گزیده‌نمایش‌های دوفصل / ۱

● امید روحانی

خانهٔ برناردا آلبا
براساس نمایشنامهٔ فدریکو گارسیا لورکا (از ترجمهٔ نجف دریابندری)
به کارگردانی روبرتو چولی
تولید مشترک مرکز هنرهای نمایشی و تئاتر آن در روهر آلمان
با بازیگری: مهتاج نجومی، فرید سیاه‌منصور، نرگس هاشم‌پور، مهسا مهجور، رؤیا تیموریان و ...
خرداد ـ تیرماه ۱۳۸۱
تئاتر شهر، تالار اصلی

۱. از زمانی که تعداد دفعات رفت و آمد آقای روبرتو چولی، مدیر هنری، کارگردان اصلی و مغز متفکر تئاتر آن در روهر آلمان به ایران در چند دوره از جشنواره تئاتر فجر و شرکت او در این جشنواره از حدود معمول و متعارف فزونی گرفت، می‌شد حدس زد که برنامه‌ای مشترک در شرف وقوع است. حضور و شرکت چولی و گروهش ـ تا آنجا که حافظه یاری می‌کند ـ گویا به سال ۱۳۷۷ بازمی‌گردد که او با دو کار *پینوکیو* و *فاوست* در جشنوارهٔ تئاتر فجر شرکت کرد. همین اجرا (و به ویژه فاوست) توجه اهل تئاتر را در ایران به سوی او جلب کرد و در سال بعدش با اجرای *کاسپار*، که در واقع مهم‌ترین برنامهٔ جشنواره را از آن خود کرد؛ چولی، عملاً پل ارتباطی اهل تئاتر در ایران با آن چیزی شد که همهٔ ما تصور می‌کردیم و می‌کنیم که وضعیت کنونی نگاه، برداشت، اجرا و Concept تئاتر در جهان معاصر یا دست‌کم اروپای معاصر است.

۲. بعد از چند بار شرکت چولی، اعلام شد که کار مشترکی قرار است بین این گروه تئاتری و مرکز هنرهای نمایشی شکل بگیرد. ابتدا صحبت از کاری مشترک به نام *دانهٔ ابریشم* بود که می‌شد حدس زد ترکیبی باید باشد از شیوه‌ها و نگرش‌های گوناگون تئاتری شرق و غرب (مثلاً) و طبعاً پرهزینه، اداکی جنجالی و بسیار تأثیرگذار. این که چرا نشد یا قرار است بشود، موضوع بحث ما نیست، اما به‌دلی آن، شاهد اجرای نیمه‌ای از همین نمایش *برناردا آلبا* در جشنواره سال گذشته (۱۳۸۰) بودیم و سپس اجرای عمومی آن در طی بیش از ۲ ماه در تئاتر شهر؛ حتی به‌رغم عدم استقبال ظاهری مردم، اهل تئاتر و حتی علاقه‌مندان چولی (که من یکی از آنها بودم و هستم).

۳. شاید چولی نمی‌دانست و ندانند که علاقه، نزدیکی، توجه و نوعی همخونی و هم‌اندیشی بین اهل ادب و هنر و تئاتر ایران و آثار نمایشی ـ و شعری ـ لورکا وجود دارد و شاید همین احساس مشترک است که باعث می‌شود ما نه فقط احساس کنیم که لورکا را می‌شناسیم، بلکه تصور و تجسمی از اجرای نمایش‌های لورکا (و اساساً این نوع رویکرد لاتینی) در ذهن و حافظهٔ تئاتری خود داریم. اجراهای آثار لورکا توسط اهل تئاتر در ایران، شاید به علت همین نزدیکی فرهنگی، همیشه با استقبال و توجه همراه بوده است.

مثلاً آخرین اجرا عروسی خون به کارگردانی دکتر رفیعی، یکی از موفق‌ترین اجراهای تئاتری در طی چند سال اخیر در ایران بود که حتی زمانی از صحنه برداشت شد که به شهادت اهل تالار، وحدت و تعدادِ بیست‌های فروش‌رفته در آخرین اجرا، توانست دست‌کم تا یک ماه بعد از پایان اجرا ادامه پیدا کند.

۴. هر چند کشف علت محبوبیت و موفقیت یک اجرای تئاتری یا یک فیلم در ایران از دشوارترین کارهاست، اما به‌نظر می‌رسد که کشف و فهم روابط بین پرسوناژهای یک کار، برای کشف و درک روابط عرفی در یک جامعهٔ روستایی در اسپانیای نیمه قرن – با ریشهٔ لاتینی آن – فهم علت و معلولی روابط اجتماعی، حالت و روحیهٔ تقدیری، حاکمیت سرنوشت بر رفتار و کنش‌ها و عاقبت زندگی پرسوناژها، فضاسازی پرخون و پرطراوت و رنگارنگ آدم‌ها، اروتیسیزم پنهان و نهانی این روابط، درنیامدن عکس‌العمل‌ها در قبال ریز بودن و خاکی بودن انگیزش‌ها، نقش موسیقی و احساسات رقیقه و ... موفقیت در به صحنه بردن همهٔ اینها از علل موفقیت کسانی چون دکتر رفیعی باشد، بدیهی که او این توانایی را داشت (و دارد) که همهٔ این ویژگی‌های عمومی و خصوصی اثر را با رگه‌های خلاقیت سلیقه و نوآوری‌های خود بیامیزد یا به آنها شکل پرخورد تازه و خلاقانه بدهد. نگاه کنید به کارکرد موسیقی در اجرای عروسی خون یا تطبیق و تنظیم تمهیدات اجرایی، طراحی صحنه‌ای سبک کارش یا نوشتهٔ لورکا، مثلاً در استفاده از پلان‌بندی سه‌سطحی در عروسی خون، اجرای موفق صحنهٔ ماه، یا کاربرد رقص و حرکات استیلیزهٔ بازیگران که از رقص‌های اسپانیایی می‌آید و فوراً با اجراهای کلاسیک دیده شد یا حتی – دیده نشده و – تصور شد. اجرای کارمن، رقص‌های اسپانیایی، موسیقی جیپسی و فلامنکو در ذهن تداعی می‌شود و...

۵. شاید از همین رو، اجرای چولی از *برناردا آلبا* از همان ابتدای اجرا عنایتی در جشنوارهٔ فجر و اجرای عمومی‌اش در ایران با استقبال عمومی مواجه نشد. نگاه چولی به نمایشنامه و شکل اجرایی آن – با همهٔ تغییرات و تحولاتی که طی ۴ ماه در جشنواره‌ها و صحنه‌های دیگر و تئاتر شهر به خود گرفت – برای ما دور از ذهن و تصورات ذهنی و حافظهٔ تئاتری ما بود.

در بروشور نمایش همه در زندگی‌نامهٔ هنری چولی می‌خوانیم که او در سال‌های ۷۳ ـ ۱۹۷۵ اثر (یا اثری) از لورکا را در «تئاتر آلمان» اجرا کرده است و ظاهراً اجرای آثار لورکا جزو پرتوار نمایشی گروهش هست و همین اجرای *برناردا آلبا*، طی ۴ ماه گذشته در شهرهای آلمان و سوئد اجرا شده است. یعنی چولی پیش‌تر و در سابقه کاری‌اش، اجراهایی از لورکا تجربه کرده است.

از سوی دیگر، چولی خود ریشهٔ لاتین دارد. اسپانیایی‌الاصل است و باید فضا، لحن، احساسات طرح‌شده و همهٔ جوهرهٔ اثر لورکا را بشناسد و بفهمد. فاصله خوانده است و نزدیک به ۲۰ سال سابقه کارگردانی و فعالیت در تئاتر، که اصلاً کم نیست.

از سوی دیگر، *برناردا آلبا* از جذاب‌ترین کارهای لورکاست. هر چند شکل و چهارچوب ساختمانی آن با دیگر آثار لورکا تفاوت ندارد و مشترک است. *برناردا آلبا* همچون عروسی خون و یرما با معرفی مکان (صحنه و آدم‌ها در آوردن روابط آدم‌ها طرح موقعیت دراماتیک آغاز و تهیس با یک ضربه / شوک دراماتیک و حتماً فاجعه‌آمیز و تراژیک پایان می‌یابد. در *برناردا آلبا*، لورکا به چند مهم در کار تئاتری خود دست می‌زند: مرد (آن) نمایش را حذف می‌کند و به پشت صحنه می‌برد و در واقع ما را با ۸ زن نمایش روبه‌رو می‌کند که در متن مختلف اما موقعیت‌های دراماتیک محدودتر و مشترک‌تری قرار دارند. ما در واقع شاهد تأثیر عامل و علت و انگیزه و موجد کنش‌دراماتیک در میان این زنان برای توجیه پایان تراژیک هستیم. از سوی دیگر، ما با شخصیت‌پردازی‌های پررنگ و پرحجم این زنان کاری نداریم، بلکه تنها یک وجه از شخصیت آنها، موقعیت عاطفی آنها و یک نکته در همه آنها مدنظر است. از این بابت *برناردا آلبا* فشرده و کپسوله شده فکر لورکا و آیندهٔ مرگباری دست‌کم این سه اثر و مضمون غالب کارهای تئاتری و فشرده شده نگاه دراماتیک اوست.

۶. اجرای چولی بسیار کلاسیک و متعارف است، اما با افزوده‌هایی از جا و منشی دیگر، یعنی افزوده‌هایی به اصطلاح مدرن تکمیل شده است. چولی صحنهای متعارف را با صحنه‌آرایی که در جوهر خود ناتورالیستی است، برمی‌گزیند، اما به کمک طراح صحنه‌اش، گرالف اورزارد هاین، آن را مینی‌مال، مفهوم‌گرا و بیانگر می‌کند. در واقع صحنه‌آرایی ناتورالیستی را استیلیزه می‌کنند: یک دیوار بلند سفری (حسی) با یک تفنگ آویخته به آن، با رنگ حسی یک درخت خشکیدهٔ بی‌برگ و بار (فر تأکید بر ناباروری عاطفی افراد خانوادهٔ ساکن در آن)، یک سر دراز و چند صندلی و همه خالی و بی‌رنگ (بار برای تأکید بر فقدان زندگی و سکون) و مقداری خاک. در واقع این تضاد به‌وجود آمده بر اساس استیلیزه کردن طراحی بر پایهٔ جوهر ناتورالیستی. اولین مشکل اجرای چولی‌ست. او البته می‌گوشد (و کوشش توجیه‌شده و قابل تقدیری هم هست) که عناصر زائد نمایشی و ناتورالیستی طراحی‌اش را دور بریزد، اما این رویهٔ مدرن استیلیزه بیش‌مال باعث شد که گرمهٔ حس زندگی و خون لاتین این پرسوناژها دیگر در صحنه جاری نباشد. آدم‌های نمایش دیگر نه انسان‌هایی زنده پرشور و پر از قلق به زندگی و درگیر با نفس، بلکه تیپ‌ها یا در نهایت Archtype هستند که قرار است حرفه، مضمون، پیام و محتوای نمایش را در ساده‌ترین و کلی‌ترین شکلش توضیح دهند.

این با طراحی لباس خانم سیمایی هر چه بیشتر تشدید می‌شود. روشن است که هم طراح و هم کارگردان به این لباس‌های شبه کارگری، اندکی مردانه، تک رنگ (با غلبهٔ رنگ‌های ملت قهوه‌ای و افرایی) آگاه است و اصلاً این نگرش در طراحی صحنه و لباس کاملاً انتخاب‌شده و آگاهانه است. روشن است که کارگردان خشونت مراکات، خشونت موجود در طرز نشستن پرسوناژها، مشت‌بر دیوار فلزی کوفتن و همهٔ میزانسن‌ها را در یکپارچگی و انسجام با لحن کلی انتخابی خود طراحی کرده است. اما همهٔ اینها باعث شده که طراوت و سوزندگی و حیات آدم‌ها در تضاد نمایش به خطر بیفتد. فضا ساخته نمی‌شود. مقصودم نه فضای اسپانیا و روستا و آفتاب و همه آن گرما و خون است که برای درآوردن کشش همهٔ این زن‌ها به آنها لازم بود، بلکه فضای حسی، عاطفی و درونی نمایش است که از دست رفته است.

۷. نوع رفتاری و شخصیتی پرسوناژها – که در متن اصلی هم بسیار پررنگ نیست – اینجا به امتداد همین طراحی لباس و صحنه به کمک حذف

تنوع در میزانسن، کار محدود با عناصر موجود محدودِ صحنه (صندلی، میز، خاکه پرده فلزیِ ته‌صحنه) عدم استفاده از عمق و اصرار در تخت و سطح‌بودن اجرا و میزانسن‌ها و قرار گرفتن آدم‌ها در یک خط افقی (در اکثر موارد) باعث شده که آدم‌های نمایش نه هویت‌های محض انسانی بلکه تابلوهایی فاقد هویت باشند همان نمونه‌ها و تیپ‌هایی که در کلیت و تجمع قرار است و اصلی را برجسته و درشت کنند. می‌شد به‌راحتی دو خواهر از پنج خواهر را حذف کرد و به تشدید قرار و گرهٔ دراماتیک رسید. می‌شد از دو گلفت، یکی را بکلی حذف کرد و وظیفه را گردن یکی گذاشت.

