در بوته نقد

به بهانه اجرای نمایش «جمعه‌کشی» در تالار سنگلج

ملال برسازنده روز جمعه

محمدحسن خدایی
منتقد

● جمعه‌کشی متن مهمی است؛ یکی از همان دقایق درخشان تاریخ نمایشنامه‌نویسی ما؛ نقدی کمابیش رادیکال به تجدد آمرانه دوران پهلوی. حتی نوعی خطابه در باب تهران و سوژه‌هایی که به‌تدریج تبدیل به غریبه‌هایی در حال فراموشی می‌شوند؛ در حاشیه‌های شهر، در مکان/فضایی مانند قهوه‌خانه. میان انسان‌هایی که دلزده و له‌شده، توان مواجهه با ملال روز جمعه را ندارند. جمعه اینجا نه یک قرارداد تقویمی که از قضا استعاره‌ای است از تمام آن فراغت و گسست که یک مطرود، یک کارگر یا یک آواره توان روبه‌روشدن با آن را ندارد. گویی در قاموس این قشرهای طردشده، مفهومی مانند فراغت و سرگرمی، معنایی ندارد و بیش از آنکه مستوجب آرامش شود، اضطراب می‌افزاید. جمعه‌کشی از این منظر، یادآور سرنوشت محتوم و غم‌بار خیل عظیمی از مردمانی است که راهی به رهایی و سعادت نمی‌یابند و در بطالت روزهای جمعه، گرفتار پرسش‌های بی‌پاسخ در باب هستی و هویت خویش می‌شوند. از منظر تاریخی، اسماعیل خلج این نمایشنامه را در ابتدای دهه ۵۰ نوشته است؛ بعد از انقلاب سفید شاه و مردم، در همان توسعه جنون‌آمیز و نامتوازن اواخر دوران محمدرضاشاه؛ اندکی پس از توسعه صنعتی دهه ۴۰ و فوران قیمت نفت. در همان دوران متوهمانه سلطنت که گویا کشور در آستانه تمدن بزرگ قرار گرفته و چیزی نمانده که ایران در میان پنج کشور اول دنیا باشد. جمعه‌کشی، روایت انسان‌هایی است که از دل روستا و شهرهای کوچک، در تمنای رفاه و پیشرفت، به تهران مهاجرت کرده و از چندان موفقیتی نصیب نبرده‌اند. ملال و دلزدگی آنان، نشان از همین طردشدگی و شی‌وارگی است. بنابراین زبان، مناسبات و دلمشغولی آنها، واجد نوعی خشم، نوستالژی و در نهایت بی‌پناهی است. نه از آگاهی طبقاتی خبری هست و نه از امکان سیاسی‌شدن انسان‌های اتمیزه‌شده و پناه برده به قهوه‌خانه. البته سویه‌های سیاسی جمعه‌کشی و بازنمایی کم‌رنگ طبقاتی را می‌توان در تضادهای گاه‌وبیگاه میان «قهوه‌چی» و «آقای همتی» مشاهده کرد؛ در همان خشم طبقاتی فیگور قهوه‌چی در نفی و انکار اقتدار آقای همتی که مالک قهوه‌خانه و نانوایی است. اما در نهایت این خشم هم چندان مازادی نمی‌یابد و بار دیگر تمام شخصیت‌ها در انتها با یک هماهنگی که هر نوع تضاد و تفاوت طبقاتی و سیاسی را پس می‌زند، با همدیگر آواز می‌خوانند که «جمعه‌ها یک‌ساله، صبح اون بهاره، ظهرش مثل تابستون، عصرش مثل پاییزه، غروبش زمستون»؛ یک این‌همانی میان تمام شخصیت‌ها که قرار است ملال برسازنده روز جمعه را پس زنند و از سر استیصال، با نوعی بطالت، جمعه را به بی‌معناترین شکل آن، از سر بگذرانند.

قهوه‌خانه به‌مثابه یک فضا/مکان، امکان بازنمایی تضادها را مهیا می‌کند. یک مکان که واجد سنت تاریخی است و محلی برای تجمع، آشنایی، آغاز رفاقت و تن‌دادن به بطالت و فراغت. اما قهوه‌خانه‌هایی که خلج می‌آفریند، واجد این حقیقت تلخ هم هست که گویی جامعه در کلیت خود شکست خورده و این وضعیت در قهوه‌خانه، حتی شدت بیشتری می‌یابد. جهان قهوه‌خانه‌ای خلج، بسیار ملموس و آشناست؛ ولی چنان بازنمایی می‌شود که در نهایت می‌توان آن را نوعی برساخت ذهنی هم فرض کرد؛ اینکه چگونه هم آشناست و هم این مقدار دست‌نیافتنی. این البته از استراتژی نوشتاری خلج می‌آید که جهانی مألوف و غریبه را درهم آمیخته و قهوه‌خانه‌هایی چنین خودبسنده و تکین می‌آفریند.

