گزیده نمایش‌های دو فصل / ۱۱

● کاملیا عطارکاشانی

ماده و تبصره

نگاهی به نمایش خاموشی ماه

ـ مهاجرت و سفر به کشورهای دیگر با انگیزه‌ها و در پی آن عوارض مختلف، سوژه‌ای است که در فیلم، سریال، رمان، کتاب و سایر رشته‌های هنری به آن پرداخته شده و از فرط تکرار به موضوعی خسته‌کننده تبدیل شده است. اما در عرصهٔ تئاتر کمتر به آن توجه شده است. رؤیا کاکاخانی با انتخاب نمایشنامه‌ای از محمد چرمشیر به این معضل پرداخته است. چرمشیر امروز دیگر نامی آشنا و هنرمندی شناخته‌شده و موفق است. چرمشیر نویسنده‌ای است که اگرچه در سبک و ساختار خاصی نمی‌نویسد، اما در همهٔ سبک‌ها و ساختارها ـ چه شرقی و چه غربی ـ نوشته و با حضور مستمرش در کنار کارگردانان دیگر در این چند سال به چهره‌ای مشهور تبدیل شده و شهرتش نه به‌خاطر کمیت آثار بلکه به علت رشد و ارتقاء در کیفیت آنهاست. آن‌چه او را موفق ساخته، ارتباط و در خدمت طرح‌ها و پیشنهادهای کارگردانان مختلف با نظرها و تکنیکهای مختلف آنها بودن است. و نتایج این تجربه می‌تواند راهکارهایی برای موفقیت هنر تئاتر باشد:

ـ ماده ۱) حرفهای بیندیشیم.

تبصره: هر کاری را به کاردانش بسپاریم؛ در نتیجه دیگر نویسنده، کارگردان، طراح صحنه و بازیگر یک نفر نخواهد بود.

ـ ماده ۲) جسارت تجربه‌کردن داشته باشیم.

تبصره: برای آنان که خود را حرفه‌ای می‌دانند.

ـ ماده ۳) در خدمت هم باشیم.

تبصره: برای آنان که هنرشان را در چهاردیواری ذهن و تن‌شان می‌گذارند برای روز مبادا.

ـ ماده ۴) بر روی یک پله بایستیم.

تبصره: برای آنان که خود را بر بالای نردبان موفقیت می‌بینند و غافل از اینکه «هر که بالاتر نشست، استخوانش سخت‌تر خواهد شکست».

ـ ماده ۵) رابطه و ارتباط را هیچ‌گاه فراموش نکنیم.

تبصره: بهترین دلیل این مدعا و ماده، آثار چرمشیر است که با ارتباط با کارگردانان و علاقمندان به تئاتر به پیشرفتی چشمگیر رسیده.

ـ چند سالی است که به مدد تغییرات مدیریتی، تفکر و بینش در هنر تئاتر،

امکانات و حتی استقبال از هنرمندان جوان صورت گرفته و اجراهایی با گروههای جوان و نمایش‌هایی با محور تجربه‌گرایی داشته‌ایم. رؤیا کاکاخانی دانشجوی دورهٔ فوق‌لیسانس دانشکده سینما ـ تئاتر با نمایش خاموشی ماه با گروه و عوامل جوان، تجربه‌ای را در سالن شماره ۲ تئاتر شهر به صحنه آورد. آن‌چه از اجرای این اثر می‌توان گفت، کسب تجربهٔ دیگری است که در چند ماده و تبصره گرد می‌آوریم.

ماده ۱) انتخاب نمایشنامه با نگرش هنرمند متعهد .

تبصره ۱ ، ماده ۱) انتخاب سوژه‌ای نه از دیدگاه شخصی و یک‌بعدی بلکه دیدگاهی بسیط‌تر به مسائل اطراف و زندگی و جامعه تا رسیدن به دیدگاهی جهانی.

تبصره ۲ ماده ۱) کارگردان با توجه به گوشه‌ای از معضلات عدهٔ معدودی از زنان جامعه، بی‌گمان ساده‌ترین، تجربه‌گراترین و سبک‌ترین نمایشنامهٔ چرمشیر را انتخاب کرده است.

