در بوته نقد

## بین‌الملل تئاتر فجر و یک آسیب‌شناسی ضروری

محسن خیمه‌دوز

● وضعیت نامطلوب آثار به‌اجرادرآمده در بخش بین‌الملل سی‌وششمین جشنواره تئاتر فجر که فقط مربوط به همین دوره از جشنواره نیست، بحرانی است که علل و دلایل متعدد دارد؛ علل و دلایلی که نه از سوی منتقدان، نه از سوی مدیران و نه از سوی خود اهالی تئاتر، مورد آسیب‌شناسی و نقادی قرار نگرفته‌اند.

نمایش‌های به‌اجرادرآمده در بخش بین‌الملل جشنواره سی‌وششم فجر، اکثرا ضد متن یا فاقد متن بودند و عموما گرایش به فرم و بازی با فرم داشتند. این ویژگی البته به‌تنهایی نه مثبت است، نه منفی، بلکه یک انتخاب زیباشناختی است که نویسنده، کارگردان یا هر دو انتخاب می‌کنند.

مسئله زمانی ایجاد می‌شود که آنچه به صحنه می‌آید، از حداقل استانداردها و قواعد لازم هم برخوردار نباشد. در این صورت، اثر به‌اجرادرآمده، چه «متن‌محور» باشد، چه «فرم‌محور»، کار ضعیف و نامعتبری محسوب می‌شود. وضعیت نامطلوب آثار به‌اجرادرآمده در بخش بین‌الملل سی‌وششمین جشنواره تئاتر فجر از همین آسیب جدی برخوردار بود. طبیعی است که هدف، شکستن کلیشه‌های رایج و سنتی آثار نمایشی، برای خلق آثار آوانگارد باشد، اما با رعایت حداقلی از قواعد و داشتن حداقلی از ارتباط با آثار فاخر پیشین، زیرا هیچ اثر نو و اصیلی در خلأ خلق نمی‌شود.

به همین دلیل است که حداقلی از حضور سنت زیباشناختی برای یک کار نو و آوانگارد، حتی برای یک اثر سنت‌شکن، ضروری است. در غیراین‌صورت، کار و اثر خلق‌شده، یا تکرار وضع پیشین است یا گونه‌ای از شلختگی، بدون نوآوری و فقط رها از هرگونه قاعده زیباشناختی.

آثار به‌اجرادرآمده در بخش خارجی جشنواره سی‌وششم تئاتر فجر، از همین منظر دچار آسیب جدی و فراوان بودند. برای آسیب‌شناسی آثار بخش بین‌الملل تئاتر فجر، نیازی نیست به تضاد «متن‌گرایی» و «فرم‌گرایی» پرداخت، زیرا این تضاد، نه اصالت دارد، نه برای منظور پاتولوژی تئاتری، مفید است، زیرا «متن» و

«فرم» در اجراهای صحنه‌ای، در یک ساختار قاعده‌مند زیباشناختی، معنایی، دلالت‌گرا، نشانه‌شناختی و مفهومی است که جایگاه و ارزش مناسب را پیدا می‌کنند، چراکه هیچ‌کدام به‌تنهایی در یک اثر نمایشی، واجد ارزش یا فاقد ارزش زیباشناختی صحنه‌ای و روایتی دراماتیک نیستند.

اگر بحث ممیزی‌های آثار نمایشی، به‌ویژه در بخش آثار خارجی را به‌مثابه یک علت جدی، جداگانه بررسی کنیم، در این صورت، عمده‌ترین علت برای شناسایی آسیب آثار نمایشی در بخش بین‌الملل جشنواره تئاتر فجر ایران، «فقدان کیفیت نمایشی و زیباشناختی»آنهاست.