اجرای این روزهای جمعه‌کشی در تالار سنگلج، امر مبارکی است؛ تماشای یکی از برجسته‌ترین آثار هنرمندی مانند اسماعیل خلج. اما به نظر می‌آید مناسبات مادی تولید تئاتر این روزها، حتی اجرای جمعه‌کشی را هم بی‌نصیب نگذاشته است؛ چراکه تماشاگران چندان با آن ملال برسازنده متن نمایش‌نامه، در اجرای این روزهای اسماعیل خلج روبه‌رو نخواهند شد. این مدعا البته معطوف است به تماشای شب افتتاح نمایش و کاستی‌های قابل پیش‌بینی اجراهای ابتدایی. اما می‌توان این واقعیت را هم مدنظر داشت که گویا ذائقه این روزهای تماشاگران، آن ملال برسازنده و رادیکال دهه‌پنجاهی را پس می‌زند و نوعی شبه‌ملال را طلب می‌کند که می‌شود آن را وانمودن ملال دانست. بی‌جهت نیست که اجرا هم از سکوت و وقفه‌های متن کاسته و بر تصنیف‌های جمعی افزوده. بنابراین با یک جمعه‌کشی معطوف به زیباشناسی دوران نئولیبرال طرف هستیم؛ تجربه‌کردن یک جمعه نه‌چندان ملال‌زده. تلاش بازیگران هم در نهایت بر مدار این زیباشناسی می‌چرخد و بازنمایی مناسبات دهه ۵۰، به دهه ۹۰ منتقل می‌شود. با همه این نکات، تماشای جمعه‌کشی در تالار سنگلج، تجربه‌ای است کمیاب و به‌یادماندنی؛ به‌خصوص زمانی که خود اسماعیل خلج آن مونولوگ درخشان را از زبان آقای احمدی در باب بی‌پناهی خویش بیان کرده و با چشمانی اشک‌بار از حال می‌رود؛ یکی از نقاط رخدادگونه این روزهای تئاتر ما.

گفت‌وگو با اصغر نوری درباره نمایش «ستاره‌شناس»

چاره‌ای جز مواجهه با خود نداریم

رضا آشفته

نمایش «ستاره‌شناس» به نویسندگی دیدیه ون کولارت و ترجمه و کارگردانی اصغر نوری، پس از دوره‌ای اجرای موفق در تالار سایه تئاترشهر، هم‌اکنون برای اجرا در سالنی دیگر تمدید شده است. نمایشی که توانست رکورد فروش سالن سایه را در سال ۹۸ بشکند و ۳۰ شب با بیشینه مخاطب روی صحنه برود. احمد ساعتچیان، سهیلا صالحی و غزاله رشیدی، بازیگران «ستاره‌شناس» هستند. با اصغر نوری درباره این نمایش گفت‌وگو کرده‌ایم.

عکس: هنرآنلاین

چرا ستاره‌شناس که متنی لبریز از نشانه‌ها و چندلایگی‌هاست، باید در فضای خالی از اشیا اجرا شود؟

دو دلیل عمده دارد؛ اول اینکه فضای خالی، تخیل تماشاگر را به کار می‌گیرد. اگر روی صحنه فقط عناصر ضروری را نگه داریم، نمایش در ذهن مخاطب کامل می‌شود و او از عنصری منفعل، به عنصری فعال تبدیل می‌شود و در ساختن دنیای نمایش شرکت می‌کند. این درسی است که سال‌ها پیش با خواندن یادداشت‌های پیتر بروک در دو کتاب «فضای خالی» و «رازی در میان نیست»، آموخته‌ام و حس کرده‌ام با سلیقه تئاتری من هماهنگ است. دلیل دوم برمی‌گردد به خود نمایش‌نامه «ستاره‌شناس» و ایده اجرائی من برای به‌صحنه‌بردن این نمایش‌نامه. مکان اصلی نمایش‌نامه، مطب یک روان‌پزشک است که با رجوع به گذشته، به مکان‌های مختلفی نظیر پارک، مغازه، خانه و... تبدیل می‌شود. فضای خالی این امکان را می‌داد که با استفاده از نورهایی به رنگ‌ها و ابعاد مختلف، به‌راحتی از مکانی به مکان دیگر برویم؛ در کوتاه‌ترین زمان و بدون عوض‌کردن دکور. در واقع سطح‌هایی که برای نشستن در مطب طراحی شده است، در مکان‌های دیگر هم استفاده می‌شوند؛ چون خنثی هستند و هیچ ویژگی خاص مکانی ندارند.

