مطالعه الگو روایتگری در نمایشنامه مستند دهه‌ی اخیر ایران

محمدرضا شریف‌زاده
حامد هوشیاری (نویسنده مسئول)
ابوالفضل داودی رکن‌آبادی

نوع مقاله: علمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۲۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۱۰

مطالعه الگو روایتگری در نمایشنامه مستند دهه‌ی اخیر ایران

محمدرضا شریف‌زاده
استاد گروه فلسفه هنر، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

حامد هوشیاری
دانشجوی دکترای تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بین‌الملل کیش، کیش، ایران

ابوالفضل داودی رکن‌آبادی
استادگروه طراحی پارچه و لباس، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یزد، یزد، ایران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده:

این پژوهش با مطالعه الگو روایتگری موجود در نمایشنامه‌هایی که در قالب تئاتر مستند اجرا شده‌اند به‌منظور پاسخ دادن به یک پرسش شکل‌گرفته است که عبارت است از «الگوهای روایت تا چه اندازه به پیشبرد نمایشنامه مستند سهم دارد؟» پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی ضمن بررسی و ارائه تعریفی روشن و جامع از تئاتر مستند با هدف معرفی و گشودن فصل جدیدی در حوزه‌ی تئاتر مستند شکل گرفته است. نتیجه‌ی حاصل از این پژوهش در حوزه‌ی کیفی به مسائلی همچون الگوهای روایتگری و راوی و انواع آن در روایت شناسی متون مستند تا چه اندازه به پیشبرد آن سهم دارد معطوف است که می‌توان به فقدان جریان تئاتر مستند و گیشه‌گرایی اشاره داشت که جریان الگوی تئاتر مستند از سال ۱۳۹۰ به بعد جدی‌تر شده است و با کارهای مستند بیشتری نسبت به دهه‌های گذشته در صحنه‌های تئاتر کشور روبه‌رو هستیم اگرچه میزان این آثار همچنان به حدی نیست که این جریان را ضعیف به‌حساب نیاریم. در این‌باره می‌توان گفت عدم پرداخت الگوی روایتگری تئاتر مستند در ایران به‌صورت آکادمیک در دانشگاه‌های کشور است، ازاین‌رو دانشجویان و دانشگاهیان نیز در این حوزه ضعیف و کم‌کار هستند و درک و شناخت از الگو روایتگری تئاتر مستند بین کارگردانان و اهالی تئاتر بسیار کم است و این امر باعث می‌شود که آن‌ها به سراغ کار در این حوزه نروند. تماشاچیان تئاتر غالبا داستان‌پسند هستند و به دلیل کم‌رنگ بودن الگوی روایتگری قصه در تئاتر مستند به تئاتر مرسوم، این‌گونه تئاتری با مخاطب کمتری با خود به همراه دارد و می‌توان گفت در ایران با فقدان جریان الگوی روایت مواجه هستیم و الگوهای روایت به پیشبرد نمایشنامه‌ی مستند سهم بسزایی دارد.

واژگان کلیدی: روایت، تئاتر مستند، نمایشنامه‌ی مستند ایران

درآمد

هدف از این پژوهش مطالعه به روایت‌شناسی، زبان روایت، کارکردها، عمل روایت، ارتباط روایی، تحریف و گسترش، تقلید و معنا، جنبه‌ی کلامی مورد بررسی و تحقیق قرار می‌گیرد. در این مورد مطالعه سعی نموده همچنین به تئاتر مستند علی‌رغم ظهور و رونقی که طی دهه‌ی اخیر داشته مورد بررسی قرار گیرد و این‌که ضعف بیشتر اجرایی است یا دیداری یا الگوهای روایتگری که با توجه به تعداد محدود تئاترهای مستند تولید شده در این بازه‌ی زمانی و تئاترهای مستندی که در ایران در دهه‌ی اخیر صورت گرفته مورد مطالعه قرار گرفته.

اهداف پژوهش

این پژوهش با رویکرد نوآوری درباره‌ی روایتگری که یکی از نخستین هنرهای ذهن و زبان آدمیان است شکل گرفته است. هنری که از برکت اهمیت روایت، داستان آفریده شد و انواع راوی روایت و الگوهای ازاین‌رو با توجه به اهمیت و ضرورت انجام تحقیق تعداد محدود تئاترهای مستند تولید شده در این بازه‌ی زمانی و تئاترهای مستندی که در ایران اجرا شده در دهه‌ی اخیر از جمله نمایش **آبی مایل به صورتی، دکلره، عامدانه عاشقانه قاتلانه، هم‌هوایی، مونولوگ بی‌پایان، همه‌تون منو می‌شناسین** و **شتلر** به بررسی الگوهای روایتگری در متون تئاتر مستند صورت می‌گیرد و به‌ضرورت روایت‌شناسی، زبان روایت، کارکردها، عمل روایت، ارتباط روایی، تحریف و گسترش، تقلید و معنا، جنبه‌ی کلامی در نمایشنامه‌هایی است که تحت عنوان تئاتر مستند بر صحنه رفته‌اند، مطرح می‌شود.

سؤال تحقیق

الگوهای روایت تا چه اندازه به پیشبرد نمایشنامه مستند سهم دارد؟

فرضیه تحقیق

در ایران با فقدان جریان الگوی روایت مواجه هستیم

تعریف واژه‌ها

تعریف واژه‌ها به‌صورت مفهومی و با توجه به تحقیق اولیه‌ی صورت گرفته به شرح ذیل مطرح می‌گردد:

۱- مستند: در سال‌های اخیر در حیطه‌ی رسانه و هنر بسیار شنیده می‌شود، ازاین‌رو در ابتدا، شناخت و درک معنای این واژه مهم‌ترین امر است. دلیل، مدرک، چیزی که به آن استناد کنند و دارای سند: به واژه‌های «مستند» در فرهنگنامه‌ی معین کلمه معنا شده است و آن را مترادف با واژه‌های: اصیل، متقن، معتبر، معتمد، وثیق، واقعی، منسوب، متَکی در نظر گرفته‌اند. (معین. ١٣٦٤، ج٣: ٤١٠١)

همچنین در لغتنامه‌ها و فرهنگ واژگان به تعریف نمایش و فیلم مستند نقبی زده شده است در واژگان تصویب شده توسط فرهنگستان زبان و ادب فارسی، واژه‌ی نمایش مستند چنین تعریف شده است: «شکلی از نمایش مرتبط با نمایش حماسی که غالبا داستان را با مجموعه‌ای از مستندات تاریخی و مدارک و گزارش‌های بایگانی شده و روزنامه‌ای پیوند می‌زند»(فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۵)

۲-تئاتر شبه مستند: تئاتر شبه مستند همان‌طور که از نامش پیداست، مواد تشکیل‌دهنده‌ی آن نه تمام و کمال مستند است و نه تمام و کمال حاصل تخیل نویسنده/ کارگردان. این تئاتر مخلوطی از دو حالت ذکرشده است: محققی به نام *لورن ناسباووم* در تعریفش از تئاتر مستند به تئاتر شبه مستند گریزی می‌زند: «نمایش‌های ویژه‌ی تریبونی دهه‌ی ٦٠ تقریبا همگی بر پایه‌ی مستندات و مدارکی خاص استوارند. این تئاتر مستند در معنی او تأکید می‌کند که واقعی خود است. حال آن‌که درام بر پایه‌ی ساختار نمایش در نمایش استوار است با این حال مواد مستند اجزای اصلی این ساختمان را تشکیل می‌دهند. در این نوع تئاتر به مستند اسناد و موارد با مؤلفه‌های غیرواقعی و تخیلی در هم تنیده می‌شوند و غالبا درنهایت نیز بر متن مسلط می‌گردند.» (ناسباووم.۱۹۸۱ک ۲٤۱)

تئاتر مستند بنا بر اسناد به ثبت رسیده از آلمان شکل یافته و سپس در کشورهای دیگری چون ایالات‌متحده‌ی آمریکا، انگلستان و دیگر کشورها وسعت پیدا نموده است که دراین‌باره *محمد منعم* در کتاب **تئاتر مستند** خود چنین می‌گوید:

> «*گری فیشر داوسون* در فصل اول کتاب بسیار معروفش **تئاتر مستند** در ایالات‌متحده که عنوان **تئاتر مستند** را به یدک می‌کشد، نمایشنامه‌ی **مرگ دانتون** اثر *گئورگ بوشنر* را به این دلیل که بیشتر دیالوگ‌هایش مستقیما از منابع اولیه‌ای منتج شده که *بوشنر* شخصا برای نگارش نمایشنامه‌اش گردآوری کرده است، اولین نمایشنامه‌ی مستند قلمداد می‌کند. در قرن نوزدهم جرقه‌های آغاز فرم جدیدی از تئاتر با **مرگ دانتون** نوشته‌ی *بوشنر* زده می‌شود. در اواخر دهه‌ی دوم قرن نوزدهم، به سال ۱۹۱۸ *کارل کراوس* نمایشنامه‌ی **آخرین روزهای بشر** را در ۲٥٦ صحنه، هشتصد صفحه و با بیش از پانصد کاراکتر می‌نویسد و پایه‌های نگارش نمایشنامه‌ی مستند را به‌گونه‌ای پی‌ریزی می‌کند که تا دوره‌ی *پیتر وایس*، *رولف هوخ هوت* و *هاینار کیپهارت* تقریبا بدون تغییر باقی می‌ماند. در دهه‌ی ۲۰ م، *پیسکاتور* با اظهارنظرهایش در مورد تئاتر سیاسی، توجه نمایشنامه‌نویسان را بیشتر به سمت تئاتر سیاسی که به‌شدت با تئاتر مستند گره خورده است، جلب می‌کند. در دهه‌ی ۳۰ م. با وجود اجراهایی در بریتانیا با عنوان **روزنامه‌های زنده** گام مهم دیگری در رشد و بالندگی تئاتر مستند برداشته شد. در ادامه‌ی دهه‌ی ۳۰ و دهه‌ی ٤۰، *برشت* و *پیسکاتور* با فاصله‌گذاری *برشتی* و استفاده‌ی *پیسکاتور* از عکس و اسلاید در اجراهایش دریچه‌های تازه‌ای را در زمینه‌های متنی و اجرایی تئاتر مستند به روی نویسندگان و کارگردانان نسل بعد از خود گشودند. تئاتر مستند روال عادی خود را طی می‌کرد تا این‌که همزمان با جنبش‌های دانشجویی دهه‌ی ٦۰ م و توجه به اندیشه‌های چپ گرایانه، موج جدیدی از نویسندگان به نوشتن متون مستند روی آوردند که از آن میان می‌توان به **استنطاق** *پیتر وایس*، **قضیه** *رابرت اوپنهایمر*، *هاینار کیپهارت* و **جانشین رولف** *هوخ هوت* اشاره کرد. «در سال ۱۹۷۱، *پیتر وایس* با انتشار مقاله‌ای تحت عنوان «**چهارده اصل تئاتر مستند**» گام مهم دیگری در مبانی نظری و عملی این فرم از تئاتر برداشت. در ایالات متحده‌ی آمریکا هم نمایشنامه‌نویسانی چون *امیلی مان* و *آنا دیور اسمیت* ظهور کردند که برخلاف همتایان اروپایی‌شان که بر حوادث جنگ

جهانی دوم تمرکز کرده بودند، تمرکز خود را بر مسائل بومی آمریکا- همچون نژادپرستی و افزایش خشونت نسبت به سیاه‌پوستان- گذاشتند و متون مستندی با موضوعات بومی تولید کردند. نمایشنامه‌نویسی مستند همین روند را طی می‌کرد و در این میان نظریات کسانی همچون *آگوستو بوآل*، *مارتین اسلین* و *درک پجت* بر شیوه‌های اجرایی و نگارش این نوع از تئاتر تأثیر گذاشت تا این‌که بعد از حوادث یازدهم سپتامبر و به دنبال آن جنگ افغانستان و عراق تئاتر مستند جان تازه‌ای گرفت و سوژه‌های سیاسی بسیاری برای نگارش پیدا کرد. نویسندگانی همچون *دیوید هیرانگلیسی*، *هانس ورنر کروزینگر* آلمانی و *موزز کافمن* آمریکایی از جمله نویسندگان حال حاضر در دنیای درام مستند هستند»(*منعم*. ۹:۱۳۹٤)

٤-معنی‌شناسی روایتگری: تعریف معنی‌شناسی روایتگری بستگی دارد به تعیین وجه امتیازی برای شیوه‌ی تفسیر ساختار روایتگری و سازه‌هایی که این ساختار در قالب معینی از زبان تبلور می‌بخشند تا آن را در جریان تفسیر، به جهانی ممکن نسبت دهند (در معنی‌شناسی جهان‌های ممکن به چنین جهانی می‌گویند انگاره، نک: نظریه جهان‌های ممکن). به‌همین‌سان، وجاهت معنی‌شناسی واژگانی از آن‌جاست که معنی واژه‌ها را با توجه به رابطه میان اجزا و ساختارشان تعریف می‌کند. معنی‌شناسی روایتگری نیز برای آن‌که از پس تعریف معنایی مختص روایتگری برآید، بالطبع نیازمند تشخیص ساختاری ذاتا روایی است.

«روایت‌شناسی» دانشی است که به بررسی روایت‌های مطرح شده در رسانه‌های مختلف می‌پردازد؛ خواه روایتگری‌های تک وجهی مانند رمان، خواه روایتگری چند وجهی مانند رمان مصور یا فیلم سینمایی. در هنرهای تجسمی، بررسی روایتگری را می‌توان چگونگی مطرح شدن ذهنیت و ایده‌ی هنرمند در مدیایی خاص در نظر گرفت. هنرمند معاصر ترکیبی از ابزار و رسانه‌های مختلف را برای خلق روایتگری شخصی خود به کار می‌گیرد».(*شریف زاده،خادمی*،۳۲:۱۳۹۳)

محمد منعم در مقدمه‌ی کتاب **تئاتر مستند** همین تعریف را این‌گونه مطرح نموده است: «تصوراتی که نتوانند با مدارک عینی واقعی هماهنگ شوند از حیطه‌ی تئاتر مستند بیرون رانده می‌شوند و از طرف دیگر این مدارک عینی واقعی باید همبستگی‌ای (دیالکتیکی) میان خود داشته باشند و نه همبستگی تخیلی.» (*منعم*. ۱۳:۱۳۹٤)

به‌نظر می‌رسد، روایتگری تئاتر مستند در نقطه‌ی مقابل تئاتر ارسطویی دیده می‌شود و می‌توان اشاره داشت، روایتگری تئاتر مستند عاری از هرگونه خیال‌پردازی شاعرانه، حاشیه‌پردازی غیرواقع، اغراق در پرداخت مسائل و به دور از عنصر تخیل شکل می‌گیرد. از این رو روایتگری تئاتر مستند تئاتری سانسور ناپذیر است که حذف هر صحنه یا هرگونه تغییر در گفتار و دیالوگ‌ها آن را از حالت مستند خارج می‌سازد.

برای دانستن پاسخ این سوال که آیا تئاتری که با آن مواجه هستیم تئاتر مستند است یا خیر باید از ویژگی‌ها و نشانه‌های تئاتر مستند آگاه بود. در ذیل به بیان ویژگی‌های یک تئاتر مستند می‌پردازیم: «فارغ از بحث اجرای یک تئاتر مستند، اولین نشانه‌های تئاتر مستند به نمایشنامه و متن آن برمی‌گردد. همه‌ی مشخصات و ویژگی‌هایی که باعث می‌شود بگوییم یک نمایش مستند است در متن نمایشنامه نهفته است. این نمایشنامه است که تعیین کننده مستند بودن یا مستند نبودن یک اجراست». (*منعم* ۹:۱۳۹٤)

ویژگی الگوی متنی تئاتر مستند

ویژگی الگوی متنی یک تئاتر مستند در این خلاصه می‌شود که آیا متن ترکیب برش‌هایی از واقعیت است یا خیر. *محمد منعم* در مقدمه‌ی کتاب **تئاتر مستند** این ویژگی‌های الگویی متنی را چنین تقسیم کرده است: «این ویژگی‌ها در متن به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱-ویژگی‌های الگویی ساختاری متن ۲- ویژگی‌های فکری- فلسفی و شیوه‌ی نگرش متفاوت به تاریخ، در درام مستند.۱-ویژگی‌های الگویی ساختاری متن: ویژگی‌های ساختاری متن تئاتر مستند به دو دسته‌ی:۱- قصه، طرح و پیرنگ ۲- کاراکتر (شخصیت) و دیالوگ‌های آن تقسیم می‌شود. در نمایشنامه‌های داستانی (تئاتر توهم‌گرا) پس از خواندن نمایشنامه، قصه را می‌فهمیم. به دیگر سخن، طرح، قصه و پیرنگ نمایشنامه از دل حوادث درون نمایشنامه درک و فهم می‌شود. چنین پیرنگی شاید ریشه در واقعیت داشته باشد، اما عین واقعیت بیرون از جهان نمایشنامه نیست. برعکس در درام مستند، طرح، قصه و پیرنگ به پایین‌ترین درجه از اهمیت خود می‌رسد تا جایی‌که برخی حتی گمان می‌کنند درام مستند فاقد قصه است. در درام مستند قصه به جای این‌که از متن نمایشنامه به دنیای ما پا بگذارد، از جهان واقعی وارد نمایشنامه می‌شود و تنها کاری که از عهده‌ی نویسنده بر می‌آید، این است که از طریق همان شیوه‌ی مونتاژ که حرفش زده شد، زاویه‌ای تازه برای دیدن آن قصه واقع شده در جهان بیرون از متن، انتخاب کند. مورد دوم بحثی است پیرامون کاراکتر یا شخصیت و دیالوگ‌هایش. شخصیت‌ها در درام مستند شخصیت‌هایی نیستند که ساخته ذهن نویسنده باشند، بلکه شخصیت‌هایی هستند که در جهان واقعی وجود داشته یا دارند .۲- ویژگی‌های فکری- فلسفی متن نمایشنامه و شیوه‌ی نگرش متفاوت به تاریخ اولین تفاوت نمایشنامه‌های مستند با نمایشنامه‌های تاریخی و یا نمایشنامه‌هایی که به نوعی به مسایل تاریخی می‌پردازند در رویکردشان به تاریخ است. نمایشنامه‌های مستند در مقایسه با نمایشنامه‌های تاریخی رویکردی ماتریالیستی به تاریخ دارند. به عبارت دیگر، تاریخ در نمایشنامه‌های تاریخی همچون **ریچارد سوم** و **سیرانو دوبرژراک** به مثابه امری محتوم و تغییرناپذیر در نظر گرفته می‌شود که قهرمان نمایش و دیگر شخصیت‌ها قربانی جبر تغییرناپذیرش هستند، اما در نمایشنامه‌های مستند رویکرد ماتریالیستی به تاریخ باعث می‌شود قهرمان نمایشنامه خود تاریخ باشد و ضمنا این قهرمان امری تغییرپذیر و غیر محتوم فرض می‌شود. بنابراین آدم‌هایی که در دوره‌ای از آن زیست می‌کنند می‌توانسته‌اند از برخی اتفاقات رخ داده در آن جلوگیری کنند ولی حالا بنا به هردلیلی نتوانسته‌اند یا نخواسته‌اند» (*منعم*۱۳۹٤: ۱۵-۱٦).