به‌جز نمایش «دهن‌کُنده» اثر «والنتاین دایننس» از بلژیک، بقیه آثار به‌اجرادرآمده بخش خارجی، از منظر همین آسیب، در سطح متوسط و زیر متوسط بودند. در چنین وضعیتی اگر در جشنواره بین‌المللی تئاتر، به هنگام انتخاب آثار، یکی از دو گرایش «متن‌گرا» یا «فرم‌گرا»، بر دیگری ترجیح داده شود، آن آسیب ذکرشده بیشتر و شدیدتر آشکار می‌شود، زیرا آثار به‌اجرادرآمده، دچار آسیب روش‌شناختی «تقلیل‌گرایی» هم می‌شوند که در این صورت، بعد از آسیب‌شناسی آثار به‌اجرادرآمده، باید آنها را مورد «نقد» هم قرار داد. (فهم تمایز منطقی «نقد» از «آسیب‌شناسی» ضروری است؛ تمایزی که در اندیشه ایرانی، به‌ویژه در نقدنویسی، نهادینه نشده و تبدیل به یک گفتمان تحلیلی- انتقادی نشده است). این آسیب «کیفی- زیباشناختی» موجود در آثار خارجی منتخب جشنواره تئاتر فجر، فقط ریشه درونی (منطقی) ندارد، بلکه واجد ریشه‌ها و علل زمینه‌ای (تاریخی) هم هست.این ریشه تاریخی را می‌توان با طرح یک پرسش، بهتر شناخت؛ این پرسش که چرا نیم‌قرن قبل در ایران، هم مدیریت قوی تئاتری وجود داشت، هم آثار حرفه‌ای بین‌المللی، ولی ۵۰ سال بعد، نه اثری از مدیریت قوی تئاتری وجود دارد، نه اثری از اجراهای دیدنی، ماندگار، ارزشمند، حرفه‌ای و بین‌المللی؟

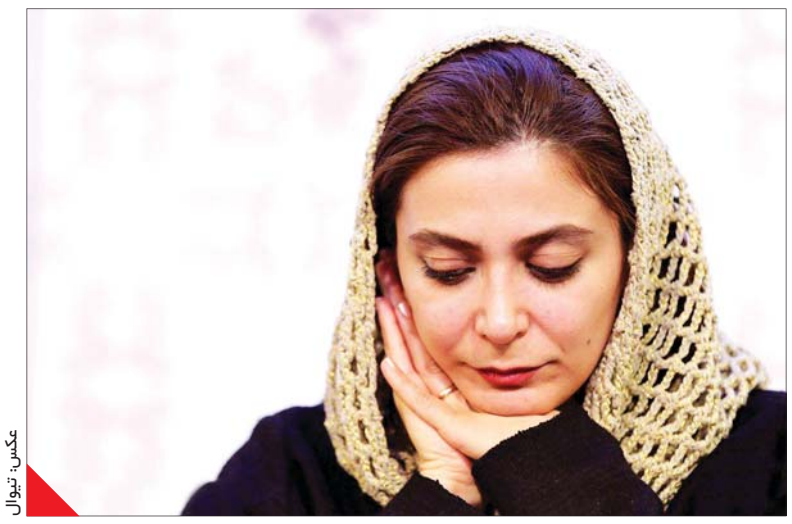
اندیشیدن به آن «آسیب» و این «پرسش»، امکان شناخت «مسأله تئاتر ایران» را فراهم می‌کند؛ این «مسئله» که چرا تئاتر ایران، جهانی و بین‌المللی نشده است.

گفت‌وگو با الهام کردا به مناسبت ایفای نقش در نمایش‌های «نفر دوم» و «اگه بمیری»

# تئاتر، مکاشفه و زندگی است

عسل عباسیان

**الهام کردا، بازیگری است که در تئاتر روزهای پختگی خودش را تجربه می‌کند و در تجربه‌های اخیرش «زبان تمشک‌های وحشی»، «نفر دوم»، «اگه بمیری» و... توانسته لایه‌ای ظریف‌تر از هنر بازیگری‌اش را به مخاطب نشان دهد. با او که اخیرا «نفر دوم» را به کارگردانی مهین صدری روی صحنه داشت و «اگه بمیری» سمانه زندی‌نژاد را روی صحنه دارد و برای بازی در آن نمایش نامزد دریافت جایزه بهترین بازیگر زن هم در جشنواره امسال بود، درباره این نمایش‌ها و جشنواره امسال و حواشی‌اش گفت‌وگویی داشتیم.**



عکس: نیوان

**طبق توضیح کارگردان (مهین صدری) در آغاز نمایش «نفر دوم»، شما قرار بوده با ایشان یک تئاتر کار کنید بی‌اینکه هنوز معلوم باشد چه متنی را قرار است روی صحنه ببرید. چطور پذیرفتید در یک اثر حضور داشته باشید بی‌اینکه هنوز متن آن مشخص باشد؟**