آیا این بسنده‌شدن به چارچوب‌های خالی، هدفی در راستای نمایان‌کردن درون و پرداختن به روان‌شناسی آدم‌هاست؟

چارچوب‌هایی که در سه طرف صحنه کشیده شده‌اند، از یک طرف فضا و محل بازی را مشخص می‌کنند و از طرف دیگر نمادی هستند از قاب‌عکس‌هایی در اندازه‌های مختلف؛ قاب‌عکس‌هایی خالی که گاهی بازیگرها از وسطشان عبور می‌کنند؛ به‌ویژه بازیگر مرد که در زمان حال دو بازیگر زن، در مطب حضور ندارد و از گذشته می‌آید و در واقع با حضورش، روایت‌های دو زن عینیت پیدا می‌کنند. استفاده از این چارچوب‌های خالی، بیشتر از سر ضرورت فرم و ایده اجرائی است تا «در جهت نمایان‌کردن درون و پرداختن به روان‌شناسی».

چقدر در تحلیل شخصیت‌ها دنبال نظرگاه‌های روان‌شناسی زیگموند فروید بوده‌اید که انسان را بیشتر بر مبنای غریزه جنسی بررسی و واکاوی می‌کند؟

در تحلیل هر نمایش‌نامه‌ای برای اجرا، بیشتر تمرکزم بر درون اثر است تا بیرون آن. از نظر من، هر نمایش‌نامه مجموعه‌ای از کلمات و سکوت است که یک فرم می‌سازد. سعی می‌کنم اول فرمی را که نویسنده اثر ساخته است، درک کنم و بعد شروع کنم به ساختن فرم اجرائی خودم. در تمرین‌ها، بعضی از قسمت‌های این دو فرم روی هم منطبق می‌شوند و بخش‌های دیگر باهم سازگاری ندارند. در این مواقع، فرم نویسنده را به نفع فرم خودم تغییر می‌دهم. پس شناخت فرم نویسنده بسیار ضروری است؛ چون در نهایت بخش‌هایی از آن را تغییر خواهیم داد. مثل شناختن خانه‌ای است که قرار است تغییراتی در آن بدهیم؛ باید بدانیم کدام دیوار و ستون را می‌توان برداشت و به کدام‌ها نباید دست زد؛ چون سقف پایین می‌آید. سعی می‌کنم بفهمم مسئله اصلی نمایش‌نامه کدام است و ایده اجرائی خودم را بر پایه آن مسئله طراحی می‌کنم. از نظر من، مسئله اصلی نمایش‌نامه «ستاره‌شناس»، تنهایی است؛ تنهایی انسان مدرن در عصری که هر روز یک وسیله تازه برای ارتباط راحت‌تر بین آدم‌ها ساخته می‌شود. همین تنهایی باعث می‌شد انسان‌ها به رابطه باهم پناه ببرند؛ رابطه‌هایی بی‌اساس که خیلی زود و بدون دلیل شروع می‌شوند و سریع نیز به بن‌بست می‌رسند. مسائل دیگری هم در نمایش‌نامه مطرح می‌شود که می‌توانست جای آن مسئله اصلی را بگیرد؛ مثل همین غریزه جنسی که شما می‌فرمایید یا مشکلات اجتماعی نظیر بی‌کاری که یکی از شخصیت‌های زن به آن دچار است. با انتخاب هرکدام از این مسئله‌ها به‌عنوان مسئله اصلی نمایش‌نامه و بعد مسئله اصلی اجرا، مسیر نمایش کاملا تغییر می‌کرد. به‌هرحال، مسئله اصلی اثر برای من تنهایی بود و همین مسئله فرمی را به وجود آورد که در آن فضا خالی است و معمولا شخصیت‌ها با فاصله از هم می‌نشینند و زمان‌هایی که فاصله فیزیکی آنها کم می‌شود، بسیار کوتاه و موقتی است.

ساختگی‌شدن لحظه‌ها، پیوستی به تئاتری‌شدن ماجراها و در واقع تفکر درباره دیده‌ها و شنیده‌های مخاطبان دارد و به نوعی دارید بین اتفاق‌ها و آرمان‌های شخصی بازیگران و تماشاگران برای اینکه زودتر به مابازاهای شخصی‌شان برای درک و فهم بهتر موقعیت دامن زنند، فاصله‌گذاری می‌کنید؛ این‌طور است؟

عنصر نمایش یا تئاتریکالیته در همه‌جای نمایش‌نامه مشهود است. دو شخصیت زن، در ابتدا برای هم نقش بازی می‌کنند و هنوز به هم اعتماد ندارند. با ورود شخصیت مرد، حس می‌کنیم او در چهار ماه گذشته با هر دو زن بازی کرده است. او نقش ثابت یک ستاره‌شناس را به دو شکل متفاوت برای زن‌ها بازی می‌کند؛ نقش ستاره‌شناس مهربان و دلسوز برای یک زن و نقش ستاره‌شناس خودخواه و بی‌اعتنا برای زن دیگر. در واقع او همان روان‌پزشک قصه ماست که زن‌ها را در چهار ماه، پیش از آمدن به مطب، در خانه، خیابان و پارک با دو روش متفاوت درمان می‌کند؛ مطابق با شخصیت متفاوت دو زن. مرحله آخر این درمان، ملاقات این دو زن در مطب و گفت‌وگوی آنها با یکدیگر است. عنصر بازی، در ایده اجرائی من نیز پررنگ است.

