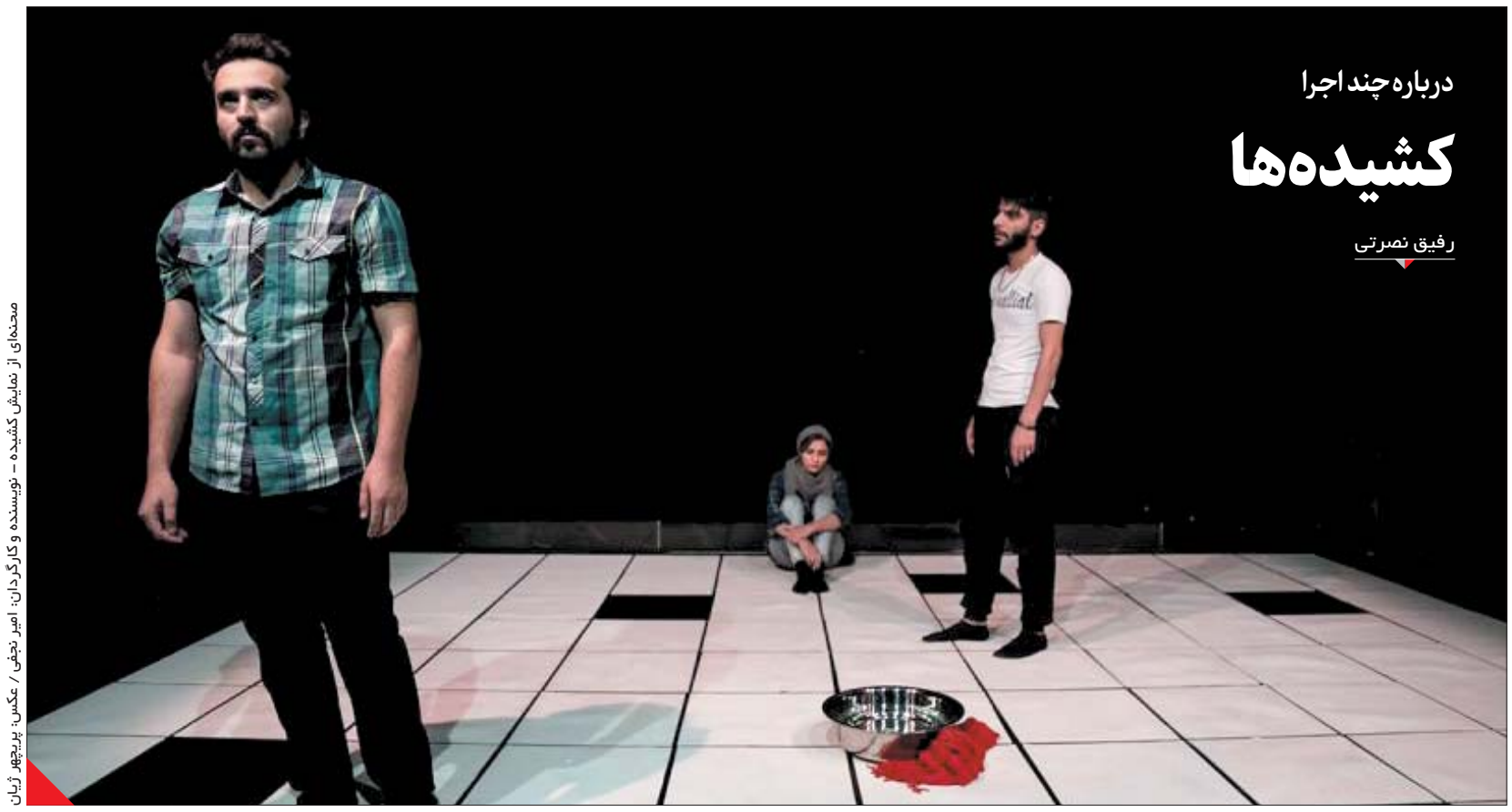
روزنامه شرق

درباره چند اجرا

کشیده‌ها

رفیق نصرتی



صحنه‌ای از نمایش کشیده - نویسنده و کارگردان: امیر نجفی / عکس: پریچهر ژیان

«آنگاه عیسی بدیشان گفت اندک‌زمانی نور با شماست، پس مادامی که نور با شماست راه بروید تا ظلمت شما را فرو نگیرد. کسی که در تاریکی راه می‌رود نمی‌داند به کجا می‌رود»؛ انجیل یوحنا، باب دوازدهم، آیه سی‌وپنجم