هیچ‌وقت این کار را نمی‌کنم اما در مورد یک‌سری آدم‌ها، استثنائی وجود دارد. من قبلا با مهین صدری کار کردم، در مقام نویسنده و پارتنر بازی روی صحنه. پس از همکاری‌های بسیار، شناختی از او پیدا کرده‌ام که فهمیده‌ام سلایق مشترکی داریم و دیدگاه او به تئاتر را دوست دارم. راستش از آغاز من خیلی پس از تجربه‌ای که مهین نویسنده بود، به او اصرار کردم که خودت بنویس و خودت هم کارگردانی کن. می‌دانستم متن‌های خودش را می‌تواند جذاب کارگردانی کند. پیش از آنکه خودش حتی بداند، یک بار آمدم و به او گفتم من رفته‌ام با آقای پارسایی (مدیر تماشاخانه ایرانشهر) صحبت کرده‌ام که تو اجرا بروی. به خاطر رفاقتی که با مهین دارم، اساسا خیلی زیاد هلش داده‌ام به سمت اجرا، در آن مرحله که برای سالن صحبت کردم، اصلا قرار نبود در کارش بازی کنم. بعد که او رفت و صحبت کرد و سالن گرفت، آرام آرام شروع کردیم درباره چیزهایی که در سرش می‌گذرد با هم حرف زدیم. آن زمان خیلی به اجرای «مرغ دریایی» فکر می‌کردیم که منتفی شد و بعد که مهین به من پیشنهاد همکاری داد هنوز هم متن انتخاب نشده بود اما من مطمئن بودم چیزی که او خواهد نوشت، یک اتفاق عمیق است؛ متنی که می‌تواند دغدغه همه گروه ما باشد. پر از اطمینان و پشت‌گرمی به سلیقه مهین بودم. در پروسه نوشتن هم از اول قرار بود همه ما باشیم تا ببینیم چه اتفاقی قرار است بیفتد. به‌دنبال چیزهایی می‌گشتیم که در زندگی اجتماعی و تاریخ معاصر برایمان مهم بود و نهایتا مهین صدری به متن «نفر دوم» رسید و واقعیت این است که اگر او ۱۰ بار دیگر هم بدون متن به من پیشنهاد اجرا بدهد، باز هم قبول می‌کنم چون سلیقه‌اش را قبول دارم.

**بعدا که وارد پروسه کار شدید، مشارکتتان در شکل‌گیری متن و اجرا به چه صورت بود؟ ایده نمایش چطور پخته شد؟**

این ایده کاملا در ذهن مهین پخته شد. چون موضوع این بود که ما بیاییم یک بازه تاریخی را مشخص کنیم و ببینیم در آن دوره چه اتفاقاتی افتاده. اول بنا بود از دوره مشروطه شروع کنیم و کلی کتاب و رمان‌های تاریخی خواندیم و درباره‌اش حرف زدیم و می‌خواستیم آنها را با دغدغه‌هایمان پیوند دهیم. ما حرف می‌زدیم و مهین یادداشت برمی‌داشت اما نهایتا ماجرا را او در ذهنش پرورش داد. به این فکر کردیم که ما تئاتر کار می‌کنیم چون نمی‌توانیم یک‌سری از حرف‌ها را بزنیم و در قالب تئاتر، آن حرف‌ها را می‌زنیم. در حقیقت چیزی که در ذهن او بود و بزرگ شد و درنهایت پرورش پیدا کرد، این بود که ما جاهایی نمی‌توانیم حرف بزنیم ولی وقتی آن را روی کاغذ می‌بریم و بعد می‌خواهیم روی صحنه اجرایش کنیم انگار تازه می‌توانیم درباره‌اش حرف بزنیم و دردهایمان را به‌یاد بیاوریم. دردهایی که در این نمایش مطرح می‌شود، در نسل ما خیلی مشترک است.

**درواقع با تاریخ اجتماعی و سیاسی‌مان گره خورده؟**

بله. با تمام اتفاقات بیرونی‌ای که در مملکتمان رخ داده نسبت دارد چون همه آنها روی زندگی شخصی ما اثرگذار بوده. اگر فکر کنیم اثرگذار نبوده کاملا اشتباه کرده‌ایم درحالی‌که همه اتفاقات بیرونی بر زندگی ما اثر دارد.