مسلما این موضوع به تماشاگر هم منتقل می‌شود و تقریبا در همه لحظات نمایش، حس می‌کند مشغول دیدن یک نمایش است؛ نه چیزی شبیه به زندگی که مثلا دیوار چهارمی نامرئی دارد. این همان چیزی است که شما از آن با عنوان «فاصله‌گذاری» یاد می‌کنید. ابتدا به نظر می‌رسد که این فرم باعث می‌شود تماشاگر نتواند با کار همذات‌پنداری کند و همه‌چیز به نظرش مصنوعی بیاید؛ اما درست عکس این اتفاق می‌افتد. تماشاگر به جای آنکه احساساتی شود و از یاد ببرد که در حال دیدن نمایش است، اول با فرم اثر ارتباط برقرار می‌کند و از درک قراردادهای آن لذت می‌برد. تماشاگر زودتر از دو زن نمایش کشف می‌کند که مردهای زندگی دو زن، در واقع یک نفر هستند و شاید پیش از پایان نمایش، بتواند کشف کند که این مرد، همان روان‌پزشک است. از طرف دیگر، وقتی تماشاگر در احساسات غرق نمی‌شود و با نوعی فاصله به دنیای نمایش نگاه می‌کند، می‌تواند مسئله خودش را هم در آن پیدا کند. در واقع، تماشاگر می‌تواند موقع دیدن این نمایش، با خودش روبه‌رو شود، با مسئله خودش. روان‌پزشک نمایش ستاره‌شناس هم در پی همین است. او نمی‌تواند مشکلات دو مریضش را حل کند، نه مشکل تنهایی و نه مشکل بی‌کاری را. شاید فقط بتواند آنها را با خودشان روبه‌رو کند و به آنها یاد بدهد که چاره‌ای جز مواجه‌شدن با خود نداریم.

اشیا کم هستند؛ اما کارکردی نمایشی دارند و در لحظاتی بازی‌ها و درواقع یادآوری این دو زن خواهد بود که با یک مرد مشترک معروف به ستاره‌شناس خاطرات مشترکی دارند. چنین منظوری را دنبال می‌کردید؟

روی صحنه، فقط اشیای ضروری وجود دارند. در تمرین‌ها اشیای دیگری هم بودند که به‌مرور حذف شدند. ایده اجرائی روی مینی‌مالیسم بنا شده. صحنه، اشیا، دیالوگ‌ها و بازی‌ها همه مینی‌مال هستند. این یکی از عناصر فرم نویسنده بود که در فرم اجرائی من تشدید شد. در تمرین‌ها، همان‌طور که بعضی از اشیا حذف می‌شدند، بعضی از دیالوگ‌ها را هم کوتاه‌تر کردم؛ چون کارکردی نداشتند و فرم اجرائی را دچار مشکل می‌کردند. فضای اجرا و ریتم آن برایم مهم‌تر از گفته‌شدن بعضی از حرف‌ها بود.

بازیگران چقدر در اختیار بوده‌اند و چقدر رها برای اینکه خود را در بستر این آدم‌ها و رویدادها جست‌وجو کنند و بتوانند حقیقتی از وجود انسان در زمانه اکنون را در صحنه نمایان کنند؟

در این نمایش سه بازیگر خلاق و حرفه‌ای داشتم که از یک طرف کاملا در اختیار من و ایده اجرایم بودند و از طرف دیگر، منفعل نبودند و براساس فضایی که به آنها انتقال می‌دادم، پیشنهادهای اجرائی خوبی ارائه می‌دادند. مثل کارهای دیگرم، در تمرین‌های این نمایش هم من به بازیگرها نمی‌گفتم روی صحنه چه کار کنند. وظیفه من فقط این بود که فضای اثر را برایشان ترسیم کنم و کنش‌های شخصیت‌ها را برای‌شان شرح دهم. اینکه در این لحظه، شخصیت کجاست و چرا این عمل را انجام می‌دهد یا این دیالوگ را می‌گوید. عینیت‌دادن به کنش برعهده بازیگرها بود. کاملا آزاد بودند، می‌توانستند در فضایی که برای‌شان ساخته بودم، حرکت کنند و فهم خودشان از آن لحظه یا کنش را تصویری کنند. من فقط نگاه می‌کردم و براساس حرکت‌های بازیگرها، پیشنهادهای تازه‌ای به آنها می‌دادم. در نهایت، حرکت‌هایی نهایی می‌شد که برآمده از درون خود بازیگرها و اصلاح‌های من بود. به جای بحث‌های فرساینده تحلیل شخصیت یا تحلیل کلیت اثر، روی کنش‌های کوچک شخصیت‌ها با هم بحث می‌کردیم و دنبال راهی می‌گشتیم تا کنشی که همه با آن موافق بودیم، عینی شود؛ با تکیه بر این موضوع که تماشاگر درون سر ما را نمی‌بیند؛ بلکه فقط حرکات ما را می‌بیند و صدای‌مان را می‌شنود. من تماشاگر مداخله‌گر تمرین‌ها بودم. به بازیگر نمی‌گفتم فلان کار را بکن، از او می‌پرسیدم چرا فلان کار را می‌کنی یا چرا این جمله را می‌گویی. این سؤال و جواب‌ها اول به کشف کنش و بعد به اجرای آن منتهی می‌شد.

