‌گوید. همرنگ شدن با جمع و از دست دادن فردیتِ فرد، همان‌قدر می‌تواند عبث تلقی شود که فرد ماندن شخص که حالا از جمع جدا شده و نمی‌تواند هیچ احساس اشتراکی با آنها داشته باشد. ـ

آدم‌هایی که شخص اول نوشته‌های کسانی مانند «کافکا» هستند ـ . انسان ماندن «برنژه» در میان انبوه کرگدن‌ها همان‌قدر دردناک است که حشره شدن «گرگور سامسا» در میان انسان‌ها. در این‌جا موجودیت انسانی است که هولناک جلوه می‌کند. در انتهای نمایشنامه، «برنژه» آن‌چنان در برابر سختیِ پوست کرگدن از سفیدی و نرمیِ پوست انسانیِ خود سخن می‌گوید که در می‌یابیم در آن موقعیت، این ظاهر انسانی چقدر می‌تواند دهشتناک و هیولاگونه به نظر بیاید.

کرگدن علیه اضمحلال فردیت انسان و نیز به همان اندازه علیه فردگرایانی است که جدای آن جمع، خود را برتر می‌انگارند. او از مسخ سخن می‌گوید و بر می‌آشوبد که چرا این استحاله آن‌چنان آرام و عمیق صورت می‌گیرد که گویی غیرارادی است و فقط زمانی که زمینه‌های آن ایجاد شد؛ این دگردیسی رخ می‌نمایاند. همان‌گونه که گرگور سامسا بی‌خبر است که به حشره تبدیل شده و یا ژان در همین نمایشنامهٔ «کرگدن»، گرچه در می‌یابد که پوستش تغییراتی یافته و از چرم محکم‌تر شده است، لکن دغدغه‌ای به خود راه نمی‌دهد؛ چرا که «هرچه باشد این پوست تن» خودِ اوست. و البته «دیزی» تنها کسی است که کرگدن شدن را آگاهانه می‌پذیرد. اما در نظر آورید ـ همان‌گونه که پیش از این بیان شد ـ او آن‌چنان سطحی‌نگر و متمایل به خصلت‌های جمعی است که انتخاب آگاهانه‌اش هم‌ارز بلاهت دیگران تلقی می‌شود. از این روست که برای تعمیق بخشیدن پیام یونسکو در کرگدن باید وجوه تمثیلی و نمادین آدم‌ها و موقعیت پیش‌آمده را مدنظر داشت و فاشیسم ذهنی را پیش رو داشت؛ فاشیسمی که همه را، چه بی‌ارادگان، چه آنان که از شناخت بی‌بهره‌اند و حتی آنانی را که در مقابلش به عصیان برمی‌خیزند به کام خود می‌کشد. آن‌جایی که برانژه در می‌یابد که آخرین انسان است، می‌گوید: «من آخرین آدمیزادم. من تا آخر همین جور می‌مانم و تسلیم نمی‌شوم.» با توجه به فضای حاکم بر موقعیتِ پیش‌آمده، چه اعتراضی از این بی‌ثبات‌تر می‌توان یافت؟ در جایی که کرگدن‌شدن آن‌قدر آرام و ریشه دوانده است که انسان‌ها، این مسخ را چون امری طبیعی می‌پذیرند، چه جای استثناست؟! امری که هیچ کس آن «خارق‌العاده» و «غیرعادی» نمی‌پندارد. در جایی در میانهٔ گفت‌وگوی برانژه با ژان، ژان از عیب‌جویی برانژه گله می‌کند و می‌گوید، این که کسی کرگدن شده، بدین خاطر است که «دلش خواسته کرگدن بشود!»، «این قضیه هیچ خارق‌العاده نیست». جالب آن‌که برانژه نیز معتقد است که «مسلماً هیچ چیز خارق‌العاده در این قضیه نیست.» او فقط «شک» دارد که نکند آدم‌ها از این امری که هیچ هم خارق‌العاده نیست ـ یعنی کرگدن شدن ـ زیادی خوششان بیاید.

بنابراین یونسکو از روندی سخن می‌گوید که گویی خیلی عادی، روال خود را طی می‌کند و کسی را از آن گریزی نیست. بیان پیام به این صورت، سبب می‌شود دیگران ابزوردیسم را پوچ‌گرایی ادراک کنند. در حالی که یونسکو نیز مانند دیگر ابزوردیست‌ها صرفاً به نمایش بیهودگیِ این مسخ و استحاله می‌پردازد. باشد که هشدارمان دهد. این که برانژه تا انتهای نمایشنامه (بعد از آن را نمی‌شود ضمانت کرد!) آدم باقی می‌ماند، نقطهٔ امیدی نیست. چه چیز تلخ‌تر از این که در میان انبوه کرگدن‌ها چیز دیگری باشی؛ حتی انسان!

اگر مشکل دیگران استحاله است، مشکل سخت‌تر برانژه، آگاهی است. این‌که می‌داند و راهی هم برای نجات نمی‌شناسد. او حتی از نجات معشوقش «دیزی» نیز ناتوان است. از این موقعیت آزاردهنده‌تر چیست که او حتی اگر بخواهد کرگدن هم شود، به قول «دودار» هنوز «استعدادش را ندارد».

تشتت زبانی در آن‌چه به عنوان دیالوگ می‌شنویم، ویژگی بارز کرگدن است. خصوصیتی که از بحران زبان سخن می‌گوید؛ از اضمحلال زبان به عنوان ابزاری که کارکرد خود را از دست داده و دیگر به کار برقراریِ ارتباط انسانی نمی‌آید. دیالوگ‌های بی‌منطق و بی‌سروته، نه شخصیت را معرفی می‌کنند و نه قصه‌ای را پیش می‌برند؛ بلکه فقط به این کار می‌آیند که دریابیم کرگدن شدن چه دهشتناک است. گرچه هر آدم برای کرگدن شدن دلیل خود را داشته باشد. مثلاً دیزی کرگدن می‌شود برای این‌که نمی‌تواند از جمع جدا و متفاوت باشد. او که عشق را جست‌وجو می‌کند، درد تنها ماندن را خوب می‌فهمد. یا ژان کرگدن می‌شود، به این دلیل که می‌گوید همیشه از تغییر خوشش می‌آید. نَفْسِ موافقت با هرگونه دگرگونی او را کرگدن می‌کند. و یا دودار در جایی می‌گوید وظیفهٔ من حکم می‌کند که کرگدن بشوم!

در این‌جاست که هرگونه منطق ثابت و مطلق رنگ می‌بازد. نمایندهٔ این خردِ مطلق «منطق‌دان» است که همواره از روش‌های مثلاً منطقی بهره می‌جوید تا مثلاً از تفاوت

کرگدن‌های آسیایی با آفریقایی سخن بگوید.