**برخورد و مواجهه شما با نقش‌هایتان خیلی حسی به نظر می‌رسد. خودتان پروسه ارتباط‌گرفتن با نقش‌ها را چطور توصیف می‌کنید؟**

پیش از هر چیز من باید یک نقش را دوست داشته باشم، اگر آن را دوست نداشته باشم نمی‌توانم آن نقش را بازی کنم. اگر گروه اجرا را دوست نداشته باشم هم همین‌طور. درواقع از آغاز من حسی با قضیه برخورد می‌کنم. برای من تئاتر از مهر و عشق می‌آید و در گروهی که این مهر و عشق وجود دارد، برای من تئاتر شکل می‌گیرد. بله من حسی با نقش برخورد می‌کنم و سعی می‌کنم اتفاقات حسی نقش را درک کنم. اولین نکته این است؛ من تا جایی که بتوانم از روی متن می‌خوانم. به‌غیر از لحظات تمرین، ممکن است صد بار یا ۲۰۰ بار از روی متن بخوانم چون به معجزه تکرار در تئاتر ایمان دارم. فکر می‌کنم وقتی چیزی تکرار می‌شود مال تو خواهد شد.

بنابراین فکر می‌کنم باید هزار بار از روی یک متن خواند و آن را تکرار کرد که وقتی آن را روی صحنه اجرا می‌کنی، طوری نباشد که گویی یک متن نوشته‌شده را از بر می‌خوانی، بلکه طوری باشد که انگار در همان لحظه از زبان تو بیرون می‌آید. مهین هم به خوانش زیاد اعتقاد دارد و خوانش زیاد خیلی به ما کمک کرد. این باعث می‌شود متن از حالت نوشته بیرون بیاید و مال خودت شود.

من اصلا سعی نمی‌کنم خودم را به یک نقش نزدیک کنم بلکه سعی می‌کنم آن کاراکتری که قرار است نقشش را بازی کنم به خودم نزدیک کنم؛ یعنی با خودم فکر می‌کنم من الهام کردا هستم با این خصوصیات، اگر من طور دیگری رفتار کنم برای تماشاگر باورپذیر نیست، پس با خودم می‌گویم اگر این کاراکتر با خصوصیات من تلفیق شود چه اتفاقی رخ خواهد داد؟ سعی می‌کنم چیزهای زیادی از بیرون نیاورم و ببینم در من چه چیزهایی هست که بتوانم خودم را با کاراکتر تلفیق کنم؛ چون اگر بخواهی همه‌چیز را از بیرون بیاوری، خیلی تصنعی می‌شود؛ مثل بازی می‌شود، درحالی‌که تئاتر برای من بازی نیست؛ تئاتر برای من لحظه‌ای از واقعیت است؛ لحظه‌ای که ممکن است حتی دیالوگ را از یاد ببری، تپق بزنی، خنده‌ات بگیرد یا گریه‌ات بگیرد. برای من این اتفاقات زنده تئاتر است. من هنگام بازی روی صحنه، سعی می‌کنم آن‌قدر از متن خالی باشم که همه‌چیز واقعی‌تر به نظر بیاید. البته این کاری است که دوست دارم انجام دهم ولی نمی‌دانم چقدر در آن موفق هستم.

**بحث درباره جشنواره تئاتر را شروع کنیم، اصولا چقدر به جایزه فکر می‌کنید؟**

قبلا خیلی به جایزه فکر می‌کردم، اما حالا نه. یک بدی‌ای که جایزه دارد این است که بعد از آن با خود فکر می‌کنی که «وای حالا نکند در ایفای نقش اشتباه کنم»؛ دیگر می‌ترسی از تجربه‌کردن و می‌خواهی همیشه طوری باشی که جایزه بگیری! متأسفانه اینها بدبختی‌های جایزه است. جایزه خوبی‌های خودش را هم دارد چون اصولا تشویق‌شدن جذاب است، اما متأسفانه این بدی‌ها را هم دارد. ترسی در دل آدم می‌اندازد که او را از تجربه‌کردن بازمی‌دارد، درحالی‌که قبل از همه آنها بدون ترس تجربه می‌کردی. برای من تئاتر مکاشفه و زندگی است، پس به فکر جایزه‌بودن معنا ندارد. بازی‌کردن در یک نقش برایم بازشدن فصلی تازه در زندگی من است، پروسه تمرین خیلی جذاب است؛ طوری‌که در هیچ جای جهان، در هیچ شغلی اتفاق نمی‌افتد و در این پروسه اگر تو مدام به فکر این باشی که «چه کنم تا جایزه بگیرم»، قطعا اشتباه محض است و باید شغلت را عوض کنی. بنابراین من اگر جایزه بگیرم خیلی خوشحالم اما سعی می‌کنم در پروسه کار لذت ببرم و به جایزه فکر نکنم. فقط در لحظه‌ای که جایزه را می‌گیری باید خوشحال باشی، بعد و قبل آن نباید هیچ کار خاصی انجام بدهی؛ باید کار خودت را بدون ترس انجام دهی. فکرکردن به جایزه همه‌چیز را خراب می‌کند، تو را تقلبی می‌کند، چون به این فکر می‌کنی که هر لحظه چه کنی که به چشم بیایی!