مخاطب اینجایی چقدر در این گزینش‌ها (ترجمه، تمرین و تحلیل و در نهایت اجرا و بازی) مهم بوده و مورد شناسایی قرار می‌گرفته‌اند؟

فکر می‌کنم هر هنرمندی با کارش اول به خودش جواب می‌دهد. بعضی مسائل برای هنرمند به دغدغه تبدیل می‌شود. ایده‌ها از همین دغدغه‌ها می‌آید. بعد هنرمند تلاش می‌کند برای بیان ایده‌هایش فرم بسازد. همه هنر در فرم خلاصه می‌شود. محتوا و حرف‌های هنرمند هم درون همین فرم است، نه خارج از آن یا پیش از آن؛ اما با این فرض که هنرمند هم یکی از انسان‌های جامعه است، دغدغه‌هایش با دغدغه‌های بخشی از انسان‌های دیگر جامعه مشترک است. حالا این بخش می‌تواند بخش بزرگی از جامعه باشد یا بخش کوچکی از آن. پس هنرمندی که با اثرش در پی پاسخ‌دادن به خود است، خواسته یا ناخواسته به بخشی از جامعه هم پاسخ می‌دهد یا دست‌کم آگاهی بخشی از افراد جامعه را دوباره به آگاهی‌اش می‌رساند تا راجع به بعضی از مسائلی که می‌دانند، دوباره فکر کنند. معمولا موقع انتخاب اثری برای ترجمه، سراغ آثاری می‌روم که از خواندن‌شان لذت برده‌ام. این لذت از فهم اثر و نزدیکی آن به دغدغه‌های شخصی‌ام می‌آید. معیار دومم در انتخاب این است که این اثر به چه سؤالی از انسان معاصر ایرانی می‌تواند پاسخ دهد یا دست‌کم مخاطب ایرانی کدام مسئله‌اش را می‌تواند در آن پیدا کند. به‌عنوان کارگردان، ترجیح می‌دهم متن‌هایی را که خودم می‌نویسم، به روی صحنه ببرم؛ اما اگر به هر دلیلی بخواهم یکی از نمایش‌نامه‌هایی را که ترجمه کرده‌ام، برای کارگردانی انتخاب کنم، یک معیار دیگر به آن دو معیار ترجمه اضافه می‌شود: اینکه من چه ایده‌ای برای اجرای اثر دارم؟ آیا اجرای من می‌تواند فراتر از نمایش‌نامه برود و چیزی لذت‌بخش‌تر و بهتر از خواندن نمایش‌نامه شود؟ اجرای این نمایش‌نامه چه ضرورتی در شرایط اکنون ما دارد؟ قبل از انتخاب نمایش‌نامه «ستاره‌شناس» برای کارگردانی به جواب‌هایی منطقی و مقبول برای خودم رسیدم و این کار را شروع کردم. استقبال بسیار خوبی که در ۳۰ شب اجرا از این نمایش شد، به من ثابت کرد که اشتباه نکرده‌ام. مسئله اصلی نمایش‌نامه و فرم اجرائی من برای تماشاگران خوشایند بود.