شاید موارد مطرح شده را در مورد شخصیت‌های الگو روایتگری نمایشنامه‌های مستند و نمایشنامه‌های تاریخی را بتوان با توضیحات پروفسور *آتیلیو فاوورینی* (استاد دانشگاه پترزبورگ) اصلاح کرد، چرا که به نظر می‌رسد دیدگاه‌های صاحب نظران در این زمینه متفاوت است.

فاوورینی در تعریف الگوی تئاتر مستند می‌گوید: «ویژگی اساسی تئاتر مستند اعتماد کامل به واقعیت‌هاست تا رخدادهای موهوم موجود در مدارک تاریخی ثبت شده» او ادامه می‌دهد: «نمایش مستند نوعی تئاتر به شدت نافذ است که تا حد ممکن با اتکای کامل به مستندسازی رخدادی واقعی از طریق مواد و مطالب دقیق تاریخی نزدیک می‌شود. تئاتر مستند، گونه‌ای از تئاتر است که در آن ارائه سند و مدرک منبع اولیه در متن دراماتیک و متن اجرایی هر نمایش گنجانده می‌شود. نمایش مستند لقبی است که عرف به آن اطلاق کرده است و نمایش مستند

را برای رسیدن به اهدافی همچون آموختن درمورد یک لحظه تاریخی، به یاد آوردن، تفسیر و یا نشان دادن واکنشی مطلوب‌تر به یک لحظه تاریخی در نظر می‌گیرند» (*داوسون*.۱۳۸۸: ۱۷۵)

در بخش تفاوت‌های الگوی تئاتر مستند با تئاتر تاریخی به این بحث به صورت مشروح خواهیم پرداخت. اما در تعریف تئاتر مستند در بعضی منابع آن را زیر مجموعه‌ای از تئاتر الگوی سیاسی در نظر گرفته‌اند:«تئاتر مستند یک ژانر نیست، بلکه شاخه‌ای است از ژانر «تئاتر سیاسی». این تئاتر در جهت مخالف تفکر حاکم و رایج در یک اجتماع حرکت می‌کند. تئاتر مستند، تئاتری است جهت‌دار که خود را در موضع انسان‌های تحت ستم قرار می‌دهد.

به نظر *پتر وایس* «سند» می‌تواند به بالا بردن سطح آگاهی و از بین بردن پیش‌داوری کمک کند. *وایس* بر این نکته تاکید می‌ورزد که تئاتر می‌بایست به جزء جدایی‌ناپذیری از زندگی اجتماعی تبدیل شود و بر آن تاثیر بگذارد. به‌همین دلیل به گمان وی تئاتر می‌بایست از شکل بی‌هدف «بازی» فاصله بگیرد و مسئولیتی را که روزنامه و تلویزیون... از عهده‌ی آن بر نمی‌آیند، یعنی نقد بی‌پروا و گزارش بلاواسطه و عریان واقعیت، بدون رعایت مصلحت سیاسی صاحبان قدرت بر عهده بگیرد. اصولا تئاتر مستند در دهه‌ی شصت و به‌خصوص در کشورهای کاپیتالیستی شکل گرفت. چرا که در این دوره با شکل‌گیری جنبش‌های اعتراضی در اروپا، نیاز به وجود اطلاعات دقیق، پرده‌برداری از دروغ‌های تاریخی و مصلحتی و همچنین نیاز به وجود یک آلترناتیو در شیوه‌ی زندگی و تفکر سیاسی بیش از پیش ملموس بود. در این دوره آن‌چه بیش از هر چیز اهمیت داشت، جست‌وجوی واقعیت‌های تاریخی بود از طریق یافتن اسناد تاریخی پیدا و پنهان. به عبارت دیگر تئاتر مستند در دورانی شکل گرفت که نیاز به شکستن حاکمیت تابوهای اجتماعی بیش از پیش حس می‌شد. این نیاز زمانی دو چندان شد که وسایل ارتباط جمعی که به مونوپول‌های خادم سرمایه‌داری تبدیل شده بودند، در جهت تحکیم این تابوها می‌کوشیدند و نه تضعیف آن‌ها.

الگوی تئاتر مستند باید شواهد درست و غیردستکاری شده از نظر محتوا را به مخاطب ارائه کند. چنانچه مخاطب بتواند در آن موضوع خاص به تئاتر مستند مربوطه استناد کند، بنابراین: «تئاتر مستند صحت و سندیت خود را بر پایه‌ی فرضیه‌هایی صریح یا تلویحی که منابعشان بدون شک صحیح یا حداقل بدون نیاز به اثبات، حقیقی باشند، بنا می‌نهد» (*آن آپتون*. ۱۳۹٤: ٦)

با توجه به این جملات مطرح و ارائه شده، الگوی تئاتر سیاسی می‌تواند از دل تئاتر مستند بیرون بیاید (چرا که هر تئاتر مستندی تئاتر سیاسی نیست) همان‌طور که در ادامه به آن پرداخت گردیده است.

الگوهای روایتگری متون تئاتر مستند

الگوهای روایتگری متون تئاتر مستند را می‌توان این‌گونه بیان داشت. ۱-معنی‌شناسی روایت: تعریف معنی‌شناسی روایت بستگی دارد به تعیین وجه امتیازی برای شیوه‌ی تفسیر ساختار روایت و سازه‌هایی که این ساختار در قالب معینی از زبان تبلور می‌بخشند تا آن را در جریان تفسیر، به جهانی ممکن نسبت دهند (در معنی‌شناسی جهان‌های ممکن به چنین جهانی می‌گویند انگاره، نک: نظریه‌ی جهان‌های ممکن). به همین‌سان، وجاهت معنی‌شناسی واژگانی از آن‌جاست که معنی واژه‌ها را با توجه به رابطه‌ی میان اجزا و ساختارشان تعریف می‌کند. معنی‌شناسی روایت نیز برای آن‌که از پس تعریف معنایی مختص روایت برآید، بالطبع نیازمند

تشخیص ساختاری ذاتا روایی است.۲- تئاتر شبه مستند همان‌طور که از نامش پیداست، مواد تشکیل دهنده‌ی آن نه تمام و کمال مستند است و نه تمام و کمال حاصل تخیل نویسنده/ کارگردان. این تئاتر مخلوطی از دو حالت ذکر شده است: محققی به نام *لورن ناسباووم* در تعریفش از تئاتر مستند به تئاتر شبه مستند گریزی می‌زند:

«نمایش‌های ویژه تریبونی دهه‌ی ٦٠ تقریبا همگی بر پایه مستندات و مدارکی خاص استوارند.»

این تئاتر مستند در معنی او تأکید می‌کند که:

> «واقعی خود است... حال آن‌که درام بر پایه ساختار نمایش- در- نمایش استوار است با این حال مواد مستند اجزای اصلی این ساختمان را تشکیل می‌دهند. در این نوع تئاتر به مستند اسناد و موارد با مؤلفه‌های غیرواقعی و تخیلی در هم تنیده می‌شوند و غالبا در نهایت نیز بر متن مسلط می‌گردند.» (ناسباووم.۲٤۱:۱۹۸۱)

«روایت ذاتا نه با فرآیندها، بلکه با شکست فرایندها یعنی با گسستن از روند متعارف رویداد، سر و کار دارد و جذابیت ناشی از هنجار شکنی و روایت‌پذیری به دلیل وقوع حادثه در شرایط خاص برمی‌آید و نه از مسیر منطقی امور روایت دقیقا با تاریخ بشر آغاز می‌شود و بیش از هرچیز-مجموعه متنوع عظیمی از ژانرهاست که به موضوعات مختلفی تقسیم می‌شود و می‌تواند به وسیله‌ی زبان فراگیری شده، گفتاری یا نوشتاری، تصاویر متحرک یا ثابت، ژست‌ها و آینده‌ی به‌سامانی از همه‌ی این چیزها ابراز شود. روایت در اسطوره، افسانه، قصه، درام، نقاشی، سینما و... حضور دارد.» (شریف زاده،خادمی،۳۳:۱۳۹۳)

که می‌توان این‌گونه اشاره داشت که «نحوه‌ی برخورد با روایت‌ها در طول تاریخ متفاوت بوده است. آن‌چه مسلم است همراه بودن آن در اعصار مختلف با شکل‌های گوناگون هنری است. عصر معاصر از دنیای تک بعدی فاصله گرفته و گامی فزاینده به دنیای چند بعدی و میان رشته‌ای برداشته است. در روایت‌شناسی نیز با روایت تک بعدی (مانند روایت‌های موجود در رمان) و روایت‌های چند بعدی (مانند روایت‌های موجود در ویدیو آرت یا فیلم سینمایی) روبه‌رو هستیم» (شریف زاده، خادمی،۳۷:۱۳۹۳)

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های روایت، وجه و وجهیت آن است. وجه روایی نحوه‌ی مواجهه با روایت را روشن می‌کند. از نظر *ژوو*، وجه یعنی «شیوه‌ی معرفی داستان به خواننده یا به بیان دیگر، چگونگی روایت‌پردازی داستان توسط راوی به دو وجه اساسی بستگی دارد: فاصله و کانونی شدگی.» (ژوو،۳٦:۱۳۹٤)

بنابراین دو وجه اصلی از هم تمایز دارد: «فاصله و کانونی پردازی در فاصله، روایت به واسطه‌ی راوی خود را از نمایش متمایز می‌کند. به عبارت دیگر، بازنمایی روایی، *دیه ژسیس*، از بازنمایی نمایشی، *میمسیس*، جدا می‌شود و هر یک نظام خاص خود را پیدا می‌کنند. بی‌شک این تمایز قطعی و به گفته‌ی معروف *مانوی گری* یعنی دوگانه‌گرایی مطلق نیست بلکه همواره به تدریج این‌ها از هم دور می‌شوند. به عبارت دیگر، می‌توان در دل نظام روایی نیز تجلیاتی از نظام نمایش مانند نقل قول مستقیم را مشاهده نمود و برعکس. کانونی‌پردازی نیز از شاخصه‌های روایت است که نقطه‌ی دید را مشخص می‌نماید. این‌که از کدام منظر متن روایی روایت می‌شود یا به گفته‌ی *ژنت* چه کسی می‌بیند؟ «در این‌جا دیدن عین دانستن است یا دست‌کم محدوده‌ی دانستن تلقی می‌شود. کانون‌مندی را به شکل‌های گوناگونی گونه‌بندی

کرده‌اند و *ژنت* به سه کانون‌مندی اشاره می‌کند: صفر، درونی و بیرونی. البته وضعیت‌های چند کانونی در روایت‌های معاصر بسیار رایج است» (ژنت، ۱۳۹۸ :۱۴۱)

پیشینه‌ی تئاتر مستند روایتگری ایران

در طی عمر ۱۰۰ ساله‌ی تئاتر مستند، تکنیک‌های متفاوتی ابداع شده است که تمامشان می‌خواهند واقعی بودن یا ناواقعی بودن امری را به روش‌های مختلف نشان دهند. می‌توان گفت واقعیتی که به نمایش در می‌آید، برای دراماتیزه شدن دچار تغییراتی می‌شود که آن واقعیت را به یک امر برساختی تبدیل می‌کند، بنابراین با واقعیت موجود در موضوعی که به نمایش درآمده، **در** کشمکش است. مجموع تئاترهای مستندی را که تا پیش از سال ۱۳۹۰ در ایران بر صحنه اجرا شده است به چهار اثر محدود کرد. این آثار عبارتند از: **عباس آقا کارگر ایران ناسیونال، زنان صبرا مردان شتیلا، مانیفست چو** و **کوارتت**.

نخستین تجربه تئاتر مستند در ایران به اجرای نمایش **عباس آقا کارگر ایران ناسیونال** برمی‌گردد. این نمایش برشی واقعی از زندگی عباس آقا کارگر ایران ناسیونال است که در سال ۱۳۵۸ توسط *سعید سلطان‌پور* کارگردانی و به صورت خیابانی اجرا شد. نکته‌ی حائز اهمیت این است که در پوستر این نمایش به مستند بودن این تئاتر اشاره شده است. «این یک نمایش مستند است متکی بر ضبط سخنان عباس آقا و زنش با عکس‌هائی از خانواده‌ی عباس آقا، خانه‌شان و اسباب خانه‌شان، کارگردان در ارائه‌ی این اسناد، کنشی سیاسی و واکنشی واقع‌بینانه دارد. خواسته است زندگی یک کارگر ایران را به‌طور مستند، پروتوتیپ، برای بقیه‌ی کارگران که کمابیش با این زندگی آشنا هستند و از چند و چون آن خبر دارند بازسازی کند. در این زمینه چند نکته را در نظر گرفته است، کوشیده است در بازسازی زندگی این کارگر امین باشد، به مدد ضبط صوت و دوربین عکاسی و بازی‌سازی ماهرانه‌ی، آن زندگی را به‌طور کامل و همه جانبه عرضه کند. این را می‌داند که برای چه کسانی کار می‌کند. برای مردم کوچه و بازار، برای کارگران و کشاورزان، پس باید سطح دریافت و علائق آنان را در نظر بگیرد این را می‌داند که این قشرها با نمایش بیشتر از طریق تعزیه، نقالی، روحوضی و غالبا روایات کمدی اجتماعی لاله‌زاری آشنا هستند، پس آغاز به شکل معمولی همین تئاتر، یعنی تئاتر عامیانه روی می‌آورد، بی‌آن‌که با نقل زندگی محرومان آن‌چنان که در تئاتر عامیانه مرسوم است تفریح و سرگرمی بسازد، می‌خواهد با این نمایش، بیداری و طغیان پدید آورد» (سلطان پور سعید، ۱۳۵۸:۱۵۷)

تئاتر دیگری که مستند محسوب می‌شود تئاتر **زنان صبرا مردان شتیلا** به کارگردانی *قطب‌الدین صادقی* است. این نمایش به ماجرای نسل‌کشی فلسطینیان ساکن در اردوگاه‌های «شتیلا» و «صبرا» در جنوب بیروت توسط ارتش اسرائیل می‌پردازد. در این کشتار که در سال ۱۹۸۲ اتفاق افتاد بیش از ۳۵۰۰ فلسطینی کشته شدند. در اجرای **زنان صبرا مردان شتیلا** از قطعه‌های ویدیوی واقعی این کشتار تاریخی استفاده شده است. اجرای دیگری که در قالب تئاتر مستند به روی صحنه رفته است **مانیفست چو** اثر *محمد رحمانیان* است که در سال ۱۳۸۷ به روی صحنه رفته است.

«*رحمانیان* در اجرای خویش از طریق دراماتورژی واقعه‌ی هولناکی که در ۱۶ آوریل ۲۰۰۷ در دانشگاه ویرجینیا تک آمریکا رخ داد و در آن جوان ۲۳ ساله کره‌ای با نام *چو سونگ هوی* پس از کشتار بیش از ۳۰ تن از دانشجویان و اساتید خویش در انتها خودکشی

کرد، به ظاهر تلاش می‌کند نقبی هرچند کلی‌نگر به جهان ذهنی *چو* و زوایای پیرامونی زندگی او به‌عنوان یک مهاجر غیرانگلیسی زبان در فرهنگ آمریکاییبزند و با اتکاء به گفته‌ها، شواهد، مستندات و مهمتر از هر چیز، گفتار ۱۸۰۰ کلمه‌ای *چو* که همچون بیانیه‌ای شورمند انگیزه‌های او را برای این جنایت فجیع آشکار می‌کند، مخاطب را در برابر این اتفاق قرار دهد. *محمد رحمانیان* با محور قرار دادن اطلاعاتی که از بطن مانیفست چند رسانه‌ای *چو* استخراج کرده است و ترکیب آن با گفته‌ها و اشارات نزدیکان *چو* مخاطب را در برابر تصویری همراه کننده با این کاراکتر قرار داده است که از طریق پازلی که در بطن آن، *چو* و تمام فشارهای درونی و بیرونی که او را مجبور به چنین اقدامی کرده، تصویر می‌شود. *رحمانیان* شیفته‌وارانه به ترسیم و تصویر تلاطمات روحی *چو* بر روی صحنه دست زده است و گاه بخش‌هایی از تصاویر ویدئویی *چو* را که برای شبکه‌ی ان‌بی‌سی فرستاده بی‌واسطه در طول اجرا پخش می‌کند. تصاویری که *چو* در طی آن از جبری حرف می‌زند که شرایط به او تحمیل کرده بوده است و این همان چیزی است که *رحمانیان* در اجرایش به ما منتقل می‌کند. پخش تصاویر دانشگاه ویرجینا پس از کشتار *چو* و یا تصاویری که *چوسونگ هوی* به گفته‌ی رسانه‌ها شش روز قبل از قتل عام خود آن‌ها را تهیه کرده است، مخاطب را با اصل واقعه درگیر می‌کند. به خدمت گرفتن راهکارهای مختلف از خواندن سرتیترهای روزنامه‌ها تا استفاده از موسیقی و آواز برای روایت داستان حضور پررنگ *رحمانیان* را به‌عنوان کارگردان آشکار می‌کند.» (حاجی قاسمی مصطفی. ۱۳۸۷)

سومین نمایش مستندی که تا پیش از سال ۱۳۹۰ به روی صحنه رفته است نمایش **کوارتت** به نویسندگی مشترک *مهین صدری* و *امیررضا کوهستانی* و کارگردانی *امیررضا کوهستانی* است. **کوارتت** در مورد زندگی دو زن و دو مرد است که قصه‌ی زندگی آن‌ها به موازات هم پیش می‌رود.