ماده ۲) انتخاب سبک مناسب با نمایشنامه

تبصره ۱ ، ماده ۲) به کارگیری عملی تحصیلات تئوریک و آکادمیک

تبصره ۲ ، ماده ۲) کاکاخانی در این نمایش از شناخت و آگاهی‌هایش استفاده نکرده و نمایش در سطح نمایش‌های مدرسه‌ای باقی مانده است.

ماده ۳) انتخاب درست بازیگران و نظارت بر بازی بازیگران

تبصره ۱ ، ماده ۳) انتخاب پونه عبدالکریم‌زاده در نقش مینا و عدم نظارت بر بازی پرهیجان و آشفتهٔ او و عدم طراحی میزانسن و عدم استفاده از توانایی و خلاقیت‌های قربان نجفی در نقش پدر (با گرفتن عنوان بهترین بازیگر از کانون ملی منتقدان جشنواره بیستم).

ماده ۴) تعهد اجتماعی هنرمند؛ کارگردان متعهد باید بداند که تأثیرات نمایش بر جامعه و تماشاگران می‌تواند آنها را گمراه یا به راه بکشاند.

تبصره ۱ ،ماده ۴) آیا با آمدن فرخ، همهٔ امیدها از میان می‌رود و ماه خاموش می‌شود. آیا اصلاً فرخ برای آنها حکم ماه دارد؟

مولانا می‌گوید:

بشنوی از خویش و پنداری فلان
با تو اندر خواب گفتمت آن نهان
تو یکی نیستی ای خوش‌رفیق
بلک گردونی و دریای عمیق

توجه به جوانان و استقبال از تجربیات آنها، مقوله‌ای است که حساسیت‌های بسیاری را می‌طلبد؛ مسئولیتی مانند نگهداری طفلی در خیابان.

ماده ۱) مسئولیت مهم دستگاههای مدیریتی.

تبصره ۱ ، ماده ۱) تشخیص صلاحیت اجرایی عوامل نمایش

تبصره ۲ ، ماده ۱) تشخیص به کارگیری امکانات با محدودیت‌های تئاتری برای هر گروه

تبصره ۳ ، ماده ۱) تشخیص و پیش‌بینی تأثیرات اجرایی اثر تجربی بر اجراها و سایر هنرمندان

تبصره ۴ ، ماده ۱) تخصیص سالن‌های نمایش به گروه‌های ضعیف‌تر

تبصره ۵ ، ماده ۱) تشخیص عوارض ناشی از اجراهای ضعیف در بهترین فصل (تابستان) بر پیکرهٔ ناتوان و کم‌جان تئاتر

تبصره ۶ ، ماده ۱) به امید اجراهای بهتر این گروه و گروههای جوان.

تراژدی نانمام

نگاهی به نمایش اتاق رؤیا

اتاق هر کس چهاردیواری خصوصی اوست. برای فکر، خیال، ایده و آرزوهایش، مکانی برای تنهایی و کنج خلوتی که برای وارد شدن به‌آن، باید اول محکم درّش را بزنی و بعد با اجازه‌وارد شوی. اما نمایش *اتاق رؤیا*، چهاردیواری بستهٔ فردی به نام رؤیا نیست، بلکه اتاقی است با دیوارهای شیشه‌ای و شفاف، آنچنان که از ورای شفافیتش، جامعه، مردم، گذشته و حال را می‌بینیم.

نمایش از جنگ می‌گوید اما این بار از منظری جدید. سخن نمایش از سنگرها، پشته‌ها و کشته‌های جنگ نیست، بلکه سخن از ماندگان و جامانده‌گان پشت جبهه، زنان، مردان، جوانان و جامعهٔ بحران‌زده است.

برگ اول شناسنامهٔ همهٔ ما با کدهایی پر شده که اولین مرحله از تفاوت‌های ظاهری ما است. اما با بستن شناسنامه، همهٔ هویت و موجودیت ما پایان نمی‌گیرد؛ گذشته، حال و آینده است که هویت واقعی ما را می‌سازد.