**جشنواره امسال حواشی‌ای هم داشت که خود شما هم به آن بی‌اعتنا نبودید و واکنش نشان دادید. حذف «روز عقیم» حسین کیانی از جشنواره و واکنش‌هایی که در پی داشت، مهم‌ترین حواشی جشنواره امسال بود. مثلا محمد مساوات در اعتراض به حذف این نمایش، از جشنواره انصراف داد. نظر شما درباره این اتفاق و جشنواره امسال چیست؟**

جشنواره امسال خیلی جذاب بود و به نظرم حضور آقای مهندس‌پور در اینکه اتفاقات خوبی بیفتد، بسیار مؤثر بوده است. من مطمئنم آقای مهندس‌پور برای اجراشدن «روز عقیم» خیلی تلاش کرده‌اند، ولی به ثمر نرسیده است. من در مجموع با حذف خود از جشنواره به صورت خودخواسته مخالفم، چون فکر می‌کنم عده‌ای خاص عاشق این هستند که اصلا جشنواره‌ای در کار نباشد و همه حذف شوند و جشنواره بشود آن چیزی که آنها می‌خواهند! اگر ما خودمان را حذف کنیم آنها را به هدفشان رسانده‌ایم. پس حذف‌کردن خودمان از جشنواره اشتباه است چون اتفاق مدنی با حذف‌کردن خود میانه‌ای ندارد. مثل این است که کسی بگوید من رأی نمی‌دهم؛ در این صورت او خودش را به جای یک کار مدنی، حذف می‌کند. بنابراین من فکر می‌کنم باید بایستیم و میدان را خالی نکنیم. جشنواره امسال برای من جشنواره خیلی جالبی بود و یک‌سری حواشی داشت اما حسن‌های زیادی هم داشت.

درباره نمایش «نفر دوم» به کارگردانی مهین صدری

## در غیاب امید و دومین نفر

محمدحسن خدایی

نمایش «نفر دوم» به نویسندگی و کارگردانی مهین صدری، همچون سه خواهر چخوف، روایتی است از زندگی زنان یک خانواده که به میانجی خاطره و عشق، ۳۰ سال از زندگی خود را افشا و گاه پنهان می‌کنند. ۳۰سالی که از دهه ۶۰ و بحبوحه جنگ آغاز شده و تا اکنونیت ما امتداد می‌یابد. روایتی پرفرازونشیب از زیست شخصی زنانی که در اتصال با روند وقایع، تعین تاریخی یافته و نسبتشان با اکنونیت خود، روشن می‌شود. روایتی که به‌هرحال تأملی است در مناسبات مادی، جنسیتی و فرهنگی خانواده ایرانی در فضای جنگ و مابعد آن؛ اینکه چگونه سوژه زنانه در آن فضاهای ملتهب بازنمایی و رؤیت‌پذیر شده و مناسباتش با مردان جامعه به شکل صورت‌بندی می‌شود. مکانیسم روایی نمایش، گشوده به یادآوری گذشته و بیان‌مندی خاطره و زخم است. روایتی که گاه همچون فرایندی روان‌شناختی برای ترمیم زخم‌ها و ترمیم روان‌رنجوری شخصیت‌ها عمل می‌کند. گواینکه ادعای نمایش اعتراف به کنشی یکسره متفاوت است آنجا که در ابتدای نمایش مهین صدری به‌همراه الهام کردا و ستاره اسکندری، مقابل تماشاگران می‌ایستند تا به این نکته اعتراف کنند که «نفر دوم» ماحصل عدم امکان اجرای نمایش‌نامه‌ای از چخوف بوده و شاید بهتر آن بوده که از این مواجهه با زخم و یادآوری گذشته حذر کرد. نمایش در غیاب مادر و البته پناه‌بردن استعاری پدر به مکان‌هایی چون پشت‌بام و زیرزمین اشاره‌ای است قابل اعتنا به خانواده ایرانی که چگونه در غیاب اقتدار پدر و دلسوزی‌های مادر، مقابل مشکلات تاب آورده است.