فرق.اَ.وسط-نویسنده‌وکارگردان،عبدالرسول کاهانی

کار اخیر عبدالرسول کاهانی بسیار ناامیدکننده بود و ابدا نشانی از آن شعور مثال‌زدنی دو کار پیشینش و نگرش خلاقانه وی به درام (هم در معنای متن هم در معنای اجرا) ندارد. اسکورسیزی، کار قبلی او به‌نظر من یکی از اوج‌های درخشان تئاتر ماست و حیفم می‌آید کار اخیرش را با آن مقایسه کنم اما برای مثالی از آنچه بینش هنری قابل تحسین وی می‌خوانم اشاره‌ای مختصر به فرم زبان اصلی می‌کنم. در زبان اصلی برخورد به‌شدت کارکردی و خلاقانه درعین‌حال بری از هر نوع خودنمایی و جلوه‌فروشی در مقام کارگردان با متن خودش در مقام نویسنده به اجرائی قابل تأمل با سویه‌هایی اجتماعی منجر شد. رسول در زبان اصلی که روایت مراجعه‌های مکرر یک زوج به دادگاه خانواده است زوجی را می‌آورد (با بازی فوق‌العاده آزاده صمدی و بهرنگ علوی) روبه‌روی تماشاچی بر دو صندلی کنار هم می‌نشاند و در تمام اجرا یا هر دو یا یکی روبه‌روی قاضی (مای تماشاچی) نشسته‌اند و حرف می‌زنند به‌جز حدود هفت، هشت دقیقه که سعید زارعی در نقش برادر آزاده صمدی می‌آید و با قاضی حرف می‌زند. این میزانسن بسیار ساده که حتی تازه هم نیست (در جدایی نادر از سیمین مثلا با چنین تمهید فرمالی مواجه شده بودیم) به شدت با محتوای درام کاهانی گره خورده و به آن عمقی قابل تأمل می‌دهد. رسول با این تمهید ساده، از واقعیت‌نمایی توهمی دیوار چهارم تخطی می‌کند و ما را از جایگاه چشم‌چران‌هایی که قرار است شاهدان پنهان یک نمونه موردی از زوجی در آستانه طلاق در دادگاه خانواده باشیم، محروم می‌کند و در جایگاه قاضی می‌نشاند؛ این تمهید فرمال ساده نوع دیگری از ادراک تئاتری را برمی‌سازد. در این حالت ما علاوه بر فهم، متحمل یک وضعیت می‌شویم و بصیرت ناشی از این نوع متأثرشدن از روایت بسیار متفاوت با بصیرت ممکن از طریق تماشاگری صرف است. در زبان یونانی برای تماشاگر واژه theoros وجود داشت که در اصل به کسی گفته می‌شد که در یک گردهمایی مسرورانه، در یک جشن حضور دارد، اهمیت وی در همین حضور است که با اینکه منفعلانه است، نحوه اصیلی از مشارکت است چراکه دال بر درگیری کامل با ابژه مشاهده و افسون‌شدن به دست آن است. تمهید رسول ما را از audience که نوعی انفعال نیهیلیستی است رها می‌کند تا در انفعالی کنشگرانه درگیر کند و همان‌گونه که تئوروس‌های آتنی منفعلانه تراژدی‌های زمان خودشان را متحمل می‌شدند، ما نیز این تراژدی گروتسک زمانه خودمان، یعنی ازهم‌پاشیدن زندگی‌ها و تلاش آدم‌ها را متحمل می‌شویم. او از این طریق از جایگاه قضاوت در دادگاه خانواده ساختارشکنی می‌کند و نشان می‌دهد چگونه قاضی به نمایندگی سیستم یک ناتوانی محض است و هرگونه تلاش برای جلوگیری از تقدیر کور فروپاشی یک زندگی توهمی از سر خوش‌بینی است. درواقع زبان اصلی از طریق فرم و به واسطه شکل ارائه آن و چون مای تماشاچی در جایگاه قاضی قرار می‌گیریم، از دیوارهای سالن اجرا به جامعه نقب می‌زند، نه صرفا به واسطه بازنمایی روایت جدایی یک زوج. پس باید فرم به این پرسش مهم پاسخ دهد که این قصه چه اهمیتی دارد؟ چرا باید روایت شود؟ حکم بنیادی نقد ادبی قرن بیستم یعنی غیرقابل تفکیک‌بودن فرم از محتوا را از این رهگذر باید فهمید که آنچه محتوا می‌خوانیم همان چیزی است که به‌واسطه فرم به ما عرضه شده است. در زبان اصلی محتوا، روایت جدایی یک زن و شوهر نیست که هر کدام از ما مکرر با جزئیات اندکی متفاوت شنیده‌ایم، بلکه آن فرم اجراست که با پرچ‌کردن ما در جایگاه قاضی، آن را در ساحتی زیبایی‌شناختی مانند صورت‌بندی هنری‌ای از یک مسئله اجتماعی برمی‌کشاند. بنابراین باید به‌شدت از آن کج‌فهمی ابلهانه درباره فرمالیسم شالوده‌شکنی کرد که می‌گوید فرمالیسم، جنبشی است که به اینکه چگونه بگوییم اهمیت بیشتری می‌دهد تا چه بگوییم. اهمیت‌دادن به چگونه‌گفتن سرشت ابدی ازلی هنر بوده است. اگر برای آیسخولوس یا سوفوکل چگونه‌گفتن مهم نبود چرا آنچه گفته شده بود، در قالب اسطوره‌ها را سعی کردند جور دیگری بگویند؟ این کج‌فهمی از فرم منجربه همان چیزی شده که همچون آفتی وحشتناک کل عرصه هنر ما و لاجرم تئاتر را دربر گرفته است.