اجرا

«رهبانی» می‌کوشد به متن یونسکو وفادار بماند؛ کوششی که فقط پس از شناخت دقیق متن حاصل می‌شود. او پدیدهٔ کرگدن شدن را به مفهوم طرفداری از یک جهان‌بینی به شکل ناخودآگاه می‌داند؛ طرفداری‌ای که از شناخت سرچشمه نمی‌گیرد. آدم‌ها در آغاز نمایش به جای آن‌که به خودِ کرگدن و کرگدن شدن فکر کنند، در این اندیشه‌اند که کرگدنی که از چپ به راست رفته است، همان کرگدنِ چند لحظهٔ پیش است که از سوی دیگر می‌آمد یا خیر؟ استحالهٔ آدم‌ها در اجرای رهبانی به سوی هرچه نمایشی‌تر شدن پیش رفته است، مانند صحنهٔ بازی با عروسک دیزی که در می‌یابیم او هم کرگدن شده است.

کارگردان می‌کوشد از جانبداری به سود برانژه یا هر کس دیگر خودداری کند. او نقش «اون یارو کاسه‌ایه» را به متن می‌افزاید تا دور بگردد و دیگران (تماشاگران) را دعوت کند که بد نیست آنها خود را بیازمایند که آیا مایلند کرگدن بشوند یا خیر. ـ یا به بیان بهتر کرگدن هستند یا نه، هنوز نشده‌اند ـ!

کارگردان انرژی زیادی به کار می‌برد تا امکاناتِ ـ در ظاهر نداشتهٔ ـ سالن کوچک «نو» را بیابد و گرچه برداشتن محدودهٔ مشخص برای تماشاگر و بازیگر امری است که به شکل‌های مختلف پیش از این بارها تجربه شده، اما در این‌جا، گویی اصل بر تعیین میزانسن بوده است. همه چیز در خدمت میزانسن‌هاست؛ گویی که نیاز یک اجرا به تماشاگری که شش دانگ حواس خود را به اجرا متمرکز کند (اصلی که لازمهٔ اجرای یک تئاتر است)، به این معنا گرفته شده است که تماشاگر همواره به این سو و آن سو نظاره کند تا که دیالوگ یا حرکتی را از دست ندهد و گاه آن‌چنان مجذوب میزانسن‌ها شود که اساس کار (اندیشهٔ نهفته در دل اجرا) یکسره به فراموشی سپرده شود.

این نگرانی از فراموشیِ اندیشه به‌ویژه در لحظاتی بیشتر می‌شود که بازیگران با تماشاگران روبه‌رو می‌شوند. آنها که موارد مشابه را تجربه کرده‌اند، می‌دانند که اساساً تماشاگر از این‌که ـ به صورت فردی ـ در اجرا بکار گرفته شود آزار می‌بیند. تماشاگر دوست می‌دارد در یک فعالیت جمعی در روند نمایش حضور داشته باشد. این تمایل با دست زدن‌ها، خندیدن‌ها و... نمود می‌یابد، اما همان تماشاگر از این که تمرکز بازیگران و از آن مهم‌تر دیگر تماشاگران بر او قرار گیرد آزار می‌بیند. این آزار به ادامهٔ همراهیِ او با اجرا آسیب می‌رساند. این دغدغه، گریبان دیگر تماشاگران را نیز خواهد گرفت؛ چرا که احتمالاً نفر بعدی می‌تواند هر یک از آنها باشد. در نهایت تماشاگر حس می‌کند که برای او بازی نمی‌کنند؛ بلکه او دارد بازی داده می‌شود؛ و این حس خوشایندی نیست. همچنین است تمهید تغییر جای تماشاگر که در تداوم همان حس ناخوشایند می‌آید که کارکردی در اجرا نمی‌یابد. مگر آن که کارگردان، عوض‌شدن فیزیکیِ منظر تماشاگر را هم‌ارز تغییر زاویهٔ دید در نگاه به موقعیت موجود در روی صحنه بداند.

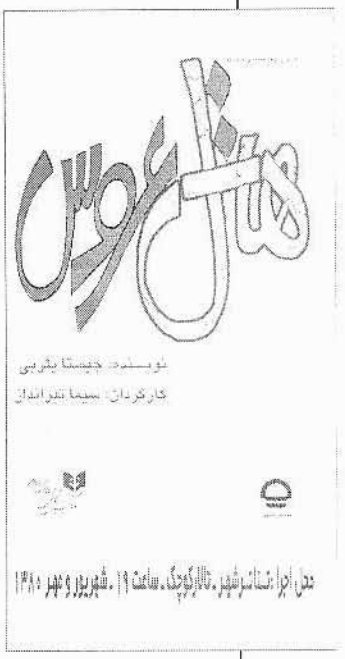
این جابه‌جایی، در اقدام نهاییِ خود در انتهای نمایش به اوج خود می‌رسد. بازیگران از تماشاگران می‌خواهند که اعلام موضع کنند و این مرزبندی هم عملاً به اجرا درمی‌آید. بدون توجه به این نکتهٔ مهم که اساساً ساختار متن با هرگونه ارزش‌گذاریِ مطلق منافات دارد. مگر نه این‌که در موقعیتی خاص، انسان بودن می‌تواند هیولا تلقی شود و کرگدن‌شدن امری طبیعی به نظر بیاید؟ در نتیجه با این اقدام، تمامیِ آن‌چه متن کوشیده بر زبان بیاورد هدر می‌رود. چرا که تماشاگر در یک انتخاب ـ خارج از اندیشهٔ حاکم بر متن کرگدن ـ اعلام می‌کند که چه چیز خوب است و چه چیز بد. کدام باید باشد و کدام، نه. و این اعلام موضع، درست خلاف مسیر حرکت نگاه متن حرکت می‌کند.■

* * *

باز هم در باب حقوق زنان!

هتل عروس

نویسنده: چیستا یثربی
کارگردان: سیما تیرانداز
بازیگران: کامبیز دیرباز، شبنم مقدمی، مهسا مهجور و محمدصادق ملکی
زمان: ۱۵ شهریور تا ۲۰ مهرماه
سالن: کوچک تئاتر شهر
اجرا: ۳۱ شب
تماشاگر: ۱۴۱۱ نفر
فروش: ۱۴ میلیون تومان



چکیده داستان: دو زن و یک مردِ همکار برای انجام مأموریتی به شهرستان می‌روند. مرد با فریب و نیرنگ، پست‌ترین مکان هتل را به زن‌ها می‌دهد و پس از آن به بهانهٔ مناسب بودن اتاق خود، یکی از زن‌ها را به عقد موقت خود درمی‌آورد. زن دوم تنها در اتاق مخروبه می‌ماند تا آن که در یک شب، زن اول به زن دوم پناه می‌برد و مرد به همراه صاحب هتل ـ که او نیز قصد تعرض به زن‌ها را دارد ـ درِ اتاق آنها را گل می‌گیرند. پیشینهٔ کارگردان: «تیرانداز» را بیشتر به عنوان بازیگر می‌شناسیم، اما او نمایش «دخترک شب طولانی» را نیز پیش از این کارگردانی کرده است.