«تماشاگران به چهار گروه تقسیم شده‌اند. هرگروه در برابر خود یک بازیگر، یک دوربین مداربسته و یک نمایشگر می‌بیند. بازیگر روبه‌رو، از ماجرای قتلی می‌گوید، اما روایت بازیگران دیگر از نمایشگر پخش می‌شود. در این نمایش چهار ابزار وجود دارد. رادیو؛ تماشاگر بیشترین اتکاء را به گوش خود می‌دهد. یک صدای تک خطی، ماجرایی را برای او تعریف می‌کند؛ مثلا در یک تکه می‌گوید به آشپزخانه رفتم، چند چاقو برداشتم به اتاق برگشتم و یکی از آن‌ها را چند بار در قلب پسرم فرو کردم. این صحنه و دیگر صحنه‌ها به وسیله‌ی دو بازیگر، یکی قاتل یعنی پدر و دیگری مقتول یعنی پسر، اجرا و بازسازی نمی‌شود. ابزاری مثل چاقو در کار نیست. دکوری برای اتاق و آشپزخانه طراحی نشده است. بنابراین تصویری واحد در ذهن جمعی تماشاگران خلق نمی‌شود. هریک از تماشاگران می‌توانند چشم‌ها را ببندند و درست مانند شنیدن از طریق رادیو دست به دامن تخیل شوند و جداگانه تصویرهایی از این قطعه از نمایشنامه را در ذهن خود بسازند که با تصویر دیگری متفاوت باشد. سینما، فیلم؛ نمایشگرهای روبه‌رو تنها راویان دیگر را از طریق دوربین مداربسته برای ما- یعنی قاچی از قاچ‌های چهارگانه‌ی تماشاگران ـ نشان نمی‌دهند. گاه هر چهار بازیگر در خاموشی و سکوت‌اند در حالی که تصویرهایی جان‌دار و هوش‌ربا از زیبایی‌های طبیعت ایران در طول چهار فصل نمایش داده می‌شود. این فیلم‌ها موسیقی متن دارند و سینما یا فیلم از نوع مستند آن را در لابه‌لای تک‌گویی‌های تئاتری به نمایش می‌گذارند. نویسنده و کارگردان با ترکیب دو وسیله‌ی ارتباطی یعنی تئاتر و سینما، از سبک مستند برای بیان چهار روایت از دو ماجرا

استفاده کرده است. یکی تصاویری از زیبایی و آرامش طبیعت ایرانی و دیگری بیانی زنده و سیاه از ماجراهای تلخ اجتماعی و فرهنگی که در همان خاک و در زیر آسمان همان بهشت اتفاق می‌افتد. استناد در قطعه‌های سینمایی به شکل عمیق‌تری نیز قابل دریافت است و آن هم پخش همزمان صدای کارگردان مستند تلویزیونی یا سینمایی است که مرتبا برای یکی از همکاران خود پیام تلفنی می‌گذارد و مراحل تصویربرداری، ساخت فیلم و تدوین آن را اداره می‌کند. یعنی یک مستند، مستند شده ترکیب سینما و تئاتر به گونه‌ای دیگر نیز رخ می‌دهد. روزنامه؛ تماشاگری که در تالار مولوی نشسته و **بازی کوارتت** را تماشا می‌کند، همزمان خود را در حال خواندن صفحه‌ی حوادث روزنامه‌ها می‌یابد. مصاحبه با متهمان قتل، اولیای دم و یا شاهدان عینی که هریک از زاویه‌ی دید خود ماجرای قتل را تعریف می‌کنند و خواننده هر بار از یک پنجره وارد مکان وقوع قتل و حاشیه‌ها و پس‌زمینه‌ی آن می‌شود و دائم در ذهن خود تصویرهایی را می‌سازد، موضع‌گیری می‌کند یا تصمیم می‌گیرد که گناه را به گردن چه کسی بیندازد» (نشانه: ۲۵ مهر ۱۳۸٦)

پس از سال ۱۳۹۰ تعداد بیشتری از تئاترهایی که در ایران بر صحنه رفتند در حیطه‌ی تئاتر مستند قرار می‌گیرند اما همچنان تعداد این نمایش‌ها محدود است. از این‌گونه نمایش‌ها می‌توان به: **هم‌هوایی** به کارگردانی *افسانه ماهیان*، **کامنت** به کارگردانی *یوسف باپیری*، **عامدانه، عاشقانه، قاتلانه** به کارگردانی *ساناز بیان*، **همه‌تون منو می‌شناسین** به کارگردانی *سامان ارسطو*، **مونولوگ بی‌پایان** به کارگردانی *علی‌اکبر علیزاد*، **دکلره** به کارگردانی *مهدی کوشکی* و **در مسیر کوه‌های جهان** به کارگردانی *سیدمهدی کشمیری* اشاره کرد.

الگویی روایتگری تئاتر مستند

[۱-الگوهای روایتگری متون ۲-معنی‌شناسی روایی‌گری]

۱- الگوهای روایتگری متون: تعریف معنی‌شناسی روایت بستگی دارد به تعیین وجه امتیازی برای شیوه‌ی تفسیر ساختار روایت و سازه‌هایی که این ساختار در قالب معینی از زبان تبلور می‌بخشند.

۲- معنی‌شناسی روایتگری: برای آن‌که از پس تعریف معنایی مختص روایت برآید، بالطبع نیازمند تشخیص ساختاری ذاتا روایی است.

بررسی الگوهای روایتگری در متون تئاتر مستند به‌ضرورت روایت‌شناسی، زبان روایت، کارکردها، عمل روایت، ارتباط روایی، تحریف و گسترش، تقلید و معنا، جنبه‌ی کلامی در نمایشنامه‌هایی است که تحت عنوان تئاتر مستند بر صحنه رفته‌اند، مطرح می‌شود، این پرسش اساسی که الگوهای روایتگری و راوی و انواع آن در روایت‌شناسی متون مستند تا چه اندازه به پیشبرد آن سهم دارد را بررسی می‌کنیم که کارکردهای الگویی مستند روایی در مدیوم تئاتر به‌طور اخص چنین است که *ژانل رینلت* در مقاله‌ی خود «**تعهد تئاترمستند**» به آن اشاره دارد:

> «تعهد اصلی و مهم، ایجاد دسترسی یا ارتباط با واقعیت از طریق تأیید صحت اسناد است، اما نه بدون واسطه عامل خلاقه و میل مشترک فردی و تماشاگران... واقعیت در تعاملات بین مستند، هنرمند و تماشاگر تولید شده است.» (رینلت. ۱۳۹٤: ۳)

کرول مارتین نیز در توصیف کارکردهای تئاتر مستند به طور اخص با ذکر نمونه‌های متفاوت از نمایشنامه‌ها چنین مطرح می‌نماید:

«۱–به جریان انداختن دوباره‌ی محاکمه‌ها برای نقد عدالت، مانند نمایشنامه‌های: **محاکمه معترض** (۲۰۰٤) نوشته‌ی *ایگال ازراتی*؛ **بی‌شرمی بزرگ** (۱۹۹۷) اثر *موزز کافمن* و نمایشنامه‌های دادگاهی *امیلی مان*: **اجرای عدالت** (۱۹۸۳) و *گرینسبورو*: **یک مرثیه** (۱۹۹٦)۲– خلق روایت‌های تاریخی بیشتر، همان‌طور که نمایشنامه‌هایی مانند **من همسر خودم هستم** (۲۰۰۳) اثر *داگ رایت*؛ **گفتگو با تروریست‌ها** (۲۰۰۵) اثر *رابین سوانس*؛ *گوانتانامو*: **محدوده افتخار برای دفاع از آزادی** (۲۰۰٤) اثر *ویکتوریا بریتین* و *جیلیان اسلوو*؛ و **رنگ عدالت** (۱۹۹۹) اثر *نیکلاس کنت* و *ریچارد نورتن*– تیلور این کار را انجام می‌دهند .۳ – بازسازی یک رویداد، همان‌طور که در نمایشنامه‌ی **سه پوستر**: یک اجرا/ ویدئو (۲۰۰۰) اثر *الیاس خوری* و *ربیح مورو* و حتی یک فضای کلی مانند باغ پلیموس دیده می‌شود .٤– درآمیختن خود زندگی‌نامه‌ها با تاریخ، همان‌طور که در نمایشنامه‌های مستند–**پاره روی کوهن**/ جک اسمیت (۱۹۹٤) اثر *روون واوتر*، که در آن *واوتر* زندگی سه مرد مختلف را به هم دوخته است: *روی کوهن*، *جک اسمیت* و خودش؛ و در نمایشنامه‌ی **بازمانده و مترجم** (۱۹۸۰) نوشته‌ی *لنی ساک* که پیرامون یک مصاحبه است که او با مادربزرگش، *ریچلا راشمن*، بازمانده‌ی هولوکاست انجام داده است؛ و همچنین در نمایشنامه‌ی **آنولا**: یک اتوبیوگرافی (۱۹۹۷) اثر *امیلی مان*، داستان زنی از بازماندگان هولوکاست و مترجمش، این کار انجام می‌شود. ۵– نقد عملکردهای مستند و داستان، هر دو؛ همان‌طور که *ولید راد* در نمایشنامه‌ی **گروه اطلس** که در آن همزمان آرشیوهای واقعی، ساختگی و ابداع شده را به کار می‌گیرد.٦– کنش فرهنگ شفاهی تئاتر که در آن ایما و اشاره‌ها، شیوه‌های رفتاری و منش‌ها و نگرش‌ها از طریق تکنولوژی نشان داده می‌شود و تکثیر شده است. همان‌طور که شیوه‌ی *آنا دیور اسمیت* این‌گونه است که از نوارهای ضبط شده و مصاحبه‌هایش استفاده می‌کند برای این‌که هم از وجود آن‌ها برخوردار شود و هم بین خود بازیگر و دیگری فاصله ایجاد کند.» (مارتین.۹:۲۰۰۹).

پیتر وایس نیز در مقاله معروف خود «**یادداشت هایی درباره تئاتر مستند**» درباره‌ی عملکرد و اهداف تئاتر مستند می گوید:

«وجود تئاتر مستند تنها هنگامی میسر است که همچون یک گروه سیاسی سازمان یافته، برخوردار از مطالعات اجتماعی و قادر به تحلیل علمی بر مبنای آرشیوی عظیم باشد. تئاتر مستند طرفدار یک انتخاب دیگر است: واقعیت، و اگرچه ممکن است این واقعیت خود را به شکلی درک ناپذیر نمایان کند، اما تمام اجزایش قابل توضیح دادن هستند.» (وایس.۱۳:۱۹۷۱).

پس می‌توان این را قالب ساخت که هدف از الگوهای تئاتر مستند روایی بنابر آن‌چه *نیلوفر بیضایی* می‌گوید کمک به تقویت قدرت استدلال و تکیه بر منطق فکری است:

«می‌دانیم که «سند» برای اثبات یک واقعیت به‌کار می‌رود در عین حال می‌توان آن را برای نشان دادن غیرواقعی بودن یک ادعا نیز به‌کار برد. سند و استدلال به قصد اثبات یک واقعیت در یک ارتباط تنگاتنگ با یکدیگر قرار دارند. از آن‌جا که آن‌چه در تئاتر مستند بازسازی می‌شود براساس اسناد واقعا موجود شکل

گرفته است، هدف این تئاتر همانا کمک به تقویت قدرت استدلال و تکیه بر منطق فکری است. پس پیش شرط پرداختن به این نوع از تئاتر، توانایی استفاده از تعقل، قدرت تحلیل و تسلط بر منطق سقراطی است. به عبارت دیگر تئاتر مستند آن‌گونه که *پیتر وایس* (۱۹۸۲-۱۹۱۶)، یکی از پیشگامان این تئاتر آن را تعریف می‌کند، تئاتری است که پیش از هر چیز به سندیت یک موضوع می‌پردازد، تئاتر گزارش دهنده است. در این نوع از تئاتر اسناد موجود بدون کوچکترین تغییری در محتوا و تنها با پرداخت در فرم بر صحنه بازسازی می‌شود. اما از آن‌جا که هنر اصولا ریشه در این واقعیت دارد، در هر اثر هنری جزییات واقعیت و جزییات تخیل با یکدیگر در می‌آمیزند، یعنی با یکدیگر در یک رابطه‌ی دیالکتیکی قرار دارند. به‌همین دلیل نقش نویسنده‌ی تئاتر مستند چندان تفاوتی با نقش نویسنده‌ی یک درام داستانی ندارد، چرا که هر دو درک شخصی خود را از واقعیت اجتماعی موجود به نمایش می‌گذارند، منتها هر یک با ابزار هنری خاص خود» (بیضایی.۲۰۰۲:۳۶).

تجزیه و تحلیل

در این قسمت پژوهش، به مطالعه‌ی ۷ تئاتر مستند که از سال ۱۳۹۰ به بعد در جریان تئاتر ایران تولید و اجرا شده‌اند می‌پردازیم و آن‌ها را از منظر شاخصه‌های الگویی روایی تئاتر مستند مورد مطالعه قرار می‌دهیم. در مطالب ادامه، نمایش‌های، **آبی مایل به صورتی** (۱۳۹۶)، **دکلره** (۱۳۹۱)، **عامدانه**، **عاشقانه**، **قاتلانه** (۱۳۹٤)، **هم‌هوایی**(۱۳۹۳)، **مونولوگ بی‌پایان** (۱۳۹٤)، **همه‌تون منو می‌شناسین**(۱۳۹٤) و **شلتر**(۱۳۹٦) بررسی می‌شوند.

بررسی نمایش: **آبی مایل به صورتی**(۱۳۹٦)

شخصیت‌ها: *امیر* یا حاجی، *میترا*، یک ترنس، مجتبی یا دایی *مجید* (*شهرزاد*)...

خلاصه‌ی نمایشنامه: در طول نمایش **آبی مایل به صورتی**، داستان زندگی و قتل *شهرزاد*، شخصیتی که هرگز روی صحنه نیست در لابه‌لای سایر مونولوگ‌ها و داستان‌ها، توسط بیشتر شخصیت‌ها که او را می‌شناختند، روایتگری می‌شود. شهرزاد مردی بوده که فرزند و گذشته‌اش را ترک کرده و به تهران آمده و تغییر جنسیت داده اما بعد از سال‌ها توسط پسرش به قتل می‌رسد. پسر *شهرزاد* به دلیل وجود پدری که ترک‌شان کرده و حالا زن شده، در تمام این سال‌ها توسط اطرافیانش سرکوب‌ها و تحقیر شده و انتقام‌اش را به شکل ضربات چاقو بر بدن *شهرزاد* از او می‌گیرد.

نمایش **آبی مایل به صورتی** (بحران هویت یا تمایل به رنگی دیگر) به کارگردانی *ساناز بیان*، سه شنبه سوم بهمن، ساعت ۱۸و۲۱ در سی و ششمین جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر و همچنین از ٦ آذر تا ۲٦ اسفند ۱۳۹٦ در تماشاخانه‌ی پالیز اجرای عمومی داشت که تلاش داشته نمایشی مستند روایتگری را ارائه نماید. نمایش **آبی مایل به صورتی** داستان تغییر جنسیت در ایران را روایت می‌کند. منشأ نوشتن این نمایش بر می‌گردد به مادر *ساناز بیان*، *الهام خاکسار* که روزنامه‌نگار بود و در دهه‌ی ۷۰ با چند ترنس مصاحبه و گزارشی تهیه کرد. در این میان ترنسی بود که دفترچه خاطرات خود را در اختیار او قرار داد و این جرقه‌ای بود برای نوشتن در مورد ترنس سکشوال‌ها .*ساناز بیان* همان‌طور که هر نویسنده و کارگردانی باید نسبت به دردهای جامعه اش واکنش نشان دهد؛ در نمایش **آبی مایل به صورتی** به بریده‌ای از زندگانی

چند تراجنسی (ترنسکشوال) نظر انداخته است و این‌ها بخشی از مظلومیت به ناچار برخی از خانواده‌ها و خودشان هستند که بنابر اراده طبیعت چنین می‌شوند که اگر نگاه اجتماعی رشد یافته باشد و پذیرنده‌ی چنین روالی در طبیعت باشد تا حد زیادی نیز این مساله قابل حل و هضم شدن خواهد بود و البته جامعه نیز تا مادامی که غرق ندانستگی‌ها باشد، همیشه سخت‌ترین و شاید هم بدترین رفتار و واکنش را نسبت به آن‌ها نشان خواهد داد. اما بدیهی است که هنر و فرهنگ می‌تواند بسیار مشکل گشا باشد و در دانستگی انسان‌ها نسبت به این نوع مسائل افکار عمومی را واکسینه کند و باید هم چنین بشود چون انسان‌ها نسبت به هم کنش‌مند هستند و در غیر این صورت باید به روابط اجتماعی و انسانی شک کرد چون بی‌تفاوتی خود نیز دردی بزرگ است. *ساناز بیان* برای این کار دست‌کم چهار سال پژوهش و جست‌وجوگری را به خود زحمت داده و لاجرم این حرکت هم قابل تامل هست و هم قابل تحسین و این خود می‌تواند یک راه سخت و پیچیده برای به نتیجه رساندن متن و اجرا باشد اما چنین روالی باید که برای انجام کارهای جدی و دقیق یک روال عادی باشد و اگر چنین نباشد حتما مشکلات و نواقصی در ارائه متن روایی و اجرا مشهود خواهد شد.