آنچه اثر اخیر کاهانی را به نظرم جلوه‌فروشانه، متظاهرانه و بی‌رمق می‌کند دقیقا همین ناکامی فرمال است. فرق.اَ.وسط در تاریکی راه می‌رود، در تاریکی راه‌رفتن آنچه آفت نامیده‌ام. این تکنیک‌زدگی بی‌مازاد که فرم را با شلتاق‌کردن اشتباه می‌گیرد. باید به این دوستان آن حکم بی‌نظیر ناباکوف را یادآوری کرد که هنر ساده‌ترین روایت ممکن از امری پیچیده است نه پیچیده‌کردن امری ساده. درواقع این حکم را نه باید همچون پژواک نوعی میل به عوام‌پسندی دانست یا آن را همچون امتناع از تفکر تلقی کرد. این حکم بیانی است از اینکه چگونه فرم باید واجد ساختی ارگانیک باشد و برساخته ضرورت‌های درون ماندگار خودش نه همچون ظرفی برای محتوایی از پیش متعین‌شده. اینجا مقایسه گره‌گشا می‌شود، آنچه در مورد فرم زبان اصلی گفتم، نشان از آن دارد که این شکل تنها و تنها در قبال این روایت و در این پروتوتایپ واجد این سویه‌هاست و به شکلی ارگانیک برآمده از مقتضیات درون ماندگار خود اثر است، اما در فرق.اَ.وسط فرم تکنیکی است که همچون یک سازه آماده به عاریه گرفته شده است و با آنچه روایت می‌کند پیوندی ارگانیک ندارد و با نوعی پیچیدگی بی‌مازاد و باسمه‌ای نقاط مبهم و ضعف ساخت منطق روایی را می‌پوشاند. سه مرد (یکی را مجید یوسفی بازی می‌کند که بازیگر بسیار خوبی است به شرطی که دیگر تن به این نقش تکراری جوان جنوب‌شهری با مشخصه‌های آشنای این تیپ ندهد. آن دو مرد دیگر را دو خانم، بهاره رضی‌زاده و ستاره ملکی بازی می‌کنند که حداقل دو سالی باید تمرین بیان کنند بعد بیایند روی صحنه. نقش آذر را هم یک مرد، بهراد سلاح‌ورزی بازی می‌کند که باید بداند بازیگر آنچه می‌آموزد زندگی است و پایانی ندارد. نقش باغبان افغان را که مرد است هم کیمیا کاوند بازی می‌کند که بدنی ناآزموده دارد و هنوز کلی باید درباره دست‌ها، پاها و سرش مطالعه کند) در هوایی پاییزی و نمناک راهی خانه‌ای در خیابان بهشت می‌شوند تا تابلویی دومیلیاردی را بدزدند و آذر، صاحب‌خانه، را نیز بکشند. دزدی بهانه است و انتقام‌گیری و حسادت‌های عاشقانه نقش پررنگ‌تری دارد؛ روایتی که یادآور آن روایت معروف مرزبان‌نامه است که در نهایت هر سه دزد با کلک‌هایی که به هم می‌زنند، می‌میرند. البته آذر و باغبان افغان نیز در این روایت کلک می‌زنند و علاوه‌بر آن، سه دزد کشته می‌شوند. همین خط ساده روایی در تسلسل بی‌پایانی از تکرارها گرفتار می‌شود و ضرورت فرمال این تکرار، این چندین و چندبار روایت ماجرا، از منظرهای گوناگون مشخص نمی‌شود. هر کاراکتر در جایگاه راوی تنها مجرای اطلاعاتی می‌شود تا تماشاچی دانسته‌هایش را درباره گذشته، روابط و سایر مناسبات این آدم‌ها افزایش دهد؛ اطلاعاتی که به‌شکلی زمخت و عریان ارائه می‌شود و دانستن‌شان هم کمکی به فهم انگیزه آنان و ابهام‌های روایی نمی‌کند. مثل فیلم‌های اخیر مسعود کیمیایی معلوم نیست چرا مسئله‌ای که با یک تماس ساده با ۱۱۰ حل می‌شود، به کشته‌شدن پنج نفر می‌انجامد؟ آدم‌های درام اخیر کاهانی هم از جنوب شهر می‌آیند و همان شعارها و لاف‌های آدم‌های کیمیایی را می‌زنند، البته با همان فرم آشنای این روزهای تئاتر ما، یک‌دفعه وسط اجرا آدم‌ها تمرینشان را بازنمایی می‌کنند. شنیدن آن لاف‌ها و ترهات لمپنی از زبان زنی که نقش مردی را بازی می‌کند، اتفاقا نه‌تنها آن گفتمان را از ریخت نمی‌اندازد بلکه همچون نوعی اراده محدودشده معطوف به قدرت زنان آن را تشدید می‌کند و این بر تهوع ماجرا اضافه می‌کند. تجسم این اراده معطوف به قدرت محدودشده، در آخر اجرا رخ داد؛ آنجا که کیمیا کاوند در نقش، به صورت بهراد سلاح‌ورزی، کشیده‌های بسیاری زد چند دقیقه مداوم کشیده زد تا جایی که اشکش درآمد و آمد به یکی در جایگاه کارگردان که کنار تماشاچی‌ها نشسته بود و گفت دلم نمی‌آید بزنمش، دوستم است (نقل به مضمون) کارگردان دستور داد باید بزنی و دوباره زدن شروع شد. کشیده‌هایی بی‌مازاد و تهوع‌آور که همچون خود اجرا باسمه‌ای بود و غیرقابل‌تحمل.