۸. مهم‌ترین دو تمهید و عنصر کار صحنه انتخاب موسیقی و حرکات مورون یا رقص‌هاست.

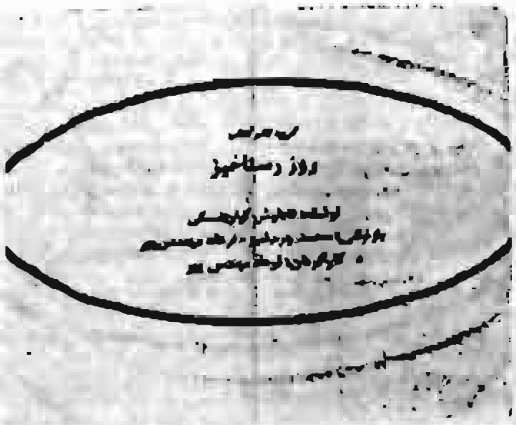
شکل کاربرد و استفاده از موسیقی نیز در همان قاعده و روال کلی و لحن اجراست. استفاده‌ای دراماتیک است که بیننده را یاد ساختار متعارف موسیقی در سینما می‌اندازد. چولی نوع استفادهٔ لورکا از موسیقی را با شکل متعارف‌تر و تشدیدکنندهٔ لحظات دراماتیک یا برکنندهٔ لحظات خالی عوض می‌کند و به‌جای استفادهٔ معمولی از موسیقی اسپانیایی، قطعاتی از موسیقی دورهٔ رمانتیک‌ها یا موسیقی امپرسیونیستی را جایگزین آن می‌کند.

اما رقص ـ بالهٔ مدرن اجرا، در واقع مهم‌ترین صحنه‌های چولی است. همه نتیجه و خلاصهٔ یک صحنه است که به شکل یک بالهٔ مدرن یا یک تخلیهٔ حرکتی متجلی می‌شود؛ هم فشرده و کپسولهٔ کل مضمون و محتواست، جایی که دختران برنارودا بر صفحهٔ مسی انتهای صحنه مشت می‌زنند یا جایی که «دست سایه» گونه همهٔ بار عاطفی را تخلیه می‌کند، به‌نظر می‌رسد که اساساً رقص‌ها، با همهٔ محدودیت حرکت و تعدادشان قرارست کلیت حرف لورکا و کلیت بار اجرایی چولی را به‌طور متمرکز نشان دهند و البته می‌دهند، و احتمالاً اساساً این تضاد بین این تمهید صحنه‌ای و اجرایی در جوهر ناتورالیستی چولی مدنظر او بوده است. به نظر معقول و حتی تازه یا دست کم اصیل و original می‌آید اما وقتی نتیجه باعث شود که ما محتوم‌بودن حرکت دراماتیک انتهای نمایش را نپذیریم، آدم‌ها باورمان نشود، ضرورت فشار برنارودا را در نیابیم و فضای حسی ساخته نشود، همه چیز بی‌حاصل و بی‌فایده به‌نظر می‌رسد.

۹. همهٔ اینها برای چیست؟ دنیای تازه‌ای شکل نمی‌گیرد میزانسن‌ها در این فضای در نیامده، در این شب‌های اسپانیایی شکل‌نگرفته در خانه‌ای که قرار است فشردهٔ زندگی و حیات انسانی در آن باشد و نیست، حضور خون گرم مردی در آن سوی دیوارها در نیاید، به نظر بی‌حاصل و بی‌نتیجه است. تضاد مورد نظر چولی با همهٔ جذابیت این بلندپروازی به دل و جان و ذهن نمی‌نشیند و این دختران به جای آدم‌های گرم و زنده و خواستنی، باسمه‌ها و مقواهایی می‌شوند بی‌حس زندگی و گرما و حیات. آدم‌ها بد و خوب می‌شوند برنارودا به آدم بد قصه بدل می‌شود و تنها آدم خوب قصه، گلفت است که ظاهراً هیچ نقشی ـ در این ماجرا، در متن و مسیر دراماتیک ماجرا ندارد. ■

روز رستاخیز

از نوشته تادئوش کونویتسکی



براساس بازنویسی محمد چرمشیر ـ نرهاد مهندس‌پور سه کارگردانی نرهاد مهندس‌پور ۱. بازیگری (گروه تئاتر آفتاب) حسن معجونی، آناهیتا ثبال‌نژاد، سیامک صفری، بهناز بهمنی، مهرداد صدیقیان و ...

۷

نرار نیست منتقدان ـ که بگذارید ناتمامل و تسامح خودم را در این زمره قرار دهم ـ تکلیفشان را با یک کارگردان سختکوش تئاتر از همان ابتدا روشن کنند. ما بگذارید من از همین ابتدا این خطا را مرتکب شوم و بگویم چیزی در کار آقای مهندس‌پور هست که من نمی‌پسندم؛ که آن را بسیار ساختگی و تصنعی می‌دانم که برایم سنگین و درشت است. هر بار که از تماشای یک کار تئاتری ایشان بیرون می‌آیم، باید ابتدا باری به سنگینی یک کوه را از شانه بردارم تا بتوانم نفس بکشم. در انتهای *دیر راهبان* ـ نمایش قبلی آقای مهندس‌پور ـ هم همین احساس را داشتم و در انتهای *روز رستاخیز* هم همین‌طور. سلیقهٔ من این را نمی‌پسندد و حتی اگر کار به لحاظ اجرا، متن، میزانسن‌ها و همهٔ اصول تئاتری اشتباه نباشد که هم در *دیر راهبان* بود و هم در *روز رستاخیز* (تنها به عنوان مفروضه بگویم که مثلاً در انتهای اثر درخشان سینمایی استاد بیضایی هم ـ *سگ‌کشی* ـ آدم باید اول کوه سنگین اثر را از دوش بردارد و نفس بکشد و بعد فکر کند که چقدر استادانه). تئاترهای سنگین را دوست دارم، یعنی پس نمی‌زنم اما مطلوب من نیست. *روز رستاخیز* نمونه‌ای کامل از یک اثر «سنگین»، پروزن، پرحجم و نمونه‌ای از یک اجرای ثقیل است.

۷

شاید درست نباشد که به گفته‌های گذشته خودم رجوع بدهم، اما در یادداشتی به اجرای *دیر راهبان* هم از انتخاب متن توسط آقای مهندس‌پور تعجب کرده بودم، یا در واقع سؤال کرده بودم، و حالا هم می‌خواهم تعجب یا پرسش را دوباره تکرار کنم. به نظرم انتخاب یک متن برای اجرا، در نهایت امر و در ساده‌ترین پاسخش می‌تواند این باشد که کارگردان، متن را دوست دارد. یک متن می‌تواند ویژگی‌های خاصی از لحاظ تحول و تکوین پایه‌های دراماتیک، محتوای قابل طرح، تازگی در روایت، پیچیدگی در مسیر دراماتیک و ... داشته

باشد می‌تواند در زبان و تاریخ نمایش، واجد هر ویژگی و تازگی باشد که یک کارگردان بخواهد از آن اقتباس کند. یک متن می‌تواند شهرت بین‌المللی یا تئاتری برای اصل تئاتر داشته باشد و جالشی را پدیدآ که کارگردان را برانگیزاند تا آن را برای اجرا انتخاب کند. متن‌هایی هستند که به لحاظ اهمیت دراماتیک در تئاتر، همیشه برای کارگردانان جذابند. همت همیشه یک اهل تئاتر را به جالش می‌خواند مکبث، بکت، یونسو و ... اینها همه قابل فهم و درک است. یک متن می‌تواند به لحاظ برابری و همسنگی و همخوانی با شرایط اجتماعی و فرهنگی موجود در یک جامعه و انطباق پیام و محتوایش با شرایط موجود، جذاب و جالب باشد. یک متن می‌تواند به خاطر تقابل شخصیت‌ها و روان‌شناسی آدم‌هایش جالب باشد. یک متن می‌تواند بحث‌برانگیز باشد تازه و نوآور باشد و ... همهٔ این دلایل متعدد.

اینها را می‌فهمم و می‌فهمیم حتی می‌پذیرم که کارگردانی صاحب‌نام یا پرتجربه و پرسابقه، می‌تواند تنها بر این اساس که شهرت دارد و آدمی موفق است، متنی را انتخاب کند و در واقع موجد شگفتی عمومی بشود، اما با توجه به همهٔ دلایلی که نوشتم و دلایلی که ممکن است باشد و لزومی به نوشتن‌شان نیست، دلیل انتخاب روز رستاخیز را نمی‌فهمم ـ همان‌طور که علت انتخاب دیر راهبان را هم نمی‌فهمیدم ـ .

روز رستاخیز واجد هیچ ویژگی در متن، روان‌شناسی آدم‌ها، روابط بین پرسوناژها، ویژگی اجرایی، کیفیت دراماتیک، روایت تازه و... نیست.

۳

البته در اینها این اصلاً می‌تواند مهم نباشد. همین که آقای مهندس‌پور (که با توجه به نوشتن خاطراتشان از سفر به انگلستان برای اجرای گنگ خوابیده دریافت تئاتر را بسیار جدی می‌گیرند و چه خوب؛ این را گفت و گوهای محدودشان با مطبوعات در مورد اجراهای خودشان به اثبات هم رسانده است) از متنی خوششان آمده و آن را واجد شرایط اجرا تشخیص داده‌اند کافی است. می‌کوشم مسأله را خیلی جدی نگیرم. اما وقتی اجرای روز رستاخیز را دیدم، طبعاً مثل هر آدم علاقه‌مند به تئاتر کوشیدم تا دریابیم که آیا انتخاب دو اثر از مکان مشخص و دورهٔ مشخص، ممکن است علت خاصی داشته باشد؟ یکی در زمان جنگ دوم و دومی به سال‌های اقتدار ایدئولوژی چپ؟ یکی دربارهٔ رابطه کلیسای کاتولیک با قدرت توتالیتر و دیگری در رابطهٔ فرد و قدرت توتالیتر چپ؟ طبعاً هر بیننده‌ای می‌کوشد تا خطوط ارتباطی و تشابه‌هایی بین این دو مضمون با یکدیگر، با شرایط مکان‌ها و زمان‌های دیگر یا در کلیت حیات و تفکر بشری پیدا کند و طبعاً پیدا هم می‌کند. دنیای تفسیر و تأویل باز است و ذهن می‌جوید و می‌یابد اما رساندن کمی تعجب‌برانگیز است؛ چرا که نه ساده است و نه لزومی هم به آن. می‌کوشم فقط فرض کنم که آقای مهندس‌پور روز رستاخیز را دوست داشته‌اند، یا دم دست و ترجمه شده بود و حاضر، که با امکانات لحظه‌ای و تئاتری ایشان و گروه تئاتر آفتاب همخوان بوده و همین. البته باز طبعاً در پس‌ذهن همهٔ تشابه‌ها را مدنظر قرار می‌دهم.

۴

روز رستاخیز بسیار ساده است. تقابل فرد و فردیت خواهی‌ست در مقابل تمامیت‌طلبی و یکسان کردن؛ تقابل شک است در برابر تائید و یقین عمدی و جمعی، اما متن به لحاظ ساختمانی بسیار ساده است. کسانی که هر کدام نمایندهٔ صنف یا قشری از جامعه هستند به یک فرد ـ که تمایلات فردی و روبه‌رویی با تلقی عمومی حاکم را دارد ـ اشاره می‌کنند که قرار است در لحظه‌ای معین کشته شود یا خودش را بکشد (متوجه هستم که همین توضیح، خود می‌تواند دلیلی برای انتخاب متن از سوی کارگردان باشد) اما محتوا به کنار، ساختمان و چهارچوب متن، خطی و بسیار ساده است. یا اگر هم در اصل چنین نبوده، در بازنویسی (یا به قول نویسندگان در بازخوانی) به متنی ساده بدل شده است.

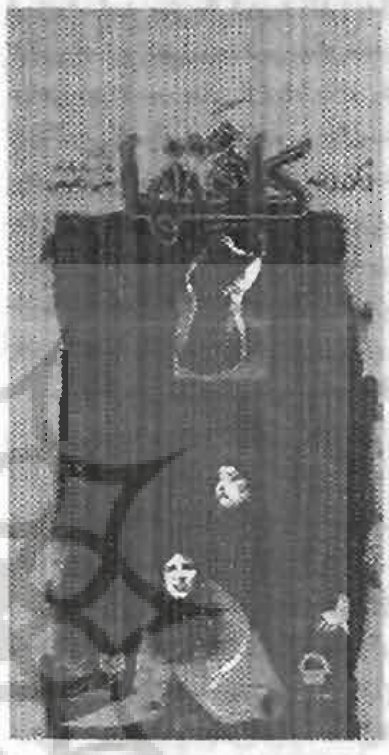
این متن می‌توانست در قالبی به همین سهولت و سادگی پیاده شود؛ بدون حشو و زواید بدون پیچیدگی، بدون افزوده‌هایی که به آن خاصیتی آئینی یا تشریفاتی بدهد. در واقع برجستگی پیام و محتوا در یک اجرای رئالیستی ساده و بی‌تکلف‌های معمول تئاتر معاصر ایران به‌خوبی درمی‌آمد و منتقل می‌شد و همهٔ سیاهی و خشونت و سبعیت ذاتی و درونی آن هم به‌راحتی و کمال منتقل می‌شد اما آقای مهندس‌پور اجرایی ساده و بی‌تکلف را برنمی‌گزینند.