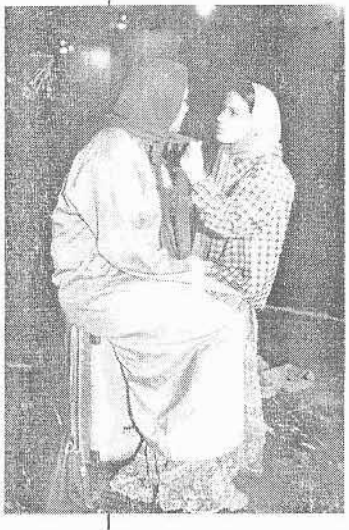
گروه: مروارید

□ □ □

متن

متن «هتل عروس» در میان انبوه متونی قرار می‌گیرد که در دههٔ ۷۰ ـ به ویژه در چند سال گذشته و بیشتر در عرصهٔ سینما ـ قرار است از مظلومیت زنان سخن بگویند. از سرنوشت تیرهٔ زنانی که به بازی گرفته شده‌اند و در صورت تن ندادن به قواعد بازی، هلاکت نصیب آنها خواهد بود.

نگاه فمینیستیِ نویسنده به تضییع حقوق زنان، از آن جا که همچون نگاه‌های سطحی و یکسویهٔ رایج در بین روشنفکران ما به شدت اغراق‌گونه است، از همان آغاز، مردان را یکسره مکار، سوءاستفاده‌گر، ضد انسانی و بی‌توجه به حق و حقوق دیگران ـ به ویژه زنان ـ نشان می‌دهد. در نتیجه از نگاهی غیرمنصفانه و نامتعادل به شرایط اجتماعی و سیاسی بهره می‌گیرد. این عدم تعادل در جایی بیشترین ضربه را به متن وارد می‌آورد که تعدی به زنان را صرفاً به لایه‌های سطحی می‌کشاند و آن را به سوءاستفادهٔ جنسی از زن محدود می‌سازد و مردان را جنان می‌نمایاند که به سبب عدم تمکین زنان، حاضر به اعمال خشن‌ترین برخوردهایند. گرچه می‌توان موقعیتِ پیش‌آمده در نمایشنامه را بسیار عادی و واقعی تلقی کرد (چنان که نویسنده در جایی، قصه را برگرفته از یک واقعیت بیان می‌کند) لکن این غلو و تعمیم آن و انتظار استفادهٔ نشانه‌شناسانه از آدم‌ها و موقعیت‌ها، از آن جایی که یکسویه است و همه‌جانبه‌نگر نیست، نویسنده را به هدف نمی‌رساند. «یثربی» مسبب موقعیت کنونیِ زن‌ها را نیز نظام مردسالارِ حاکم می‌داند. آنها هرگز با مردان مثبتی روبه‌رو نبوده‌اند. «زن یک» گرچه تحصیل کرده است و در جست‌وجوی جایگاهی مفیدتر و نیز کسب استقلال ـ به تبع استقلال اقتصادی ـ می‌کوشد در جامعه حضور پررنگ‌تری داشته باشد؛ و اگرچه دوست نمی‌دارد بسیاری تحمیل‌ها را بپذیرد، لکن ناچار از پذیرش آنهاست. او به تلخی دریافته است، در نظامی که در آن زیست می‌کند عصیان و شنا در مسیر خلاف، راه به جایی نخواهد برد. او با وجود آن‌که اندیشه‌های مدرن را آموخته است، ولی بسیار منفعل، ترسو و امرپذیر است.



«زن دو» نیز تحصیل کرده است، ولی از تجربه بهره‌ای ندارد. او کم‌سن و سال‌تر از آن است که واقعیت موجود را به تمامی دریابد. بنابراین مخالفت خود را به شکلی سطحی با سر و صدا و فریاد ابراز می‌کند. حرف‌هایی بزرگ می‌زند، اما او نیز که پدری آزاررسان داشته است؛ درمی‌یابد که می‌ترسد ولی لجوجانه مقاومت می‌کند و سرانجام نیز راه به جایی نمی‌برد. این لجاجت که بدون شناخت شکل می‌گیرد، چنان ابلهانه می‌نمایاند که گاه تماشاگر، انتخاب زن یک را ـ هرچند به تلخی ـ می‌پذیرد؛ چرا که مخالفت کودکانهٔ زن دو به هیچ بیراهه‌ای ختم نمی‌شود. به ویژه آن که زن یک نیز در انتها به سوی زن دو می‌آید و هر دو با هم خود را به کام مرگ می‌اندازند، بی آن‌که سرنوشت آنها برای خود ـ یا دیگری ـ مفید واقع شود. نویسنده در ارائه راه‌حل برای مخاطب به توفیق دست نمی‌یابد و اگر هدف وی را فقط طرح مسأله نیز بدانیم، این حالت با حضور زن یک در انتها در زیرزمین در کنار زن دو منطقی به نظر نمی‌رسد. چرا که حضور آن دو در کنار یکدیگر و آتش زدن هتل (در انتهای متن نمایشنامه و نه اجرا) در حقیقت دعوت ستم‌دیدگان به ویرانی و آنارشی است، بدون آن‌که نتیجه‌ای بدهد و فقط به امید تحقق این خیال که شاید ققنوسی از خاکسترِ این آتش سر برآورد! بدون توجه به این امر که ققنوس برای سر برآوردن از خاکسترِ آتشِ ویرانه‌ها به زمینه‌هایی نیازمند است؛ و نخست آن است که اصولاً ققنوسی وجود داشته باشد که برآید!

زن دو با این خصوصیات و این عصیان آنارشیستی راه به جایی نمی‌برد، چرا که اعتراضش نه بر اساس شناخت و درک موقعیت خود در جامعه و شرایط موجود، بلکه مبتنی بر احساسات سطحی و برداشت‌های لایه‌هایی رویی کتاب‌هایی است که خوانده و حرف‌هایی است که شنیده. (این که حرکت زنان بر اساس شور و احساسات و نه شعور و تعقل است، بیشتر

به کار طرفداران نظام مردسالار می‌خورد تا جریانات فمینیستی رایج در جامعه ما!)

نویسنده کوشیده است ساختار ظاهری متن را نیز با حرف‌هایی که مدنظر دارد همسان سازد. از این رو ناچاریم برای رسیدن به عمق فاجعه، همراه آدم‌های نمایشنامه از اتاقی به اتاق دیگر برویم. مسیری که از اتاقی زیبا و دلباز و روشن (که زن‌ها را شاد می‌سازد) آغاز می‌شود. همه چیز سرشار از سرخوشی و امید و تحرک است. لکن با گذر از اتاق‌ها است که وسایل و رنگ‌ها و حرکت‌ها روی به سوی تیرگی و دلمردگی می‌گذارند. فضا محدودتر و تنگ‌تر می‌شود و قهقهه‌ها به زهرخند مبدل می‌شوند.

نمایشنامهٔ «هتل عروس» بیشتر طرح یک موقعیت است و چنین است که نویسنده به بسط شخصیت آدم‌ها و ارائه شناخت‌نامه‌ای از پیشینهٔ آن‌ها دست نمی‌یازد. آنها حتی نام مشخصی ندارند و با عناوین «خانم»، «مهندس» و «هتلدار» معرفی می‌شوند. هیچ هویتی از پیش ندارند و انگیزهٔ اعمال، گویی به دلیل سرنشتی است که در ذات آنها نهاده شده است. در این موقعیتِ خاص، سرنشت توسط نظام مردسالار تحمیل می‌شود. و البته مردان نیز به سبب تنفری که از سوی تماشاگر نثار آنها می‌شود و نیز آن که به هدف پلید خود نمی‌رسند، راه به جایی نمی‌برند. گویی نویسنده از این منظر، ما را به «تعادل» به عنوان منطقی‌ترین گزینه رهنمون می‌کند. و اگر نگاه از این منظر را ادامه دهیم، می‌تواند توجیهی باشد بر نقش‌هایی که تیپ‌گونه باقی می‌مانند. گرچه این تحلیل با خواست دیگرِ نویسنده در تناقض خواهد بود؛ این که او زن‌ها را از اتاق‌های مختلف گذر می‌دهد تا زمینهٔ طغیان نهایی (آتش زدن هتل) را به وجود آورده باشد. دو هر حال به نظر می‌رسد که «هتل عروس» بیشتر بر وجه تمثیلیِ هتل و آدم‌هایش تأکید داشته باشد تا آدم‌ها را به استثمار و استثمارزده تقسیم کند؛ استثماری که به فاجعه ختم می‌شود و البته چنان‌که پیش‌تر آمد، به دلیل افراق در نمایش تفاوت مردان، فاصلهٔ لازم برای عمل و عکس‌العمل را در خود ندارد و همچون یک سخنرانیِ آتشین و آزادی‌خواهانه با شعار «یا مرگ یا آزادی» هم‌ارز می‌شود تا طرح مسأله و ریشه‌یابیِ معضلات اجتماعی.

این‌که نویسنده و نیز کارگردانِ زن نمایشنامه و اجرا، اجتماع پیرامون خود را از منظر نگاهِ زنانهٔ خود ببینند و دغدغه‌های مربوط به زنان در آنها حضور پررنگ‌تری داشته باشد، امری است طبیعی. هر هنرمند می‌تواند موضع فردی و شخصیِ خود را از نگاه به آن‌چه در اطراف خود می‌گذرد ابراز کند ولی آن‌چه کمتر مورد توجه واقع شده، آن است که برای نقد استثمار زنان پیش از اعتراض و آتش زدن و انتقام‌گرفتن و... باید به نقد زمینه‌هایی پرداخت که نظام یکسویهٔ مردسالارانه را ایجاد می‌کند؛ زمینه‌هایی که در نهایت، زنان ـ و نیز مردان ـ را به پذیرش آن همچون سرنوشتی محتوم وامی‌دارد.

اجرا

«تیرانداز» به نمایش اندیشهٔ حاکم بر متن می‌پردازد. فضای رنگی و حرکات شاد، آرام آرام به تاریکی می‌گراید. همان‌قدر که تغییر صحنه و سادگی و محقرانه‌شدن هرچه بیشتر اتاق‌ها قابل پیش‌بینی است، فاجعهٔ پایانی غیرقابل انتظار است. چرا که تماشاگر آمادگی لازم را برای گذر از آن شوخی‌ها به سوی هول و هراس پایانی ندارد. این خلاف‌آمد پایانی، پیش از آن‌که غیرمنطقی و آزاردهنده باشد؛ تأثیر فاجعه را بیشتر می‌سازد. گویی هشدارمان می‌دهد که پیش در چند قدمی ما و چند اتاق آن طرف‌تر است. ولی ما سرخوشانه می‌خندیم. گرچه تأکید زیاد مهندس بر دستشویی که بار شوخیِ ابتدایی آن را می‌گیرد با تکرارها آزاردهنده نشان می‌دهد؛ حتی اگر به نشانهٔ توجه او به سطحی‌ترین غرائز انسانی بوده و نیز سویه‌ای اروتیک را مدنظر داشته باشد، با آن تأکید دائمی بر عبارت «خانم‌ها بفرمایید دستشویی».

بخش‌بندی‌های نمایش نیز که با حضور یک بازیگر ـ خارج از داستان ـ صورت می‌گیرد، هیچ تأثیری بر اجرا نمی‌گذارد. جز آن‌که فقط اجازه می‌دهد دکور صحنه تغییر یابد. در غیر این صورت حضور در نور موضعی و نام نهادن بر قطعات نمایش هیچ خاصیت دیگری ندارد و از هیچ بار معنایی برخوردار نیست. نام قطعات نیز بیشتر از روی تفنن انتخاب شده‌اند و با هر عبارت مشابه دیگر تمایزی ندارند. «تو هتل عروس به هیچ کس بد نمی‌گذره»، «دست‌ها بالا»، «آه یه مو»، «این‌جا قبلاً انباری بوده»، «این‌جا چی‌قدر تاریکه» و «یک ساعت مهلت» بیشتر به کار میان‌نویس‌های فیلم‌های صامت می‌آیند تا این که توقع تماشاگر را از انتقال مفهومی برعهده بگیرند.

همچنین است تداوم نمایش در لحظات نسبتاً زیادی در نور شمع که قرار است سطحی‌ترین تمهید برای نشان دادن تنهایی زن دو باشد. گرچه بازی سایه‌های این بخش زیباست و تعلق خاطر زن را ـ همچون همه ـ به بازی‌ها و رؤیاهای شیرینِ کودکانه در آن وضعیت مصیبت‌بار نشان می‌دهد.

در هر حال کارگردان بسیار کوشیده است ضرباهنگ مناسب را که گاه از سوی متن دچار خدشه می‌شوند ـ از جمله زمانی که دو زن دربارهٔ قانون و سنت و قواعدی که همچون قوانینی نانوشته عمل می‌کنند سخن می‌گویند ـ با شوخی‌ها و حرکت‌ها و جابه‌جایی‌ها حفظ کند و البته خود ناخواسته، با بخش‌بندی نمایش در این مسیر خلل ایجاد می‌کند. گرچه وی این تمهید را برای ممانعت از درگیری حسیِ (به بیان بهتر احساساتی) تماشاگر با موقعیتِ مطرح‌شده ایجاد می‌کند. اما از آن جا که هر دو زن اساساً خود، مبتنی بر احساسات رفتار می‌کنند؛ این شگرد راه به جایی نمی‌برد.■

* * *

خشونتی که آشکار نمی‌شود

مدهآ

نویسنده و کارگردان: محسن حسینی
بازیگران: گلاب آدینه، اصغر همت، محسن حسینی و...
زمان: ۲۶ مرداد تا ۳ مهرماه
سالن: سایه
اجرا: ۲۹ شب
تماشاگر: ۱۹۸۶ نفر
فروش: ۲۹ میلیون ریال

چکیدهٔ داستان: «ژازون» که به گفتهٔ خوابگزاران، تولدی شوم دارد، بعد از تولد از خانوادهٔ خود دور و به خانوادهٔ دیگری سپرده می‌شود. او برای رسیدن به تخت سلطنت پدر ناچار است، پدر «مدهآ» را از سر راه بردارد. مدهآ به خاطر عشق او، خانواده‌اش را نابود می‌کند و هر دو می‌گریزند. ژازون مجبور می‌شود با دختر پادشاه کورنت ازدواج کند. مدهآ برای انتقام، پادشاه و دخترش را مسموم می‌کند و سپس می‌گریزد. ژازون نیز به جنون می‌رسد.