قضیه(مثل آب‌خوردن)-نویسنده‌وکارگردان:سجادامیرمجاهدی

«قضیه» هم همچون «فرق.اَ.وسط» در تاریکی راه می‌رود، در تاریکی راه‌رفتن استعاره مناسبی است برای فهم تصویر گشتالتی اجراهایی که در این یادداشت به آنها پرداخته‌ام، اما با یک تفاوت بزرگ. قضیه بر این- در تاریکی راه‌رفتن- آگاه است و به‌همین‌دلیل در نهایت رستگار می‌شود. قضیه از آن اجراهاست که درنهایت خودش را رستگار می‌کند، آن هم با بی‌باوری به خود رستگاری. فرم اجرائی قضیه بسیار شبیه فرق.اَ.وسط است. در اینجا نیز یک خط قصه ساده در یک تسلسل گیر افتاده است. سه نفر (محمدعلی ابراهیمی، علی میرنژاد و سعید زارعی)، یکی را برده‌اند جایی و در چیزی بین شوخی و جدی زده‌اند نفله کرده‌اند، آن هم جلوی چشم دخترش که برادرزاده یکی از قاتلان هم هست. این اجرای یک‌ساعته تکرار چندین و چندباره همین رویداد است و همه اینها درون مربعی در کف صحنه که پر از آب است، انجام می‌شود. زنی (مهرنوش ستاری) گوشه‌ای بیرون از این مربع نشسته است و گاه بخش‌هایی از متن درام را سوفله می‌کند. قضیه به این دلیل رستگار می‌شود که دقیقا می‌داند آنچه اهمیت دارد فرم است. آنچه روایت را به‌مثابه نوعی صورت‌بندی زیبایی‌شناختی با سویه‌های فرارونده از چارچوب‌های خنثای زیبایی‌شناختی برمی‌سازد و با امر تاریخی گره می‌زند.

در زبان یونانی برای تماشاگر واژه theoros وجود داشت که در اصل به کسی گفته می‌شد که در یک گردهمایی مسرورانه در یک جشن حضور دارد، اهمیت او در همین حضور است که با اینکه منفعلانه است، نحوه اصیلی از مشارکت است چراکه دال بر درگیری کامل با ابژه مشاهده و افسون‌شدن به دست آن است