آن چه در پس سال‌ها و در طی زمان زندگی بر ما می‌گذرد، مهم‌تر و مکمل هویت ظاهری ما است و درست در همین نقطه است که نویسنده با گشودن دفتر خاطرات، شخصیت‌های نمایش ضمن پرداخت به مشکلات زندگی پس از جنگ به بحران هویت افراد جامعه می‌پردازد.

نمایشنامه در قالبی واقعی و رئالیسم تعریف می‌شود و حتی با رفت و برگشت زمانی به گذشته و حال، بافت تنیده و پیچیدهٔ آن روان و راحت بیان

می‌شود و تماشاگران را درک کرده و لذت می‌برد.

زمان: گذشته، جنگ، بمباران، رؤیا و سیما در منطقهٔ جنگی؛ رؤیا از دو پا فلج است. سیما در کارخانه‌ای کار می‌کند با شروع جنگ، کارخانه تعطیل و سیما بیکار می‌شود، رؤیا مورد تجاوز دشمنان قرار می‌گیرد.

زمان: حال، بیست سال پس از جنگ، پسر و سیما، در اطاق سیما، سیما روسپی شده، بهزاد (ظاهراً) پسر خانوادهٔ دکتر و پولدار اما کنجکاو و از خانواده واقعی‌اش می‌پرسد و سیما خاطراتش را تعریف می‌کند. نمایش به گونهٔ روایی، بدون فراز و نشیب. بدون گره‌افکنی و گره‌گشایی و بدون کشمکشی فقط به واگویی حوادث می‌پردازد و در این گونه پرداخت آن‌چه مدنظر نویسنده است. تشریح جسورانهٔ وضعیت کنونی جامعه و تشریح بحران روحی - روانی جاندانه دیدگان (خصوصاً زنان) و نسل به‌جا مانده از حادثهٔ جنگ است که در فضای واقعی و سرشار از عاطفه و احساس، ساخته و پرداخته شده است.

□□□

- اتاق رؤیا سومین نمایش خانم فروزند است؛ نمایشی که هم از لحاظ ساختار نمایشنامه و هم از لحاظ کارگردانی، جهشی چشمگیر برای او به حساب می‌آید. کارگردان با انتخاب سوژه و موضوع نمایشنامه، به عنوان یک هنرمند آگاه به مسئله‌ای می‌پردازد که گریبانگیر جامعه است و در این‌جا اولین گام از یک استراتژی خوب برداشته می‌شود.

فضای حاکم بر نمایش، با ساختار روایی، ارائه شخصیت‌های بحران‌زده و ایجاد حس عاطفی اثر، دیالوگ‌ها و هماهنگی عوامل اجرایی، کارگردانی خوبی را به نمایش می‌گذارد. اما مشکل از وجه دیداری نمایش، طراحی صحنه شروع می‌شود؛ طراحی مدرن و ویژهٔ دکتر علی رفیعی شاید در نوع کارگردانی رفیعی مناسب باشد ولی دست کارگردان نمایش را به وضوح بسته است. بازی و حرکت رؤیا با ویلچر، روی لبه‌های تزیک، چند سطح‌بودن و تغییرات مکانی و نوری صحنه با روایت دوگانهٔ نمایش درهم آمیخته و در طول نمایش به‌نظر می‌رسد که رؤیا در طبقه دوم (در سطحی بالاتر) صحبت‌های سیما و بهزاد را می‌شنود و مرگ و خودکشی او نیز، نه در گذشته که در حال تصور می‌شود. از طرفی کارگردان سعی می‌کند با میزانسن و طراحی حرکات، طراحی صحنه و دکور را در خدمت نمایش بگیرد ولی موفق نمی‌شود. در صحنه‌هایی که وارد گذشته می‌شویم جایگاه یا راهکاری برای حضور منطقی و زیبایی‌شناسانهٔ پسر وجود ندارد؛ ناگهان سیما از دل قصه با تغییر مکان - و البته تغییر حس اندک - وارد روایت گذشته می‌شود و پسر در هوا معلق، هیچ عکس‌العملی یا حس و حرکتی از او سر نمی‌زند که حضور یا عدم حضور او را منطقی گرداند و با دستهای آویزان و صورت (پت) در وسط صحنه، تمرکز تماشاگر را منحرف به حضور بی‌جای او می‌کند. مطمئناً با طراحی صحنه مناسب یا ایجاد ترفند خلاقانه و هنرمندانهٔ کارگردان می‌توانست این ضعف بزرگ بر بدنهٔ پیکر نمایش به‌وجود نیاید.