نقد نمایش «وقتی کبوترها ناپدید شدند» به کارگردانی هستی حسینی

چالش دامنه‌دار فرایند تبدیل نمایش‌نامه به اجرا

گروه هنر: نشست نقد و بررسی نمایش «وقتی کبوترها ناپدید شدند» با حضور رفیق نصرتی مدرس دانشگاه، محمدحسن خدایی منتقد و بهار ناجی دانشجوی دوره دکترای جامعه‌شناسی در «کافه بام» تئاتر مستقل تهران برگزار شد. رفیق نصرتی در ابتدای جلسه ضمن درخواست از حاضران برای مشارکت در طول بحث، هدف از برگزاری نشست را برقراری دیالوگ بین منتقدان و گروه اجرائی، ایجاد دیالکتیک و فهم تازه از مسائل عنوان کرد. این مدرس دانشگاه سپس پیشنهاد داد کارگردان ابتدا شمایی کلی از دلایل انتخاب متن را توضیح دهد. هستی حسینی پیوند نمایش‌نامه سفی اکسانن با جامعه کنونی ایران را یکی از دلایل اصلی انتخاب عنوان کرد و گفت: «با اینکه محل وقوع اتفاق‌ها از منظر تاریخی و جغرافیایی بسیار از ایران دور به نظر می‌رسید ولی مناسبات اجتماعی حاکم بر شخصیت‌ها اتفاقا بسیار به اوضاع امروز ما نزدیک بود. اینکه انسان‌ها در شرایط ناخواسته‌ای که بر آنها حاکم می‌شود واکنش‌های مشابهی نشان می‌دهند و تاریخ مدام در حال تکرار است، دغدغه اصلی انتخاب متن بود». مصطفا کوشکی، عضو گروه کارگردانی نمایش «وقتی کبوترها ناپدید شدند» نیز در تکمیل اظهارات حسینی بیان کرد: «حدود دوسالی از انتشار متن می‌گذرد و زمانی که محسن ابوالحسنی نمایش‌نامه را ترجمه کرد هستی حسینی اولین شخصی بود که برای اجرا و تولید کار با او صحبت شد. بر همین اساس یک‌سال‌ونیم پیش نمایش‌نامه را خواندن کردیم تا ببینیم بازخورد چیست، با اینکه امکان داشت زمان کار حوصله‌سربر باشد ولی می‌خواستیم بدانیم آیا مخاطب درگیر می‌شود یا نه که در نهایت پنج دور تمدید جلسات نمایش‌نامه‌خوانی نشان داد تماشاگر علاقه‌مند است». رفیق نصرتی پس از توضیحات ابتدایی گروه کارگردانی به حاضران توضیح داد که در اجرای مورد نظر «عملا با یک بازنویسی» مواجه هستند طوری‌که به گفته او «پیشاپیش باید گفت نسبت اجرا با متن در عینیت کلام و پیرنگ نسبت چندان وفادارانه‌ای نیست». محمدحسن خدایی نیز اظهارات خود را با اشاره به نسبت متن و اجرا آغاز کرد. او گفت: «با رفیق نصرتی موافقم که اجرا چندان نسبتی با متن برقرار نمی‌کند. یعنی نمایش‌نامه دو فضا را بازنمایی می‌کند، اول رابطه استونی با حمله فاشیست‌های آلمانی و پیوستارش با اتحاد جماهیر شوروی. در این مرحله تقریبا می‌توان گفت نمایش‌نامه سویه‌های تاریخی و دیالکتیکی بین شخصیت‌ها مناسبات پروبلماتیزه میان مردم استونی و نیروی قاهر را به شکل درخشانی تعین می‌بخشد ولی در اجرا اینها مغفول واقع می‌شوند و تاریخ‌زدایی صورت می‌گیرد. از طرفی معتقدم اجرا خودش را تا حدی به سوی هم‌نشینی با شیوه تولید در ایران پیش می‌برد. به این معنی که می‌گوید چون نمی‌شود نمایش دوساعتو ۴۰ دقیقه‌ای اجرا کرد، پس به سوی خلاصه‌سازی و کاهش زمان پیش می‌رویم. در این حذف و اضافه اتفاقا قسمت‌های بسیار مهمی کنار گذاشته شده است، مانند جایی که «ادگار» روایت خیلی ابژکتیو از دوستان و آشنایانش در منطقه تالین ارائه می‌دهد. اینجاست که وقتی متن را می‌خوانیم متوجه می‌شویم اتفاقا ادگار انسان باهوش و به شدت برخوردار از استعداد ذاتی است، اما مثل شخصیت‌های رمان رابرت والزر همواره درجه دو می‌ماند و نمی‌تواند به رئیس تبدیل