حرکت به شبه مستند روایتگری

آبی مایل به صورتی یک نمایش شبه مستند روایتگری است. *ساناز بیان* سعی کرده که با تکنیک‌های برگرفته از تئاتر مستند و القای بسیاری از داستان‌ها از طریق تک‌گویی نمایشی مخاطب را دچار تحول یا شناختی ژرف نسبت به مساله گرداند. اگر بپذیریم که او می‌خواهد به تراجنسی‌ها بپردازد و این شخصیت‌ها محور و موضوعیت کلی نمایش **آبی مایل به صورتی** هستند، آن‌گاه پذیرش کودک کار و زن کارگر جنسی زیر سوال می‌رود و تا اندازه‌ای مسیر داستان را متفاوت می‌کند و اگر از چنین شخصیت‌هایی پرهیز می‌شد حتما داستان یک‌دست تر و مسیر دراماتیک پویاتر و قابل درک‌تر می‌شد چون هر پراکندگی از هماهنگی (هارمونی) بنیادین اثر هنری می‌کاهد. چنانچه تراجنسی‌ها خودشان مسائل حاد و قابل مطرح شدنی دارند که با کودک کاری که دختر هست و خود را پسر معرفی می‌کند یا زنی که می‌خواهد خود را خبرنگار بشناساند اما کارگر جنسیتی است؛ مسائل متفاوتی دارند چون این کودک و زن فقط رابطه‌ای با شهرزاد ـ مجید یا مردی که زن شده- داشته‌اند و حالا در دل این نمایش بیشتر هم به مسائل و خرده موقعیت خود نیز می‌پردازند و این ذهنیت متفاوتی با آن موضوع اصلی دارد و در جهان تئاتر این تمرکز و همگرایی موضوعی و خط و ربط و پیوند ارگانیک و هارمونی استقرار عناصر را بر هم خواهد ریخت و حضور اشخاص همسو به برآیندی مطلوب‌تر ذهن و روان را نزدیک‌تر می‌کند وگرنه هر کس می‌تواند موضوع خودش را داشته باشد که این‌ها نیز مسائل خود را به صحنه می‌افزایند و این چندگانگی موضوعی باعث پراکندگی و ابهام بیش از حد خواهد شد. از سوی دیگر باید توجه داشت که ساختارهای نوین ریشه در ساختارهای کلاسیک دارند و باید که هنرمندان امروز نوآوری‌های خود را بسیار ریشه‌دار انجام دهند و باری به هر جهت بودن همیشه هم گویای مطلب تازه‌ای نخواهد بود. این ساختارها از گذشته ضمن آزمون و خطاها به باورهای انسانی و الگوهای نمایشی منجر شده‌اند و درک راستین هنرمندان و اندیشمندان ما را در مسیر چنین منطق و ساختارهای قابل درکی قرار داده است. هر چه موضوع منسجم‌تر باشد، نتیجه هم معلوم‌تر و مسشخص‌تر خواهد بود و حتی نگره‌ی ضد موضوع واحد نیز باید اصل و اساس و شاکله‌ی خودش را داشته باشد و با هدفی ضد این

روال عادی باید به کار گرفته شود که به نظر می‌رسد *ساناز بیان* به دنبال چنین چیزی نیست و فراتر از دغدغه شکل و ساختار همانا مساله محور است و می‌خواهد در این مسیر با آوردن چند تک‌گویی روایی و ارائه‌ی دردهای چندگانه یک تصویر قابل تامل‌تری از این انسان‌های بلاتکلیف در مساله‌ی هویت جنسی مطرح کند .مونولوگ یا شکل مستقیم الگویی روایی معنایش نمایش رادیویی نیست، و اگر کسانی نخواهند با این تکنیک کنار بیایند این مشکل خودشان هست. اتفاقا این مونولوگ‌ها اگر به درستی نوشته و بازی شوند خود زمینه‌ساز درام‌های بسیار نوین هست که تا حدی نیز در **آبی مایل به صورتی** چنین چیزی محسوس است و البته اگر همچنان از احساسات دوری شود و مهار حس‌ها می‌تواند اهداف و معقولات اثر را بارزتر کند و این همخوانی‌های موضوعات مشترک همانا یادآوری تفکرات و هماهنگی و همگرایی‌ها برای درک مسائل مدنظر هست وگرنه هیچ ضرورتی در بودن چند مونولوگ در کنار هم احساس نمی‌شود. این همان تفکر چیره هست که می‌خواهد همفکری و شورایی شدن انسان‌ها نسبت به دردهای مشترک را به شکل بارزی از راه تئاتر مساله محور نمایان سازد.

زیادی ها در الگو روایتگری

می‌دانیم که شخصیت *مریم خاتون‌پور ملک‌آرا* (۱۳۲۹ در آبکنار، بندرانزلی – ٦ فروردین ۱۳۹۱ در تهران) در تاریخ تراجنسیتی‌های ایران بسیار با اهمیت است. او اولین تراجنسی شناخته شده در ایران است. انجمن حمایت از اختلالات هویت جنسی که *مریم خاتون‌پور ملک آرا* اولین کسی که تغییر جنسیت داد، آن را تاسیس کرده است و شاید این‌ها دلایل خوبی است برای این‌که در نمایش **آبی مایل به صورتی** نیز تاکیدی بر حضورش بشود اما نوع و جنس مواجهه در درام چنین مهمی را بی‌نصیب می‌گرداند. در این نمایش نویسنده *شهرزاد* یا *مجید* (تراجنسی‌ای که در مرکز ثقل اتفاقات هست) را حذف کرده و تنها دلیلش مرگ یا کشتن این زن هست که در چنین روالی عادی تر هست که نباشد. حذف فیزیکال همان دلالت شهودی را در درک این شخصیت برجسته‌تر خواهد کرد و این جای خالی با یادآوری دیگران پر رنگ خواهد شد. اما یکباره و خیلی درشت‌نما این *مریم خاتون* آن وسط ظاهر می‌شود و انگار دارد خیلی ناکوک می‌نوازد و شاید در حد چند جمله با یادآوری آن دفترچه‌ی خاطرات این مهم و حضورش هم محسوس‌تر می‌شد تا این‌که یک بازیگر بخواهد آن را بازی کند و این شعارزدگی را به کار تحمیل می‌کند و اصلا ضرورتی به این آمدن نیست و در ضمن منطق حذف یک مرده و حضور شهودی‌اش را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و این ضعف بارزی را به متن و اجرا می‌آورد. و اگر اصراری هست، این اصرار در جایی دیگر و به شکل مستقل می‌تواند برآورده شود که پرداختن به زندگی و مرارت‌های *مریم خاتون* نیز از نگاه‌ها دور نماند. اما در این‌جا بسیار اضافی است و ملال‌آور و هم به لحاظ محتوایی روایی و هم به لحاظ بار دراماتیک و هم ضرباهنگ لطمه‌ی سنگین به کلیت شکل مستندی روایتگری نمایش **آبی مایل به صورتی** زد. توصیه‌های آخر و مستقیم‌گویی‌ها به مردم که متوجه تراجنسی‌ها باشند چندان کمکی به آن بافت غیرمستقیم روایی‌گری و فضاسازی‌های جاری در نمایش **آبی مایل به صورتی** نداشت.

طراحی صحنه در بررسی الگو روایتگری

طراحی صحنه‌ی *رضا مهدیزاده* به دلیل سازه‌ای که در آن تداعی‌گر تئاتر در تئاتر هست؛

شاید در نگاه اول دارای ایده‌ی دم دستی باشد اما در عمق یافتن همه چیز می‌تواند بیانگر یک ایده‌ی ناب و ژرف باشد. از این روی که ما در یک تئاتر هستیم و داریم یک تئاتر می‌بینیم که در آن مشخصه‌ها و عناصر یک تئاتر به چالش کشیده می‌شود و در **آبی مایل به صورتی** بیش از هر چیزی نشیمن و جایگاه مخاطب است که وارد این چالش می‌شود و انگار آن‌ها که مساله این نمایش هستند؛ خود تماشاگرانی هستند که ما را به بازی گرفته‌اند. این بازی دقیقا همان عدم شناخت و سوءرفتارهایی است که باعث ملال و آزار و اذیت آنان می‌شود. حالا آن‌ها با دیدن ما بر آن هستند که به گونه‌ای ملتمس بخواهند که آن‌ها را بشناسیم و دست از این آزارها برداریم. این ردیف شدن پلکان‌ها در زیر نورهای موضعی و تخت و این حضور کارگردان و نویسنده و بازیگران در این چالشی که به مصاحبه‌های پیش از نوشتن یک متن می‌ماند و در آن تحقیقی در حال انجام هست؛ شکل و شمایلی است که می‌تواند ما را در این روایتگری نمایش پرسش‌گر کند. که در این‌باره این نمایش با توجه به الگوهای مطرح در این پژوهش این موقعیت را موثر و تاثیر گذارتر نموده است.

بازی‌ها در الگو روایتگری و تکامل متن روایتگر

کمتر پیش می‌آید که بازیگران بتوانند از خود دوری کنند و شاید هم بخواهند که این لازمه‌ی یک بازیگری اصولیتر هست چون به قامت انسان‌های غیر خود باید درآیند و لازمه‌اش پرهیز از داشته‌های وجودی خویش هست و این مدلی است که اگر بیشتر و با دلالت‌های بهتر صورت گیرد، حتما راه و رسم بازیگری را نیز بارزتر خواهد کرد.

نسیم ادبی در نمایش **آبی مایل به صورتی** در نقش *امیر* یا حاجی که او یک ترنس هست که در ابتدا زن بوده و بچه‌دار شده و بعد عمل جراحی شده و مرد شده است. او از آن ازدواج اولش صاحب یک پسر شده به نام *آرش* و حالا مرد هست و با زنی ازدواج کرده به نام *شهرزاد* که او را در یک دسیسه‌ی عجیب از دست داده و خودش به ناچار خودکشی کرده است. یعنی فرزند او بزرگ شده و بنابر انتقامی که باید از مادرش بگیرد به اشتباه سر وقت *شهرزاد* رفته و این زن را کشته است. *نسیم ادبی* ایفاگر نقش متفاوت است و هر چند همواره حسی است اما در این‌جا خود را در ملغمه‌ای از حس و تکنیک رهانیده است برای همین در نگاه اول گم و گور هست چون در ظاهر با آن گریمی که دارد دیگر یک زن نیست، یک مرد هست و صداسازی هم کرده که این نقش باورمندتر شود و در نهایت هم حس و حال غریب این مرد (یا زن) را بازی و روایت می‌کند که غرق در بیچارگی‌هایش هست و دست آخر هم چاره‌ای جزء خود خواسته مردن را بر نمی‌تابد. *عاطفه رضوی* در نقش مادر *آرمین* بازی می‌کند. او یک خانم دکتر هست که مردش دچار سرطان هست و *آرمین*اش دچار همین دوگانگی و بلاتکلیفی جنسیتی است. *آرمین* می‌خواهد زن باشد اما زن شدن و زن بودن در جامعه‌ی مرد سالار هنوز هم دردسر آفرین است و اگر که این عمل جنسی انجام شود که همه‌چیز قوز بالای قوز خواهد شد. اما این غلظت احساسات تحت کنترل بازی *عاطفه رضوی* به یک رابطه‌ی معقولانه‌تر می‌انجامد و همه‌چیز را به برآیندی متفکرانه خواهد رسانید. بنابراین ما دچار اندیشه خواهیم شد از منظر یک مادر که چگونه باید با این شرایط بغرنج کنار بیاید و درک اینان هست که همگان را نسبت به مساله مسئول‌تر خواهد کرد .*امین میری* در نقش *مجتبی* یا دایی *مجید* (*شهرزاد*) نیز متفاوت در اجرایی روایی با سن و سال خودش و این‌که *میری* زاهدانی است و بلوچ اما به لهجه‌ی کرمانی در این نمایش حضور دارد. او نقش یک

پیرمرد را در سبکی الگویی روایی بازی می‌کند که همواره دغدغه‌اش همین *مجید* یا *شهرزاد* بوده که در این دنیا با کم‌شانسی‌ها و رنج‌های بسیار همراه بوده است و سر آخر نیز سر یک سوءتفاهم شده و به قتل می‌رسد و این دیگر همه‌چیز را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. *بهنام شرفی* در نقش *میترا* و *محمدهادی عطایی* در نقش یک ترنس، با همه‌ی تلاش‌شان در حد ارائه یک تیپ درست هستند و در قالب روایی دورتر رفته‌اند.

چهره‌پردازی نزدیک به الگو مستند روایتگر

در نمایش **آبی مایل به صورتی**، طراح گریم، *ماریا حاجیها* بر آن بوده که تا حد زیادی بنابر آن‌چه در کوچه و بازار از این افراد مشخص هست، صورت‌های قابل درکی را بپروراند و به همین دلیل نیز چهره‌پردازی‌اش هم سخت و هم باورمند شده است. به هر حال باید بازی دو گانه‌ای را بر صورت‌ها نمایان کند که این‌ها در یک بلاتکلیفی و تناقض رفتاری و شخصیتی به سر می‌برند برای همین باید *نسیم ادبی* را مرد جلوه دهد و *بهنام شرفی* و *محمدهادی عطایی* را زن بنمایاند. به همین‌خاطر هم باید روی صورت‌ها یک چهره‌پردازی دقیق اعمال شود که شده است. باید *امین میری* را پیر نشان دهد و بتواند *گیتی قاسمی* را در شمایل یک کارگر جنسی نمایان کند. در عین حال *عاطفه رضوی* را با تشویش روحی و افسردگی‌هایشان نمایان کند و این‌ها حس و حالتی است که بهتر می‌نماید که در چهره با آن بازی بشود. این بازی همانا چهره‌پردازی را در قالب مستند الگویی روایی دقیق‌تر کرده که *ماریا حاجیها* چون همیشه این‌بار هم همه فکر و ذکرش را معطوف به بهتر شدن این عنصر کارآمد کرده است.

بررسی پیامد الگوهای روایتگر در متن نمایش

در هر صورت می‌دانیم تولید اثری با این میزان از حساسیت، برای هر جامعه رو به رشدی لازم و ضروری است و حتما پیامد این‌گونه نمایش‌ها می‌تواند درازمدت را هدف قرار دهد و باید نیز چنین باشد چون نمی‌توان به مسائل وارد بر افراد جامعه بی‌تفاوت بود.

بحث ترنس‌ها و مشکلاتی که این افراد اغلب در تنهایی خود با آن‌ها دست و پنجه نرم می‌کنند و نگاهی که به آن‌ها در جامعه می‌شود و حتی نوع برخورد خانواده‌ها از جمله مواردی است که زندگی این اشخاص را به مساله‌ای حاد و قابل حل و فصل شدن تبدیل می‌کند. باید جامعه درباره‌ی این افراد از مناظر مختلف بداند و در چاره‌اندیشی و شناخت همگان اقدام‌های لازم و ضروری انجام شود و در این مورد تئاتر هم یک وسیله است که به نظر به دلیل زنده بودن می‌تواند بیشتر و بهتر موثر باشد و غفلت از آن نیز یک بدبختی خواهد بود چون ما در ایران با هنرمندان بسیاری همراه شده‌ایم که اگر پیوسته تئاترهای مساله‌محور را کار کنند؛ هم خودشان بیشتر بر تئاتر اشراف پیدا می‌کنند و هم ماحصل رنج و زحمت و خلاقیت‌شان می‌تواند گره‌گشا و رمزگشای بسیاری از مشکلات و مصائب حاکم بر جامعه باشد. یعنی هر چه به تئاتر در ایران توجه کنیم، از آن سو نیز بسیاری از ناهنجاری‌ها کمرنگ‌تر و حتی نزدیک به صفر خواهد رسید.

بررسی نمایش: دکُلره(۱۳۹۱)

شخصیت‌ها :*بهروز دستیاری* (قاتل *بهرام توتونچی*)، *آناهیتا شریفی* همسر قاتل، *سایه دستیاری* (نظارت و مشارکت در قتل) *لیلی رشیدی* (معلم نقاشی)

خلاصه‌ی نمایشنامه: یک قاتلی که قربانیان خود را به خانه می‌کشانده و به قتل می‌رسانده، نحوه‌ی قتل‌های خود را در فضایی دادگاه‌گونه و در ملأعام (در پشت تریبون) توصیف می‌کند. زن دوم مرد و دختر نوجوانی که از زن اول خود دارد نیز داستان این قتل‌ها را تعریف می‌کنند و اذعان می‌کنند که ناظر و شاهد و حتی همدست وی در تک‌تک این قتل‌ها بوده‌اند. مرد به طرز جنون‌آمیز و بدون هیچ انگیزه‌ی مالی یا غیره تنها برای ارضای میل خود به قتل چنین انجام می‌داده است. آخرین فقره‌ی قتل، مربوط به معلم نقاشی دختر خانواده است که پس از آن ماجرای قتل‌ها لو می‌رود.