۵

آقای مهندس‌پور حتی آئینی، مبتنی بر تشریفات اجرای یک آئین را منتها در شکل و قالبی فاقد ارائه عناصر، تمهیدات ظاهر یا فرم آئینی اخذ و انتخاب می‌کنند ما شاهد حرف‌هایی می‌شویم که تکرار در ظاهر ساده‌شان و در پس محتوایشان قرار است حرف‌هایی دیگر، محتوایی دیگر و پیامی دیگر را منتقل کند. حتماً همین هم هست. اما چه؟ قرارست ایستادگی پروسه باشد در مقابل زئوس؟ اگر پیچیده نمی‌شد، این پیام در نمی‌آمد؟ چه می‌شد اگر این متن در یک دکور رئالیستی و در یک سیر خطی ساده، بدون ایجاد پازل‌های معمولی پیاده و اجرا می‌شد؟ چه می‌شد اگر ما تمهیدات کارگردانی‌های مهندس‌پور را نمی‌دیدیم و اصلاً متوجه نمی‌شدیم؟ در واقع حالا تمهیدات و عناصر اجرایی و شکل انتخاب صورت و قالب در واقع بر علیه خود کار می‌کند در واقع این شکل اجرایی، نکتهٔ اصلی متن از کف می‌رود و آن، شخصیت‌پردازی پرسوناژ اصلی تادئوش، است. زن سرایدار به آدمی مهم‌تر، رنگین‌تر و پرحجم‌تر بدل می‌شود و همه جلادان هم برجسته‌تر می‌شوند بی‌آن‌که ماهیت و جوهر این قدام روشن شود. در انتهای نمایش، در واقع همهٔ جلادان حق دارند و تادئوش به‌خاطر حفظ آئین‌ها و برپایی تشریفات باید کشته شود و می‌شود!

بقیهٔ ملحقات متن، رابطهٔ آدم‌های دیگر با نمایندگان قدرت یا جلادان در واقع زیرمجموعه هستند. رابطهٔ زن سرایدار با تادئوش، ریشارد، هوبرت، هالیناهه وقتی معنا و مفهوم سیاه و تلخ و خشن خود را به‌تمامی بروز می‌دهند و منتقل می‌کنند که شفاف و ساده و بی‌تکلف و بی‌تعقید بر صحنه بیایند نیازی به مبنی‌مالیسم و استیلیزاسیون نیست. در آن صورت روحیهٔ آئینی و تشریفاتی هم در می‌آمد و تفسیر و تحول رابطهٔ فرد و قدرت، از زنان ایستادگی پروسه در برابر

به گمانم این حرف درستی است که هر متنی در خود این آمادگی را دارد که به شکل‌های گوناگون و متنوع اجرایی، در صورت‌هایی مختلف اجرا شود، اما این حرف هم حرف درستی است که یک شکل اجرایی - و احتمالاً تنها یک شکل اجرایی وجود دارد که به بهترین وجه «همه چیز»، همهٔ حرف‌های زیر مجموعه، همهٔ پیام‌های اصلی و فرعی در پیام و محتوا را منتقل می‌کند. آقای مهندس‌پور هم این را به‌خوبی - بهتر از من - می‌دانند البته راه حل جذابی است و وسوسه‌انگیز، اما در مورد متن فعلی *روز رستاخیز* تنها همان راه حل و راه اجرایی جادویی نیست. ■



کلفت‌ها
از نوشتهٔ ژان ژنه
برگردان، طراح و کارگردان: علی رفیعی
با بازیگری سهیلا رضوی، شبنم طلوعی، فرزانه نشاط خواه،
گروه تئاتر دی
نیمه فروردین، اردیبهشت و نیمه خرداد ۸۱
سالن چهارسو، تئاتر شهر
□

«کلفت‌ها»ی ژنه، در اجرای دکتر علی رفیعی، اگر واجد هیچ ارزشی نباشد - که هست و بسیار هم هست - دست‌کم نشان‌دهندهٔ قدرت و توانایی و ظرفیت این طراح و کارگردان با سابقهٔ تئاتر ایران در کنار گذاشتن و خروج از همهٔ تمهیدات، اصول قراردادهای قبلی و شیوه‌های طراحی و اجراهای پیشین اوست؛ یعنی کنار گذاشتن همهٔ تمهیداتی که هر چند نشان از قدرت او در طراحی و اجرای کارهایی بسیار متفاوت داشته، اما در طی همهٔ این ۱۵ سال اخیر، دست‌کم عملاً به محدودیت‌های او بدل شده بود. توضیح همهٔ اینها البته بسیار دشوار است.

به گمان من، *یادگار سال‌های سخن* نقطه عطفی در کارهای دکتر رفیعی از نظر اجرا و طراحی محسوب می‌شود.

اولین اجرای دکتر رفیعی در ایران، *آنتیگونه* (کاری که ایشان در دانشگاه و تالار مولوی اجرا کردند) به لحاظ طراحی و اجرا، هنوز در میان کارهایشان از اهمیت و موقعی استثنایی برخوردار است. طراحی خاص آن بر اساس یک چیدمان الاکلنگی، براساس ناپایداری حرکت و بازیگران، نوع میزانسن، حرکات عمودی و افقی پرسوناژها در فضا بدون تأکید بر عرض و عمق صحنه، کار با نور بر اساس اجرا در یک کنتراست شدید نوری و محو بودن و حل شدن کلیت تصویری در متن صحنه... هنوز از جذابیت‌های استثنایی محسوب می‌شود جدا از این، اولین اجرای عمومی و همگانی اینان یعنی *خاطرات و کابوس‌های یک جامه‌دار از قتل میرزاتقی‌خان فراهانی* در واقع پیش‌زمینه‌ای (یا اسکیسی) برای اجراهای جدی است.

اما *یادگار سال‌های سخن* (جدا از نامناسب بودن زمان و مکان به‌خاطر سالن اجرا، محل نامناسب و موقع بد و ...) نمونه‌ای از علائق اجرایی این ۱۵ سال اخیر دکتر رفیعی را به ذهن متبادر می‌کند: تکیه بر وجوه نمایشی و Spectacle عظمت و حجم، توجه به عمق و پلان‌بندی (نسبت به خاطرات و کابوس‌ها- که مثلاً تخت اجرا می‌شد و قرار بود شبیه به‌یک تابلوی دیواری قاجاری، و بدون پرسپکتیو باشد) صحنه. اما با کارکرد نمای دور (به نسبت کارهای بعد که نمابندی‌های سینمایی‌تر کاملتری دارند)، تأثیرپذیری از سینما با توجه به کاربرد پردهٔ انتهای صحنه و باز تاباندن اسلایدها (که بعدها شکل‌های تئاتری‌تری در *رومئو و ژولیت* و *عروسی خون* می‌گیرد)، استفاده از پاراوان‌های متحرک و اساساً استفادهٔ میزانسنی و کاربردی از پاراوان، تکیه بر کوچکی آدم‌ها و خوانت در مقابله با عظمت صحنه‌آرایی (یعنی کاربردی شبیه مینیاتور که مثلاً در *دانشمند* دو به مینیاتورهای چینی می‌رسد) و شکل سازی‌های استیلیزه (که بعدها در *عروسی خون* به کمال می‌رسد). همهٔ اینها یعنی بیشترین علاقه و بهره‌برداری از سینما، چه به مفهوم پرداخت سینمایی یا استفاده از نوع نگاه و پرداخت سینمایی در ساختار تئاتر و چه در معنای تصویرسازی (که این علاقه و توجه در دکتر رفیعی حتی به شکل نوشتن فیلمنامه و علاقهٔ او به ساختن فیلم در سالهای ۱۳۷۹ و ۱۳۸۰ نمود می‌یابد و حتی تا مرز ساخت دو فیلم می‌رود که به دلایل بسیار ساده‌ای به شکست موقت می‌انجامد) و چه از سوی دیگر، سرسپردگی و علاقهٔ او در انکوبرداری یا رفتن در مسیر اجراهایی از «تئاتر حماسی»، «تئاتر عظمت».

همهٔ اینها که می‌شود به آنها مؤلفه‌های اجرایی، علائق تئاتری یا سبک گفت، طی این سال‌های اخیر کمابیش در اجراهای دکتر رفیعی رعایت شده است. بسیاری از مؤلفه‌ها، به فراخور هر نمایش خاصی تغیر و تحول پذیرفته، برجسته و کمرنگ شده و افزونی و کاستی گرفته است. مثلاً در *دانشمند* و به ساختار مینیاتور چینی رسیده است و از نو، حرکات و میزانسن تئاتر چینی تأثیر گرفته یا در *رومئو و ژولیت*، شکل نقاشی‌های متأخر عصر رنسانس را اخذ کرده و در *عروسی خون* در ترکیب اپرای عصر مانتیک، موسیقی فلامنکو و سینمای مینی‌مال به کمال رسیده است.

نکته را از آن جهت آوردم که بگویم چگونه در *کلفت‌ها*، دکتر رفیعی همهٔ اینها را پس ذهن می‌گذارد و به سراغ چالشی جدید می‌رود تصور عام این بود - و هست - که دکتر رفیعی بیشتر مایل است که به لحاظ اجرایی در صحنهٔ عظیم و وسیع با تعداد پرسوناژهای بیشتر و در جهت رسیدن به تئاتری تصویری‌تر کار کند یا به عبارت بهتر، خلاقیت او در کار با این تصاویر و این نوع پرداخت به

جریان می‌افتد و خود را نشان می‌دهد. این القاهم که این تصاویر و ساختارها ـ مثلاً دکورهای متحرک، پارالوان، تصاویر پانتکوه و ... ـ همه برگرفته از این‌ها و آن‌ها هستند، از سوی بسیاری کسان بر او وارد است. اما منابع الهام، تأثیر یا حتی تقلید اهمیت ندارند. بلکه اهمیت در استفاده کاربردی از آنهاد پرداخت آنها برای متن و ترکیب‌بندی این وجوه غیرمتعارف است که در کار او به اهمیت و به کمال می‌رسد. به عبارت دیگر، مهم نیست که شهید پارالوان‌های آینه‌دار سه‌سویه در کلفت‌ها، بارها و بارها در تئاتر تکرار شده و مختص و کشف‌شده توسط او نیست و دست‌کم ۱۰۰ سال در تئاتر قدرت داشته. از زمان آلفرد ژاری تا به امروز. بلکه مهم این است که این آینه‌ها در صحنهٔ تئاتر چهارسو و با سه پرسوناژ در متن کلفت‌های ژان ژنه چه کاربردی پیدا کرده‌اند. آیا چیزی به دریافت بهتر و کاملتری از متن افزوده‌اند؟ آیا مفهومی به مفاهیم پیچیدهٔ ژان ژنه افزوده‌اند؟ آیا به بازی در بازی کلفت‌ها کمک کرده‌اند؟ و چند «آیه»ی دیگر... آیا خلاصه کردن همهٔ آن سطوح از تقابل به یک تخت یا میز مربع در وسط که نقطهٔ کانونی اجرای کلفت‌هاست، به جز ایجاد یک تمرکز کاذب، نقش و سهمی دیگر در این اجرای تازه از کلفت‌ها دارد؟

بگذارید از ابتدا شروع کنیم:

۱. دکتر رفیعی متن کلفت‌ها را ترجمه می‌کند، اما در این ترجمه متن را استیلیزه می‌کند و واژه‌هایی را حذف، مفاهیمی را کمرنگ و نقش‌هایی را برجسته می‌کند. بانوی صاحبخانه را تضعیف می‌کند و از میزان فاصلهٔ طبقاتی بین کلفت‌ها و خانم می‌کاهد. بر رابطهٔ دو کلفت، همراهی و نزدیکی، نقشی از درد و موقعیت مشترک اما آمیخته با خشونت و سمیت تأکید می‌کند. اینها هیچ‌کدام عجیب، غیرمنتظره و نادرست نیستند. این اجرای کارگردان از متن کلفت‌هاست و می‌تواند در جهت خواست و نگاه او تغییر کند، تحول پیدا کند یا حتی کاستی بگیرد.