قضیه چگونه رستگار می‌شود؟ کار امیر مجاهدی چه چیزی دارد که کار کاهانی ندارد؟ قضیه خوب می‌داند که نباید به کنجکاوی تماشاچی درباره اینکه قضیه چیست پا بدهد تا به او بگوید مسئله، قضیه (آنچه برایت تعریف می‌کنم) نیست، قضیه (آنچه برایت اجرا می‌کنم) است و این کار را مثل آب‌خوردن می‌کند (عنوان فرعی اجرا)، راحت. خیلی ساده است تو وقتی در یک تسلسل در یک زنجیره از باز روایت چیزی گرفتار می‌شوی، آن‌هم یک خط قصه ساده، اگر هر بار بخواهی اطلاعات تازه‌ای درباره مناسبات آدم‌ها با هم، دلیل و انگیزه‌های کنش‌هایشان، گذشته، آرزوها، ناکامی‌ها، خلاصه در هر لوپ اگر انبوهی خرده‌پیرنگ اضافه کنی، درِ جعبه سیاه آندورا را گشوده‌ای که از یک‌سو رنج بی‌دلیل تماشاچی را در پیَ دارد که باید این قطعه‌های بی‌شمار را همچون پازلی بچسباند و در نهایت با تصویر هزاران‌بار دیده‌شده مونالیزا مواجه شود، کاری عبث و ازسوی‌دیگر رازی برای اثر نمی‌ماند که تماشاچی با خودش بیرون ببرد. قضیه با خودآگاهی از این خطر در تاریکی راه‌رفتن، در هر لوپ آنچه به ما ارائه می‌دهد فهمی تازه از عناصر زیبایی‌شناختی و فرمال اثر است. در واقع در هر لوپ قضیه از جهانی که دارد بازنمایی می‌کند اطلاعات نمی‌دهد بلکه از جهان اجرا، از بازی فرم آگاه می‌کند. به‌طورمثال در لوپ دوم خرده پیرنگی نمی‌سازد که ما بفهمیم این سه نفر با عزیزآقا، آنکه دارند آزارش می‌دهند، چه نسبتی دارند؛ اطلاعاتی شناسنامه‌ای یا موقعیتی نمی‌دهد. در لوپ دوم می‌فهمیم آن صندلی که در لوپ اول با لگد زد، عزیزآقاست... در لوپ سوم وقتی صندلی روی کسی افتاده و دارد خفه‌اش می‌کند می‌فهمیم عزیزآقا نزدیک بوده آن یکی را خفه کند... در لوپ چندم می‌فهمیم پیراهنی که ابتدای نمایش سعید زارعی می‌شست، پیراهن نبوده، خواهرزاده‌اش بوده که نوازشش می‌کرده آرامش کند، هرچند جای دیگر واقعا پیراهن خیسی است که چلانده می‌شود و غیره. در جابه‌جای اجرا، گاهی مهرنوش ستاری آن گوشه از روی دست‌نوشته‌ای بخش‌هایی از متن درامی را می‌خواند که اجرا می‌شود، یا اشتباه‌ها را تصحیح می‌کرد، چیزی مشابه همان امر کلیشه‌شده «اجرای تمرین در اجرا»، کاری که اوایل دهه ۸۰ تجربه‌ای نوآورانه و آشنازدایانه بود اما امروز اکثرا به طرز مضحکی کلیشه‌ای و جلوه‌فروشانه است اما قضیه از این ماجرا به شکلی آشنایی‌زدایی می‌کند، در واقع مهرنوش با خواندن آن بخش‌ها از متن از چیزی شالوده‌شکنی می‌کند که تقابل در دوگانه متن/ اجرا مدام بازتولید شده است. مهرنوش با خواندن بخش‌هایی به‌شدت گزیده که ارتباطی دیالکتیکی با اجرا دارند یک چیز را روشن می‌کند، متن قضیه هم نمی‌داند قضیه چیست و از این راه از اسطوره معنای پنهان‌شده (یا به زبان دهه ۶۰؛ پیام متن) در متن که اجرا باید آن را روی صحنه بیاورد شالوده‌شکنی می‌کند. قضیه می‌داند شبیه آنچه روایت می‌کند در صفحه حوادث روزنامه‌ها، گزارش‌های ۲۰:۳۰ یا تجمع همسایه‌ها بسیار هست، آنچه آن را واجد فرم می‌کند، کاربرد زیبایی‌شناختی رمزگان‌های غیرکلامی‌ای است که مشخصه‌های متمایزکننده مدیوم هنری‌ای‌اند که در آن روایت می‌شود. در واقع قضیه برخلاف فرق.اَ.وسط می‌داند آنچه این موقعیت را همچون ساحتی برمی‌سازد مناسبت‌های آدم‌ها نیست. در واقع تماشاچی قرار نیست وقتی از سالن بیرون رفت صرفا به این بیندیشد x چرا y را کشت؟ یا z چرا حاضر شد در این ماجرا با w همراه شود، آنچه تماشاچی بیرون از سالن با خود می‌برد باید همراه با پرسش‌هایی از فرم باشد. چرا کف صحنه قضیه پر آب بود؟ چرا زن بیرون از مربع نشسته بود؟ چرا عزیزآقا صندلی بود؟ ما بدانیم در ناکجاآبادی سه نفر عزیزآقا نامی را بردند سر فلان چیز آزار دادند بعد قضیه جدی شد و مجبور شدند او را بکشند و ... مثل انبوهی خبر و ریز و درشت دیگر فی‌نفسه واجد اهمیتی منحصربه‌فرد نیست اما وقتی کارگردان بداند چه رمزگان‌هایی برگزیند این موقعیت بسیار ساده و مشت نمونه خروار را به فرمی هنری برمی‌سازد که تکینه است. سجاد امیرمجاهدی انتخاب‌های بسیار خوبی کرده است. هر چهار بازیگر فوق‌العاده و در حدود یک ساعت اجرا، در آن کف صحنه پر از آب با آن لرزش‌های خفیف بدنشان که از سرماست، با آن کشیده‌ها که بر صورت‌های خیس می‌خورد، با آن سبعیت سرد، ما را از روایت صرف که مسئله ادبیات است دور و به بدن، به ژست، به تخیل سیال جاری بر صحنه از طریق آشنایی‌زدایی از اشیا و خود عناصر تئاتر مثل متن، نزدیک می‌کنند، به آنچه مسئله تئاتر است. یک چیز فقط در کار امیرمجاهدی سخت توی ذوق می‌زد آن دختر نوجوانی که اواخر اجرا می‌آید و می‌گوید بابا چه خبره؟ انگار بیسکویت دست تماشاچی بدهی و بگویی عموجان خبری نیست بازیه...! فرم قضیه را شاید با کمک از استعاره‌ای بهتر می‌فهمم. همچون انداختن سنگی در آب، دوایری متحدالمرکز ساخته می‌شود که شما را هم‌زمان با سرنوشت سنگ و عمق آب، متوجه جریان ایجادشده بر سطح می‌کند که هر دایره هم‌زمان که دور و محو می‌شود همچون آشکارگری برای دایره در حال ایجاد عمل می‌کند و جریانی از محوشدگی و آشکارگی شکل می‌گیرد که آنچه محو می‌شود همان است که آشکار می‌کند.

کشیده-نویسنده‌وکارگردان:امیرنجفی

یک چیز در هر سه این اجراها که درباره‌شان نوشته‌ام مشترک بود، به‌جز کشیده‌زدن، گیرانداختن روایتی خطی در تسلسلی بی‌پایان و البته کار امیر نجفی هم مانند کار کاهانی، باسمه‌ای، تصنعی و متظاهرانه است؛ با این تفاوت که بازی‌های خوبی هم ندارد. موژان کردی و هادی شیخ‌الاسلامی تازه به کار اضافه شده‌اند و آشکار است تمرین زیادی نداشته‌اند و این عدم هماهنگی، بازی علی چاقوچی را که از جشنواره دانشگاهی با کار همراه است تحت‌الشعاع قرار داده. بلایی بر سر دختر صاحبخانه آمده و این سه جوان که در آن دخیلند سعی می‌کنند آن را از صاحبخانه مخفی کنند. حالا بارهاوبارها مواجه‌شدن با صاحبخانه را تمرین می‌کنند و در این تمرین‌ها هربار اطلاعاتی ارائه می‌شود و از این طریق دانسته‌های تماشاچی درباره آدم‌های گیرافتاده در این موقعیت بیشتر می‌شود و در هر لوپ، یکی به دیگری سیلی می‌زند. کار امیر علاوه بر همان مسائل فرمال کار کاهانی، حداقل چیزهایی که کار کاهانی دارد را هم ندارد. شلخته است، بر نوعی کنایه دراماتیک استوار است، اما نمی‌تواند آن را به‌درستی برسازد و برخلاف نامش کشیده نیست. معلوم نیست اگر اتفاق وحشتناکی روی داده است، چرا آدم‌ها درگیر چنین واکنش ابلهانه‌ای می‌شوند که مواجهه با صاحبخانه را بارهاوبارها تمرین کنند؟ تئاتر زندگی است، ولی زندگی تئاتر نیست.