نمایش **دکلره** که توسط *مهدی کوشکی* نوشته و کارگردانی شده است و در ۱۹ شهریور تا ۰۷ مهر ۱۳۹۱ در خانه هنرمندان – سالن استاد انتظامی به روی صحنه رفته است، طبق ادعای کارگردان، مستند است. این تئاتر، تک پرده‌ای و با مدت زمان ٤٠ دقیقه است که در آن بازیگران و دکور صحنه ثابت هستند. دکور شامل میزی است مستطیل که چند میکروفن روبه‌روی هر یک از بازیگران قرار گرفته است. بدین ترتیب به نظر می‌رسد فضای خبری – مطبوعاتی بر صحنه حاکم است اما نه کسی نقش سوال‌کننده را بازی می‌کند و نه صدایی به عنوان سوال در فضا پخش می‌شود. تئاتر **دکلره** فی‌الواقع پاسخ‌های یک قاتل (*بهروز دستیاری*) به همراه زن (*آناهیتا شریفی*) و فرزندش (*سایه دستیاری*) –که در قتل‌های او شریک و ناظر بوده‌اند– به سؤالات فرضی از قتل است. همچنین یک معلم نقاشی با نام *لیلی رشیدی* (و با بازی خود *لیلی رشیدی*) که بنا به گفته‌اش ربطی به *لیلی رشیدی* مشهور ندارد، در کنار آن‌ها قرار دارد که حرف‌های او در ظاهر ربطی به قتل ندارد اما به نظر می‌رسد آن‌چه تعریف می‌کند ربط معنایی به ماجرای زندگی این سه نفر دارد. دختر نوجوان به کلاس نقاشی می‌رود و این زن جوان معلم نقاشی اوست و در آخر این گمان را به ذهن مخاطب وارد می‌کند که او هم یکی از قربانیان مرگ توسط این خانواده است. هرچند به نظر می‌آید مونولوگ‌های معلم نقاشی صرفا جهت افزایش بار داستانی و عاطفی به نمایش اضافه شده و با وجود عدم اشاره‌ی مستقیم گمان می‌رود یکی از قربانیان این واقعه همین معلم بوده باشد. همه‌ی نام‌ها جعلی یا به عبارتی استعاری‌اند. قاتلی با نام *بهروز دستیاری* که چنین قتلی را انجام داده باشد وجود ندارد، همچنین نام اعضای خانواده که همدست قتل‌های او هستند، ساخته و پرداخته‌ی ذهن کارگردان است و کارگردان با قرار ندادن اسامی واقعی روی شخصیت‌ها نخواسته نام‌ها را مستندسازی کند. این امر می‌تواند به این دلیل باشد که استناد کردن به نام‌های دقیق ممکن است از نظر قانونی برای یک کارگردان تئاتر عواقب غیرمنتظره داشته باشد پس بسا راحت‌تر که او از این مسأله درگذرد.

در نمایش **دکلره** که هم تئاتری دادگاهی است و هم ادعا دارد شخصیت‌ها حرف‌هایشان را مستقیما عین حرف‌های متهمین این پرونده می‌زنند، هیچ سند و مدرک زنده‌ای برای اثبات محتوای نمایش، طی اجرا نشان داده نمی‌شود. تئاتر صرفا با مونولوگ پیش می‌رود و چنانچه گفته شد بدون شنیدن صدای سوال کننده. سوال کننده‌ای که گاه به نظر می‌رسد یک بازجو است، گاه به نظر می‌آید قاضی یا دادستان دادگاه است و گاهی به نظر می‌رسد یک خبرنگار است. همه‌ی این‌ها در سوالی شنیده نشده و حدسی به ذهن تماشاگر متبادر می‌شود. در عوض متهم انگار که خود سوال‌ها را می‌شنود، حتی گاهی با سوال‌کننده وارد چالش شده و شروع به جواب دادن می‌کند. پس هر آن‌چه در طول نمایش از سوی مخاطب دریافت می‌شود مونولوگ بازیگران است. چنانچه گفته شد نه مدارکی ارایه می‌شود نه فیلم، عکس و اسلاید یا صدایی

واقعی از شخصیت‌هایی که بازیگران به جای آن‌ها بازی می‌کنند. بنابراین مخاطب به صرف حرف‌هایی که از دهان بازیگران خارج می‌شود باید واقعه را مستند بپندارد اما این‌که کجای آن واقعی است و کجای آن ساخته‌ی تخیل نویسنده/کارگردان، مشخص نیست! یک مخاطب می‌تواند کل مونولوگ‌ها را باور کند و مخاطب دیگر می‌تواند بخش‌هایی را باور نکند. خود کارگردان نیز در طول نمایش مشخص و روشن نمی‌کند که این بخش عینا واقعیتی است که رخ داده یا نمایشی است. این امر چیزی است که می‌توانست با ذکر سند و مدرک بصری یا شنیداری معلوم شود. با این حال نمایش **دکلره** اگرچه در حیطه‌ی نمایش‌های دادگاهی می‌گنجد اما چون مونولوگ بازیگران، کلامی است که مشخصا از دهان متهمین اصلی در صحنه‌های بازجویی، دادگاه، مصاحبه با مطبوعات بیرون آمده پس می‌توان آن را یک تئاتر ورباتیم دادگاهی دانست.

«تئاتر ورباتیم، فرمی از تئاتر مستند است که بر مبنای حرف‌هایی که توسط افراد واقعی زده شده است شکل می‌گیرد. در سختگیرانه‌ترین حالت، سازندگان تئاتر ورباتیم منحصرا از حرف‌های افراد واقعی استفاده می‌کنند و این مدرک را از مصاحبه‌های ضبط شده می‌گیرند. در هر حال این فرم قابل انعطاف‌تر از این است، و نویسندگان غالبا مواد مصاحبه را با صحنه‌های ابداعی ادغام کرده‌اند یا صحبت‌های گزارش شده و به خاطر آورده شده را به جای مدرک ضبط شده استفاده کرده‌اند» (کانترل.۲۰۱۳:۱۳).

از طرف دیگر تئاتر **دکلره** صرفا تئاتری گزارشی و تنک از یک اتفاق واقعی است که به الگوی روایتگری تاکید دارد. تئاتری مونولوگ محور، بدون میزانسن، بدون تغییر دکور و با ابتدایی‌ترین دکوری که ممکن است به کار یک تئاتر دادگاهی بیاید-یعنی صحنه‌ی اعتراف علنی پشت یک میز با چند میکروفن- که مخاطب را بیشتر به یاد کنفرانس مطبوعاتی ورزشکاران می‌اندازد. لباس‌های تک رنگ مشکی برای هر چهار بازیگر که در القای فضای رئال بازجویی عقیم است و صحنه‌ی یکنواخت در حد ساده‌ترین ایده‌ای که به ذهن کارگردان و تیم تولید می‌رسد نیز به این امر می‌افزاید. حتی گریم و آرایش بازیگران زن نیز تداعی کننده‌ی چهره‌ی افرادی نیست که از زندان آمده و در حال اعتراف جرم خویش هستند.

تئاتر **دکلره** بدون هیچ المانی از تئاتر دادگاهی که در سایر کشورهای دنیا به صحنه می‌رود (یعنی ارائه اسناد دیداری و شنیداری) تنها با تکیه بر حرف‌های زده شده توسط بازیگران به واقعیت استناد می‌کند. از این رو اثری ناتمام است و مخاطب برای این‌که در دام این نیفتد که کدام حرف را باور کند و کدام را خیر، پس از دیدن این تئاتر باید به سراغ منابع خبری برود و با جست‌وجو در آن، هرخبری درباره‌ی قاتلین اصلی این پرونده به دست می‌آورد را مطالعه کند و ببیند کدام قسمت با آن‌چه در این اجرا دیده است مغایرت دارد و کدام قسمت ندارد.

دکلره یک تئاتر ورباتیم کلاسیک است که مونولوگ‌های آن تلفیقی صحبت‌های واقعی متهمین این پرونده در زمان‌های مختلف اعتراف، با حس و حال تئاتری نیست. چرا که هیچ تغییری در صحبت‌های اصلی شخصیت‌های واقعی توسط نویسنده داده نشده تا به بار دراماتیک نمایش افزوده شود، و از این رو اثری لخت و گزارشی است. شاید نمایش‌های ورباتیم در بدو خلقشان چنین بوده‌اند و صرفا دیالوگ‌های خام و ساده‌ی واقعی بدون هیچ دستکاری و پیچشی از سوی کارگردان، از دهان بازیگران خارج می‌شد. همان‌گونه که *ژانل رینلت* می‌گوید: «

در تئاتر «لفظ به لفظ» جدید، از ترکیب چند منبع اطلاعاتی و یا دیالوگی

خلق شده از میان این منابع (وفاداری به نزدیک‌ترین منظور و حس واقعی آن‌ها) استفاده می‌شود. پیش از این اصطلاح «لفظ به لفظ» قاعده‌ای تنک و کم حجم را تصویر می‌کرد، زیرا مدعی بود آن ملفوظی را در تئاتر خواهیم شنید که واژه‌های موثق و تغییر شکل نیافته‌ی عوامل متنوع زندگی واقعی‌اند. این درست است که نمایشنامه‌هایی چون راه ابدی یا گفت‌وگو با تروریست‌ها (۲۰۰۵) از چنین مصالحی تشکیل شده بود، اما نویسندگان این آثار تصدیق می‌کنند که گاهی مطلبی را از بیش از یک منبع درون یک سخنرانی ترکیب می‌کنند، یا حتی به طور کلی دیالوگی بازنمایی کننده سر جای مناسب خود تولید می‌کنند» (رینلت.٦:٢٠٠٩).

از این رو تئاتر **دکلره** صرفا از نظر موضوع و محتوا در رده‌بندی تئاتر دادگاهی قرار می‌گیرد و از نظر شکل و ساختار، یک تئاتر ورباتیم است. آن هم یک تئاتر ورباتیم اولیه و کلاسیک که با مشخصات ورباتیم نوین کمترین ارتباط را داراست. لباس‌ها و گریم بازیگران هیچ کدام استنادی به پرونده‌ی قتل مورد نظر کارگردان در این تئاتر ندارد و دکور صحنه نیز چنانچه گفته شد صرفا نشستی خبری مطبوعاتی را به ذهن بیننده متبادر می‌سازد.

بررسی نمایش: عامدانه، عاشقانه، قاتلانه(١٣٩٤)

شخصیت‌ها :*نسرین*، *شیرین*، *ژاله*، *سودابه*

خلاصه‌ی نمایشنامه: دختر جوان خبرنگاری که سال‌ها پیش به دلیل کشمکش با یک کیف قاپ موتوری پایش لیز خورده و با برخورد سرش به لبه‌ی جدول فوت می‌کند در سه اپیزود با سه زن قاتل وارد دیالوگ می‌شود. او از انگیزه‌های قتل و نحوه‌ی زندگی آن‌ها پیش از قتل‌هایی که انجام داده‌اند، حین قتل و پس از آن می‌پرسد. نمایش به نویسندگی و کارگردانی *ساناز بیان* در ۱۱ شهریور تا ۲۱ مهر ١٣٩٤ در سالن تئاتر باران به شیوه‌ی دیالوگ محور بین خبرنگار زن و سه زن قاتل (هرکدام در اپیزودی مجزا) به روی صحنه رفت. در این روایت، اولین زن قاتل به نام شیرین، زنی است که برای پاس کردن چک بیست و پنج میلیون تومانی خود نزد طلبکارها دست به قتل‌های پیاپی زده است. او به سراغ پیرزنانی می رفته که طلا و جواهر زیادی از خود آویزان می‌کرده و برای زیارت به امامزاده‌ای (در شهرستان کرج) می‌رفتند. شیرین با سوار کردن آن‌ها در خودروی خود با وعده‌ی رساندن به منزل، آن‌ها را بیهوش می‌کرده و سپس با خفه کردنشان طلاهای آن‌ها را می‌دزدیده است. شخصیت دوم -*ژاله*- زنی است که متهم به قتل همسر فوتبالیست مشهور، *ناصر محمدخانی* است. او که ما به ازای *شهلا جاهد* (همسر دوم و صیغه‌ای *ناصر محمدخانی*) است، از عشق نوجوانی خود به وی -که طی نمایش با نام مستعار *بهروز* از او نام برده می‌شود- تا دیدار نخست با فوتبالیست مشهورو قرارهای بعدی و سپس زندگی مخفیانه‌اش با وی می‌گوید. او سپس از انگیزه‌های قتل همسر اول فوتبالیست مشهور می‌گوید تا سال‌های زندان و سپس اعدام.

در اپیزود سوم با زنی به نام *سودابه* مواجه هستیم که قاتل دوست شوهر خود است. دوست شوهر وی که در قشم زندگی می‌کرده از آن‌ها می‌خواهد که برای تعطیلات به قشم بیایند و آن‌ها دعوت او را می‌پذیرند. پس از رفتن به قشم و اقامت چند روزه‌ی آن‌ها در آن‌جا کاری برای همسر زن در تهران پیش می‌آید که به موجب آن، مرد مجبور به بازگشت به تهران می‌شود. شرایط به نحوی است که مرد، زن و بچه خود را در قشم پیش دوستش

می‌گذارد حال آن‌که دوست وی به زن نظر دارد و در نبود وی می‌خواهد به زن تجاوز کند. پلیدی نیت مرد دو تا سه بار بر زن معلوم می‌شود تا این‌که وقتی مرد اقدام جدی برای تجاوز به زن می‌کند، زن به قصد دفاع از خود مرتکب قتل وی می‌شود. پلیس از قتل مطلع شده و زن چندین سال به زندان می‌افتد اما حکم وی به دلیل شرایط حین قتل نامعلوم است. در نهایت زن که فشار زیادی را تحمل کرده از دیوارهای زندان بالا می‌رود و دیوانه‌وار از مسؤولین پرونده‌اش می‌خواهد او را اعدام کنند. در همین ایام پرونده‌ی قتل وی بسته می‌شود و زن با پرداخت دیه آزاد می‌شود.

در نمایش **عامدانه، عاشقانه، قاتلانه** که توسط *ساناز بیان* نوشته و کارگردانی شده است، ادعای مستند بودن وجود دارد. این نمایش سه اپیزودی روایتگر داستان سه زن قاتل است که دست به عمل قتل زده‌اند. هریک با انگیزه و شرایط ویژه‌ی خود. این نمایش بازیگر چهارمی نیز دارد که یک خبرنگار زن است. او شخصیتی فرعی است که سؤال‌هایش (که کمی صمیمانه‌تر از یک خبرنگار معمولی مطرح می‌شود) جواب‌های زنان قاتل را در پی دارد. شخصیت خبرنگار به راحتی قابل حذف است که در این صورت نمایش به مونولوگی تبدیل می‌شود تقریبا شبیه آن‌چه که هست، اما وجود آن تمهیدی است که به دراماتیزه‌تر کردن اثر کمک کرده است.

در این نمایش شخصیت اول (شیرین) با بازی *گیتی قاسمی*، زنی است که بنا به گفته‌ی خبرنگار در سال ۱۳۸۵ در کرج مرتکب قتل‌های زنجیره‌ای شده است. این زن توسط خبرنگار، اولین قاتل زن زنجیره‌ای ایران معرفی می‌شود. او زنی است صاحب دو فرزند که یکی از آن‌ها معلول است و به دلیل نیاز مالی و عدم حمایت مالی از جانب شوهر معتاد و خانواده‌ی خود به سراغ پیرزن‌های زائر یک امامزاده می‌رفته است. وجه مشترک تمام پیرزن‌ها این است که طلای زیادی به خود آویزان می‌کرده‌اند. او با وعده‌ی رساندنشان به خانه، آن‌ها را به قتل می‌رسانده و طلاهای‌شان را می‌دزدیده است.

وجه برتری این تئاتر نسبت به نمایش **دکلره** در این است که نویسنده و کارگردان و حتی خود بازیگران شخصیت‌ها را نمایشی‌تر از یک گزارش صرف ارائه کرده‌اند و با یک گزارش صرف از قتل مواجه نیستیم. شخصیت‌ها فراز و فرودهایی دارد و این مطلب نشان دهنده‌ی این است که نویسنده و کارگردان محتوای واقعی را در ظرفی از تخیل دراماتیک ریخته تا هم تاثیرگذارتر باشد و هم از حیطه‌ی گزارش خارج شده و به حیطه‌ی تئاتر بپیوندد. اما چقدر از اطلاعات ارائه شده در این نمایش، عین واقعیت و چقدر از آن تخیلی است. در نگاه اول نامعلوم است! این‌جا نیز مانند نمایش **دکلره**، کارگردان اثر مشخص نکرده است که فلان ادعا مطابق اسناد و گفته‌های واقعی است و فلان بخش از گفته‌ها در این حیطه نمی‌گنجد. شاید به این دلیل که برای خود کارگردان نیز چنین مرزبندی‌هایی مهم نبوده است.

در طول اجرای نمایش **عامدانه، عاشقانه، قاتلانه** به مانند نمایش **دکلره** اثری از ارائه‌ی مدارک، اسناد، اسلاید، فیلم، عکس، صدا و غیره نیست و کارگردان چنین روشی را برای سندسازی اطلاعات موجود در نمایش خود انتخاب نکرده است. حتی اگر برای اپیزود اول و سوم این نمایش مدارک به حد کافی دم‌دست نبوده باشد (که این هم امری بعید می‌نماید چرا که زنان قاتل در این دو اپیزود، پرونده‌های مشهوری در زمان محاکمه‌ی خود داشته‌اند) حداقل برای اپیزود دوم که به ماجرای *شهلا جاهد* (قاتل همسر ناصر *محمدخانی*)می‌پردازد به اندازه‌ی کافی مدارکی چون فیلم و عکس و صدا وجود دارد.

دوباره به‌نظر می‌رسد این حرکت توسط کارگردان تعمدی بوده است و مهمترین دلیل برای تایید این امر این است که به اسم واقعی شخصیت‌های اصلی ماجراهای قتل اشاره‌ای نشده و برای تمامشان نام مستعار در نظر گرفته شده است. حتی به اسم *ناصرمحمدخانی* به‌عنوان فوتبالیست سرشناس طی نمایش اشاره‌ای نمی‌شود و نام مستعاری به‌عنوان جایگزین آن در نظر گرفته شده است.

از این رو کارگردان تعمدا نخواسته اثر خود را به اثری کاملا مستند تبدیل کند، بلکه آن را اثری شبه مستند ساخته است. نداشتن هیچ سند و مدرکی برای اثبات حرف‌ها و اطلاعات داده شده در نمایش نیز خود دلیلی است بر این حرکت خود خواسته‌ی کارگردان. حرکتی مبنی بر اینکه نمایش **عامدانه، قاتلانه، عاشقانه** روی مرز تئاتر مستند و تئاتر روایی حرکت کند و بر مخاطب مشخص نباشد کجای آن دقیقا مستند است و کجای آن صرفا تخیل نویسنده.