۲. اما کارگردان، این بار به جای کار در موقعیت‌های همیشگی خود، به لحاظ پذیرش یک متن خاص با سه پرسوناژ و امروزی، به سراغ تجربه‌ای تازه می‌رود. دکور را استیلیزه می‌کند و حتی مینی‌مال می‌کند. سه مانکن، یک رشته پارالوان متحرک آینه‌دار، یک تخت مربع در مرکز، دکور بسیار کمرنگ، [Conceptual] و مینی‌مال از اولین کارهای دکتر رفیعی وجود داشته و اساساً جزو لوازم تئاتر قرن ۲۰ است و تازه نیست. رفیعی نیز به سهم خود در خاطرات و کانیوس‌ها... با آوردن یک تخت شامی بسیار عظیم، یک راهروی گود در پیش‌صحنه، میز کارگره را از دکور مینی‌مال گرفت. نمونهٔ این تخت را بعداً در میل عظیم نداره احتجاب، ۲۵ سال بعد می‌بینیم با پردهٔ رنگارنگ در پادگار سال‌های نسن و بعدتر در خاکستر دود را در جنایت و مکافات دید. اما در کلفت‌ها، آینه‌ها و پارالوان‌ها (پارالوان‌های تغییر شکل‌یافتهٔ پارالوان‌های پادگار...) شگردی است که کاربرد محدودش را حتی نمی‌یابد. بازتاب محدود دو سه ردیف اول تماشاگران چهارسو در آینه‌ها به‌نظرم کارکردی نیست که دکتر رفیعی در ذهن داشته. یا استفاده از آینه به عنوان عنصر نمایشگر خودشیفتگی بانوی خانه، یا نقش و تأثیر آن در تشدید اختلالی بازی در بازی یا خود بازتابندگی دو کلفت اگر همهٔ اینها هم باشد باز این پارالوان‌های آینه‌دار چرخنده تأثیری آن چنان ندارند که نمایش به‌خاطرش به تشویق برخاسته و همهٔ آن بحث‌های بین کارگردان و بخش دکور در زمان جشنوارهٔ تئاتر فجر.

همان‌طور که سه مانکن ـ جدا از رنگ قرمز ـ نقش بیانگر مهمی در تشدید یک ایده یا فکر یا برجسته‌تر کردن آن فکر ندارند. تخته مربع وسط صحنه، جایی که همهٔ اتفاقات دراماتیک آن رخ می‌دهد در نمونه‌های دیگر کارهای دکتر رفیعی به‌مراتب بهتر از این به‌کار رفته‌اند. وجوع کنید به میز در عروسی خون و استفادهٔ دکتر رفیعی از آن در مواردی که نمایش در روی آن و پشت آن اجرا می‌شود.

۳. رنگ در کلفت‌ها نقش تعیین‌کننده دارد. اما کاربرد این رنگ‌ها: بنفش، قرمز و سیاه. در مینی‌مال‌ترین شکلش به‌کار رفته است. چیزی مثل و شبیه یک نقاشی آبستره اکسپرسیو. قرمز مانکن‌ها در مواجهه با طیف بنفش کل صحنه و سیاهی دور تا دور، نشان از تسلط دکتر رفیعی بر شناخت رنگ و استفاده بیانگر از رنگ می‌کند. گویی همهٔ حس و حال نمایش ژنه را دکتر رفیعی با همین پالت برجسته و نمادین کرده است؟ یا بهتر است بگوییم فشرده و گیراه کرده است اما جای توپقی می‌ماند وقتی به کاربرد یک تکرنگ، یک فاشق رنگی در عروسی خون فکر می‌کنم که نقشی چنین بدیع، چنین تعیین‌کننده و ضربه‌زننده داشت. زمانی که دکتر رفیعی با کاربرد نور بر قرمزهای کلفت‌ها تأکید می‌کند به نقش آگاهانهٔ رنگ در اجرایی می‌رسیم.

۴. اما همچنان باقی می‌ماند دو نکتهٔ اصلی که در واقع همهٔ جذابیت کار را شکل می‌دهند، یا دست‌کم برای من این چنین است: که دکتر رفیعی، پس از سال‌ها کار در شیوه و سبکی شناخته‌شده و با مؤلفه‌هایی مشخص، این بار به سراغ متن دیگری رفته است که در چهارچوب مختصات کارهای اعلام‌شدهٔ اخیرش نیست.

در حالی که همه، بعد از رزمتو و زولیت و عروسی خون منتظر یوسف و زلیخا بودیم که سه‌گانه‌ای را کامل می‌کرد یا شکار پروانه که سه‌گانه‌ای دیگر (پرانسانی خاطرات و کانیوس‌ها... و یادگار سال‌های نسن و ...) را شکل می‌داد به سراغ متنی امروزی، پرانسانی، نمایشنامه‌ای خارجی و شناخته‌شده می‌رود. از آن تصویرپردازی‌های بلندپروازانه و استادانه دست برمی‌دارد و به سراغ نمایشی می‌رود که به لحاظ متن، پرداخت و اجرا در چهارچوب کارهایش نیست. می‌کوشد تا نه براساس فضاسازی، میزانسن‌های پانتکوه، بلکه براساس سه شخصیت و نه بر اساس ایجاد یک نمایش بلکه بر اساس درآوردن یک رابطهٔ خاص، شخصیت‌پردازانه و مینی‌مال کار کند. مینی‌مالیسم دکتر رفیعی در کلفت‌ها برای من که دنبال کنندهٔ سیر فکر و مسیر تئاتر او بوده‌ام، وجه جذاب کار کلفت‌هاست.

و نکتهٔ دوم که به نظر دائم بسیار جذاب‌تر و با اهمیت‌تر است، حس ریتم در اوست. همهٔ آن حذف‌ها و کاستی‌های متن که در ابتدای این یادداشت نوشتم بیشتر خود را در لحظهٔ و تداوم یک ضرباهنگ بسیار یکدست و شتاب (تمپو) بدون استاندار و افت و بالا و پایین نشان می‌دهد.

کلفت‌های ژنه، فصل ممارفه‌ای بسیار طولانی دارد. در این فصل، اول فضا و مکان باید شناخته شود، دو پرسوناژ اصلی معرفی شوند، پالش اصلی (او فقدان عمل ایجاد پالش، یعنی خانم خانه) طرح شود. از این‌جا به بعد که بسیار طولانی است (و یک سوم متن را شکل می‌دهد) خانم خانه وارد می‌شود و ما

چالش را در شکل عینی‌اش می‌بینیم و سپس به فصل آخر، یعنی فینال نمایش می‌رویم. در خود متن هم فصل سوم، در واقع چیزی اضافه بر فصل اول و دوم نمی‌گوید و نمایش در اصل در پایان خروج خانم می‌تواند پایان باشد. دکتر رفیعی به متن وفادار می‌ماند اما به نمایش سرعت می‌دهد و در فقدان امکان طرح میزانسن‌هایی پرحجم‌تر (به لحاظ امکانات متن)، و با کمترین میزانسن ـ که عملاً به همان تخته مربع وسط شروع و ختم می‌شود ـ به نمایش، ریتمی یکدست می‌دهد و آن را تا به انتها می‌برد و فصل سوم و فینال نمایش را از ملال و کسالت نجات می‌دهد. در انتهای نمایش است که در حرکات بیرون رفتن‌ها و به درون آمدن‌ها را سرعت می‌دهد و با ایجاد تحرک، بعد ذهنی متن را تشدید می‌کند. از این رهگذر به ضرباهنگی یکدست می‌رسد که مهم‌ترین وجه نمایشی کلفت‌های اوست.

۵. منتظر کار بعدی، چیزی شبیه همین می‌مانم. بسیار دوست می‌دارم که نمایشی دیگر از دکتر رفیعی را با همین تعداد پرسوناژ کم، پرهیز از تصویرسازی‌های رنگارنگ باشکوه، عظمت و نمایش، دوری جستن از موسیقی و رنگ و همین‌قدر مینی‌مال ببینم تا دریابم ـ دریابیم ـ که کارگردان ما ـ اگر بخواهد ـ می‌تواند در متن‌هایی فاقد جذابیت‌های ظاهری و عینی هم کار کند و در واقع بر دانش تئاتری خود صحه بگذارد. هر چند هنرمند سرانجام به زمینه و جهانی باز می‌گردد که در آن توانایی و بر آن تسلط دارد.

بعدالتحریر

و همهٔ اینها را البته با اجازهٔ استاد مسلم نمایشنامه نویسی معاصر ایران، اکبر رادی نوشتم و امید دارم که هم‌چنان ما را به قلمِ سحار خود راهنمایی و ارشاد کنند. مقالهٔ ایشان در کارنامه ـ شماره ۱۳۸۶ ـ نشان داد که چقدر سخت است آدم، آدم زمانه‌اش بماند. وقتی کسی در زمانه‌اش و دورانش به آن حد که باید و حتمه اوست قدر ندید یا نتوانست قدر و منزلتش را حفظ کند، در زمانه‌ای که دیگر زمانهٔ او نیست، به چه دشواری‌هایی که دچار نمی‌شود و چه تاوان‌هایی که پس نخواهد داد. زندگی سخت است. چاره‌ای نیست.■

بسه دیگه خفه‌شو

براساس متن آقای محمد چرمشیر، آرتیلا پسیانی

بید گذار گرداسی آرتیلا پسیانی با بازیگری بابک حمیدیان، ستاره پسیانی، خسرو پسیانی، امید عباسی، سیروس همتی، فاطمه تقوی و آرتیلا پسیانی

خرداد و تیر ۱۳۸۱

تالار اشتایی ـ تئاتر شهر

□

مدتها بود چیزی به این طراوت و سرزندگی ندیده بودم. این میزان تازگی، این میزان فراموش کردن تعریف‌ها، نو بودن نسبت به آن‌چه در جهان می‌گذرد، خلاصی بودن از تعریف تئاتر و نمایش و این‌قدر طنز و ظرافت و حس شوخی با مفاهیم اصل و Authenticity و Rhetorism، شوخی با مضامین و شمایل‌ها و اسطوره‌ها و طنز و هزل فیلم‌ها و این میزان شالوده‌شکنی و مینی‌مالیسم راحت و بدون فریاد و نطق و ادا و ساده و بی‌تکلف و به سخره گرفتن حرف‌های گنده و پیام‌های فلسفی و...

۱

بسه دیگه خفه‌شو، نه یک ترکیب نهایی، کامل، نهایی، پالوده و پیراسته از تئاتر و نمایش، بلکه یک Performance است. در واقع یک «کلیت نمایشی» است براساس ترکیب خودانگیخته، متظاهر تعاملی و بی‌شکل، بظاهر پر از پیام و حرف‌های فلسفی، در اجرا و عمل شکل‌گرفته و براساس مفهوم‌گرایی [Conceptual Art] و در ترکیبی از ویدئو [VideoArt]، رقص، تئاتر و یک Happening تکرار شدنی. از این نظر، این «کلیت نمایشی» نه یک «تئاتر» (به مفهوم عام کلمه) یا یک تجربه تجسمی از معانی این عبارت و نه حتی یک تجربه در شکل (فرم) بلکه در عین حال ترکیبی از همه اینها و هزل و هجو همهٔ اینها و هجو شمایل‌های ادبی، هنری، سینمایی و تئاتری، یک تجربهٔ شالوده‌شکنانه (دکانستراکتیویسم) و یک تجربه با فرم است و بلد فراتر از اینهاست. پر از ظرافت و طنازی با مفاهیم و مایه‌ها و گونه‌هاست.

دو فرشته (بگیرید فرشتگان آمده از آسمان = سر قرار برلین و تندرس، مثلاً) با دو موجود فضایی (بگیرید دو تا از قهرمانان یک فیلم اسپیلبرگی مثلاً) به زمین می‌آیند و شاهد قمار دن‌کیشوت و یک افغانی (بگیرید مثلاً مثل صحنهٔ شطرنج شوالیه با مرگ از مهر هفتم برگمان) می‌شوند در حالی که پیتوکیو این جدال را بر پرده‌ای سخره‌ای ـ ثبت و برای لحظه‌ای ضبط می‌کند با ترکیبی از گونه‌ها (ی سینمایی) روبه‌رویم، با ترکیبی از افسانه‌ای ـ علمی، از گذشته و آینده از اسطوره و تاریخ، از شمایل و واقعیت... وقتی زن افغانی در برقع هم هست و پیتوکیو ـ فری‌باتر با چراغ جادوگران به آسمن می‌رود، افغانی با دن‌کیشوت رولت روسر بازی می‌کند و انسان غربی معاصر، روبوت‌وار در صحنه می‌چرخد و در انتها فرشته‌ها عاجز از تبدیل شدن به انسان در این مینوهٔ وحشی برمی‌گردند و همه چیز می‌آشوبد و منجر می‌شود.

این از محتوا، ولی در واقع کوشش برای توضیح پیام و محتوای متن درست همان کاری است که آدم نباید در قبال چنین ترکیب Performane‌ای انجام دهد. پسیانی ـ چرمشیر، در این ترکیب عجیب و شورباً مانند، همهٔ اسطوره‌های ادبی ـ فرهنگی و همهٔ شمایل‌های تاریخ هنر را به سخره می‌گیرند

به‌طنز می‌کشند هزل در آن می‌زنند و با تاریخ و هنر و ما و خودشان تفریح می‌کنند.

۲

اگر جدی بنگریم، در واقع باز با چیزی جز یک «شرح وضعیت» روبه‌رو نیستیم، اما این شرح وضعیت به یک معنا ضد فرم، ضد تئاتر، ضد محتوا هست و در عین حال واجد همهٔ اینها. نمایش شکل یک روایت را جعل می‌کند: دو فرشته به زمین می‌آیند و ـ در انتها...

در عین حال شکل اجرایی پر از میزانسن‌های بدیع است. نگاه کنید به کوشش چرمشیر ـ پسیانی و این‌جا بیشتر پسیانی در ایجاد نقاط کانونی و مرکزی در تمام زوایای صحنه و ایجاد نقاط تمرکز متعدد در جای جای گسترهٔ صحنه‌اش؛ نگاه کنید به پرهیز او از این که بر پردهٔ ویدیویی چیزی جز تکه‌هایی محو و شکل‌نگرفته از کلیت صحنه‌ای شکل نگیرد؛ نگاه کنید به این که زن برقع پوشیده در واقع ساکن است. اما همیشه در کانون نگاه در میدان دید تماشاگر وجود و حضور دارد، به اصرار در کاربرد لهجه و گویش درست افغانی ، به فرستگان معصوم، به رعایت سلسله‌مراتب زمان حال و رجعت‌ها، به فرم و ضد فرم.

۳

باز اگر جدی‌تر به اجرا نگاه کنیم ـ که جدی هم هست ـ متوجه ترکیب شتاب گوناگون حرکت‌ها در نمایش می‌شویم. از حرکت کند (نزدیک به سکون) زن افغان، چیزی مثل Slow-Motion سینمایی، تا حرکت تند افغانی و در این میان حرکت‌های نرم فرشته‌ها و حرکت‌های روبوت‌وار مرد غربی. یا کاربرد موسیقی که ترکیبی پیچیده و بسیار موزون از انواع موسیقی‌هاست. نگاه کنید به انواع ظرافت‌ها، پینوکیو در مقابل هری‌پاتر (با همهٔ مفاهیم پنهانش)، مرد افغانی با تهاجه در قبال دن‌کیشوت، فرشته‌ها و مرد با حرکات عروسکی‌اش، شمایل‌ها و استعاره‌ها در مقابل تاریخ، افسانه‌ای علمی در واقع و ـ و همهٔ اینها بسیار جدی و در عین حال بسیار شوخ‌طبعانه.

نمایش را می‌شود جدی‌دید و سعی کرد خطوط ارتباط دهندهٔ این نقش بدون نقش نقطه‌گذاری‌شده را با یافتن خطوط رابط پیدا کرد و خطوط را رسم کرد و به روایت و مضمون و محتوا و پیام رسید یا تنها همه چیز را ملغمه‌ای از «دستکاری» شمایل‌ها و تقابل‌های ظریف دید. می‌توان در آن فرم اجرایی دید یا یک بی‌شکلی تصادفی و فاقد هر شکل و صورت.

۴

اما در نهایت می‌رسم به حرف آخر و مقال را پایان می‌برم و آن، نقش و نوع حرکت‌های آقای پسیانی در تئاتر معاصر ایران است. پسیانی با نزدیک به ۳۰ سال حضور در صحنهٔ تئاتر ایران، بیش از ۱۵ سال داشتن یک گروه فعال و ثابت، حجم عظیمی از کار را برصحنه برده است. بیش از نیمی از این آثار را تجربه‌های متعدد و مختلف او در تئاتر آوانگارد و تجربه‌های گوناگون تئاتری تشکیل می‌دهد. ذهن جست‌وجوگر او، کوشش او در خلق تضادهای تئاتری گوناگون، تجربه با شیوه‌ها، متن‌ها و تمایل او به کار با قالب و صورت به او این اجازه را می‌دهد که به چنین تجربه‌هایی دست بزند.

می‌شود کار او را از جهات گوناگون دید؛ فرمالیسم او توجیه شده است.

سنجوری

از نوشته و به کارگردانی قطب‌الدین صادقی

گروه تئاتر هنر با بازیگری میکائیل شهرستانی

فروردین و اردیبهشت و نیمه خرداد ۱۳۸۱ ـ تئاتر شهر ، تالار سایه

□

پیش‌درآمد

تمام تلاش‌های دکتر قطب‌الدین صادقی، استاد و مدرس دانشگاه، مترجم و پژوهشگر، نویسنده و کارگردان تئاتر را در رسیدن به نوعی «تئاتر» همیشه تعقیب کرده و دوست داشته‌ام. البته نه آن بخش از کارهای دکتر را که در راستای اجراهای نمایش‌های خارجی است (هر چند در آنها هم اغلب به دنبال همان چیزی است که در آثار نوشته‌شدهٔ خودش بوده و هست) یعنی اجراهای او را از *سوفوکل*، *آنوی*، بلکه کوشش‌های او در دراماتیزه کردن (که واژهٔ درستی نیست) یا نمایشی‌کردن متون ایرانی از «منطق‌الطیر» گرفته تا «مثنوی مولوی» را در نظر داریم. این مجموعهٔ مهمی از تلاش و کوشش بی‌وقفهٔ صادقی طی ۱۲ یا ۱۳ سال اخیر را تشکیل می‌دهد و در این زمینه به سرچشمه‌ای دیگر هم رجوع کرده است که در کار اما دور از او، از طریق نوشته‌ها، به همین مهم (به‌طور تئوریک) مشغول بوده است، یعنی بهرام بیضایی ـ که تنها مسئول دغدغه‌ای نوانسته به فکرهای نظری شکل عملی ببخشد ـ .

به نظرم می‌رسد جدا از همهٔ همهٔ دغدغه‌های صادقی به عنوان یک مدرس و استاد، دغدغه‌های دیگرش به عنوان یک محقق و پژوهشگر و نیز تمایلاتش در کار با عناصر بومی زاد و بومش، یکی از دلمشغولی‌های همیشگی او، تئاتری کردن یا نمایشی کردن متون خاص ادب کهن فارسی بوده است. مثلاً قصه‌های مولوی یا پرداختن روایت‌هایی از متون کهن ـ و ایجاد یک محور روایی و تبدیل آن به متون نمایشی و اجرای آن در صحنه.

در واقع دغدغهٔ اصلی صادقی حول نقش‌محوری، اهمیت نسبت و تأثیر پایه‌ای و اساس روایت، نقل، برخوانی یا recite در هنر ـ نمایش و تئاتر ـ می‌گردد (و از این بابت است که تجربه‌هایش نزدیک یا در جهت دلمشغولی

بهرام بیضایی است).

اگر نمایش ـ در یک مفهوم کلی و پایه‌ای ـ از نظر شکل اجرایی و متن به نوع، شکل بر پایه روایت و نقل شکل می‌گیرد ـ و این در هر دو نوع نمایش شرق و غرب مشترک است؛ دغدغهٔ صادقی روی این تعریف، مبنا، کارکرد وتحول آن بنا می‌شود و روی این نکته که اگر از آن مبنا شروع کنیم ـ یعنی نطفهٔ شروع و تا قبل از تقسیم و جنایی فرضی ـ، پس ما به شروع پیدایش و شکل‌گیری تئاتر رسیده‌ایم.

این خط فرضی جانوبی دغدغهٔ ما را به سرچشمه می‌رساند و به سرچشمهٔ تئاتر ارسطویی و سرچشمهٔ نقالی و هدایت یعنی مبنای تئاتر شرقی هم شاید از همین روست که حتی یک بار لرش بیضایی را ـ نه به سبک و سیاقی که خود بیضایی ممکن است (؟) اجرا کند و نمونه‌اش را مثلاً در *بهار بیدخش* دیده‌ایم و به شکلی شبیه ساختار تراژدی اجرا می‌کند؛ تجربه‌ای که باید به شکل تجربه به آن نگاه می‌شد و نه یک اجرای قائم به‌ذات و خود یا تجربه‌های بعدی.

اما دغدغهٔ مهم‌تر صادقی مسألهٔ متن است او متن‌های کلاسیک و کهن را برمی‌گزیند از متون شعری و قصه‌های کهن ایرانی استفاده می‌کند و می‌کوشد ساختار نقل و روایت را از آنها بیرون بکشد و نیز در ایجاد یک شکل قصه‌ای و روایتی (حتی محو) به ذات وجود قصهٔ ایرانی برسد و نیز به پلهٔ آغازین ایجاد خط و روابط دراماتیک به سبک تئاتر ارسطویی. متن‌ها مطنطن می‌شوند شعر و کلام بسیار پیچیده و دشوار، مونولوگ در کارکرد دیالوگ بدون زوج‌بندی مستقیم و بلاواسطهٔ پرسوناژها، همسرایان، موسیقی می‌کوشد تا از عمق استفاده کند و تخت کار کند، یا گاهی از عمق استفاده کند از تصویرسازی‌های اولین مثل سیمرغ دست برمی‌دارد و می‌خواهد به جوهر برسد (و به مبنی‌مانیسم) و همهٔ این کوشش‌ها در خور است و محترم و بسیار جانبه.

اما مهمترین دغدغهٔ دکتر صادقی مسألهٔ تالب است. به‌جای رفتن به دو قالب شناخته شده، تخته حوضی و شبیه‌سازی (که همه می‌شناسند و چهار عمل اصلی‌ست) به عقب‌تر، به قالب نقل می‌رود. نقالی، پرده‌خوانی، روایت‌گری به شکل نوره‌گردی، نقالی (برخوانی) چندنفره، دونفره و ...

منجیم که چرا در همهٔ این سال‌ها کسی این تجربه‌ها را ندیده یا قدر نشناخته. کمتر جایی خواندم که کسی کوشش‌های این مرد سختکوش تئاتر معاصر را ندید و درنیافت و نافرجامی‌ها مانده، و موفقیت‌های کسب شده و در هر اجرا که بعداً پایه و دستمایهٔ کار بعدی شدند ذکر نشدند اما او ادامه داد و مثل هر هنرمند شرقی دیگر در خلوت و درگیری و دغدغه‌ها و دلمشغولی‌هایش کار کرد و به جد گرفت و نگرفت.

۱

اما حالا، در سحوری، سرانجام صادقی به موفقیت‌هایی می‌رسد که حاصل این آزمون‌ها و خطاهای این سال‌هاست؛ چرا که یگانه است و حاصل پیروزی و حاصل نزدیک دستاوردهای مثبت و رسیدن به چیزی، به کمال که نتیجهٔ تلاش و کوشش سالیان است.

این جا هم دکتر صادقی با روایت تک‌نفره آغاز می‌کند و به سرچشمهٔ اصلی برمی‌گردد؛ به نقال، تک‌خوان، نوازنده دوره‌گرد، به شاعر دوره‌گردی که می‌زند و نقل می‌گوید، همچون ترانه‌سرایان دوره‌گرد باستان، اما او کوس حسرت می‌زند. جنایت این نقل فقط در نقل محض و صرف نیست، چرا که پس از یک پیش‌درآمد برای معرفی خود و کوس‌زدنش ـ بر طبل کوفتنش ـ رجعت به گذشته داریم و همهٔ قصد مرد که در قالبی ظاهرموال و فرم دورانی، همهٔ قصه حسرت و شکست و کوس‌زدنش را باز می‌گوید و به صحنهٔ آغازین به پیش‌درآمد prodogue برمی‌گردیم، روایتی را از زبان و نقل او شنیده‌ایم و طبل بر طبل کوفتن‌اش را، و حسرت از دست‌رفته‌هایش را.

اما یافته‌های صادقی که برای تئاتر خودش و تئاتر ما بسیار ارزشمندند اینهایند:

الف) نمایش با نقل یک راوی، یک برخوان آغاز می‌شود، ادامه می‌یابد و پایان می‌گیرد. تنها این نقال، نه یک نقال آشنای سنتی از متن نقال کلاسیک، بلکه در واقع او نقل را هم بازی می‌کند. این چنین است که سرچشمهٔ هنرهای نمایشی و ادبیات توسط یک راوی در واقع بازی می‌شود او نه فقط خود را بازی می‌کند که همهٔ نقش‌های دیگر و آدم‌های دیگر را هم بازی می‌کند این وجه مهم در سحوری است.

اهمیت این وجه در این است که در نقالی یا پرده‌داری، نقال یا پرده‌دار، فاصله‌اش را با شنونده / بیننده حفظ می‌کند و در واقع فاصله می‌گذارد، اما این جا درست به‌سان «تئاتر» ما با نقش‌آفرینی به‌جای واقع‌گرایی یا واقعیت روبه‌روییم. حد فاصل دو تئاتر ـ شرق و غرب ـ آگاهانه، نقطه‌گذاری شده و فکر و حساب‌شده با تماشاگر در میان گذاشته می‌شود. (همین‌جا هم بگوییم که ۲۰۵ پرسوناژ فرعی اول نمایش ـ قرار روستا که از طبل‌زدن و سحوری گفتن این مرد گلایه دارند ـ در واقع زائدند و لزومی به حضورشان نیست. شاید فقط به همین علت آمده‌اند که دکتر یادآوری می‌کند که قواعد بازی را بلد است و در عین حال ما را با عمل هرروزهٔ مرد آشنا کند).