در بازی موژان و هادی نوعی ناپختگی تحلیلی وجود دارد. مسئله صرفا تمرین اندک نیست، بلکه به نظر یوجینو باربا «دراماتورژی بازیگر» است که یکی از سطح‌های چندگانه دراماتورژی یک اجراست. باربا می‌گوید: «تمرین‌ها هزارتوهایی کوچکند که بدن-ذهن بازیگران دالان‌های آنها را ردیابی می‌کنند تا روش متناقض تفکر را منسجم و یکپارچه سازند تا بدین طریق بتوانند با فاصله‌گرفتن از زندگی روزمره خویش، به قلمروی رفتار صحنه‌ای- که به‌دور از روزمرگی است- وارد شوند]...[هر تمرینی از خاطره، خاطره بدن برساخته می‌شود، تمرین به خاطره‌ای بدل می‌شود که کنش آن در تمام بدن جاری است». بازیگری این نیست که چنان روی صحنه باشی که انگار در خانه‌ای. باید چنان روی خانه مثالی در صحنه باشی که مانند خانه که پر از خاطره زیستن است صحنه را لبریز از خاطره تمرین کنی که مانند جریانی از انرژی به تماشاچی سرایت کند. مسئله این است در چنین فرمی، تکرار درواقع نشان می‌دهد خط روایی ساده، نه مسئله اصلی که شکل عرضه‌داشت آن محمل توجه تماشاچی باید باشد و وقتی با صحنه‌ای خالی نیز مواجه می‌شویم، یعنی کارگردان به‌عمد همه بار برساخته‌شدن معنا را به بازیگر محول کرده است و درواقع در فقدان اشیا، نور و صدا تنها ابزار ساختن معنا بازیگر است. کشیده در یک چنین وضعیتی دو بازیگر کم‌تمرین‌کرده دارد و این یعنی فاجعه و این شکلی است که کشیده نیز که در تاریکی راه می‌رود نمی‌داند به کجا می‌رود. در جای‌جای اجرا این تصور را که خود بازیگر هم نمی‌داند دارد چه چیزی را بازآفرینی می‌کند می‌توان حس کرد و درنهایت، در روزگار فعلی، فرصت اجراکردن در تالار مولوی دست‌کم گرفته می‌شود، به دلیل انبوه سالن‌های تازه‌تأسیس چیز غریبی نیست، اما یک کارگردان باهوش می‌داند اگر دوتا کار بد در ابتدای راهش بکند، باید ۱۰تا کار فوق‌العاده بکند تا اعتماد تماشاچی را دوباره بازیابد. کافی است امیر و کارگردان‌هایی که اهمیت زیاد کارهای ابتدای کارنامه‌شان را درنیافته‌اند، آثار کارگردان‌هایی را مرور کنند که این روزها نامشان بر سر زبان‌هاست. آنها گام‌های اول را بسیار محکم برداشته‌اند. بله این روزها سالن و فرصت اجرا زیاد است، اما آیا تماشاچی در این گرانی بلیت و فرصت کم چندبار حاضر است محک بزند و بسنجد؟

روی صحنه آبی

سابت، محفلی برای ایجاد دیالوگ بین هنرها

گروه هنر: نخستین سالانه اجراهای بینارشته‌ای تهران (سابت) با اجرای چهار اثر هنری در تئاتر مستقل تهران از نیمه آذرماه آغاز می‌شود.

نشست خبری نخستین سالانه اجراهای بینارشته‌ای تهران (سابت) با حضور حمید پورآذری و دیگر هنرمندان حاضر در این رویداد هنری، شنبه، ۱۱ آذر، در کتاب‌فروشی هنوز برگزار شد. در ابتدای این نشست، حمید پورآذری که مدیریت این سالانه را برعهده داشت، با اشاره به اینکه از حدود سه سال پیش ایده برگزاری این سالانه به وجود آمده بود، گفت: من در گذشته تجربه کاری مشابهی با این سالانه داشته‌ام؛ مثلا در سال ۸۹ یا بعد از آن در اردیبهشت‌سال ۹۵ در فرهنگسرای نیاوران فعالیتی شبیه به هدف این سالانه با خانم بیتا فیاضی داشتیم. متأسفانه ما در هنر فقر گفت‌وگو داریم و می‌توانم به‌جرئت بگویم که در تئاتر این فقر بسیار وجود دارد. او ادامه داد: ما باید بتوانیم با هم حرف بزنیم و همه در یک سطح قرار بگیریم، کسی بر دیگری ارجحیت نداشته باشد و به هم احترام بگذاریم. هنرهای نمایشی به اندازه هنر تجسمی و هنر موسیقی مهم هستند و باید همه در یک سطح قرار بگیرند. در این سالانه کسی سفارش‌دهنده نیست و درواقع این یک مجموعه است.