شود. به همین دلیل هم روحیه ابن‌الوقتی دارد و همواره خودش را با هر نیروی سیاسی حاکمی هماهنگ می‌کند. اینجا پیشنهاد اجرا به بازیگر نقش ادگار (مهدی کوشکی) برای فاصله‌گذاری اتفاقا فاصله معمول ما با شخصیت را از بین برده است. وقتی این فاصله که به شکل تعمدی از سوی نویسنده در متن وجود دارد، مخدوش می‌شود مناسبات درونی متن را هم با خدشه مواجه می‌کند چون ما با شخصیتی مواجه هستیم که عمدتا فاصله خود را با جمع حفظ کرده و وقتی شما این فاصله‌گذاری مضاعف را انجام می‌دهید بار زیادی از مناسبات متن روی دوش یک فرد قرار می‌گیرد. به نظرم اگر فاصله مناسبات اجرا با شخصیت حفظ می‌شد وجوه اخلاقی فرد بهتر قابل مشاهده بود. این رویکرد سیاست اجرائی را سهل‌الوصول می‌کند و در نهایت به شوخی با شعار «امید» رئیس‌جمهور وقت می‌رسد. نکته دیگر خدشه‌دارشدن تفاوت میان فضای کمونیسم واقعا موجود در شوروی و اوضاع دهشتناک دوران سیطره فاشیسم در نمایش است که کار را به سوی تاریخ‌زدایی پیش می‌برد». بهار ناجی، دانشجوی دوره دکترای رشته جامعه‌شناسی نیز در ادامه نشست به اظهار نظر پرداخت و گفت: «وقتی نمایش‌نامه را خواندم با خودم فکر می‌کردم متنی که این اندازه برای اجرا گرفت و گیر ممیزی خواهد داشت، چطور موفق می‌شود راه خود را به صحنه باز کند. به هرحال کارگردان خلاقیت‌هایی به خرج داده و موفق شده نمایش را به اجرا برساند اما چیزی که می‌خواهم بگویم از بعد جامعه‌شناسی تئاتر است. در این مورد فکر می‌کنم نمایش‌نامه به شدت روی مسئله دروغ تمرکز دارد، نویسنده در مقدمه هم بیان می‌کند پدر و مادرها در جوامع غیردموکرات مدام با این پرسش مواجه‌اند که راستش را بگوییم یا دروغش را؟ اگر درباره هویت استونیایی حقیقت را به فرزندان بگوییم وقتی با هویت بزرگ‌تر یعنی شوروی مواجه می‌شوند اوضاع بحرانی خواهد شد. پس متن و اجرا از این منظر مسئله دروغ در جوامع بسته را بیان می‌کند». رفیق نصرتی صحبت خود را با تأکید بر اینکه نمایش‌نامه کیفیت چندان مناسبی ندارد، ادامه داد: «با توجه به اینکه انتشارات بیدگل همواره آثار خوبی منتشر کرده؛ اما استثنائا معتقدم این نمایش‌نامه اصلا نمایش‌نامه خوبی نیست. مترجم در مقدمه می‌گوید ما می‌خواستیم سراغ کشورهای ناشناخته‌تر هم برویم، من فکر می‌کنم این اتفاق خوبی است؛ ولی اتفاقا آن کشورها ادبیات نمایشی نحیفی هم دارند. درباره «وقتی کبوترها ناپدید شدند» بخش زیادی از فهم نمایش‌نامه منوط به مقدمه نویسنده است و پیش‌داستان متن که در یک درام قرص و محکم به واسطه خود متن به خواننده منتقل می‌شود، اینجا به واسطه توصیف و توضیح فضای سیاسی-اجتماعی منتقل می‌شود. انگار این متن می‌توانست یک رمان ۹۰۰صفحه‌ای باشد که وقتی به درام تبدیل شد، دیگر توان انتقال تمام مفاهیم را ندارد؛ پس با استخوان پیرنگ مواجه هستیم و دیگر امکان بُعددادن به تیپ‌ها وجود ندارد. مثلا آیا ما دقیقا با لحظه شکستن «یودیت» مواجه می‌شویم؟ نکته جالب این است که وقتی نمایش‌نامه را می‌خوانید، با یک متن کلاسیک روایی مواجه هستید؛ ولی هرچه پیش می‌رویم، متوجه نمی‌شویم قصه چه کسی در حال روایت است. به زبان ساده تکلیف نویسنده با خودش روشن نیست، در نتیجه وقتی به اجرا هم می‌رسیم، با همین فقدان زاویه دید مواجه هستیم؛ به‌طوری‌که وجود یک راوی روی صحنه نیز دردی را دوا نمی‌کند».