ب) در نقالی، نقال یا راوی نقل را از دید خود و از دیدگاه و نقطه‌نظر خود می‌گوید و همهٔ نقش‌ها را هم از خود می‌گوید اما در این‌جا نقال همهٔ نقش‌ها را از یک سو که از همه سوها تعریف می‌کند، جای همه حرف می‌زند و دیالوگ‌ها را به شکل مونولوگ بیان می‌کند در واقع یک راوی سنتی نداریم گویی یک نفر می‌کوشد در فقدان و غیبت همه، همه را بازی کند

ج) شکل و قالب اجرایی دیگر تعلق به نمایش شرقی ندارد بلکه فرم دورانی آن، شروع از حال و یک چرخش ۳۶۰ درجه به عقب و بازگشت به نقطهٔ اصلی است. او روایت از انتها شروع نمی‌کند، بلکه با یک پیش‌درآمد می‌آغازد. و سپس همهٔ گذشته را شرح می‌دهد تا به همین نقطه شروع برسد و از آن می‌گذرد و با یک pilogue تمام می‌کند در این فرم، او قصه را به حال می‌رساند در واقع روایت، خط دراماتیک و همهٔ سیر دراماتیک گم می‌شود

د) جالب این‌جاست که نمایش بازی به هیچ صحنه‌آرایی ندارد همان‌گونه که همهٔ قسمت‌های قصه در رجعت به گذشته‌ها بدون هیچ لوازمی بازی می‌شود و فقط با یک قطعه چوب و طبل، اما صحنه در واقع فقط برای شروع داریم؛ چرا

که این بازی در بازی در بیاید. نقال ما گویی در میدان یک شهر و برای ما که چون اهالی شهر نشسته‌ایم، بازی می‌کند و همهٔ قصه را تعریف می‌کند

و) اما جذاب‌ترین قسمت نمایش ـ دست‌کم برای من ـ که از فرم اجرایی چنین شگفت‌زده شده‌ام، متن نمایش است که این بار ـ برعکس بسیاری موارد دیگر در کارهای دکتر صادقی ـ خوب و ساده و قابل فهم از آب درآمده است. یک قصهٔ سادهٔ سرگشتگی داریم و گشتن از هفت‌خوان (به‌طور معکوس) تا به جای رسیدن به عشق، در واقع آن را از دست بدهیم و در عین حال متن برای هر شنوندهٔ معانی افزودهٔ خودش را پیدا می‌کند. نمایشی است برای عام و برای خاص.

ز) نکتهٔ جذاب اجرا، سهم بازیگری در آن است. این‌جا ما بازیگری به سبک بازیگری در تئاتر با همهٔ ضوابط و اصولش داریم. او بازی می‌کند: نقش نقالی را هم بازی می‌کند و این به جذابیت بازی در بازی اجرای دکتر صادقی می‌افزاید.

□

جذابیت اجرای سحوری در این است که این بار کوشش آگاهانهٔ صادقی در ترکیب این دو دنیا و دو مفهوم و دو دیدگاه ـ شاید به علت بازی بازیگر نمایش ـ تنها بازیگر نمایش ـ پشت یک اجرای خودانگیخته پنهان شده است و در واقع ساخته شده است.■

و اساساً مخاطب ایرانی جذاب باشد؟ راستش نمی‌دانم چرا «این» کار داریوفو باید برای همهٔ آن مخاطبانی که بالا گفتم نمایشی باشد؟ مقولهٔ زندگی ماشینی، تأثیر ماشینیزم بر زندگی انسان غربی (تازه انسان غربی دو سه دههٔ آخر قرن بیست و نه انسان شرقی ـ یعنی ما) باید برای ما جذاب باشد؟

نگاه فو به مقولهٔ ماشینیزم، زندگی ماشین‌زده و سرعت و نقش تکنولوژی، زندگی مصرفی غربی و تأثیر آن در زندگی انسان‌ها، مقوله‌ای اندکی کهنه و از رسم افتاده است.

این مقوله، با نگاه رادیکال هنرمند غربی و صدور بیانیه‌های ضدجامعه مصرف و مصرف‌زدهٔ غربی، تأثیر آن در خلق و خوی اجتماعی و همهٔ مقوله‌های حواشی آن، آن نوع نگاه سطحی ژورنالیستی سالبته بد نیست ـ به دوره‌ای خاص، حوالی دههٔ ۱۹۷۰ تعلق دارد و اکنون مقوله‌ای پایان‌یافته یا دست‌کم از رسم‌افتاده است.

البته این موضوع بحث ما و اجرای خانم توانایی نیست. موضوع می‌تواند همیشه مطرح و جذاب باشد که هست. اما احتمالاً آن‌چه خانم توانایی را جذب وسوسه یا مجبور به این انتخاب کرده است، امکانات اجرایی این نمایش، تعداد کم پرسوناژها، اکسسوار محدود و ویژگی‌های اجرایی با امکانات ایشان و تئاتر شهر و مقوله‌هایی از این دست است. در عین حال امکان تغییر، بازنویسی،

تازه‌کردن و ... همهٔ این حواشی، خود به این ضرورت دامن زده است.

در هر حال، جدا از این نق‌نق‌های منتقدانه و روشنفکرانه، با نمایشی کوتاه و فشرده سر و کار داریم که بازنویسی یک متن از داریوفو، نمایشنامه‌نویس (و بیشتر یک شومن یا مجری Happening یا Performance Art) است و نوعی شیوهٔ اجرایی که خاص خود اوست که بیشتر به آن می‌شود «منهوم» گرا گفت. این نوع نگرش به تئاتر، به مفاهیم اجتماعی، فکری یا فلسفی انسان معاصر غربی در شکل اجرایی خانم توانایی، ویژگی‌اش را حفظ کرده است. این می‌تواند مهم باشد که خانم توانایی کوشیده است تا با حفظ این شیوهٔ اجرایی ـ در جوهر ـ آن را به نوعی «ایرانیزه» یا در واقع «مال خود» کند. این کوشش

روز از نو، روزی از نو

از نوشته داریوفو

به کارگردانی بنفشه توانایی

با بازیگری سهیلا صالحی ، مسعود سالمی

خرداد ۱۳۸۱

تالار خورشید ـ تئاتر شهر

□

راستش نمی‌دانم چرا یک کار داریوفو باید برای خانم توانایی، ما، تماشاگردان

مأجور است. بنابراین شکل برجسته‌گویی مفهومی آن باقی مانده است و شکل اجرایی از طریق ایجاد یک ضرباهنگ تند، موسیقی بسیار پر ضرب، حرکات عصبی و تند، سرعت اجرا، شتاب بیشتر، نورپردازی غیرواقع‌گرا، و البته حفظ آن عنصر مهم و اساسی این نوع نگرش یعنی ایجاد شوک به بیننده شکل گرفته است. همهٔ اینها در حد یک اجرای طبیعی از متنی «دلریوفو»یی در تئوری موفق باید باشد ـ که نیست.

اما جدا از این تعریف و تمجیدهای غیرمنتقدانه، واقعیت این است که انتخاب این شیوه، اجرایی و زیاده‌روی خانم توانایی در تبدیل آدم‌ها، اشیاء و رویدادها به «نمونه» برجسته و بیانگر، استیلیزه و تبدیل کردن همه چیز به جوهرا مفهومی و کلیت آن، یعنی اجرای غیر رئالیستی و زیاده‌طلبانه‌اش در واقع به کلیت رسا بودن مفهوم لطمه زده است. دویدن به معنای شتاب بیشتر، موسیقی تند برای ایجاد ضرباهنگ تندتر از معمول، تبدیل مرد نمایش به یک مجسمه و نعره و فریاد به جای هر میزانسنی (و راستی چرا این قدر فریاد)؟ چرا ما از فریاد در اکثر این اجراهای جدید و مدرن استفاده می‌کنیم؟ آیا فریاد قرار است پوشاننده کاستی‌های دیگر باشد یا تنها تمهیدی است که به ذهن خطور می‌کند؟ در واقع برجسته‌تر بودن مفهوم را از آن گرفته است.

در کوشش خانم توانایی به دلیل کمرنگ‌شدن یا به ذیل رفتن مفهوم و محتوا و برجسته‌شدن شکل و صورت اجرا، ما در واقع با شکلی از نوعی به رخ کشیدن قالب و شکل (فرم) اجرایی (پرهیز می‌کنم از کاربرد واژهٔ فرمالیسم) روبه‌روییم که به نظرم مهم‌ترین مشکل کار خانم توانایی است.

در واقع ما شاهد تمهیدات اجرایی خانم توانایی هستیم؛ چه آنها که در خدمت متن قرار می‌گیرند و چه آنها که در واقع، خارج از محتوا و متن می‌مانند و تنها به قصد غرابت یا ایجاد ضربه و شوک به تماشاگر کاربرد دارند که بخش اعظم تمهیدات از همین دسته‌اند، به اضافهٔ مجموعه‌ای وسیع از دویدن و فریاد زدن.

به‌رغم همهٔ فریادها و شلوغی و پر سر و صدا بودن متن‌چون ماهیت محتوا، مضمون و متن، شرح یک موقعیت است و در اجرای خانم توانایی، امکانات روایتی حذف یا دست‌کم کمرنگ شده است. نمایش در واقع ایستاست و به علت فقدان حرکت روایی ملال‌آور و سنگین و ساکن، یعنی حتی به رغم ضربه‌ها و لحظه‌های غرابت، باز سکون بر ذهن و کلیت فضا سایه می‌اندازد، اگر چه در چشم چنین نیست.

□

در انتها همان سؤال اولیه باقی می‌ماند: چه چیز این شرح وضعیت، برای خانم توانایی، من و تماشاگران آن روز و آن ساعت جالب است؟■

خاموشی ماه

براساس نوشته محمد چرمشیر

به کارگردانی رویا کاکاخانی

با بازیگری قربان نجفی، پونه عبدالکریم زاده، لیوذر کریمی، پری‌ناز لطفی‌الهی

گروه تئاتر نردبان

تیر ۱۳۸۱

تالار شماره ۲ ـ تئاتر شهر

□

«خاموشی ماه» کاری ساده و بی‌تکلف و بسیار عام و راحت و کوتاه است. یک درام خانوادگی براساس یک متن ساده روایتی خطی، شخصیت‌پردازی خودبسنده و ساختن روابط آدم‌های یک قصه و درآوردن یک سیر دراماتیک بسیار ساده ـ شاید اندکی از رسم‌افتاده و زیادی متعارف یا دست‌کم کلاسیک.

خانم کاکاخانی هم همهٔ کوشش خود را به‌درستی معطوف درآوردن زوایای متن کرده‌اند که فضای خانه را بسازند، آدم‌ها را راحت‌تر بیاورند، روابط را شکل بدهند، سیر دراماتیک را از تحولات بگذرانند و در انتها به نتیجهٔ غایی برسانند. نمی‌کوشد شیرین‌کاری کنند؛ ایشان ساده و بی‌پیرایه به میزانسن‌های بی‌تکلف و ساده‌ای پرداخته‌اند که فضا را به بهترین و ساده‌ترین شکلش درمی‌آورد. اینها به هیچ وجه کم نیست. این‌که در این تئاتر بی‌در و پیکر و پر از بلندپروازی، کسی نخواهد پیام‌های فلسفی دهان پرکن بدهد و قلابه‌پردازی کند، خودش، فی‌نفسه کار مهم و شایستهٔ تقدیری است.

خانم کاکاخانی در اولین فرصت، فضای حسی و عاطفی کارش را می‌سازد. پدر را در می‌آورد و شخصیت او را به کمال می‌سازد سپس شخصیت دختر را و در انتها شخصیت برادر قوزی را عنصر لازم برای نطفه بستن گرا دراماتیک. ورود دوست قدیمی دختر خانواده یعنی مهشید است.

همه چیز بقاعده پیش می‌رود و خانم کاکاخانی تئاتر را می‌آموزد، یا آموخته‌هایش را با فروتنی تمرین می‌کند.

نمایش شاید در این فضای پر از تجربه و آوانگاردیسم چیزی نداشته باشد، اما غلط فاحش نمادپردازی آدمی در حد توانایی‌اش گام برداشته؛ همین کافی است■

شکسپیر خون ـ ۲۰۰۳

اثر نوشته مهلاد اکبرنژاد

به کارگردانی عباس افشاری

با بازیگری کورش کرمی، جواد ثریا، علی تقی‌زاده

تیر ۱۳۸۱ در تالار کوچک (شماره ۲) ـ تئاتر شهر

□

نویسنده:
محمد چرمشیر

کارگردان:
رویا کاکاخانی

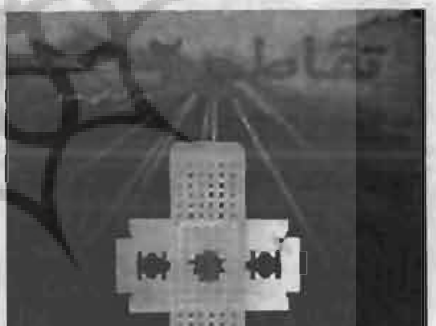
خاموشی ماه

آن‌چه باعث شد این نمایش را جدی بگیرم، بلندپروازیِ این «بروبچه‌ها» بود. در دست و پنجه‌نرم کردن با نوعی از کمدی که بسیار دشوار و نشدنی است؛ تا حدی که کمتر هنرمندانی در تاریخ سینما (بیشتر) و تئاتر (کمتر) موفق به گذراندن این امتحان دشوار شده‌اند. هجو، تا حد رفتن به سوی شکستن قواعد معمولیِ کمدی و رسیدن به کمدی‌های سخیف «شبه وودویل» گذر از یک موی باریک است که اغلب گر پاره هم نشود، آدم به‌راحتی به یکی از دو سو ـ یا گاهی هر دو سو ـ سقوط می‌کند و این همان اتفاقی‌ست که در شکسپیر خون (۲۰۰۱ یا ۲۰۰۲ یا ۲۰۰۳ یا هر عددی فرق نمی‌کند) افتاده است. تماشاگران اجرای این نمایش ـ دست‌کم در شبی که من نمایش را دیدم ـ حتی یک لبخند هم نزدند. دریغ از یک لبخند! آدم وقتی همه چیز را می‌شکند از شکسپیر و مکبث گرفته تا «شکسپیر عاشق»، از شوخی‌های کلامی تا رفتن به مرزی که تنها برادران مارکس از آن سالم بیرون آمدند. همه چیز و همه کس و همه جا را به سخره می‌گیرد و سخره که نه، به هجوی غلیظ می‌راند و حتی یک لبخند نمی‌گیرد و ملال می‌آورد. باید بیاموزد که کمدی‌های نحیف دور شهری از آنها که آدم در نمایش‌های ارحام صدر و گروه اصفهان می‌دید و حالا در تقلیدهای دست پنجم آن می‌بیند؛ هم مهارت، استادی و فکر می‌خواهد. شوخی بروری، آگاهی به کلیشه‌ها و به‌انواع کمدی‌ها می‌خواهد.