به میانجی شکل بازنمایی این سه دهه، تن زنانه و اقتدار مردانه، می‌توان پی برد «نفر دوم» در چه جایگاهی ایستاده و چه موضعی نسبت به وضعیتی که در آن تولید و اجرا شده دارد. ۳۰ سال تجربه زیسته یک خانواده که از خلال رابطه زنان با مردها بازنمایی می‌شود. مردها یا غایب هستند یا نقش آنان را یک زن بازی می‌کند. اگر برای زن مدرن با بازی الهام کردا، مرد همان موجودی است با سرمایه نمادین که همیشه در فاصله ایستاده است و با عقلانیت سرد، مشغول مدیریت احساسات خود است، در مقابل اما برای زن سنتی که اینجا نقشش را ستاره اسکندری بازی می‌کند، مرد همان تکیه‌گاهی است که می‌توان با فرزندآوری، به تعهد و حمایت مادی‌اش در ساختار زندگی زناشویی دل بست. مرد در مقام «دیگری» همان سوژه‌ای است که در یک فرایند بازشناخت هگلی زن را خطاب می‌کند. حتی صحنه نمایش هم از منظر رابطه با مردان دوپاره است. دو تختخواب که با فاصله از هم قرار داده شده و تداعی‌کننده دو فضای مختلف است. یکی از فضاها، غیاب مرد است و حرافی در باب آن: دیالوگ‌های الهام کردا و ستاره اسکندری مؤید این واقعیت است. فضای متناظر، حضور مرد مدرن منفعل است؛ با بازی مهین صدری که فاصله را حفظ می‌کند و در پی کنترل احساسات و تجلیات آن است. هر دو تختخواب همچون قلمرویی برای منطق مبادله عمل می‌کنند. اینکه این روزها هر نوع رابطه عاطفی در نهایت مبادله است، چه مناسبات مدرن باشد و چه سنتی.

اما باید پرسید مهین صدری با شیوه روایی خود که گاه حتی یادآور خاطره‌بازی است، چه مکانیسمی را اتخاذ کرده، کجا رادیکال است و کجا محافظه‌کار. اصولا فرایند یادآوری، اگر به احضار گذشته در فرم خاطره و روایت آن منجر شده و توان بحرانی‌کردن اکنون را نیابد، مستعد به انفعال‌کشیدن سوژه است. بدن‌هایی که به جای کنش‌ورزی از حرکت بازایستاده و توان سرکردن با امر منفی را نداشته و به خاطرات پناه می‌برند. اینجا می‌تواند گذشته در مقام امر سپری‌نشده، مدام احضار شود تا اکنونیت به محاق رفته و آینده بیش‌ازپیش از دسترس عاملیت ما خارج شود. روندی که موجب بازنمایی ازدواج‌های مکرر و فضای دیگر که نسبت به خانه بیرونی است و بازنمایی‌کننده رابطه زن مدرن خانواده با مردی که گویا از سلبریتی‌های این روزگار است. زن مدرن که الهام کردا نقشش را بازی می‌کند، میانجی اتصال این دو فضا و زمان است. هر دو زن؛ چه سنتی و چه مدرن، در روایت «نفر دوم» به‌نوعی «قربانی» هستند و مردان به‌نوعی عامل این وضعیت. اگر برای زن سنتی «سعادت خانوادگی» در حفظ کیان خانواده، آن‌هم به میانجی فرزندآوری خلاصه می‌شود و در این انتخاب ناگزیر، مدام قربانی شده و فرزندان خود را از دست می‌دهد، برای زن مدرن هم رابطه مبهم و نابرابر است که در نهایت «قربانی‌ساز» است. «نفر دوم» در غیاب مردان، حتی ایفای نقش آنان را به یک زن، اینجا مهین صدری، سپرده است؛ مردانی که با گفتار زنانه بازنمایی شده و حتی امکان حضور فیزیکی هم نمی‌یابند. با آنکه نمایش سعی دارد در دام جنسیت‌گرایی و گفتارهای یک‌سویه فمینیستی نیفتد، اما به‌هرحال گاهی می‌توان این قضاوت‌ها را هم در صحنه‌هایی از نمایش مشاهده کرد؛ نکته‌ای که از دل مناسبات مردسالارانه ساختارهای موجود بیرون می‌آید.