اپیزود دوم نمایش **عامدانه، عاشقانه، قاتلانه** مربوط به شخصیت *ژاله* است که متهم به قتل همسر فوتبالیست معروف بوده است. درحالی‌که پرونده‌ی این قتل در جامعه‌ی ایران کاملا شناخته شده و در زمان خود سر و صدای زیادی به پا کرده است و همه می‌دانند شخصی به نام *شهلا جاهد* (همسر صیغه‌ای *ناصر محمدخانی*)، در این پرونده متهم به قتل بوده، کارگردان برای این‌که اشاره‌ی مستقیمی به نام *شهلا* نشود تعمدا نام *ژاله* را برای این شخصیت برگزیده است. این شخصیت در زمان اجرا با بازی *نسیم ادبی* در معرض نمایش قرار گرفته است که علی‌رغم تفاوت‌های ظاهری با متهم اصلی –چه چهره و چه فیزیک بدنی– به خوبی از عهده‌ی ارائه‌ی احساسات و احوال او برآمده است. *ژاله* از مسیر آشنایی خود با فوتبالیست معروف می‌گوید تا طریقه‌ی به قتل رساندن همسر وی. این‌جا نیز مدارکی بر اثبات حرف‌های *ژاله* ارائه نمی‌شود، مگر این‌که مخاطب آن‌قدر پرونده‌ی قتل را که در رسانه‌ها مطرح شده دنبال کرده باشد که بداند اکثریت قریب به اتفاق حرف‌هایی که روی صحنه‌ی تئاتر می‌شنود سندیت دارد. در اپیزود آخر نمایش، با زنی به نام *سودابه* روبه‌رو هستیم که برای جلوگیری از تجاوز از سوی دوست شوهرش، مرتکب قتل وی می‌شود. او چند سال زندانی می‌شود و حکم او چنان نامعلوم می‌ماند که خودش درخواست می‌کند اعدامش کنند. در نهایت مدارک و شواهد به نفع او قرار می‌گیرند و او با پرداخت دیه آزاد می‌شود. وجود دمپایی در پاهای *سودابه* بر خلاف سه کاراکتر دیگر نشان دهنده‌ی این است که در نهایت پاهای او بر زمین می‌مانند و اعدام نمی‌شود. به نظر می‌رسد پرونده‌ی این قتل نیز یکی از پرونده‌های مهم جنایی است که نویسنده‌ی نمایشنامه با تحقیق و بررسی به آن رسیده و آن را در بستر نمایشی قرار داده است. این‌جا نیز سندی بر اثبات گفته‌های کارگردان وجود ندارد و عکس و فیلم و صدای واقعی کاراکترها طی نمایش دیده یا شنیده نمی‌شود.

می‌توان گفت **عامدانه، عاشقانه، قاتلانه** نیز همانند تئاتر **دکلره** در زمره‌ی تئاتر ورباتیم قرار می‌گیرد چرا که با گفته شدن جملات واقعی افراد واقعی توسط بازیگران تئاتر، در بستری دراماتیک مواجه‌ایم و تنها سند ما دیالوگ‌های گفته شده است. این دیالوگ‌ها یا می‌تواند مانند اپیزود دوم موبه‌مو از زبان *شهلا جاهد* (متهم واقعی پرونده‌ی قتل همسر *ناصر محمدخانی*) نقل شود یا ترکیبی از چند دیالوگ گفته شده توسط شخصیت اصلی باشد که توسط نویسنده‌ی نمایشنامه اتفاق افتاده است. ما در این‌جا به دلیل عدم دسترسی به پرونده‌های قتل دو کاراکتر دیگر نمی‌توانیم این مرز را تشخیص دهیم. در هر حال اگر هم چنین باشد با تئاتر ورباتیم جدید مواجه‌ایم و نه ورباتیم کلاسیک. چرا که نقش نویسنده در نوشتن دیالوگ‌ها، پررنگ‌تر

از کپی صرف دیالوگ‌های واقعی در متن نمایشنامه است. در این نمایش دکور عبارتست از قاب‌های شیشه‌ای و سکوهایی از جنس روزنامه که روی هم قرار گرفته‌اند و دمپایی‌هایی که پشت هر سکوی روزنامه‌ای دیده می‌شود. این دکور حال و هوای اعدام و هزار توی پیچ در پیچ سفری نامعلوم را به ذهن تماشاچی متبادر می‌کند و فضای آن بیش از آن‌که رئال باشد انتزاعی است. از این‌رو فضای ایجاد شده در صحنه با فضاهای طبیعی اعتراف به جرم در تضاد است و هیچ حال و هوای مستندی را القا نمی‌کند. چنانچه اشاره شد شخصیت‌های *نسرین* (خبرنگار زن)، *شیرین* (قاتل پیرزن‌ها در کرج) و *ژاله* (همسر دوم *ناصرمحمدخانی*) در طول نمایش پابرهنه هستند اما شخصیت اپیزود آخر نمایشنامه – *سودابه* – که دوست متجاوز شوهر خود را به قتل رسانده و از اعدام تبرئه می‌شود، دمپایی به پا دارد. این نشانه‌ها به صورت تلویحی به آن معناست که هر سه شخصیتی که پایشان لخت است، دیگر پایشان روی زمین نیست و مرده‌اند اما شخصیت *سودابه* که دمپایی به پا دارد همچنان پاهایش بر زمین است و به زندگی ادامه می‌دهد. در این‌جا با حرکتی نمادین به رویدادی واقعی اشاره شده است که سندیت دارد.

بازی بازیگران اگر چه بسیار طبیعی است اما با تخیل خود کارگردان نیز همراه است. با اینکه بازی *نسیم ادبی* بسیار باورپذیر است باید دید شخصیت او چقدر به شخصیت *شهلا جاهد* شبیه شده و بازیگر چقدر توانسته خود را در قالب شخصیت واقعی او فرو ببرد. علی‌رغم تفاوت استایل و فرم ظاهری *نسیم ادبی* با *شهلا جاهد* اما او سعی کرده خود را تا حد ممکن به حالات *شهلا جاهد* شبیه کند. بازی دو بازیگر دیگر و استایل ظاهری آن‌ها نیز به دلیل نبودن تصویری از شخصیت‌هایی که به آن‌ها استناد شده قابل مقایسه با اصل شخصیت‌ها نیست. اما در نهایت مهم این است که تماشاچی هر یک را به خوبی باور می‌کند.

بررسی نمایش: هم‌هوایی(۱۳۹۳)

شخصیت‌ها: *نرگس* (همسر شهید)، *ژاله* (همسر دوم *ناصر محمدخانی*)، *سارا* (کوهنورد ناکام)

خلاصه‌ی نمایشنامه: در فضای یک آشپزخانه‌ی مدرن، سه زن با سه داستان زندگی مختلف که ارتباطی با یکدیگر ندارد در حال آشپزی، پختن کیک، و انجام کارهای آشپزخانه هستند و ضمن آن به تعریف داستان زندگی خود به شکل مونولوگ می‌پردازند. هر یک با نوبت‌گیری در مکالمه به شرح سرگذشت خود می‌پردازد به طوری‌که در هیچ قسمت از مونولوگ‌ها نه جواب یکدیگر را می‌دهند و نه صحبت‌ها تبدیل به گفت‌وگو می‌شود. همچنین نام‌ها واقعی نیست و همه‌شان استعاری‌اند. ابتدا *نرگس* – همسر شهید *عباس دوران* (خلبان جنگ ایران و عراق)– داستان زندگی خود را از زمان ازدواج با همسر خود شروع می‌کند و تا بچه‌دار شدن و شهادت همسرش و سال‌های پس از آن ادامه می‌دهد. در میانه‌ی مونولوگ او دو شخصیت دیگر یعنی *ژاله* (همسر دوم فوتبالیست مشهور) و *سارا* (کوهنورد حرفه‌ای فقید) از سال‌های نوجوانی خود که همزمان با اوایل انقلاب اسلامی است، آغاز به تعریف می‌کنند. *ژاله* از عشق خود به فوتبال و تیم پرسپولیس و سپس آشنایی‌اش با فوتبالیست سرشناس پرسپولیس–*کاظم فریدونی* (که نامی استعاری از *ناصرمحمدخانی* است)– می‌گوید تا زندگی مخفیانه با وی و حسادت‌هایش به همسر اول او و اعترافاتی که در مورد قتل زن کرده است. در همین بین *سارا* از انتخاب رشته‌ی دانشگاهی خود میکروبیولوژی به اجبار پدرش و عدم انتخاب رشته‌ی

مورد علاقه‌اش حقوق آغاز می‌کند تا به زندگی به صورت مستقل، کار در بیمارستان و رها کردن آن و پیگیری کوهنوردی به صورت حرفه‌ای می‌رسد. او از فتح‌های بین‌المللی خود و قهرمانی‌هایش می‌گوید و سرانجام سقوط خود از کوه. در همین بین دو شخصیت دیگر زن نیز از انتهای داستان خود می‌گویند. *ژاله* از سال‌های زندان و در نهایت اجرای حکم اعدام خود می‌گوید و *نرگس* از سال‌هایی که بدون شوهر شهیدش زندگی کرده و تنها پسر خود را بزرگ کرده است. نمایش در نقطه مرگ دو شخصیت *ژاله* و *سارا* و خوابیدن *نرگس* روی قبر همسرش در لحظه‌ی سال تحویل به پایان می‌رسد.

نمایش **هم‌هوایی** به نویسندگی *مهین صدری* و کارگردانی *افسانه ماهیان* ۲۱ فروردین تا ۲۶ اردیبهشت ۱۳۹۳ در تالار حافظ به‌روی صحنه رفته و تا کنون توانسته دو بار به‌روی صحنه برود و جوایز داخلی و خارجی فراوانی را نصیب خود کرده است. این نمایش نیز مانند نمایش عامدانه، عاشقانه، قاتلانه (**هم‌هوایی** پیش از نمایش **عامدانه، عاشقانه، قاتلانه** به‌روی صحنه رفته است) دارای سه شخصیت زن است که نه به‌طور جداگانه بلکه در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و هر یک بدون گفت‌وگو با دیگری مونولوگ خود را روایتگری می‌نمایند. هر سه این شخصیت‌ها نمونه‌ی بیرونی داشته‌اند. *نرگس* (با بازی *الهام کردا*) همسر شهید *عباس دوران* – خلبان نیروی هوایی ارتش – است که در زمان جنگ ایران و عراق هواپیمای نیمه سوخته‌ی خود را به مرکز اجلاس سران عدم تعهد در شهر بغداد می‌زند و در این حادثه شهید می‌شود. *ژاله* (با بازی *ستاره اسکندری*) که در این تئاتر نیز نقش *شهلا جاهد* همسر دوم *ناصر محمدخانی* را دارد، روایتی دیگر از این شخصیت توسط یک کارگردان تئاتر را نشان می‌دهد و شخصیت سوم *سارا* (با بازی *باران کوثری*) کوهنوردی ناکام است که در راه فتح یکی از قله‌ها به کام مرگ کشیده می‌شود. این کوهنورد در واقعیت *لیلا اسفندیاری* نام دارد که در سال ۱۳۹۰ در یکی از صعب‌العبورترین کوه‌های جهان در پاکستان سقوط می‌کند و جان خود را از دست می‌دهد. همه‌ی این شخصیت‌ها واقعی‌اند. در طول نمایش به هیچ یک از نام‌های واقعی اشاره نمی‌شود حتی فوتبالیست معروف که همسرش به قتل رسیده نیز بارها با نام *کاظم فریدونی* نام برده می‌شود. یا مثلا شهید *عباس دوران*، خلبان جنگی در این تئاتر با اسم *سعید* نام برده می‌شود. تنها شخصی که به‌طور مستند اسم صحیح او برده می‌شود *سامان نعمتی*، هم تیمی *سارا* در تیم کوهنوردی است که اشاره می‌شود طی یک حادثه در کوه جان خود را ازدست داده است.

تمام دیالوگ‌هایی که از دهان بازیگران طی نمایش بیرون می‌آید مستقیما گفته شده و یا مابه‌ازای واقعی آن از نظر محتوایی وجود داشته و سندیت دارد. با این حال، در هیچ جای نمایش کارگردان سند و مدرکی دال بر واقعی بودن این دیالوگ‌ها نشان نمی‌دهد و تماشاگر، تنها اگر خود در جریان وقایع رخ داده برای سه شخصیت زن باشد متوجه صحت و سقم موارد گفته شده می‌شود. کارگردان نمایش هیچ عکس و فیلم و صدای واقعی از وقایع رخ داده برای سه شخصیت اصلی برای اثبات محتوای ارائه شده در نمایش نشان نمی‌دهد حال آن‌که چنین مدارکی به راحتی در معرض عموم وجود دارد.

صداها و موسیقی‌های استفاده شده طی نمایش که یادآور فضای دهه‌ی شصت هستند از این جهت مستند و واقعی‌اند که در شرایط آن زمان از تلویزیون و رادیو شنیده می‌شدند. همچنین صدای گزارشگر فوتبال که بازی پرسپولیس را گزارش می‌کند در حین بخش‌هایی از مونولوگ *لاله* پخش می‌شود. این صداها به رغم واقعی بودن (به معنی ساخته نشدن برای

نمایش **هم‌هوایی**) تنها حال و هوای داستان را زنده و پویا می‌کند اما دلیل و مدرکی بر اثبات مونولوگ‌های گفته شده توسط بازیگران نیست. از این دست می‌توان موسیقی ستاره آی ستاره را که در دهه‌ی شصت در برنامه کودک و نوجوان تلویزیون پخش می‌شد نام برد.

در نمایش **هم‌هوایی** مثل نمایش **عامدانه، عاشقانه، قاتلانه** آنچه توسط بازیگران گفته می‌شود عین واقعیت است. اطلاعات درست و صحیح و تحریف نشده‌اند اما هیچ سندی در باب اثبات این حقایق ارائه نمی‌شود. از این‌رو نمایش **هم‌هوایی** را می‌توان یک تئاتر ورباتیم دانست چرا که مطابق تعاریف آن عمل می‌کند حتی در بعضی از قسمت‌ها مثل آن‌جا که *ژاله* فریاد می‌زند: «من کشتم کشتم کشتم، اما بچه‌ی خودم و *کاظم* رو کشتم..» دیالوگ عین واقعیتی است که *شهلا جاهد* در جریان اعترافات خود بیان کرده است. از این دست دیالوگ‌ها طی نمایش فراوان است. اگرچه بعضی از قسمت‌های نمایش نیز مطابق تخیل نویسنده یا کارگردان کار شکل گرفته است. مثلا اولین قرار ملاقات *کاظم* و... که در این نمایش در خانه‌ی پدری *کاظم* است اما درواقعیت در ماشین *ناصر محمدخانی* روبه‌روی ورزشگاه محل تمرین او این اتفاق رخ داده است. یا مثلا اجرای حکم *ژاله* در نمایش، به دلیل نامه‌ی خود *ژاله* و درخواست خود صورت گرفته است درحالی‌که در واقعیت، اکثریت قریب به اتفاق قضات به اعدام او حکم داده‌اند.

با همه‌ی این موارد، خمیرمایه و جوهره‌ی اتفاقات و رویدادهایی که از زبان سه شخصیت زن در نمایش **هم‌هوایی** بیرون می‌آید مطابق واقعیت است و می‌توان به بسیاری از گفته‌ها علی‌الخصوص در مورد دو شخصیت زن کوهنود و همسر شهید استناد کرد.

دکور صحنه و لباس در نمایش **هم‌هوایی** تا حد زیادی زاده‌ی تخیل کارگردان و طراح صحنه و لباس است. لباس‌ها یک دست تیره هستند، گریم، سنگین و غلیظ است و صحنه، فضای ثابت یک آشپزخانه است که لااقل برای کاراکتر کوهنورد زن بسیار کارکرد نمادینی دارد. اما برای کاراکتر همسر دوم *کاظم* (*ناصر محمدخانی*) آشپزخانه، دستکش مخصوص ظرفشویی و کارد بزرگ آشپزخانه که مدام در دست‌های او می‌چرخد کارکردی مستند دارد، چرا که شخصیت اصلی (*شهلا جاهد*) طی اعترافات خود در زمان حیات، اذعان داشته که دستکش ظرفشویی را پوشیده و با کارد آشپزخانه همسر معشوق خود را کشته است. این تنها مؤلفه‌ی مستندی است از فضای ایجاد شده پیرامون بازیگر دیده می‌شود و می‌توان به اتفاقات واقعی استناد کرد .درباره‌ی کاراکتر *نرگس* (همسر شهید *عباس دوران*) ظرف بزرگ گردو و گردوهایی که دائم از داخل آن به کف زمین می‌ریزند می‌توان به دو درخت گردویی که در حیاط خانه‌ی شیراز توسط *عباس دوران* به نام زن کاشته شده گریزی زد. در غیر این صورت باقی موارد موجود در آشپزخانه صرفا بازی میزانسنی است که کارگردان طی طول نمایش از شخصیت‌ها خواسته تا انجام دهند. درباره‌ی بازی‌ها نیز تا حد ممکن سعی شده تا به شخصیت‌پردازی مستندگونه کمک کند. به‌عنوان مثال *الهام کردا* در نقش همسر شهید *عباس دوران* که اصالتا اهل شیراز بوده است، طی نمایش با لهجه‌ی شیرازی مونولوگ می‌گوید. همچنین فیزیک بدن و موود چهره‌ی *ستاره اسکندری* و شیوه‌ی صحبت کردن او مخاطب را به شدت به یاد کاراکتر واقعی « *شهلا جاهد*» می‌اندازد. اگرچه فیزیک، چهره و نحوه‌ی بازی *باران کوثری* شباهت چندانی به کاراکتر *لیلا اسفندیاری* ندارد .با تمام آنچه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت نمایش **هم‌هوایی** یک نمایش ورباتیم است که کارگردان آن سعی در تغلیظ این ظرف تخیل کرده تا موارد و متریال موجود را در آن بریزد.