مدیر هنری سابت در ادامه اظهار کرد: اجرای این برنامه برایمان یک مقدار عجیب است. ما برای اینکه بتوانیم به‌درستی خطاها را بشناسیم، سالن تئاتر را برای اجراها انتخاب کردیم تا از این طریق دردسرهای کمتری داشته باشیم و بیشتر به خود کار بپردازیم، ولی این امکان وجود دارد که اجراها در فضاهایی به غیر از سالن تئاتر قرار بگیرند. محدودیت‌های ما فقط صحنه و زمان بود وگرنه هرکس به هر صورتی که دوست داشته کار را انجام داده و صحنه‌اش را چیده است. البته چینش و انتخاب افراد را من انجام دادم. در ادامه این نشست، ماکان اشکواری، سمانه زندی‌نژاد، بهرنگ صمدزادگان، مهدی ساکی، احمد سلگی، رضا کولغانی، پویان باقرزاده و رام درباره فعالیت خود در این سالانه و اجراهایی که خواهند داشت توضیحاتی را درباره اینکه گفت‌وگو عنصر مهمی در نشست‌های آنها بوده و تأثیر زیادی روی تصمیمات و اجراهای آنها داشته ارائه کردند.

در پایان، مسئول برگزاری این سالانه بیان کرد: چهار گروه داریم که هرکدام متشکل از سه هنر نمایش، موسیقی و تجسمی است. هر گروه ۱۵ شب روی صحنه می‌روند که از ۱۵آذر اجراهای آنها آغاز می‌شود. «لیما» و «بالِ پنجم» دو اثری هستند که اجراهای خود را از ۱۵ آذر آغاز می‌کنند و نمایش «زن بور» و «رام‌شدگی» از اول دی‌ماه روی صحنه می‌روند. «لیما»، به نویسندگی ماکان اشکواری و سمانه زندی‌نژاد و گلرخ نفیسی به‌عنوان مشاور تجسمی هر شب ساعت ۱۹ در تئاتر مستقل روی صحنه می‌رود. همچنین «بالِ پنجم» با اجرای مهدی ساکی و نویسندگی و کارگردانی احمد سلگی و بهرنگ صمدزادگان به‌عنوان هنرمند تجسمی هر شب ساعت ۲۱:۳۰ در تئاتر مستقل، واقع در خیابان حافظ، خیابان نوفل‌لوشاتو، خیابان رازی، جنب بن‌بست زندوکیل روی صحنه می‌رود.

در این پروژه از هنرمندانی مانند محمد مساوات، سمانه زندی‌نژاد، پویان باقرزاده و احمد سلگی در حوزه تئاتر، مهدی ساکی، رضا کولغانی، ماکان اشکواری و رام در حوزه موسیقی و بهرنگ صمدزادگان، علی پناهی، گلرخ نفیسی و پانته‌آ آرمانفر در هنرهای تجسمی به‌عنوان اولین هنرمندان نخستین دوره دعوت شده است.

در بوته نقد

هایلایت و مسئله نگاه خیره مردان

محمدحسن خدایی

همچنان که ایلین اَستن در کتاب «تمرین‌های تئاتر فمینیستی: کتاب راهنما» اشاره دارد، تئاتر فمینیستی به مسئله بازنمایی تصویر زنانه در نظام‌های رایج مردسالار واکنش انتقادی نشان داده و درپی کشف و افشای مناسبات، کالایی‌شدن و شیءوارگی اندام زنانه است. نظریه فمینیسم فرهنگی به‌درستی اشاره دارد که حتی رویکرد واقع‌گرایانه در اجرای متون نمایشی، خود می‌تواند به بازتولید مناسبات کمک کند و همچنان تصویر دلخواه نظام مردسالار سرمایه‌داری متأخر از زن منقاد را به میانجی انواع فرم‌های هنری، ادبی و سینمایی، به نمایش گذاشته و رؤیت‌پذیر کند. پیشنهاد این است که با رویکردی غیرواقع‌گرایانه، وقفه‌ای در این فرایند پیچیده و تکرارشونده ایجاد کنیم. همچنان‌که برای احیای امر سیاسی و مقابله با انزوا و اتمیزه‌شدن زنان، به آن نوع فعالیت دموکراتیک و غیرسلسله‌مراتبی جهان نمایش می‌توان دل بست که خصایل جمعی و اشتراکی را به‌جای فردگرایی بورژوازی امکان‌پذیر کرده و در پی تولید فرم رادیکال به میانجی بحرانی‌کردن منطق بازنمایی واقعیت موجود است. از این منظر می‌توان به نمایش «هایلایت» که این روزها در سالن باران بر صحنه آمده، نگاهی انتقادی داشت و در باب موضع و جایگاهی که این اجرا نسبت به موقعیت زنان و صدالبته «نوشتار زنانه» اتخاذ کرده، تأمل کرد. هایلایت از آن نوع نمایش‌هایی است که تجربه زیست زنانه را روایت می‌کند. حتی ایده، اجرا و فرایند تولید مادی آن، معطوف به فضای زنانه‌ای است که کمتر امکان روایت، عرضه و به‌اشتراک‌گذاشتن یافته است. مکان نمایش که یک آرایشگاه زنانه است، رؤیت‌پذیر می‌شود تا امکان روایتمندی زیست زنانه در کلان‌شهری مانند تهران مهیا شود. نمایش‌نامه‌ای که سوسن پرور و ریحانه حسن‌زاده نوشته‌اند، هوشمندانه جمعی از زنان را روایت می‌کند که در انتظار «هایلایت»شدن و تغییر آرایش و ظاهر خود هستند. قرار است این تغییر به مذاق مردانی خوش آید که با قانون، عاطفه و ... با این زنان در ارتباط هستند. اتاق انتظار یک آرایشگاه زنانه، مانند فضایی عمل می‌کند که وابستگی مادی و عاطفی زنان به مردان را بازنمایی می‌کند؛ زنانی که حتی در اوج ادعای مستقل‌بودن، به مردان خود چشم دوخته‌اند تا به میانجی نگاه خیره آنان، تأیید شده و فراموش نشوند. در غیاب مردانی که به خلوت زنان در مکانی مانند آرایشگاه راه نیافته‌اند، این زنان هستند که امکان می‌یابند تا در باب وضعیت خود سخن گفته و به قصه زنان دیگر گوش بسپارند. نکته اینجاست که اغلب موضع‌گیری‌ها، بیان خاطرات و افشای رازهای پنهان این جمع زنانه، در نسبت با فضای مردانه تعیین می‌یابد. هایلایت، با انتخاب زیباشناسی رئالیستی، روایت بازتولید مناسبات مردسالارانه در فضای خصوصی زنان این دوره و زمانه است. حتی آن زمان که مهم‌ترین ابژه نوشتار زنانه یا همان بدن، به صنعت پررونق آرایشگری سپرده می‌شود، بار دیگر از یک منظر مردانه قرار است آرایش شود. هایلایت به‌درستی نشان می‌دهد که چگونه مشارکت زنان در تولید مادی جامعه، توان برهم‌زدن مناسبات اقتدار را نداشته است.