«نفر دوم» نمایشی است که با مکانیسم یادآوری خاطرات، مخاطبان را همراه می‌کند و در فراخواندن گذشته، انتخاب‌های هوشمندانه‌ای دارد، اما در نهایت آنچنان توان روبه‌روشدن با زخم‌ها را نمی‌یابد و حتی در گفتار پایانی و مانیفست‌گونه مهین صدری با اشاره به جنگ سوریه و عراق، ناامیدانه بیان می‌کند که فرزندی به این دنیا نخواهد آورد. «نفر دوم» روایتی است از فقدان امید و اکنونیتی که آنچنان به آینده گشوده نیست و بیشتر در بند تروماهای فردی و جمعی است؛ جهانی که حتی برای امر شاعرانه «نفر دوم» را از دست داده است.

بازی الهام کردا، همچنان یادآور نمایش‌هایی مانند «شنیدن»، «اگه بمیری...» و «زبان تمشک‌های وحشی» است. زنی مهربان، اغلب با لبخند که لحن صدای دلنشینی دارد و یادآور معصومیتی ازدست‌رفته است. مهین صدری هم تکرار «شنیدن» و «ایوانف» است. بازی ایستا، با لکنت‌های کنترل‌شده و دیگر آشنا که احتیاج به فراروی و نگاه انتقادی دارد. ستاره اسکندری در ایفای نقش زنی سنتی موفق است و می‌تواند بار دیگر نقش‌های تازه‌ای را تجربه کند. در نهایت، می‌توان همدلانه با «نفر دوم» به ۳۰ سال تاریخ این مملکت نظر کرد و همچنان‌که زخم‌ها را به یاد آورد، مقهور آنان نشد و آینده را خطاب کرد.

روی صحنه آبی

## رام‌شدگی سابت

حامد اصغرزاده

۱ چند روز پیش جلوی تئاتر شهر با زینب، یکی از هم‌کلاسی‌های قدیمی، گرم صحبت از تئاترها و زندگی و دوران دانشگاه بودیم که یهو گفت: «چه کفش‌های خوشگلی داری، از کجا گرفتی؟ راستی می‌دونی ما دهه‌شصتی‌ها از روی کفش، «طرف» رو انتخاب می‌کردیم؟ همین‌طور که «طرف» داشت از دانش و فهم و شعور بالای خودش و کمالات و چشم و ابروی ما حرف می‌زد، ما داشتیم در ذهنمون می‌گفتیم کفشاش چقدر باکلاسن، خودشه». دهه‌شصتی‌ها اهمیت زاویه دید و منظر نگاه را خوب می‌فهمند، چون ما مدام مجبور شده‌ایم منظرمان به چیزها را تغییر دهیم. در هر برهه‌ای دانسته‌ایم که تحلیلمان از زاویه قبلی ما را به بیراهه برده است، اما هنوز هم گاهی از منظر کفش انتخاب می‌کنیم و لبخند می‌زنیم؛ مثلا منظر نگاه ما به پروژه «سابت» قدری با منظر گردانندگان آن فرق دارد. از دید ما عنوانی که برای پروژه انتخاب شده بود و با نگاه به ایده نظری منتشرشده‌اش در اینجا و آنجا اشتباه بود؛ نظریه‌پردازانش این سری از اجراهای خاص را بینارشته‌ای نامیده‌اند. ما در زبان فارسی رشته را، اگر بخواهیم دقیق باشیم معادل دیسیپلین گذاشته‌ایم. به‌همین‌واسطه از دیسیپلین هنر یا دیسیپلین علوم انسانی و ... یاد می‌کنیم. در ادامه و در دل یک دیسیپلین ما از مدیا (یا رسانه‌های) مختلفِ بیانی استفاده می‌کنیم؛ یعنی نقاشی و موسیقی را مدیا یا رسانه‌های بیانی می‌دانیم که به دیسیپلین هنر تعلق دارند.