بررسی نمایش: مونولوگ بی‌پایان(۱۳۹٤)

مونولوگ بی‌پایان نمایشی مستند است که *علی‌اکبر علیزاد* را در گالری ایست در دی ماه۱۳۹٤ اجرا نمود که آن را برپایه‌ی گفت‌وگوهای مستند با سه تن از افراد جامعه که صدای آن‌ها به گوش دیگران نمی‌رسد، اجرا کرده است. در این اجرا سه بازیگر درحالی‌که هدفون روی گوش داشتند همزمان با شنیدن صداهای واقعی در هدفون، عینا حرف‌های سه فرد مصاحبه شونده را در مقابل تماشاگران تکرار می‌کنند. به گفته‌ی *علیزاد* این نخستین نمایش مستندی است که به شیوه‌ی گفت‌وگوی مستند در ایران خلق و ارائه شده است.

در این نمایش هر سه بازیگر، هدفون به گوش دارند و عین حرف‌های شخصیت‌های واقعی را که از گوشی هدفون می‌شنوند برای تماشاگر بازگو می‌کنند. از این‌رو با نمایش مستندی مواجه هستیم که متن نوشته شده‌ی نمایشنامه ندارد بلکه به جای آن، حرف‌های واقعی پشت هدفون مستقیما از دهان بازیگران خارج می‌شود. این شیوه‌ی اجرایی تلاشی است برای مستندتر جلوه دادن یک نمایش که در همه‌ی نقاط دنیا کاربرد دارد.

طی نمایش، از دو نفر از تماشاچیان به صورت داوطلبانه خواسته می‌شود تا گوشی هدفون را روی گوش خود بگذارند و صحت و سقم آن‌چه توسط بازیگر گفته شده را با آن‌چه از پشت گوشی هدفون می‌شنوند مقایسه کنند. همچنین دو نفر از سه شخصیت واقعی که نمایش بر مبنای اتفاقات واقع شده در زندگی آنان شکل گرفته در جمع حضور دارند تا حضور آن‌ها سندی باشد بر ادعاهای وارد شده در طی اجرای نمایش.

نکته‌ی دیگر قابل توجه این است که یکی از بازیگران نمایش مرد است درحالی‌که صدای هدفون او صدای یک زن را پخش می‌کند. این اتفاق تعمدا توسط خود کارگردان رقم زده شده تا معضلات و مصائبی که بر یک زن در جامعه وارد شده، توسط یک مرد بازگو شود تا نشان دهد بین زن و مردی که دچار معضلات اجتماعی‌اند هیچ اختلافی نیست. از این رو بحثی فراجنسیتی طی این کار مطرح می‌شود و این دیدگاه مطرح می‌شود که برای داشتن درد، فرقی میان زن و مرد نیست. نمایش **مونولوگ بی‌پایان** به دلیل وجود صداهای شاهد، یک نمایش مستند وربا‌تیم است و تماشاچی به دلخواه خود می‌تواند مونولوگ‌های واقعی که نمایش برپایه‌ی آن چیده شده را از پشت هدفون بشنود. ادعای خود کارگردان نیز بر این است که این نمایش قطعا یک نمایش مستند است. چنین نمایشی مشابه نمایش **گفتگو با تروریست‌ها** اثر *رابین سونز* می‌باشد. چنانچه *نغمه ثمینی* در مصاحبه‌ی خود در کتاب **وربا‌تیم: نگاهی به تئاتر مستند در انگلستان** این اثر را چنین توصیف می‌کند:

«من اجرای گفت‌وگو با تروریست‌ها را در انگلیس دیدم. بازیگرها گوشی داشتند و هم زمان صدای آدم اصلی‌ها که در مصاحبه بودند هر شب در گوش بازیگرها پخش می‌شد و آن‌ها درواقع با کسر ثانیه‌ای تأخیر تکرار می‌کردند. یعنی حتی متن هم دیگر وجود ندارد. و این برای من نقطه‌ی انتهای جنون این‌گونه‌ی نمایشی بود». (*هموند و اسوارد*.۱۳۹۳:۱۷٤)

بررسی نمایش: همه‌تون منو می‌شناسین(۱۳۹٤)

شخصیت‌ها: *سامان ارسطو، افسانه، علی، نادیا، فهیمه، رها*

خلاصه‌ی نمایشنامه: این نمایش در چهار اپیزود روایتگر داستان زندگی و اتفاقاتی است که به صورت واقعی در زندگی *سامان ارسطو* (نویسنده و کارگردان تئاتر) به عنوان یک ترنس سکچوال افتاده است.

این نمایش۱۰ شهریور تا ۲۵ آبان ۱۳۹٤ به نویسندگی و کارگردانی *سامان ارسطو* در تماشاخانه‌ی فانوس به‌روی صحنه رفت و در شکل روایی خود در اپیزود اول مربوط به زمانی بوده است که *سامان ارسطو* کارگردان نمایش **همه‌تون منو می‌شناسین** هنوز در جنسیت قبلی خود (زنی به نام *فرزانه*) است. این قسمت در یک کافه اتفاق می‌افتد و داستان عشق ۱۰ساله‌ی او قبل از تغییر جنسیت، به یک خانم است. اپیزود دوم در پزشکی قانونی رخ می‌دهد و ماجرای مشکلاتی است که او برای تغییر جنسیت داشته است. اپیزود سوم بعد از عمل جراحی را به نمایش می‌گذارد و اتفاقات در یک بانک رخ می‌دهد. در این بخش شخصیت داستان با وجود تغییر جنسیت به صورت قانونی، به دلیل این‌که هنوز شناسنامه‌اش صادر نشده برای دریافت حقوق خود مجبور می‌شود مجددا مانتو به تن کرده و به بانک برود تا بتواند به حق و حقوق قانونی خود برسد. در اپیزود پایانی، شخصیت *سامان ارسطو* درباره‌ی خودش، جایگاهش و رفتارهایی که جامعه با او دارد به شکل مونولوگ با مخاطبان نمایش سخن می‌گوید. همان‌طور که می‌دانیم در واقعیت، *سامان ارسطو* (کارگردان تئاتر) یک ترنسکچوال بوده است که پس از سال‌ها موفق می‌شود به وسیله‌ی عمل جراحی، جنسیت خود را به مرد بدل کند. در حقیقت این نمایش یک اتوبیوگرافی از زندگی *سامان ارسطو* کارگردان نمایش **همه‌تون منو می‌شناسین** است که مشکلات خود را به شکلی مستند قبل و بعد از تغییر جنسیت روایت می‌کند. در این نمایش، هر دو برهه‌ی زندگی شخصیت اصلی نمایش در کالبد زن و مرد- که *سامان ارسطو* خود به عنوان بازیگر نقش خود بر صحنه حضور دارد- نمایش داده می‌شود و در آن اعلام می‌شود که همه‌ی اشخاصی که *فرزانه ارسطو* را می‌شناختند، اکنون *سامان ارسطو* را می‌شناسند .در این نمایش، تصاویری از نمایش‌هایی که *سامان ارسطو* به عنوان بازیگر تئاتر، قبلا در آن‌ها به ایفای نقش پرداخته، به شکل ویدئو پروژکتور پخش می‌شود تا به این ترتیب مخاطب با او به عنوان یک بازیگر و فردی که به مدت سی سال است کار تئاتر می‌کند، آشنا شود .تا این‌جا نمایش **همه‌تون منو می‌شناسین** دارای سه فاکتور مهم در متن و اجرای تئاتر مستند است. اول به دلیل این‌که متن نمایشنامه درست طبق اتفاقات واقعی که شخصیت اصلی در زندگی خود تجربه کرده است پیش می‌رود. دوم اینکه شخصیتی که چنین اتفاقاتی برایش رخ داده خود روی صحنه تئاتر حضور دارد و مخاطب او را به صورت یک سند زنده مشاهده می کند. این اتفاق از این‌رو است که کارگردان- بازیگر نمایش درست همان شخصی است که اتفاقات بازنمایی شده روی صحنه برایش رخ داده است. فاکتور سوم در اثبات مستند بودن این نمایش، پخش عکس‌هایی واقعی از *سامان ارسطو* در صحنه‌های تئاتر است که به صورت یک ویدیو بر پرده‌ی نقره‌ای واقع در بک‌گراند صحنه پخش می‌شود. این عکس‌ها سندهایی شفاف بر وضعیت *سامان ارسطو* در زمانی هستند که او دارای جنسیت زن بوده است. از این‌رو نمایش **همه‌تون منو می‌شناسین** یک نمایش با فاکتورهای مستند گوناگون است. به گفته‌ی خود کارگردان، متن نمایشنامه به شکل کارگاهی نوشته شده است اما چون این نمایش مستند است در هر اجرا تغییرات اساسی‌ای در روند اجرا از سوی تماشاگران صورت گرفته است، چرا که در حین اجرا از تماشاگران خواسته شده که با بازیگران در عمل اجرا شریک شوند. به‌خصوص در شب‌هایی که افرادی مانند: روانشناس، روانکاو و یا ترنسکچوال به‌عنوان مهمان در جمع مخاطبان حضور داشته‌اند از آن‌ها دعوت شده تا روی صحنه بیایند و در رابطه با معضل مطرح شده در نمایش برای تماشاگران صحبت کنند. فاکتور دیگری که نشان دهنده‌ی مستند بودن نمایش **همه‌تون منو می‌شناسین** است، اضافه کردن افراد حقیقی (و نه

بازیگر) به اجرا است. حرف‌هایی که این اشخاص در مسیر نمایش مقابل تماشاگران می‌زنند، نه از پیش تعیین شده و نه نمایشی است. از این‌رو این مونولوگ‌ها نیز مستند و واقعی هستند .در این نمایش با ابتدایی‌ترین وسایل صحنه کار شده است و هیچ دکوری وجود ندارد. در صحنه تنها از یک سری صندلی استفاده شده و نور کمی وجود دارد. طراحی نمایش کاملا زنده است یعنی بازیگران روی صحنه زندگی می‌کنند و همان‌گونه که کارگردان گفته است هیچ بازی‌ای اتفاق نمی‌افتد و همه‌چیز حقیقی است، به همین دلیل تماشاگر به خود اجازه می‌دهد در این بازی شرکت کند. دکور صحنه ضمن مینی‌مال بودن، فضایی رئالیستی را ترسیم می‌کند و اگر چه لزوما مستند نیست اما به دلیل ایجاد فضای رئالیستی، در راستا و هماهنگ با پیرنگ نمایشنامه است. بازی بازیگران که تحت هدایت کارگردان انجام شده نیز به رئال بودن فضای صحنه کمک می‌کند و از همه مهم‌تر این‌که بازیگر محوری نمایش همزمان در جایگاه نقشی که بازی می‌کند قرار دارد چرا که اتفاقات رخ داده در نمایش به‌طور واقعی در زندگی خود وی رخ داده است. از این‌رو بازی او از همه بازیگران واقعی‌تر است و به مستند بودن اثر کمک می‌کند.

بررسی نمایش: شلتر(۱۳۹۶)

شخصیت‌ها: مصاحبه‌گر، *مینا*، یک مادر و دختر کارتن خواب، تعدای زن و دختر کارتن خواب

خلاصه‌ی نمایشنامه: این نمایش درباره‌ی تعدادی زن کارتن خواب است که همه در یک مکانی به تعبیر خودشان «شلتر» که به زبان فارسی پناهگاه یا اقامتگاه نامیده می‌شود، جمع شده‌اند و مورد حمایت عده‌ای قرار می‌گیرند.

در این مستند نمایش الگو روایتگری، در صحنه‌ی اول نمایش با دو زن که با زبان عربی صحبت می‌کنند آغاز می‌شود، هر یک در گوشه‌ای از صحنه اجرا نشسته‌اند و دو نور بر صورتشان تابیده می‌شود انگار که در صحنه‌ی بازجویی قرار دارند در میان صحنه نیز یک مصاحبه‌گر حضور دارد که از آن‌ها سوال می‌پرسد. این زنان در پرده‌های مختلف با پاسخ به پرسش مصاحبه‌گر از زندگی گذشته‌ی خود، مشکلات زندگی زناشویی، تربیت فرزند، اذیت و آزار اطرافیان و دوست و آشنا می‌گویند و درواقع به دلیل مشکلاتی که تجربه کرده‌اند به اعتیاد پناه برده یا از خانه فرار کرده و به شهر دیگری که همان تهران باشد، آمده‌اند. برخی از این زنان ترجیح می‌دادند در همان شهری که به دنیا آمده‌اند زندگی می‌کردند و هرگز مجبور نمی‌شدند به تهران که از نگاه آنان شهر خشونت زده‌ای است مهاجرت کنند اما نکته‌ای که در تهران است گم شدن است این زنان به دلیل متفاوت به جبر محیط و خانواده و هزار دلیل دیگر سال‌هاست سعی می‌کنند از خود فرار کنند و عامدانه دوست دارند گم شوند. چون هیچ دست آشنای آنان را به خود آشتی نداده است و برای فرار از خود به سمت اعتیاد می‌روند. نمایش **شلتر** نوشته‌ی *ساناز بیان* و کارگردانی *امین میری* ۲۵ بهمن تا ۱۸ فروردین ۱۳۹۶ در تئاترشهر در سالن قشقایی و همچنین در هفتمین روز از سی و ششمسن جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر نیز حضور داشت. نکته‌ی اصلی در این داستان مستند که توسط *امین میری* کارگردان چند سالی است که در قالب مستند جمع‌آوری می‌شده، حضور خود میری در این کار به عنوان یک مصاحبه‌گر با کارتن خواب‌ها است. در خلال اجرای نمایش نیز گاهی صوت‌های واقعی صحبت با این زنان کارتن خواب پخش می‌شود و مخاطب را جذب می‌کند درحالی‌که تمام

اسامی و شخصیت‌ها غیرواقعی است اما نمونه‌ی واقعی آن‌ها در دنیای واقعی وجود دارد. حتی یکی از آن‌ها که در داستان از سرما یخ می‌زند نیز مصاحبه‌ی واقعی‌اش نیمه کاره مانده و می‌میرد. کارگردان این مستند روایتگر نمایشی معتقد است که **شلتر** حاصل لحظات تلخ و طاقت‌فرسا و خاطرات خوب و بد در طول دو سال بوده است. یکی از شخصیت‌های این نمایش به نام *مینا* در حال صحبت است که مصاحبه‌گر از او می‌پرسد اگر رئیس‌جمهور این‌جا بود از او چه درخواستی داشتی، و او می‌گوید که به او می‌گویم یک سری به پارک شوش بزند! از بمباران عراق نیز بدتر شده است! گفت‌وگوی شخصیت‌های نمایش تلخ و گزنده است، آن‌ها از اعتیادشان، از مشکلات‌شان، از همسران‌شان و از خانواده‌های بی‌توجهشان می‌گویند تا شاید درس عبرتی شود برای خانواده‌ها. بسیاری از آن‌ها پدرانشان و برخی مادرشان را مسبب مشکلات‌شان می‌دانند، این‌که به اجبار ازدواج کردند و در نهایت به گردابی افتادند که دیگر انتهایش جز تاریخی چیزی نیست اما نکته‌ی کلیدی در همه‌ی این احوالات این است که زمانی مصاحبه‌گر از آن‌ها می‌پرسد چه کسی را مسبب مشکلات‌شان می‌دانند، بیشتر آن‌ها انگشت اتهام را به سمت خود می‌گیرند و می‌گویند که خودشان مقصر هستند چرا که خودشان می‌توانستند معتاد نشوند، می‌توانستند با خانواده کنار بیایند، می‌توانستند فرار نکنند. چند تن از شخصیت‌های نمایش مثل همان دو خانم جنوبی که به زبان عربی صحبت می‌کنند در یک مقطعی توانسته‌اند خود را از گرداب مشکلات بیرون بکشند، اعتیاد را ترک کنند و الان عضو انجمن کمک به معتادان و پزشکان بدون مرز شوند آن‌ها شرایط بهتری از بقیه دارند. همه‌ی شخصیت‌های نمایش زن هستند به جز، مصاحبه‌گر که کارگردان کار نیز هست. وی از همه سوال می‌پرسد حتی برخی را سوال پیچ می‌کند و تا جایی‌که اخلاق اجازه دهد جلو می‌رود تا بیشتر با افراد آشنا شویم اما در جایی دیگر احساس می‌شود که زیاده‌روی می‌شود و مخاطب از این همه زمان طولانی به تنگ می‌آید. در این نمایش مستند که با الگوهای روایی‌اش، روایتی متفاوت را ارائه نموده است که در این روایت الگویی **شلتر** نمایش زندگی زنان بی‌سرپرست و بدسرپرست است کسانی که هیچ زمانی مورد حمایت قرار نگرفته‌اند، دست دوستی خانواده به سمتشان دراز نشده و به اعتیاد یا مسائل دیگر پناه برده‌اند. این‌ها حتی خودشان هم نتوانستند مادران خوبی باشند یا بچه‌های‌شان را به دیگران سپردند و یا فرزندان‌شان نیز گرفتار مشکلات خودشان شده‌اند. طراحی صحنه‌ی *سینا ییلاق‌بیگی* با رنگ سفید غالب و با چیدن چند تخت برای القای فضای پناهگاه و گذاشتن فضای خالی زیاد نیازمند چیدن میزانسن مرتب برای تحرک بازیگران است و *امین میری* از عهده‌ی این نیز به خوبی برآمده است که کمک بی‌شماری به مستند نمودن الگوی روایتگری نمایشی کرده است. نمایش خود دنیایی است برگرفته از اجتماعی که در آن تولید و به صحنه می‌رود تا اندیشه را در جامعه‌ی خود تولید کند و آن را به اجتماع باز گرداند تا توجه مخاطب را به این تفکر جلب نماید. پس تئاتر جامعه‌ای است کوچک که در دل اجتماع متولد می‌شود. حال که می‌دانیم نمایش به تنهایی یک جامعه است پس یقینا قابلیت‌های بیشتری را در خود خواهد پروراند. «نمایش توام به صورت خود جامعه جزئی از جامعه و ابزار یک پارچه‌سازی آن نمودار می‌شود به حیث خود جامعه، نمایش صریحا شاخه‌ای است که هر نگاه و هر آگاه را متمرکز می‌کند. نمایش مجموعه‌ای از تصاویر، بلکه رابطه‌ای است اجتماعی میان اشخاص که از طریق تصاویر واسطه‌ای شده است.» (*دبور*؛ ۱۳۸۲:۵۶) نمایش نمی‌تواند از جامعه‌ی واقعی که در آن زندگی می‌کنیم خارج باشد، چون تمامی اطلاعات و امکانات خود را از همین دنیا می‌گیرد.