طراحی صحنه رئالیستی هایلایت، روایت رئالیستی اجرا را تکمیل می‌کند. اتاق انتظار یک آرایشگاه زنانه، مانند یک مکان مرزی عمل می‌کند؛ نه به تمامی خارج از نگاه دیگری بزرگ است و نه کاملا در خدمت فضای خصوصی زنانه. بیشتر یک فضای بینابینی است که امکان بیانگری و معاشرت زنانی را مهیا می‌کند که فراغتی یافته‌اند که در باب گذشته، حال و آینده خود حرافی کنند؛ یک فضای واقع‌گرایانه که به قول فمینیست‌های فرهنگی، توان چندانی برای بحرانی‌کردن نظم مستقر ندارد. واقع‌گرایی در نمایش هایلایت، بدن، روایت و بازنمایی واقعیت را دست‌نخورده باقی می‌گذارد. شاید یک فضای انتزاعی بتواند با روایتی مینی‌مالیستی، بیشتر به کار انهدام آن تمنای زنانه بیاید که خود را در نگاه مردانه جست‌وجو کرده و بازنمایی می‌شود. گاهی البته این رویکرد در نمایش مشاهده می‌شود؛ مثلا آن زمان که شخصیت‌ها در نور موضعی و در یک موقعیت انتزاعی قرار گرفته و خطاب به مخاطبان، مشغول تک‌گویی می‌شوند؛ رویکردی زیباشناسانه که خط روایی را می‌شکند و با قلمروگذاری تازه، سطح دیگری از شخصیت‌ها را به نمایش می‌گذارد.

هایلایت واجد تکثری قابل‌اعتنا در خلق شخصیت‌های باورپذیر و به‌یادماندنی است. اصولا روایت شخصیت‌محور نمایش، فضایی متکثر و گاه دیالکتیکی مابین گفتارهای زنانه ایجاد کرده که مناسبات طبقاتی، جنسیتی و فرهنگی شخصیت‌ها را بازتاب می‌دهد.؛ تکثری که به طنزی اجتماعی منجر شده و واجد چندصدایی است. حتی این تکثر را می‌توان در حضور نسل‌های قدیم و جدید مشاهده کرد که اصولا دغدغه و چشم‌انداز متفاوتی دارند و توان همگرایی برای بیان مطالبات مشترک را نمی‌یابند.

اما در نهایت هایلایت با حضور مرد تعمیرکار در انتهای نمایش، مانیفست خود را در رابطه با جنس قوی یا همان مرد مسئول و قوی خانواده اعلام می‌کند. مرد به‌صراحت بیان می‌کند که به‌جای هایلایت‌کردن موها و آرایش‌های پرزرق‌وبرق، زنان بهتر است به مردان خود اهمیت دهند و صادق باشند و... اما در نهایت خود مرد هم با سرکیسه‌کردن زنان، نشان می‌دهد که قابل اعتماد نیست؛ مردی که خشمگین است و فریاد می‌زند.

به نظر می‌آید هایلایت در بازنمایی وضعیت موجود، نگاه جنسیت‌زده‌ای ندارد و مردان و زنان را به یک اندازه می‌نوازد و نگاه انتقادی‌اش معطوف به هر دو جنس است، اما نکته اینجاست که به‌هرحال در یک جامعه مردسالار، نقش مردان بیش از زنان زیر ذره‌بین است و نمی‌توان از این مناسبات به‌راحتی رها شد. گو اینکه هایلایت را باید فتح‌بابی دانست برای رؤیت‌پذیرکردن زیست زنانه‌ای که آنچنان امکان برصحنه‌آمدن نیافته است؛ با شخصیت‌هایی که هرکدام پیشنهاد تازه‌ای هستند برای تئاتر این روزها؛ از روشنفکری سترون شخصیتی که شیما ملکیان ایفا می‌کند تا فرصت‌طلبی شخصیتی که سوسن پرور به ایفای آن مشغول است.