اگر یک سیاه سیاه‌بازی روی صحنه نتواند بخنداند، پایان کارش فرا رسیده است و باید صحنه را ترک کند. اگر یک دلقک نتواند خنده و شگفتی به چهره یک کودک ساده‌لوح خوش‌باور بیاورد، در سیرک را باید بست.■

تقاطع ۲۰۰۲، بازخوانی سوم

از نوشته مشترک کیهان ناظران، فرهاد تقدسی، محمودرضا رحیمی
به کارگردانی محمودرضا رحیمی
گروه تئاتر نیوشا
با بازیگری سمیه تاجیک، شهرام عبدلی، فریبرز علی‌اکبرپور و...
اسفند ۱۳۸۰ و فروردین ۱۳۸۱
تئاتر شهر، تالار خورشید
□



۱

می‌شود از تعریف‌های کهن، کلاسیک و متقن گذشت و همه را کناری گذاشت. عصر کنار گذاشتن، باطل شمردن یا دست‌کم شک کردن در همهٔ تعریف‌ها و استقرارهاست. هیچ تماشاگری به اندازهٔ تماشاگر ایرانی در بند تعریف‌ها، استقرارها، تثبیت شده‌ها نیست. هیچ تماشاگری به اندازهٔ تماشاگر ایرانی تا به این حد در قبال چیزهای نو و تازه، شک کردن در شک‌ها، حتی کم‌تحمل نبوده است.

می‌شود در یک اجرای تئاتری یا نمایشی روایت نداشت، یا آن را تا حد امکان محو کرد. می‌توان مضمون‌هایی را ترکیب کرد یا به دنبال هم آورد. می‌توان در محتوا به هر شکل و هدف و قصد و به هر جهت و سمتی رفت. جواب داد یا نداد. می‌توان در شکل و پرداخت هم دست به هر تجربه‌ای زد. می‌توان اساساً قالب‌گریز بود. قالب مشخص نداشت. هیچ کدام نه تازه هستند و نه اعجاب‌انگیز؛ نه شالوده‌شکن نه و نه پیشرو.

تقاطع ۲۰۰۲ در اولین مواجههٔ نمایشی است که می‌خواهد قالب معمول و متعارف را به هم بریزد و در شکلی کاملاً آزاد به اجرا درآید؛ اما از سوی دیگر مشحون از «محتوا» و «پیام» است: دربارهٔ مشکلات فلسفی انسان، انسان سال ۲۰۰۲، ایدز، بیماری‌ها، آلودگی محیط‌زیست، نومیدی و یأس فلسفی، ... درهای بسته، فقدان ارتباط و ... خلاصه همهٔ معضلات بشری در آستانهٔ قرن جدید. همهٔ اینها در حد ذکر یادآوری که باز این هیچ عیب و نقصی نیست و قرار هم نیست که هر اثر هنری بخواهد یا بتواند یا حتی بکوشد که معضل فردی یا اجتماعی را بشکافد و عواملش را ذکر کند، که این وظیفهٔ تحقیقات اجتماعی است و نه کار هنری.

حالا همهٔ اینها ـ که باز مهم نیست اندکی با شلختگی نوشته شده‌اند ـ در یک قالب آزاد، یعنی فاقد یک قالب مشخص بازگویی می‌شوند و توسط اسامی پرسوناژها اسطوره‌بندی یا در اصل اسطوره‌شکنی می‌شود. نسل قرمزی که گویا ایدز می‌گیرد، سقراط و فائتین و راسکولنیکف و ...

۲

اما نمایش در اصل فاقد قالب نیست. می‌کوشد فاقد یک خط و سیر مشخص و یک‌خطی دراماتیک باشد؛ یعنی دارای چندین اوج و فرود است. که پاساژهایی در این مسیر طراحی شده است؛ مثل تکه‌ای که متنی به فرانسه خوانده می‌شود یا سرودی که در انتها خوانده می‌شود تا شکل نمایشی کامل یا شکل نمایشی معمول و متعارف عام‌پسند برملا شود.

۳

نمایش می‌کوشد با حفظ یک ضرباهنگ یکدست و نشیبی تند و بی‌وقفه ملال‌آور نباشد، اما وقتی مجموعاً تمام این مفاهیم روی هم جمع می‌شوند آن‌گاه ملال می‌آورد. میزانسن‌ها براساس طرح محوی از حرکات موزون، چیزی شبیه *داستان وست ساید* (که خود کارگردان هم در بروشور به آن اشاره کرده است) اجرا شوند. این جاست که بی‌شکلی یا فارغ بودن از یک‌شکل مشخص، در واقع بدل به یک شکل قالبی و مشخص می‌شود. ما صاحب یک نقطه مرکزی یا کانون می‌شویم. کافه‌ای که در منتهاالیه راست صحنه وجود دارد، مرکز ثقل

یا کانون نمایش می‌شود و در دو سه لحظه از نمایش، اساساً به کانون دراماتیک بدل می‌شود و نیز در سته‌ای در انتهای صحنه و حالا همه چیز شکل می‌گیرد و متعارف می‌شود. در واقع با نمایشی سروکار داریم که می‌کوشد شکل و قالبی متعارف را در یک بی‌شکلیِ ساختگی و فکرشده عرضه کند. این جاست که سرود انتهایی، دیگر کارکردی شالوده‌شکنانه و یا هزل‌آمیز ندارد، بلکه اساساً معنای ترانه پایانی را بازی می‌کند در طی مدت اجرا، فکرها پرتاب می‌شوند پشت سرهم با فاصله‌هایی اندک یا درهم ترکیب‌شده می‌آیند و بمباران از فکرهای اجتماعی و فلسفی و پیام‌های پرگویانه به وسط پرت می‌شوند.

میزانسن به یک رشته فریاد بدل می‌شود. همه فریاد می‌زنند و در متن یک موسیقی پر سر وصدا (که این سبک اجرایی بسیاری از این نسل جوان تئاتری است که شاید از موسیقی روز - از تکنو و راک و هارد راک و متال راک می‌آید) می‌دوند.

نوعی آوانگاردیسم فکر شده، مینی‌مالیسم آگاهانه و مرسیدگی به اسم‌های جدیدی چون پست‌مدرنیسم و همه فکر شده و ساخته‌شده مشکل این *تقاطع ۲۰۰۲* و بسیاری از کارهای این نسل جوان تئاتری ماست؛ مشکل از این‌جا به‌وجود می‌آید که حالا همهٔ این آوانگاردیسمِ فکرشده و این قالب و شکل جدید و مدرن، خود به یک کلیشه بدل می‌شود.

اتاق رؤیا

نوشته و کارگردانی خانم افروز فروزند
طراحی صحنه دکتر علی رفیعی
طراحی لباس افروز فروزند
کاری از گروه پویا
با بازیگری: شبنم طلوعی، گلبهار داعنانی، محمدرضا حسین‌زاده
اسفند ۸۰ ، فروردین ۸۱
تالار نو - تئاتر شهر

اتاق رؤیا، نه اولین نوشتهٔ خانم افروز فروزند که دو کار قبل‌تر ایشان را با لطف و بزرگواریِ خودشان که هر دو متن را در اختیارم گذاشتند، خواندم و بسیار ممنونم) . اما به گمانم اولین یا دست‌کم مهم‌ترین کار جدیِ تئاتری ایشان، به‌رغم انتخاب قالب اجرایی، اندکی نامفهوم با متن (که پایین‌تر توضیح خواهم داد)، به‌رغم استفاده از طراحی صحنهٔ زیبا اما به نظرم نامناسبِ نامفهوم و حتی شکنندهٔ درون‌مایه و پیچش متن و اجرا (که باز امیدوارم پایین‌تر توضیح بدهم) اثری خوشحال‌کننده، واجد قدرت فکر و اجرا است که تولد یا در واقع آغاز درخشش یک درام‌نویس با استعداد و خوش‌آتیه را در فضای نمایشیِ ایران و میان نسل تازهٔ اهل نمایش نوید می‌دهد.

همهٔ اینها را باید توضیح بدهم که می‌دهم.

۱ . مهم‌ترین و جذاب‌ترین وجه کار خانم فروزند (دست‌کم برای من)، جدا از طراوت و تازگیِ دید و نگاه *تئاتری*، جدا از سهولت و راحتی در رویکرد به تئاتر و پرداخت نمایش، نگاه ، پرداخت و کار ایشان با پرسوناژهای زن نمایش، نگاه تازه و دور از تصنع‌های معمول و شعارزدگی‌های مرسوم و رسم روز به زنان و گرایش‌های زن‌مدار در نوشتهٔ ایشان است. مقصودم از «زن‌مداری» پرهیز از کاربرد واژهٔ معمول، دستمالی‌شده و اغلب غلط به‌کار رفتهٔ «فمینیسم» نیست که دیگر حالا و همه‌جا، بی‌خود و باخود به کار می‌رود و بیشتر نشان از کاستیِ دانش و فقدان آگاهی به معنا و مفهوم سیاسی - اجتماعیِ این واژه دارد. بلکه مقصودم نگاه طبیعی، غیرمصنوعی و غیرغلو شده به شخصیت‌پردازی و پرداخت شخصیت‌های زن در این نوشته است. در نوشته‌های پیشین خانم فروزند: *مردی که می‌خواست مرد بماند* [اجرا در مهر و آبان ۱۳۷۹ در تالار سایه تئاتر شهر] و *پارک نبش خیابان* [در «پروندهٔ تئاتر» چاپ شده در احتمالاً تابستان ۱۳۷۹] که هر دو به‌رغم کاستی‌های بسیار، اندکی ساده‌انگاری و در نیامدن مثلاً طنز یا هزل در هر دو - به‌ویژه در *مردی که می‌خواست مرد بماند*، اما پیش‌زمینه‌های شکفتگیِ استعداد ایشان در نوشتن است. این کمال و پختگی نسبی حضور ندارند.

۲ . موضوع هر دو نوشتهٔ قبلی، عدم ارتباط است. عدم ارتباط یک مرد و همسرش در *مردی که می‌خواست مرد بماند* عدم پذیرش مرد از حقوق و امتیازات زن در *مردی که می‌خواست مرد بماند* تعارف و دروغگویی مرد عدم پذیرش توانایی‌های زن و در یک کلام اعتراض به این عدم تساوی؛ در واقع ، تمام متن نمایشنامه که در ۵ تابلو به شکل ۵ شب نوشته شده، دربارهٔ رابطهٔ یک مرد و همسرش از طریق رویارویی، دیالوگ‌ها و تک‌گویی‌های فکری یا ذهنیِ مرد رخ می‌دهد مرد که تفوق ذهنی، عاطفی، روحی و کارایی‌ها و توانایی‌های همسرش را نمی‌پذیرد، می‌کوشد تا در ابتدا مانع کار او شود و او را به شکست برساند اما خود در انتها شکست می‌خورد روحیهٔ غالب و اندکی خشم‌آلود نمایش در تفوق زن به مرد، کوشش نویسنده در برملا کردن ضعف روحیِ مرد و برتری‌جویی زن نه فقط اندکی ساده‌انگارانه، بلکه حتی اندکی کودکانه، بغض‌آلود و کمی بیش از اندکی زن‌مدار است. اما نکتهٔ مهم در «فمینیسم» بدویِ خانم فروزند نیست، چرا که می‌توان سیاه‌مشق‌های اولیه را به جهت سیاه‌مشق بودن، نادیده انگاشت و آن را کوشش اولیهٔ نویسنده‌ای فرض کرد که در آستهٔ نگارش است و غیض‌آلود دست به تخلیهٔ فشارهای جامعه‌ای مردسالار می‌زند (مثلاً) اما قالب نمایشنامه، به‌رغم سادگی، استفاده از یک صحنه و یک رشته اکسسوار ثابت، رعایت اعتدال و تکیه بر یک رشته مونولوگ و دیالوگ ثابت، شکل و غالب ملال‌آوری را ایجاد می‌کند روان‌شناسیِ پرسوناژها بسیار سیاه و سفید و تک‌ساحتی - شاید ناشی از همان غیض و خشم - است. برخورد زن و مرد کلیشه‌ای و باسمه‌ای است. [خود خانم فروزند هم بر سیاه مشق بودن این متن تأکید داشتند]

اما متن دوم، *پارک نبش خیابان* اندکی پیشرفته‌تر و پخته‌تر است. (حتی اگر قبل از اولی نوشته شده باشد - که نمی‌دانم) زن و مرد در کنش و واکنشی منطقی‌تر، در یک رودررویی شخصیت‌ها چالشی عاطفی را نشان می‌دهند برعکسِ

متن قبلی، نتیجهٔ این رودررویی نمایشی از ابتدا روشن نیست. زن‌مداری بدوی و کودکانه ، جای خود را به ظرافتی نمایشی داده است. حتی خانم فروزند یکی از فکرهای متن قبلی ـ گم شدن حلقه ـ را این جا تکرار می‌کند (یا برعکس) اما بار نمایشی قابل توجهی از آن بیرون می‌کشد. این‌جا زن سر به سر مرد می‌گذارد و از این بازی مفرح، نوعی انتظار و طنزی شیرینی در انتهای نمایش به وجود می‌آید که کنش دراماتیک قابل توجه و عرضه‌ای دارد.