هرگاه ما بپذیریم که هر نمایش دارای اندیشه‌ای در خود است و یا جهان‌بینی نویسنده‌ای در آن نهفته که قرار است با اجرای اثر نشان داده شود، پس روی صحنه نمایش یک جهان‌بینی وجود دارد که در حال دیده شدن است، بازی بازیگران و ارائه‌ی نمایش در درک این تفکر با جامعه‌ای ساخته شده برای ما آسان خواهد کرد.

نتیجه گیری

در این پژوهش به مطالعه‌ی الگو روایتگری در نمایشنامه هفت تئاتر مستند ایرانی که در دهه‌ی اخیر ایران به روی صحنه رفته‌اند بررسی و مطالعه شد: **آبی مایل به صورتی**(۱۳۹۶)، **دکلره**(۱۳۹۱)، **عامدانه، عاشقانه، قاتلانه**(۱۳۹٤)، **هم‌هوایی**(۱۳۹۳)، **مونولوگ بی‌پایان**(۱۳۹٤)، **همه‌تون منو می‌شناسین**(۱۳۹٤) و **شلتر**(۱۳۹٦) با بررسی دقیق و نگاه به جزئیات هر یک از این نمایش‌ها به این موارد مورد توجه بیشتر مطالعه‌ی الگویی قرار گرفت:

۱-**آبی مایل به صورتی** یک نمایش شبه مستند روایی است. *سانانز بیان* سعی کرده که با تکنیک‌های برگرفته از تئاتر مستند و القای بسیاری از داستان‌ها از طریق تک‌گویی روایتگری نمایشی مخاطب را دچار تحول یا شناختی ژرف نسبت به مساله گرداند. اگر بپذیریم که او می‌خواهد به تراجنسی‌ها بپردازد و این شخصیت‌ها محور و موضوعیت کلی نمایش **آبی مایل به صورتی** هستند، آن‌گاه پذیرش کودک کار و زن کارگر جنسی زیر سوال می‌رود و تا اندازه‌ای مسیر داستان را متفاوت می‌کند و اگر از چنین شخصیت‌هایی پرهیز می‌شد حتما داستان یک‌دست‌تر و مسیر دراماتیک پویاتر و قابل درک‌تر می‌شد چون هر پراکندگی از هماهنگی (هارمونی) بنیادین اثر هنری می‌کاهد. از سوی دیگر باید توجه داشت که ساختارهای نوین ریشه در ساختارهای کلاسیک دارند و باید که هنرمندان امروز نوآوری‌های خود را بسیار ریشه‌دار انجام دهند و باری به هر جهت بودن همیشه هم گویای مطلب تازه‌ای نخواهد بود. این ساختارها از گذشته ضمن آزمون و خطاها به باورهای انسانی و الگوهای نمایشی منجر شده‌اند و درک راستین هنرمندان و اندیشمندان ما را در مسیر چنین منطق و ساختارهای قابل درکی قرار داده است. هر چه موضوع منسجم‌تر باشد، نتیجه هم معلوم‌تر و مشخص‌تر خواهد بود و حتی نگره‌ی ضد موضوع واحد نیز باید اصل و اساس و شاکله‌ی خودش را داشته باشد و با هدفی ضد این روال عادی باید به کار گرفته شود که به نظر می‌رسد *سانانز بیان* به دنبال چنین چیزی نیست و فراتر از دغدغه‌ی شکل و ساختار همانا مساله محور است و می‌خواهد در این مسیر با آوردن چند تک‌گویی روایی و ارائه‌ی دردهای چندگانه یک تصویر قابل تامل‌تری از این انسان‌های بلاتکلیف در مساله‌ی هویت جنسی مطرح کند. مونولوگ یا شکل مستقیم الگویی روایی معنایش نمایش رادیویی نیست و اگر کسانی نخواهند با این تکنیک کنار بیایند این مشکل خودشان هست. اتفاقا این مونولوگ‌ها اگر به درستی نوشته و بازی شوند خود زمینه‌ساز درام‌های بسیار نوین هست که تا حدی نیز در **آبی مایل به صورتی** چنین چیزی محسوس است و البته اگر همچنان از احساسات دوری شود و مهار حس‌ها می‌تواند اهداف و معقولات اثر را بارزتر کند و این همخوانی‌های موضوعات مشترک همانا یادآوری تفکرات و هماهنگی و همگرایی‌ها برای درک مسائل مد نظر هست وگرنه هیچ ضرورتی در بودن چند مونولوگ در کنار هم احساس نمی‌شود. این همان تفکر چیره هست که می‌خواهد همفکری و شورایی شدن انسان‌ها نسبت به دردهای مشترک را به شکل بارزی از راه تئاتر مساله محور نمایان سازد. ۲- در سه تئاتر **دکلره، هم‌هوایی** و **عامدانه، عاشقانه،**

قاتلانه کارگردان/ نویسنده حتی از آوردن نام اصلی شخصیت‌های واقعی در نمایش امتناع ورزیده است. حتی شخصیت‌های بسیار مطرحی که در جنجال‌های خبری زمان خود کاملا از دید جامعه شناخته شده‌اند در دو نمایش **هم‌هوایی** و **عامدانه، عاشقانه، قاتلانه** کاملا با اسامی غیرواقعی مطرح شده‌اند. دلایل این امر می‌تواند کاملا در راستای دلایلی که در بند پیشین ذکر شد قرار بگیرد. از این‌رو هر سه اثر گفته شده از نظر ارائه مدارک به مخاطب در حداقل سطح ممکن به‌عنوان یک تئاتر مستند الگویی روایتگری قرار می‌گیرند و تنها به ارائه‌ی دیالوگ‌های واقعی از دهان بازیگران اکتفا می‌کنند. ۳- با توجه به کم بودن تعداد تئاترهای مستند روایی تولید شده طی این سال‌ها می‌توان نتیجه گرفت در غالب نمایش‌های مستندی که در کشورمان بر صحنه رفته گرایش کارگردان و نویسنده اثر بر این بوده اسناد و مدارک واقعی را که در قالب عکس، اسلاید، برش‌های روزنامه یا تصویر آن جراید و حتی پخش صداهای شاهد می‌گنجند به مخاطب نشان ندهد و تنها به بیان مستقیم و کمتر تغییر یافته‌ی آن از طریق دیالوگ بازیگران بسنده کند. علت این امر به زعم نگارنده بر این است که یا دسترسی به اصل مدارک قابل نمایش برای مخاطب تئاتر بسیار کم بوده و یا به دلایل قانونی و ممیزی و امنیتی افشای آن در طی اجرا مقدور نبوده است. در پایان می‌توان به انتخاب خود کارگردان اشاره کرد که تصمیمش از ابتدا بر نشان دادن مدارک و اسناد در شیوه‌ی کارش نبوده تا کارش داستانی‌تر و مورد پسندتر از دید مخاطب گسترده قرار گیرد. ٤- در دو تئاتر **همه‌تون منو می‌شناسین** و **مونولوگ بی‌پایان**، مدارک و اسناد از محتوای ارائه شده در نمایش، ارایه می‌گردد و از این حیث این دو نمایش نسبت به سه نمایش دیگر که در بند قبل به آن اشاره شد مستندتر هستند یا به عبارتی با قطعیت بیشتری می‌توان به آن‌ها عنوان تئاتر مستند الگوی روایتگری را الحاق کرد. این دو نمایش با دو تمهید وجود افراد واقعی -که نمایش درباره‌ی آن‌هاست- بر صحنه یا در جمع تماشاگران و نیز ارایه عکس و صدای واقعی طی اجرا خود را کاملا تحت عنوان تئاتر مستند قرار می‌دهند. ٥- در نمایش مستند **شلتر** که با الگوهای روایی‌اش، روایتی متفاوت را ارائه نموده است که در این روایت الگویی **شلتر**، کارگردان به شکل پرسش‌گر ظاهر شد و همان‌گونه مستند پژوهشی خود را که در زمان انتخاب این اشخاص به جهت حضور داشته را مجدد اجرا ولی این بار در صحنه‌ی نمایشی بازسازی می‌کنند که در کنار این چیدمان با استفاده از موقعیت‌های نمایشی و جسارت بیشتر به بازیگران غیرحرفه‌ای که چند تن از آنان نیز کارتن خواب هستند را به تماشاگر ارائه می‌دهد که می‌توان گفت در این مسیر توانسته گونه‌ای صحیح‌تر از الگویی روایتی را ارائه نماید.

با توجه به تعداد محدود الگو روایتگری تئاتر مستند تولید شده در دهه‌ی اخیر که در این مقاله به آن پرداخته شد در جمع‌بندی می‌توان به علل و عوامل زیر در باب ضعف جریان الگو روایتگری در جریان تئاتر مستند اشاره کرد: ۱- جریان الگوی تئاتر مستند از سال ۱۳۹۰ به بعد جدی‌تر شده است و با کارهای مستند بیشتری نسبت به دهه‌های گذشته در صحنه‌های تئاتر کشور روبه‌رو هستیم اگرچه میزان این آثار همچنان به حدی نیست که این جریان را ضعیف به‌حساب نیاریم. دراین‌باره می‌توان گفت عدم پرداخت الگوی روایتگری تئاتر مستند در ایران به‌صورت آکادمیک در دانشگاه‌های کشور است. قدیمی بودن سرفصل‌بندی رشته‌های تحصیلی که به زمان انقلاب فرهنگی برمی‌گردد و تغییر ناچیز آن طی سی سال از گذشت انقلاب باعث شده جریان‌های نویی چون تئاتر مستند در برنامه‌های درسی دانشجویان رشته‌ی تئاتر قرار نگیرد، ازاین‌رو دانشجویان و دانشگاهیان نیز در این حوزه ضعیف و کم‌کار هستند.

۲–درک و شناخت از الگو روایتگری تئاتر مستند بین کارگردانان و اهالی تئاتر بسیار کم است و این امر باعث می‌شود آن‌ها به سراغ کار در این حوزه نروند.۳– تماشاچیان تئاتر غالبا داستان پسند هستند و به دلیل کم‌رنگ بودن الگوی روایتگری قصه در تئاتر مستند به تئاتر مرسوم، این‌گونه‌ی تئاتری با مخاطب کمتری با خود به همراه دارد و می‌توان گفت در ایران با فقدان جریان الگوی روایت مواجه هستیم و الگوهای روایت به پیشبرد نمایشنامه‌ی مستند سهم دارد .٤–برای بسیاری از کارگردانان تئاتر، کارکردن آثار تخیلی جذابیت بیشتری دارد تا آثار مستند با الگو روایتگری، ازاین‌رو تئاترهایی که به روی صحنه می‌روند در راستای آثار تخیل محور می‌گنجند. ۵–گیشه‌گرایی در تئاتر و پرهزینه بودن و زمان‌بر بودن تولید آثار روایتگر مستند، از دیگر عوامل جریان ضعیف الگوی روایتگری تئاتر مستند در دهه‌ی اخیر ایران هستند.

منابع

ـ اسماعیلی، احمد محمد.(١٣٩٤) نقد نمایش یک از۱۷۵، تهران، خبرگزاری هنر
ـ آن آپتون، کارول.(١٣٩٤) **تئاتر مستند**/ نمایش حقیقت و عدالت در ایرلند شمالی...، آبادیان، تالین، تهران، نشر بیدگل
ـ آیرمر، توماس.(١٣٩٤) در جستجوی واقعیت های نو . *سرور، رضا*،تهران،نشر بیدگل
ـ باتمز، استفن. (١٣٩٤) تئاتر مستند/قرار دادن سند در مستند... . عرب نژاد، سکینه و باقری، فارس،تهران ،نشر بیدگل
ـ بارت،رولان. (١٣٩٤) درآمدی به روایت شناسی.*رهنما، هوشنگ* ،تهران،انتشارات هرمس
ـ پجت، درک. (١٣٩٤) تئاتر مستند/ سنت منقطع تئاتر مستند... . *امجد، امیر*،تهران،نشر بیدگل
ـ *پیرلوجه،حسین صافی*.(١٣٩٥) درآمدی بر تحلیل انتقادی گفتمان روایی.تهران،نشر نی
ـ پیسکاتور، اروین.(١٣٨١) تئاتر سیاسی .فرهودی، سعید،تهران، نشر قطره
ـ حاجی قاسمی، مصطفی.(١٣٧٨) تئاتر مستند . ۹ دی هشتادو هفت: ۱۲، روزنامه امتیاز
ـ حامدسقایان،مهدی؛حسینی،امیرنعیم.(١٣٩٤) نظریات اجرایی اروین پیسکاتور... . شماره ٤٨، پاییز: ٢٩–٤٦،فصلنامه تئاتر
ـ داوسون، گری فیشر.(١٣٨٨) شناخت تئاتر مستند.*آقایی، سعید*. شماره ١٨٧:١٣–١٦٣،دوماهنامه بینا
ـ دبور، گی.(١٣٨٢) جامعه نمایش. صفدری، بهروز،تهران، انتشارات آگه
ـ دورمور،گی.(١٣٧٠) تئاتر قرن بیستم . همدانی، نادعلی. تهران، انتشارات نمایش
ـ روز اونز، جیمز.(١٣٩٢) تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک. اسلامیه، مصطفی. چاپ هفتم. تهران انتشارات سروش
ـ ژنت،ژرار.(١٣٩٨) گفتمان روایت.جستاری در باب روش. زواریان،معصومه ،تهران،انتشارات سمت
ـ ژوو،ونسان.*(١٣٩٤)* بوطیقای رمان.حجازی، نصرت ،تهران،انتشارات علمی فرهنگی
ـ سرور، رضا.(١٣٩٤) تئاتر مستند جدید .تهران، وبسایت گروه تئاتر ٨٤
ـ شریف زاده،محمدرضا،خادمی،شیرین.(١٣٩٣) بررسی عنصر روایت... . سال سوم، شمارهفت ،تهران،نشریه چیدمان
ـ عمید، حسن.(١٣٨٩) فرهنگ فارسی عمید. تهران، انتشارات راه رشد
ـ فخری، آزاده. (١٣٩٥) نگاهی به تئاتر مستند و نمایش کامنت. ۱ فروردین نودو پنج، روزنامه ابتکار
ـ فلکی،محمود.(١٣٩٣) روایت داستان.تهران،نشرکلاغ
ـ سلطان پور،سعید.(١٣٥٨) عباس آقا کارگر ایران ناسیونال. شماره اول ١٥٨–١٥٧،تهران، ماهنامه

کتاب جمعه
ـ معین، محمد. (۱۳٦٤) **فرهنگ لغات معین** . جلد سوم، چاپ هفتم، تهران، انتشارات امیرکبیر
ـ *مک لین،بستی ای.*(۱۳۹٦) تاریخ نوین سینمای مستند. *مظفریان ،محمد جواد و...*،تهران،نشر مرکز گسترش مستند و تجربی
ـ منعم، محمد،رینلت،ژانل.(۱۳۹٤) تئاتر مستند . *صراف،غلامرضا*، تهران،نشر بیدگل
ـ میرشکار،فرید.(۱۳۹٦) نشانه و نشانه شدگی در تئاتر مستند. خرداد شماره ۲۱۳،تهران،مجله نمایش
ـ نشانه.*(۱۳۸٦)* کوارتت یک نمایش چند رسانه ای.۲۵ مهر هشتادوشش،تهران، خبرگزاری ایسنا
ـ هرمن،دیوید.(۱۳۹٦) دانشنامه نظریه های روایت. راغب،محمد، شماره بهار،تهران،انتشارات نیلوفر
ـ همتی،اسماعیل.(۱۳۸٦) دعوت به روایت.چاپ دوم ،تهران،انتشارات آبرخ
ـ هموند، ویل؛ استوارد، دن.(۱۳۹۳) ورباتیم نگاهی تئاتر مستند معاصر درانگلستان. *سررشته، کیوان*.تهران، نشر نوروز هنر

- Beyzaei, Nilofar(2002), **Documentary Theater**. 2002, No. 11, Cologne, Play Book
- Brockett, Oscar G. and Robert Findlay. (1991)، **Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama Since the Late Nineteen Century**. Boston: Allyn and Bacon
- Cantrell, Tom. (2013)، **Acting in Documentary Theatre.** Palgrave Macmillan. UK. - Courtesy of Tom Cantrell, Lecturer in Drama, University of York
- Cohen, Robert. (1981). **The Political Aesthetics of Holocaust Literature: Peter Weiss's The Investigation and Its Critics**, History and Memory 10, 2. 1998.
- Connerton, Paul. (1999). **How Societies Remember**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dawson, Gary Fisher. (1999)، **Documentary Theatre in the United States**: Westport: Greenwood Press.
- Filewod, Alan Douglas. (1982)، **The Development Canada**. Ph.D. thesis. University of Toronto. Ann Arbor. UMI.
- Forsyth, Alison. Megson, Chris. (2009)، **Get Real: Documentary Theatre, Past and Present**. Palgrave Macmillan, UK.
- Jackson, Tony. (1993)،**Learning Through Theatre, ed**. London: Routledge.
- Katz, Ephraim. (1994)، **The Film Encyclopedia. New York**: Harper Collins Publishers..
- Nussbaum, Lauren. (1981)، **The German Documentary Theatre of the Sixties: A Stereopsis of Contemporary History. German Studies Review**, Vol. LX, No. 2, May.
- Paget, Derek. (2002)، **The Continuum Companion to Twentieth-Century Theatre, ed.** Colin Chambe, London,.
- Reinelt, Janelle. (2009)، **The Promise of Documentary**. Palgrave Macmillan, UK.
- Renov, Michael, ed. (1993)،**Theorizing Documentary**. New York, Routledge.
- Weiss, Peter. (1968)،**Fourteen Proposition for a Documentary Theatre**. World Theatre. Heinz Bernard. Theatre Quarterly 1.1, 1971.