نمایش با نام *اتاق رؤیا* شروع می‌شود، رؤیا کیست؟ رؤیا از دو پا فلج با بازی تأثیرگذار (گلچهر دامغانی) با گفتار و حس قوی و درک احساس غمگین یک معلول، اگرچه به نام او نمایش آغاز می‌گردد اما در روند جریان نمایش به کناری می‌رود و فراموش می‌شود.

سیما کیست؟ شبنم طلوعی در نقش سیما با بازی ظریف و دقیق و البته جسورانه، شخصیتی می‌آفریند که محور اصلی درام نمایش است. سیما از گذشته، خاطرات، امروز و مشکلاتش می‌گوید، اما او نیز از دست‌رفته و آینده‌ای برایش متصور نیست.

و اما بهزاد کیست؟ نکتهٔ فراموش‌شده در مثلث بازیگران نمایش، حضور بهزاد است؛ حضوری که بیش‌تر به عاملی تبدیل شده برای این‌که گذشته و هویت سیما و رؤیا را ببینیم و بشناسیم. رؤیا مرده و سیما راهی برای بازگشت ندارد و این‌جاست که گذشته و هویت پسر مورد سئوال قرار می‌گیرد. قهرمان و شخصیت محوری نمایش، پسری است که سئوال می‌کند، شک می‌کند و کنجکاو است. اوست که به دنبال گذشته و هویت خود است و نمایش چه زیبا می‌توانست به گونه‌ای تراژدی تبدیل شود؛ اگر به شخصیت، کنش، رفتار و گفتار او پرداخته و نیز بازیگری مناسب‌تر انتخاب می‌شد و با بهره‌گیری از علم و خلاقیت‌های کارگردانی، ناظر مرگ و تباهی هویت واقعی و عمق فاجعهٔ تراژدی هویت او و امثال او بودیم.

افغانی نو
نگاهی به نمایش خروس

مکان؛ روستای نام افتاده‌ای در درهٔ پنجشیر افغانستان، زمان، خزان ۱۳۷۸ خورشیدی. پخش صدا از رادیو، کسی دنبال موجی مناسب می‌گردد، ماه‌جان در صحنه، دهان باز می‌کند تا دیالوگ بگوید: ... کلام، گویش و جملاتی ناآشنا اما با شیرینی و گرمی بر صحنه جاری می‌شود با ورود لالا و صحبت لالا و ماه‌جان وارد فضایی از مردمان افغان می‌شویم و آن‌چه در ابتدای نمایش تماشاگر را میخکوب می‌کند، شنیدن و نیوشیدن گویش افغانی است. ستون اول محکم می‌شود، رحمانیان حوادث را پی در پی می‌آورد. امرار معاش لالا نقشبند از طریق قاچاق اجناس، ورود لیلما با بچهٔ ناخواسته‌ای از تجاوزگران و عاقبت شهنواز، نماینده‌ای از طالبان. این بار نیز با اثر زیبای دیگری از رحمانیان روبه‌رو هستیم نگاهی ساده و رئالیستی، بهره‌گیری از مترجم خوب (آصف سلطان‌زاده) و استفادهٔ نمایشی از فرهنگ و زبان همسایهٔ همزبانمان و فضای مستندگونه و غبار افغانستان و حضور وحشیانهٔ طالبان را حتی در درون خانه‌هایشان می‌بینیم. اما در کنار خشونت و وحشت نمایش با خلق شخصیت‌های زنده، پرشور و بازی هنرمندانهٔ مهتاب نصیرپور در نقش ماه‌جان و احمد آقا (لالا) تیکه کلامهای «به چه وجاحتی» و بازی مرغ‌گونهٔ نصیرپور که بی‌تاب خروش است عمق فجایع را در قالبی جذاب بیان می‌کند.