پیشینهٔ کارگردان: دانش‌آموخته تئاتر در آلمان و کارگردانی «آبی آهنی»، «برج خاموشان»، «نوستالوژی یک» و...

گروه: آستو ویداتو

□ □ □

متن

بر «مدهآ» این داستان کهن یونانی، خوانش‌های بسیاری انجام پذیرفته است. از «او ریپید» و «سنکا» گرفته تا «ژان آنوی» معاصر و دیگران.

«حسینی» خوانش دراماتیک خود را مشخصاً از رمان «نجواهای مدهآ» نوشتهٔ «کریستا ولف» آلمانی گرفته است. همچنین او نگاهی به مدهآی «آنوی» دارد و به هنگام اجرا نیز از «اوریپید» بسیار بهره می‌برد. از آن جایی که اساس خوانش او، یک رمان ـ گرچه معاصر ـ است، کلیت اجرا در میانهٔ متنی که ترکیبی از نثر داستانی و نمایشنامه است، گاه به این سو و گاه به آن جهت در حرکت است.

این مدهآ زنی است که پس از خیانتی که از سوی همسرش می‌بیند؛ درنده‌خویی پیشه می‌کند و حتی به ورطهٔ کانیبالیسم می‌افتد. این زن شیزوفرن که به‌تدریج از پارانویدیسم و سوءظن‌های ذهنی و توهمات روانی در می‌گذرد، از درون دچار دگرگونی‌هایی ملتهب می‌شود.

مدهآ از کسب قدرت آغاز می‌کند و به روان‌پریشی می‌رسد. او تمام زندگی و آمالش را پیشِ روی عشق فداکرده و در نتیجه زمانی که آن را از دست‌رفته می‌بیند، به انتقام روی می‌آورد. او که همواره با هر مقولهٔ قدرت‌مدارانه روبه‌رو شده، اکنون درمی‌یابد که در جایی، قدرت نتیجه نمی‌دهد. او در این راه حتی از نابودی خانواده‌اش ابایی ندارد، اما در انتها در می‌یابد که برای «ژازون» ابزاری بیش نبوده است. آن‌چه در انتها نصیب مدهآ می‌شود، ذهنیتی است از هم‌گسیخته که چاره‌ای جز سادیسم و مازوخیسم ندارد. روند رسیدن به آن پریشانی، در طی صحنه‌های نمایش شکل می‌گیرد.

در آغاز سخن از عروسی و سوگ می‌شنویم؛ گروهی سیاهپوش می‌آیند و قند می‌سایند و آدمیان‌اند که می‌آیند و می‌روند و خبر می‌دهند. همسرایان آغاز می‌کنند. افسوس مدهآ را می‌خورند، از آینده می‌گویند، تشویقش می‌کنند و گاه، او را سرزنش می‌نمایند. پس از آشنایی تماشاگر با فضای کلیِ داستان، در بخش دیگر با خلوت مدهآ و جنجال‌های روحی‌اش روبه‌رو هستیم. ذهن آشفتهٔ مدهآ پیش روی ما شکافته

می‌شود؛ می‌گوید و اعتراف می‌کند تا خود را آرام سازد.

در بخش سوم مدهآ تصمیم می‌گیرد؛ تصمیمی که نه تنها او را آرام نمی‌سازد، بلکه به ناآرامی‌های درون و برون دامن می‌زند. مدهآ از آن‌چه می‌بیند و می‌شنود و آن‌چه از درون، او را برمی‌آشوبد، همه چیز را رها می‌کند و به ویرانیِ هر آن‌چه هست روی می‌آورد و ما می‌مانیم و «مدهآ»یی که نمی‌دانیم آیا از نو سر بر می‌آورد و یا خود نیز در ویرانی فرو می‌ریزد.

این مدهآ بسیار زمینی نشان می‌دهد. هذیان‌زدگی و روی‌آوردن به جنون، به سبب عشقی که از کف رفته است؛ بسیار امروزی جلوه‌گر می‌شود. این مدهآ عشق خود را از دست‌رفته می‌بیند، احساس حقارت می‌کند و این تحقیر را با خشونت پاسخ می‌دهد.

«حسینی» در کندوکاوِ نفسانیات انسانی به کاوش می‌پردازد. مدهآ به خشونت روی نمی‌آورد، بلکه خشونت از آغاز با اوست. گرچه حتی تا پایان، شکل بیرونیِ خشونت در بازی مدهآ نشان داده نمی‌شود، اما «حسینی» آگاهانه می‌کوشد آن را به درون بازیگر بکشاند تا هولناکیِ آن، هر چه بیشتر به چشم بیاید. و البته «حسینی» نگاه روشن و امیدوارانه خود را پس از زمانی طولانی (حدود ۸۰ دقیقهٔ اجرا) در زمانی کوتاه در انتهای نمایش ارائه می‌کند؛ آن جا که یکسره نور بر تماشاگر می‌بارانند و «می‌توانیم دوباره شروع کنیم» که گفته می‌شود. گویی که مدهآیی تازه نورسته و شکوفاییِ عشقی نوین فراتر از خاکستر انتقام و خشونت را شاهدیم و البته بی‌هشدار نمی‌مانیم؛ چرا که سیم‌ها ـ که نماد جدایی است ـ یکی بر جای می‌ماند.

همسرایان

همسرایان یا ندیمه‌های هفت‌نفره مدهآ که از تراژدی‌های یونان باستان می‌آیند می‌کوشند تا در مرز میان روایت و بازی حرکت می‌کنند. به دیگر سخن «حسینی» کارکرد همسرایان را فراتر می‌برد تا تک‌گویی‌های مدهآ به دیالوگ تبدیل شود و حتی در بخش سوم نمایش، گاه به ساخت شخصیت نزدیک و به یک «بازیگر» تبدیل می‌شوند. و اما دربارهٔ زبان همسرایان باید گفت، در بخش نمایش که تأکید بر آن‌هاست، گفتار به ادبیات کلاسیک نزدیک است. در بخش دوم این زبان تغییر می‌یابد و در بخش سوم به طور کلی شکسته می‌گردد و به ساختاری نوین تبدیل می‌شود، و حتی به گونه‌ای زبان محاوره‌ای مبدل می‌گردد.

این همسرایان ایستا و با کارکردی کلاسیک نیستند؛ آنها وظیفه دارند هر یک گوشه‌ای از زوایای ذهن مدهآ را نمایش دهند. بدین سبب است که آنها نیز مانند مدهآ هستند؛ بی‌منطق، هذیان‌گو، فقط تابع دستور؛ با کم‌ترین استفاده از دیالوگ و با بهره‌گیری از حرکت. روان‌پریشیِ مدهآ را عرضه می‌دارند. بدین روی است که هر حرکتی در آنها را پیش از آن در مدهآ شاهد بوده‌ایم.

روان‌پریشیِ مدهآ بیش از کلام او در حرکات همسرایان نمود دارد. «حسینی» به ابعاد دیداری اهمیتی ویژه می‌دهد و بدین سبب از روایت خطیِ داستان نیز پرهیز کرده و زمانی که حرکات همسرایان با لحن‌های متفاوت‌شان همراه می‌شود ـ ضمن تقطیع صحنه‌های نمایش ـ شاهد گذشتن مدهآ از مراحل مختلف ذهن تا وادی آشفتگی هستیم. به دیگر سخن؛ تفاوت‌های لحن کلام و حرکت در همسرایان نیز برگرفته از شیزوفرنیِ مدهآست.

صحنه

سیم خاردارها (به تعداد ۷ ندیمه) همچون حصاری مانع ورود مدهآ به شهر است و البته او خود نیز در ذهن، حصاری بر گرداگرد خود می‌کشد. در انتها نیز یکی از سیم‌ها بر جای می‌ماند؛ چرا که ممکن است مدهآی دیگر از راه برسد!

صورتک «ژازون» نیز به حضور همواره‌ٔ وی در ذهن مدهآ اشاره دارد؛ تمهیدی که بسیار سطحی می‌نماید. چنان‌که حضور «حسینی» بر صحنه، گاه وی را «ژازون» و گاه به عنوان کارگردان نشان می‌دهد.

و نمایش زمانی به پایان می‌رسد که آتش دست پخت مدهآ به مخاطبان عرضه می‌شود. این تمهید سطحی نیز بنا دارد به ما هشدار دهد که مدهآهای فراوانی به‌صورتی بالقوه در بین ما حضور دارند.

* * *

معصومیتی که از نفرت زاده شده است

ماریای بی‌نام

برداشت از نمایشنامهٔ «تصاویر ماریا» نوشتهٔ «لیدا اسکورمان هوداک»

کارگردان: نرگس هاشم‌پور

بازیگران: نرگس هاشم‌پور و گلچهر دامغانی

زمان: ۲۳ مرداد تا ۲۷ شهریور
سالن: سایه
اجرا: ۲۸ شب
تماشاگر: ۵۶۷ نفر
فروش: ۵ میلیون ریال

چکیدهٔ داستان: زنی بیمار و روان‌پریش که مورد تجاوز دشمن واقع شده، به بازگویی گذشتهٔ خود می‌پردازد.
پیشینهٔ کارگردان: چند تجربهٔ بازیگری و نیز کارگردانی «مدهاً»
گروه: معاصر

□ □ □

متن

«ماریای بی‌نام» اقتباس «هاشم‌پور» از نمایشنامهٔ «تصویر ماریا»، نوشتهٔ «لیدا اسکورمان هوداک» است که در لایه‌های رویینِ خود به مصائب مردمان اروپای شرقی در جریان جنگ‌های داخلی و قومیِ آنان می‌پردازد. «ماریا»ی بیمار که هم خود و هم سرزمینش مورد تجاوز دشمن قرار گرفته و در نتیجه از تعادل روانی دور شده است؛ بر تخت آسایشگاه، دشواری‌هایی را که با آن روبه‌رو بوده است روایت می‌کند. از معصومیتی که به یغما رفته است. این معصومیت از واژهٔ «ماریا» (مریم) آغاز می‌شود و با تأکید بر «بی‌نام» بودن وی به همه دیگرانِ همچون وی، تسری می‌یابد. او به بازگویی گذشته می‌پردازد، اما در همین موقعیت که ما شاهد روایت اوییم، نیز نشانه‌هایی است که از طریق آنها درگیری ایجاد می‌شود و او برای بازگویی خاطراتش انگیزه می‌یابد. مثلاً به یاد آورید زمانی را که او می‌خواهد میوه بخورد که عمل خوردن آرام آرام به یک عمل نمایشی تبدیل می‌شود. انگیزه‌ها او را به خوردن می‌کشاند و خوردن، خود انگیزه‌ای می‌شود برای گفتن خاطره‌ای دیگر و...

ماریا در موقعیت ذهنیِ خاصی قرار دارد و گرچه از نگاه کارگردان او روانی نیست، اما به تماشاگر، روان‌پریش می‌نمایاند. او ذهنیتی درگیر دارد، چنان‌که در جایی این ذهنیت از وی جدا می‌شود و جداگانه بر صحنه حضور می‌یابد. او نیز از خاطراتی دیگر سخن می‌گوید. او می‌کوشد از بیرون نظاره‌گر خود باشد. چنین است که در انتهای کار شاهد آن «دیگری» هستیم که بر تخت خوابیده و صورتک ماریا را بر چهره دارد. گرچه در بسیاری لحظات، آن‌چه «دیگری» بر زبان می‌راند و ذهنیتی که ایجاد می‌کند، او را شخصیتی منفک و بیماری دیگر نشان می‌دهد. در هر حال «هاشم‌پور» کوشیده است کشمکش را ورای درگیریِ ماریا با جنگ بیرون؛ به نزاع درونیِ او با خود بکشاند. در این جا او برای پرهیز از روایتِ صرف، «دیگری» را از وجود ماریا بیرون کشیده و به روی صحنه می‌آورد تا به عینه شاهد درگیریِ او با خود باشیم؛ «او»یی که در کشاکش درونی است، چراکه فرزند خود را ثمرهٔ تجاوزی می‌داند که خود، از نفرت حاصل آمده است. و اکنون سرنوشت چنان است که نوزادی محصول تجاوز و انزجار زاده شود؛ نوزادی که نشانی از هویت پدر ندارد.

اجرا

«هاشم‌پور» بسیار می‌کوشد تا از ظرفیت‌های نه بسیار غنیِ متن بهره جوید، و این‌همه را فقط در شخصیت و کنش «ماریا» جست‌وجو می‌کند. چنان‌که گرچه پرستار را به متن اصلی می‌افزاید، لکن وی همواره خاموش و نظاره‌گر است؛ گویی که حضور ندارد و البته تنها جایی که فعالانه در صحنه حضور دارد، جایی است که ماریا را در زایش یاری می‌دهد. او می‌کوشد پوتین‌های ماریا ـ این مظاهر جنگ و تجاوز ـ را از او جدا کند.

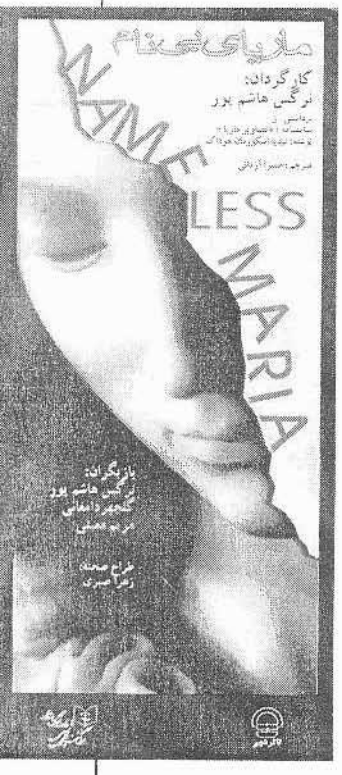
صحنه

فضای تمیز، سرد و ساده‌ای که پاراوان‌های سرد رنگ القاء می‌کنند، با التهاب روحیِ زن در تضاد قرار می‌گیرد. آرامش حاکم بر اتاق و فضای موجود، بستری مناسب ایجاد کرده است تا تضاد آن با پریشان حالیِ زن بیشتر نمایانگر شود.

«هاشم‌پور» به حال و هوای کار، نام آدم‌ها و نوع دیالوگ‌های رد و بدل شده که فضایی غیر ایرانی را القاء می‌کند، موسیقیِ سنتیِ ایرانی می‌افزاید تا معنایی جهان‌شمول از نمایش ارائه کند. او احساسِ برخاسته از دیدن سرنوشت زن را ـ که در هر مکان دیگری نیز امکان‌پذیر است ـ به همه جا تسری می‌بخشد، گرچه نیازی نمی‌بیند که آنها را لامکانی و لازمانی نشان دهد.

در بخش بازی سایه‌ها (شاخص‌ترین قطعهٔ نمایش) مرز ذهن و واقعیت در هم می‌آمیزد و نیز فضای پریشان‌روان زن که در ملغمه‌ای از کابوس‌های تلخ جنگ و تجاوز و خاطرات شیرین کودکی شناور است، به نمایش گذاشته می‌شود.

بازی پرانرژیِ «هاشم‌پور» نیز این فضاسازی را تقویت



می‌کند و البته ساختار غیر دراماتیک متن ـ در بسیاری لحظات ـ کوشش او را در سطح روایتی غمناک از سرنوشت تلخِ یک زن نگاه می‌دارد.

* * *

یک قبله عالم، محصول طرح ژنریک!

باغ شب‌نمای ما

نویسنده: اکبر رادی
کارگردان: هادی مرزبان
بازیگران: ایرج راد، علی رامز، فرزانه کابلی، شهره لرستانی و...
زمان: ۳ تیر تا ۱۶ شهریور ماه
سالن: اصلی تئاتر شهر
اجرا: ۵۶ شب
تماشاگر: ۸۸۳۴ نفر
فروش: ۱۷۶ میلیون ریال

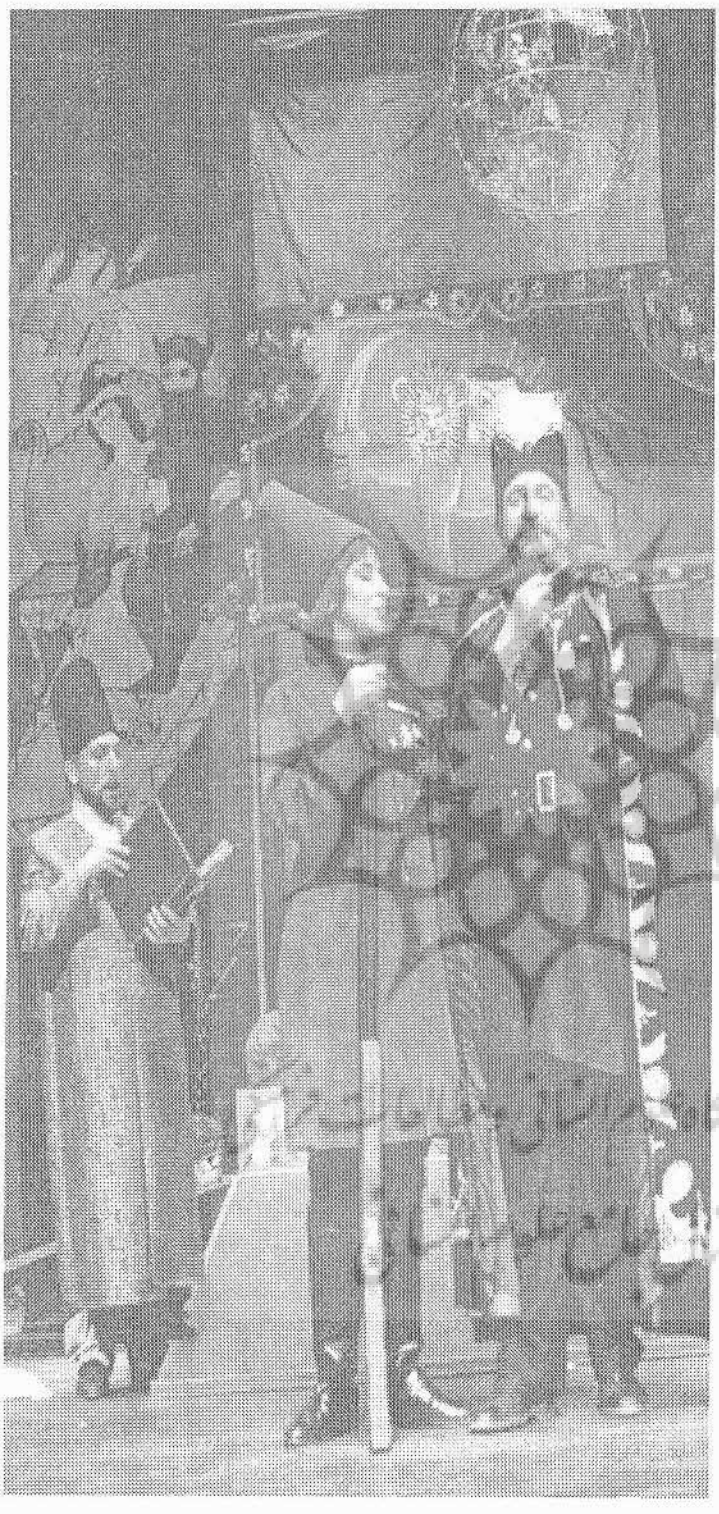
چکیدهٔ داستان: این نمایش در برگیرندهٔ گوشه‌هایی از زندگی و مرگ ناصرالدین شاه است.
پیشینهٔ کارگردان: کارگردان بسیاری از نوشته‌های «اکبر رادی» از جمله: «بلکان»، «آهسته با گل سرخ»، «هاملت با سالاد فصل»، «آمیز قلمدون» و...

چاره چیست؟ به هر حال باید پذیرفت که «باغ شب‌نما» یا «قبلهٔ عالم» نوشتهٔ «اکبر رادی» است. از بکار بردن عبارت «آخرین نوشته» پرهیز می‌کنم، چراکه در آن صورت خواننده و تماشاگر جدی و پیگیر تئاتر توقع دارد که در آخرین نوشتهٔ این نمایشنامه‌نویس که (زمانی؟) یکی از قطب‌های معدود ادبیات نمایشیِ سرزمین ما بود؛ متنی سرشار از پختگی و سلیس و پر مغز را شاهد باشد، ولی گویا در سرزمین ما کمتر رسم است که خوب به سرانجام برسیم.

«قبلهٔ عالم» از تاریخ بهره می‌گیرد و شوخی را چاشنی می‌کند تا به بهانهٔ نقل برشی از تاریخ، آن را به سطحی فراگیرتر تعمیم دهد. اما ما همان قبلهٔ عالمِ همیشگیِ همه فیلم‌ها و سریال‌ها و دیگر نمایشنامه‌های مشابه ـ وگاه بسیار موفق ـ را شاهدیم که فقط وجه زنبارگی و حماقتش را به وجه بارزی می‌بینیم. گویی که او نه شاه، بلکه بازیگری است که شاهْ بازی می‌کند؛ بنابراین هر چه بیشتر اغراق کند و سبک‌مغز و سبک رفتارتر باشد، وظیفهٔ خود را بهتر انجام داده است. و باز هم شگفت‌آورتر این که استاد قرار است با جابه‌جاییِ چند کلمه و فعل و چند تکیه کلام و عبارت مستعمل، زبان قاجار را برای ما تداعی کند و این دیالوگ‌ها چنان در متن و به تبع آن در اجرا در بازی با کلمات غرق می‌شوند که گویی فراموش می‌شود قرار است این شاه، نمادی باشد از دیکتاتورهایی که همواره در تاریخ وجود داشته‌اند. آن تعمیم نیز فقط در سطح دیالوگ‌ها باقی می‌ماند، مثل جایی که شاه به کوره‌های آدم‌سوزی اشاره دارد یا ملیجک از هیروشیما سخن می‌راند.

شاه در جایی (به ظاهر؟) بر سرِ رحم است و گاه خشونتِ غیرمنطقی پیشه می‌کند، می‌خندد، دستور کشتن می‌دهد، می‌ترساند و این همه در تعمیم نهایی، دیکتاتورها را آدم‌هایی روان‌پریش معرفی می‌کند. حال آن‌که بسیاری از آنها بر اساس فلسفه‌ای مدون ـ هرچند غیرانسانی ـ اساس جنایات خود را پی‌ریزی کرده و می‌کنند. و این با فضای بی‌خبریِ مطلق که بر دربار، شاه و حتی مردم حکمفرماست تطابق ندارد. حتی مردم، وبایی را که آمده و تمامی زندگی آنها را تحت سلطهٔ خود درآورده است می‌پذیرند و دم برنمی‌آورند. بدین شکل، سخن گفتن، هجو، تمسخر و... از سوی یک شاه لاابالی به چه کارِ صحنهٔ نمایش می‌آید؛ شاهی که همچون موارد مشابه (و حالا کلیشه‌شده‌اش) یکسره به شکار و شور و شراب می‌اندیشد؛ از سیاست در نمی‌آورد، و در میانهٔ اطرافیانی جملگی چاپلوس، مال‌پرست و خودخواه، اسیر سفره و سفر، روز را به شب می‌رساند و به قول ملیجک «پنجاه سال نه، پنج هزار سال پادشاهی» می‌کند.

در هر حال باید پذیرفت که نشانه‌های متن برای تعمیم داستان به کلیت تاریخی، بسیار دم دستی است و اساساً در ترکیب نهایی، جایی بسزا نمی‌یابد. زمانی که قرار است این شاه همان قبلهٔ عالمِ رایج و بارها تکراری باشد، سخن گفتن از هیروشیما، همچون بلاهت سلطان به نظر می‌آید و تغییرات بی‌منطق مانند عوض کردن لهجه و شخصیت شاه یا آن سخنرانی ملیجک یا تبدیل اعتمادالسلطنه به بیهقی فقط به تشتت متن و به تبع آن، اجرا می‌انجامد. در حالی که اگر کوشیده می‌شد برشی از تاریخ که به زندگی یک شاه (در این



جا ناصرالدین شاه) می‌پردازد، از منظری خاص و مبتنی بر یک تحلیل جامعه‌شناسی، سیاسی، فرهنگی یا... بنابر باورهای نویسنده و پس از آن کارگردان عرضه شود؛ نیازی به حضور این همه اجزای نامتجانس نمی‌بود؛ چرا که هر نمایشنامه‌ای، زمانی که به نقل داستانی می‌پردازد یا موقعیتی را تصویر می‌سازد، بدیهی است که به آن داستان خاص نظر ندارد و با تبدیل نشانه‌ها و نمادهای آن، می‌توان به نگاه هنرمند به جهان اطراف دست یازید. اما اگر تصوری که برای تعمیم پیام نویسنده در این متن وجود دارد به تمامی نویسندگان تسری یابد، از این پس در هر نمایشنامه‌ای باید شاهد حضور هر آدم از هر دورهٔ تاریخی و هر حرف از هر کس در هر مکان بی‌ربط و غیرمنطقی بود؛ چراکه قرار است تعمیم صورت گیرد! بدیهی است این روند، با هیچ منطق و هیچ سلیقه‌ای انطباق ندارد.

اجرا

اجرای «مرزبان» دقیقاً منطبق است بر آن‌چه رادی اندیشیده و نگاشته است. گرچه در هر حال شخصیت محوریِ نمایش، نقش شاه است و تماشاگر می‌بایست بر آن تمرکز ویژه‌ای داشته باشد، اما به نظر می‌رسد انرژی کارگردان آن‌چنان معطوف به وی شده که از دیگر آدم‌ها غافل مانده است و آنها بر اساس خلاقیت‌های فردی و الگوهای مشابهی که دیده‌اند یا خود تجربه کرده‌اند، بازی می‌کنند.

در انتها نیز از صندوق سیاست به جای شاه یک ملیجک سر برمی‌آورد تا دنیا را به مسخره بگیرد و البته این تمهید با تلاش برای تعمیم شاه قاجار با همهٔ شاهان، منافات دارد. چرا که تماشاگر توقع دارد حال که دیگر شاهی در کار نیست و ملیجکی بر روی کار آمده است، شاهد تغییری باشد، اما این خواسته برآورده نمی‌شود. ملیجک می‌توانست نقش مخالف شخصیت شاه را ایفاء کند تا با ایجاد یک تضاد، روند اجرا را از یکنواختی نجات دهد، اما این‌چنین نمی‌شود و حتی شاهد تحول درونی شاه نیز نیستیم، آن‌گونه که مثلاً کلامی که بر زبان می‌آورد یا اعمال بلاهت‌آمیزی را که از وی سر می‌زند حاصل کشمکش درونی زوایای روح ناآرام او بدانیم.■