۳ . اما *اتاق رؤیا* از چند مشکل اساسی ضربه‌پذیر شده است.

اولین نکته در *اتاق رؤیا* ساختار نمایش براساس تسلسل صحنه‌های زمان حال و گذشته (یا خاطره و رؤیا) است. آن‌چه از گذشته می‌بینیم (حال به شکل عینی‌شدن گذشته یا رجوع به خاطره و یاد) در واقع در شناخت آدم‌ها، در شناخت شخصیت رؤیا ـ زن نشسته بر صندلی چرخدار، در ایجاد یا تأکید یا تشدید کنش دراماتیک کمترین نقش را بازی می‌کند. در واقع خاطرات و یادها کمکی به بیننده نمی‌کند تا چیزی اضافه. اطلاعاتی بیشتر دریابد یا به شناختی کامل‌تر برسد، یا حتی در تشدید این دنیای وهم و خیالی و رؤیا هم سهمی ندارد. خود خاندنه. آشنایی و دیالوگ‌های تند و تهاجمی و رودررویی عاطفی سیما و پسر برای درآمدن همهٔ احساسات و عواطف و لحن و روحیهٔ اثر کافی است. فضای رئالیستی اثر خود موجد حالت رؤیاگونه، وهم‌آلود پرسش‌برانگیز و ضربه‌زننده اثر است و به تمهیدی اضافه نیاز ندارد. این تسلسل حتی ضرباهنگ طبیعی متن را که از تقابل دو شخصیت اصلی می‌آید خدشه‌دار می‌کند. ما در واقع نه از یک جهان (شبه) واقعی به جهانی ذهنی، بلکه از ضرباهنگی به ضرباهنگی دیگر می‌رویم و چون حد واسط این دو جهان، نه در فضا و روحیهٔ کل نمایش، بلکه در تغییر ضرباهنگ رخ می‌دهد، بیشتر زاینده تشتت است. همه‌اینها البته مانع نمی‌شود که اساساً فضای ماجراجویایی و ذهنی ایجادشده در اثر را نادیده انگاریم یا موفقیت خانم فروزند در ایجاد این روحیه و فضا را راج نگذاریم.

در اصل، کاش متن به شکل یک متن رئالیستی و با همان وضوح و بلاواسطگی اجرا می‌شد؛ چرا که در این صورت روحیه و لحن ذهنی و غیررئالیستی متن در این شکل اجرایی ساده و بلاواسطه به آن‌چنان برجستگی و وضوح و تشدیدی منجر می‌شد که همهٔ مفاهیم بینابینی را به کمال منتقل می‌کرد.

۴ . اما مشکل دیگر به استفاده از طراحی صحنهٔ آقای دکتر رفیعی باز می‌گردد؛ یعنی به انتخاب خانم فروزند. طراحی دکتر رفیعی براساس شکل و طراحی‌های مفهومی ایشان شکل گرفته است. طرح براساس ایجاد دو پلان (مثل بسیاری از کارهای اخیر دکتر، مثلاً *رومئو و ژولیت* که سه پلانی بود، یا *نازنده /احتجاب* که بیشتر دو پلانی بود و مثلاً برعکس لوح طراحی سه پلانی ایشان در *عروسی خون*) شکل گرفته که حد واسط یا در واقع جداکنندهٔ این دو پلان / دو سطح، همان پرده مشبک نازک حریری است. بهترین شکل استفادهٔ زیبایی‌شناسانه و مفهومی از پردهٔ واسط نازک سفید را در طراحی اولیهٔ *رومئو و ژولیت* دیدیم (که در چند شب اول اجرا هم وجود داشت و ظاهراً بعداً به علت بعضی مسایل ـ و گویا از جمله اعتراض بازیگران به دیده‌نشدن یا هر دلیل دیگر ـ حذف شد) این پرده نه فقط تشدیدکنندهٔ حس وهم و رؤیا، جداکنندهٔ واقعیت و همهٔ مفاهیم غیرواقعی ـ از رؤیا و وهم و خیال ـ است، بلکه برای دکتر رفیعی و در بهترین شکل کاربردی‌اش، ایجاد فضایی در پشت واقعیت برای فصل‌های رؤیا، گذشته، خواب، خیال، ذهنیت‌ها و غیره است؛ جدا از این که بُعدی سینمایی به کار می‌دهد(و مثلاً در *رومئو و ژولیت*، گویی حوادث پشت پردهٔ یک سینمای فرضی رخ می‌دهد ـ همین پرده در *عروسی خون* همهٔ معنی‌اش را به کمال منتقل می‌کرد)

اما در کار خانم فروزند، پرده و پلان پشت آن، اغلب یا اکثر برای صحنه‌های گذشته و رؤیا به کار رفته است، اما چون ماهیت اثر، اساساً از بین بردن حد فاصل بین وهم / رؤیا و واقعیت است، پرده بار زیبایی‌شناسی محدودی پیدا می‌کند و در اصل به شکنندگی کلیت فضای نمایش کمک می‌کند نه به تشدید بار آن. در واقع طراحی باعث توجیه منطقی، شکستن کلیت فضای نمایش، متن و اجرا می‌شود.

طراحی، پردهٔ سفید و ایجاد دو پلان می‌توانست به نوعی آمیختگی دو شخصیت سیما و رؤیا کمک کند و فاصلهٔ موجود را از بین ببرد اما این‌جا بر ضد خود عمل می‌کند و بین وهم / رؤیا و واقعیت بین سیما و رؤیا ، فاصله می‌اندازد.

مهم‌تر از این، در پلان‌بندی عمق، خانم فروزند از یکی دیگر از عوامل طراحی صحنه دکتر رفیعی، یعنی پلان‌بندی در ارتفاع اساساً بهره نمی‌برد. این‌جا نیز مثل اغلب طراحی‌های اخیر دکتر رفیعی (*رومئو و ژولیت*، *نازنده/احتجاب* و به ویژه *عروسی خون*) با تقسیم‌بندی یا در اصل پلان‌بندی ارتفاع روبه‌روییم. در *عروسی خون* با سه سطح ارتفاعی روبه‌رو هستیم (که در واقع در فصل ماه، به چهار ارتفاع می‌رسد) و در *رومئو و ژولیت* با دو سطح. در اتاق رؤیا نیز با دو سطح روبه‌روییم. سکوهای سه‌طرف و استاد آنها با تخت در سمت راست، مجموعهٔ جعبه‌ای بستهای را می‌سازند که باید در خدمت اجرا باشد، اما در اجرای خانم فروزند، از این دو ارتفاع استفادهٔ خاصی نمی‌شود. به‌نظر می‌رسد که طراحی برای این اجرا نامناسب است یا شاید خانم فروزند اجرای خود را به قالب این طراحی پرامکان نریخته‌اند. ممکن است اساساً منظوری دیگر، براساس ناهمخوانی هم منظور بوده باشد که من در نیافته باشم.

۵ . شکل بازی‌ها، پرهیز از استیلیزاسیون و کوشش در ارائه بازی‌های واقعی، غیردراماتیک و «طبیعی» عملاً نوعی گزینش شکل اجرایی را نشان می‌دهد و ناهمخوانی آن را با طراحی صحنه. نورپردازی و کاربرد پرده برجسته می‌کند دو شکل پرداخت ـ متناوبی از صحنه‌های واقعی و رؤیا ـ و طبعاً رسیدن به دو ضرباهنگ نمایش را از یکدستی انداخته است.

۶ . با همهٔ این نق‌نق‌های منتقدانه اما، پرهیز خانم فروزند از شعارزدگی و سطحی‌نگری نمایش‌های اولیه، دوری از آن نگاه سطحی به عدم برابری در جایگاه زن و مرد (می‌پرهیزم از واژه‌های معمول فمینیسم و زن‌مداری) پرهیز از نگاه خشم‌آلود، طبیعی شدن و درونی‌شدن نوع نگاه به زن و روان‌شناسی او (که بهترین شکل در تفاوت سنتی پرسوناژ زن و پسر نمود یافته است) و کاربرد درخشان دیالوگ‌های آن دو، اساساً روان‌شناسی معقول و نزدیک به واقعیت پرسوناژها و درونی‌کردن چالش... همه و همه از نکات مثبت نمایش خانم فروزند است.

۷ . و برمی‌گردم به حرف اول: تولد؛ با شکوفایی یک درام‌نویس در تئاتر

امروز ایران، که خودحال‌کننده است■

خروس

از نوشته و کارگردانی محمد رحمانیان
با بازیگری : مهتاب نصیرپور ، احمد آقالو
اسفند ۸۰ ، تئاتر شهر

همه چیز «خروس» درست حساب‌شده، بقاعده و کامل است. خط دراماتیک بسیار دقیق، آموزشی، به دقت طراحی‌شده و مبتنی بر همهٔ تمهیدهاست. جغرافیای مشخص، فضای حسی کامل و درآمده، آدم‌های پرداخته و شخصیت‌شده، گره دراماتیک درست و سرجای خودش، آدم‌های جاندار و زنده، روابط دقیق و کامل.

اجرای آقای رحمانیان هم درست و کامل و حساب‌شده است. میزانسن‌های درست و در مسیر دراماتیک، طراحی و به‌خوبی اجرا می‌شوند. بازی‌های خوب و میزانسن‌های صحیح و کامل و در مسیر نوشته. زبان نمایش به‌خوبی توسط آقای آصف سلطان‌زاده، نویسندهٔ افغانی، درست برگردانده شده است. فضا به راحتی در می‌آید. آدم‌ها شناخته می‌شوند. حس‌ها درست پیاده می‌شوند و ...

هیچ کدام از اینها هم عجیب نیست. شناخت اهل تئاتر ـ ما ـ از آقای رحمانیان همین انتظار را دارد و او همین انتظار را هم برآورده می‌کند.

از سوی دیگر برای درام‌نویسی چون رحمانیان هیچ‌گاه دشوار نیست (و با سابقهٔ مصاحبه در ذهن ـ دشوار هم نبوده) که از چنین فضا و حسی، کارگردی وسیع‌تر و همه‌جانبه‌تر را بخواهد و بگیرد؛ که می‌گیرد و نمایش به تقابل و رویارویی احساسات خفهٔ آدمی و نهاد قدرت بدل شود که این‌ها هم می‌شود و اجرا و متن، ابعادی عظیم‌تر و حیاتی‌تر بگیرد که می‌گیرد.

در ضمن از چنین بازیگرانی انتظار همین پختگی و کمال هم می‌رفت و آنها هم در همان حد انتظار ظاهر می‌شوند.

اگر آقای رحمانیان با همهٔ سابقهٔ این چند سال نگارش و اجرای متون می‌خواست بر صحنه باشد، که بگوید می‌تواند در حد یک درام‌نویس و دراماتورژ و کارگردان قابل ظاهر شود، که بالاخره اجازه بدهند تو هم نمایشی بر صحنه ببری (که ظاهراً چنین گفته می‌شود)... موفق به همهٔ اینها شده است. در ضمن همهٔ ما دوباره، سه‌باره و چندباره می‌دیدیم که او اگر بخواهد در متداول‌ترین، کلاسیک‌ترین و پخته‌ترین شکلش می‌تواند همهٔ ما را به این باور برساند و موفق هم باشد.

اما اجرا نکات دیگری هم دارد؛ شکل اجرا، نوع میزانسن‌ها، نور و اساساً تغییر نقطه کانونی استفاده از همهٔ زوایا و نقاط مختلف صحنه. آشنایی آقای رحمانیان با به سینما، تلفیق سینمایی و تدوین می‌رساند؛ گویی داریم یک فیلم سینمایی دربارهٔ افغانستان را می‌بینیم.

اینها همه درست، بجا و بقاعده. اما...

واقعیت این است که صحنهٔ تئاتر ایران، چه اهل تئاتر و چه تماشاگران همیشگی و اندکش، آقای رحمانیان را می‌شناسند و توانایی‌هایشان را می‌شناسند و باطبع انتظارات بیشتری از ایشان دارند. نمایش خروس در این شکل درست و بقاعده و اندازه‌اش نمی‌تواند و البته شاید نمی‌خواهد دغدغه‌های بیشتر را به تئاتر ایران بکشاند؛ این دغدغه‌ای که به هر حال می‌آیند