روزی که می‌خواستم به تماشای «رام‌شدگی»، یکی از اجراهای پروژه سالانه اجراهای بینارشته‌ای تهران (سابت)، بروم، انتظار داشتم با اجرائی که حاصل همکاری چند رشته (دیسیپلین) مثل هنر، پزشکی و علوم اجتماعی است مواجه شوم، اما بعدتر فهمیدم با برپاکنندگان پروژه اختلاف منظر داشته‌ایم. همراه‌شدن یک موزیسین و یک هنرمند تجسمی و یک کارگردان تئاتر برای به‌صحنه‌آوردن یک اجرا زیر عنوان اجرای «بینارشته‌ای» آدرس‌غلط‌دادن به تماشاگر است. همراه‌بودن این سه نفر که هماره معمولِ حوزه تئاتر و اجرا بوده است، اما اگر اصرار و تأکید بر همکاری هنرمندان تجسمی و موسیقی و اجرا و ترکیب این سه مدیوم بود، در بهترین حالت ما می‌توانستیم تماشاگر یک اثر مولتی‌مدیا باشیم و البته که رام‌شدگی یک مولتی‌مدیای پیش‌پاافتاده و فضاحت‌بار بود. باید اعتراف کنم یکی، دو اجرای آتیلا پسیانی (مثل متابولیک) و رضا حداد جزء بهترین مولتی‌مدیاهایی هستند که دیده‌ام؛ اجراهایی که شکاف میان بیان‌های مختص به هر یک از مدیاها و رسانه‌های مختلفِ حاضر در اجرا را نپوشانده و سعی نکرده‌اند هویت رسانه‌ای هرکدام از مدیاهای مورداستفاده را به‌نفع یک کلان‌روایت مخدوش کنند.

۲ چند روز پیش قبل از آنکه جلوی تئاتر شهر برسم، در یکی از پیاده‌روهای خیابان انقلاب، جلوی ویترین یکی از کتاب‌فروشی‌ها ایستاده بودم، اما به‌جای کتاب‌ها داشتم زیرچشمی و از سر کنجکاوی دو پسربچه‌ای را نگاه می‌کردم که داشتند در پیاده‌رو از دور می‌آمدند. آن دو بازیگوشانه داشتند سربه‌سر هم می‌گذاشتند، به سمت هم لگدپرانی می‌کردند و با همان صدای شاد و سرحالِ ۱۰، ۱۱ سالگی‌شان حرف‌های رکیک ردوبدل می‌کردند. به محض اینکه به من نزدیک شدند، یکی از آن دو با همان سرعت کنارم آمد و در کسری از ثانیه ژست و نگاه و لحن و صدایش را تغییر داد و گفت: «یه دونه می‌خری؟ تو رو جون عشقت، (و از آنجا که ممکن است از آن عشق‌ها نداشته باشم) تو رو جون مادرت یه دونه بخر...» و چون خنده من قطع نمی‌شد، بی‌خیال شد و باز در کسری از ثانیه همه آن مؤلفه‌ها را تغییر داد و دوید به سمت دوستش و لگدی پراند و رفتند. کمی که فکر کردم متوجه شدم چقدر این بخش نمایشی کارِ آن پسربچه شبیه خیلی از تئاترهایی است که در چندسال اخیر دیده‌ام؛ چیزی که من اسمش را گذاشته‌ام «اپیدمی لحنِ غم‌بار». اجراهایی که قسمت اعظمشان را روایت شکل می‌دهد، بازیگرانی دارند که رو به مای تماشاگر می‌ایستند و با لحنی غم‌بار مصائب خود را روایت می‌کنند؛ لحنی که ماحصل تغییر تن صدا و در لحظه‌هایی حساس، لرزاندن آن است، اما اگر آنجا کمی به بدن بازیگر دقیق شویم می‌بینیم آن لحن نتیجه طبیعی بدن او نیست و مگر صدا جزئی از بدن ما نیست؟ و مگر من می‌توانم بدون بدنی که رنج می‌کشد صدایم از رنج و اندوه بلرزد و لحن کلامم غم‌بار شود؟ بدن بازیگر دروغ نمی‌گوید، حتی آن‌گاه که صدایش به اپیدمی لحن غم‌بار دچار شده باشد. بخشی از تئاترمان دیگر صادق نیست و ما به آن عادت کرده‌ایم. آسیبِ ازدست‌رفتن «زندگی» در تئاترمان خیلی جدی است. رام‌شدگی نمونه جدیدتر آن بود.