روی صحنه آبی

یادداشتی بر نمایش «کریملوژی»

شناخت کریم: خودشناسی انسجامی در قالب هویت روایی

سمانه پوربهلول
دکترای روان‌شناسی سلامت

● رویکرد داستان زندگی در روان‌شناسی، با تام کینز و مک آدامز آغاز شد و بعدها بر پایه نظریه «منِ دیالوژیک» هربرت هرمن گسترش پیدا کرد. هسته مرکزی این نظریه شکل‌دهی به انسجام فردی در قالب قصه زندگی است. همه ما نقش‌های (فردی و اجتماعی) خود را در قالب قصه منسجم می‌کنیم و نه‌تنها راوی قصه خویشتن که سوژه آن نیز هستیم. «کریملوژی» را می‌توان تلاش برای انسجام تکه‌های ازهم‌گسسته «منِ» کریم دانست. نمایش با مراسم تلقین «کریم» و مواجهه او با نکیر و منکر آغاز می‌شود و روایت زندگی کریم از همین نقطه پایانی کلید می‌خورد. درواقع، درمانی آغاز می‌شود که نقش‌های مختلف کریم در برهه‌ای حساس از تاریخ ایران در آن شریک شده و با روایت‌هایی مینی‌مال و غیرخطی (از منظر زمانی) سیر بازسازی و انسجام مواضع مختلف و گاه معارض او شروع به شکل‌گیری می‌کند. در این سیر، با طنزی گزنده، کریم از طریق برقراری دیالوگِ درون و برون به انسجام شخصی دست می‌یابد و مخاطب نیز همراه با بازیگر سیر انسجام شخصی خود و کریم را در یک هم‌زمانی روایی تجربه می‌کند. این فرایند، در نهایت با نوعی خودشناسی انسجامی همراه است که به زندگی مخاطب و بازیگر معنایی ویژه می‌بخشد. هرمن معتقد است که دیالوگ، مواضع مختلف درون روان را به چالش می‌کشد. دیالوگ، تنها پدیده‌ای بیرونی نیست. واژه مرکب منِ دیالوژیک با ریختن مفهوم درونی در بیرونی این مرز را واکاوی می‌کند. از نظر هرمن، ذهن مانند جامعه از مواضع مختلفی تشکیل شده که هرکدام در زمان خاصی غالب می‌شوند. سلامت روان در گرو برقراری دیالوگی پویا بین این مواضع است. در مورد دیالوگ برون همه‌چیز روشن است: فرایندی است که میان افراد مختلف در بافتی خاص جریان دارد. این مواجهه دیالوژیک در نمایش «کریملوژی» از طریق روایت‌های او از نقششان در دربار به‌عنوان تلخک و رابطه خاص او با پادشاه، زنان حرمسرا و سایرین پدید می‌آید. او چه با مخالفانش و چه با مخاطب و چه با خودش (دیالوگ درون) دیالوگ‌هایی برقرار می‌کند که نتیجه‌اش انسجام درونی اوست. «کریمی» که در

ابتدای نمایش می‌بینیم با «کریم» انتهای نمایش- با اینکه به همان نقطه ابتدایی؛ یعنی گور می‌رسد - کاملا متفاوت است. او در این سیر یک‌ساعته به شناختی دیگرگونه از خود رسیده است و این هسته اصلی مرور خویشتن در «هویت روایتی» محسوب می‌شود. این مرور خود، در قالب دیالوگ گرچه ممکن است حسرت و رنج در پی داشته باشد، اما شفابخش است و بینش‌آفرین! رضا بهرامی با کارگردانی خوب و انتخاب متنی مناسب (از مهران رنجبر)، توانسته هویت روایتی را در قالب تاریخی ایران به نمایش درآورد و مخاطب را با خود همراه کند. بازی ویژه مجید رحمتی که به تنهایی جای چند بازیگر را پر می‌کند و بازی‌اش لحظه‌ای از ریتم نمی‌افتد. با استفاده مناسب از چند ابزار صحنه‌ای مختصر و ساده مانند فرغون، چکش، سطل، بیل و چند تکه پارچه و لباس که هرجا به تناسب روایت، کارکردی تئاتری پیدا می‌کنند و از عناصر فرهنگ ایرانی هستند، توانسته این هویت را در فرم ایرانی شکل دهد. علاوه‌بر همه اینها، المان‌های سنتی ایران مانند شبیه‌خوانی، بقال‌بازی، بحر طویل و زن‌پوشی را نباید از خاطر برد. این المان‌های سنتی در ساختاری مدرن به نمایش درآمده است؛ آنچه کمبودش روی صحنه‌های تئاتر ایران به‌شدت حس می‌شود؛ تئاتری که می‌تواند برای مخاطب ایرانی کارکردی خودشناسانه (از منظر فردی و اجتماعی) بر مبنای هویت روایی و نظریه من دیالوژیک داشته باشد.

زیر آسمان فیروزه‌ای

نمایش نسخه ترمیم‌شده «دندان مار» در کانون فیلم خانه سینما

● کانون فیلم در تازه‌ترین برنامه خود، نسخه ترمیم‌شده فیلم «دندان مار» اثر مسعود کیمیایی را به نمایش خواهد گذاشت. بعد از تماشای فیلم هم احمد طالبی‌نژاد، خسرو دهقان و ناصر صفاریان (دبیر کانون فیلم)، در نشستی درباره فیلم صحبت خواهند کرد. این برنامه در تاریخ یکشنبه، ۱۴ مهر، ساعت ۱۸، در سالن سیف‌الله داد برگزار می‌شود و علاقه‌مندان می‌توانند به نشانی تهران، خیابان بهار جنوبی، خیابان سمنان، شماره ۲۹، خانه سینما، مراجعه کنند.