حبیب رضایی، اگر چه ریشی انبوه بر چهره دارد، ولی با چهرهٔ ریزنقش و هیکل باریک و پشتی خمیده و روحیهای عاشق‌پیشه، انتخاب خوبی برای نماینده‌ی از افراد خشن، آدمکش و بی‌رحم طالبان نیست و تحولی که در پایان نمایش روی می‌دهد، بسیار کم‌رنگ است. اگر قرار باشد که خروس را نمادی از مردی، زن را نمادی از زنان افغان و ... بدانیم طالبان نمایش بسیار ضعیف و معمولی انتخاب شده است. همچنین لیلما دختر پانزده سالهٔ بهاره جهاندوست با بیان سرد

و آهنگین، مکمل خوبی در کنار بازیگران حرفه‌ای نمایش نیست. این لغزش که به کارگردان و حضور رضایی که بازیگردان موفق چند فیلم سینمایی شناخته شده، قابل اغماض نیست.

در کنار بیان اهداف، مفاهیم و درونیات نمایش، وجه تصویری و بیرونی اثر در طراحی لباس، گریم، طراحی دکور و موسیقی و باورپذیری وقعی، وجه دیگر نمایش است. چهارچوب‌های چوبی با پله‌ها و ایوانی در صحنه گلیم، پشتی و صندوق‌قدیمی؛ اگر چه فضایی فقیرانه و ساده ایجاد کرده ولی نشان از مکان و معماری و حتی موتیوهایی از معماری افغانستان نیست که نشان از عدم شناخت کافی طراح صحنه (امیر رضازاده) است؛ چون به‌راحتی این دکور و کسوار را می‌توان برای ۹۹ درصد از اجراهای سنتی و محلی ایرانی و حتی ناکجاآبادی استفاده شود. طراحی لباس، مناسب شخصیت‌های محلی افغان (استرن آقاکریمی) و موسیقی انتهای نمایش، بخشی از شعر سوگنامهٔ محلی با تنظیم ملودی زیبا با سازهای افغانی مکمل لحظات غمگین نمایش است.

با نگاهی موشکافانه و سمبلیک و انسانی پی می‌بریم، آن‌چه هنرمند متعهد را برمی‌انگیزد، نه مثبت و روایت مستند وقایع که بررسی و برخوردی علمی، سیاسی و انسانی است. اگر از زبان، لباس و فضای اقدامی نمایش بگذریم به مفهومی حماسی‌تر می‌رسیم. امثال این جنگ‌ها در هر کجا و هر زمان پیش می‌آید، اما نظر و هدف کارگردان پرداخت به عنصری به نام جنگ نیست؛ چرا که نه نبردی بوقوع می‌پیوندد و نه خونی بر صحنه می‌ریزد بلکه نمایش با استفاده از استعاره، برخوردها و تقابل‌ها را بر صحنه می‌آورد. تقابل و برابری خروس و مرد و فرزند برای زندگی و آرزوهای ماه‌جان، تقابل و رویارویی زندگی ساده و بدوی ماه‌جان با فیلمی مانند *تایتانیک* با فرهنگ بی‌پروا و عریان آن سوی آبها را از همه مهمتر تقابل و رویارویی دو زن، آن‌چه زن میانسال تجربه کرده و آموخته برای لیلما بازیچه‌ای بیش نیست. لیلما خود را از شر بچهٔ ناخواسته می‌رهاند، ماه‌جان او را سرزنش می‌کند اما لیلما در پس نور بعد از کوف به دنبال روشنی می‌رود و به دنبال نجات او دیگر نمی‌خواهد راه ماه‌جان را ادامه دهد. او می‌خواهد با شهنواز زندگی جدیدی را شروع کند؛ زندگی جدید، تحول جدید و افغانستانی جدید ■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی