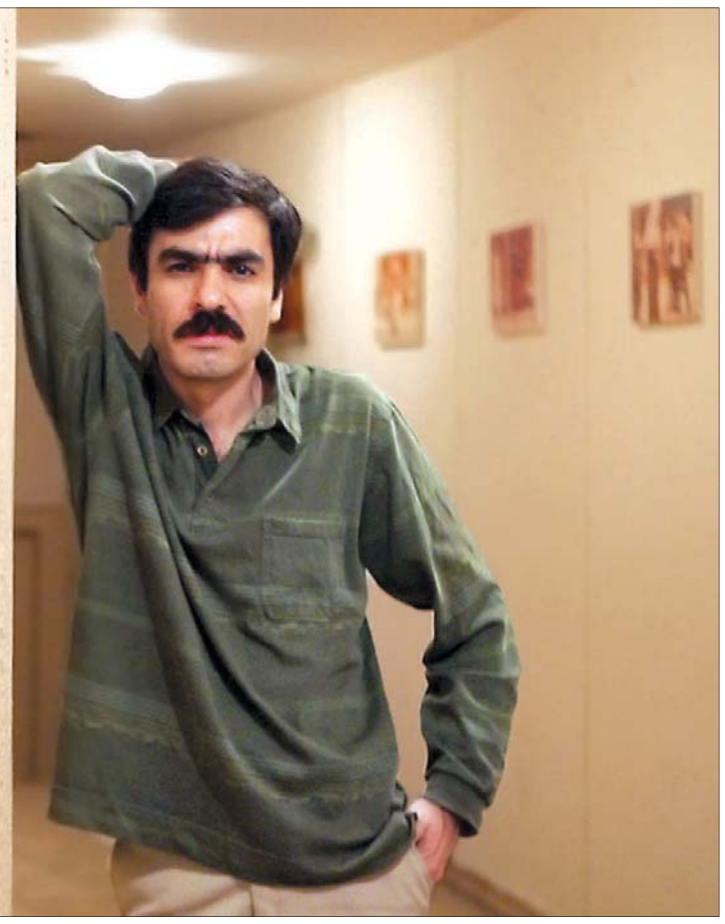
روزنامه شرق

هنر . علم


زلزله احتمالی تهران و راهکارهای اجتناب از پیامدهای آن — صفحه ۸

واکاوی آخرین نتایج بررسی لرزه‌خیزی تهران — صفحه ۹

وضعیت حق عضویت در احزاب ایران — صفحه ۱۰

عکس: مهدی حسنی، شرق

گفت‌وگوی جواد طوسی با حسین کیانی درباره «در شوره‌زار»

# تاریخ بی‌رحم و قربانیانش

جواد طوسی

**در میان حجم انبوه نمایشنامه‌ها و اجراهای وام گرفته‌شده از متن‌های خارجی و فضاهای انتزاعی و بی‌زمان و مکان و بازی‌های نمایشی متظاهرانه متکی به فرم که نسبتی با جامعه معاصر و آدم‌های خاکستری و طبقه‌بندی غریب و پیچیده‌اش ندارند، نمایشنامه «در شوره‌زار» قطع‌نظر از برخی نقاط ضعفش (در قیاس با چند کار خوب و موفق قبلی حسین کیانی) دارای حسی عمیق و ریشه‌دار و تعهدی هنرمندانه و در عین حال هشداردهنده به تاریخ و جامعه بشری است. نگاه حسین کیانی به آدم‌هایش از بالا و متفرعنانه و خط‌کشی‌شده و ایدئولوژیک نیست. او در شوره‌زاری که در واقعیت ذهنش تصویر کرده، سوگوار انسانیت و از دست‌رفتگی و جنون آدم‌هایی است که لیاقت افراشته‌بودن و الگویذیرشدن را دارند. کیانی با ارایه تصویری دفرمه و پرکنتراست از ناظر، راوی، مجری و قربانی تاریخ، ما را ملزم می‌کند که خود و شرایط معاصرمان را جدی بگیریم.**

**اگر بخواهیم یک ارزیابی کلی درباره «در شوره‌زار» داشته باشیم، فکر می‌کنم فارغ از دغدغه‌های اجتماعی که همواره در کارهایتان وجود دارد، در اینجا وارد یک فضای انتزاعی شده‌اید. این لوکیشن ثابت «شوره‌زار» و سربازی که در موقعیتی تبعیدشده حواسش را متوجه آدم‌هایی شوربخت کرده، در بخشی از حوزه دید شما یک واقع‌گرایی اولیه را دربر می‌گیرد، اما در مرحله بعدی به ساحت تأویل می‌رسد. یعنی همه این آدم‌ها یک وجه و شمایل تأویل‌پذیر هم دارند. این بازی با فرم در جهت ایجاد موقعیتی نمایشی و رسیدن به یک تجربه متفاوت اجتماعی چگونه شکل گرفت؟**

با اتفاقی که برای دو نفر چند سال پیش رخ داد و تبدیل به یک جنجال خبری شد، جرقه اولیه نوشتن این متن زده شد. آن ایده نمایشی شکل‌های مختلفی به خودش گرفت تا اینکه تبدیل به این شد.

**منظورتان آن دو بیمار بیمارستان است؟**

بله، در سال ۹۰ دو بیمار بیمارستان را در کنار اتوبان خلیج‌فارس رها کردند. به نظرم خود نفس اتفاق، این انتزاع و برهوت‌گونگی را در درون خودش دارد. شما تصور کنید دو بیماری که توانایی برای حرکت جسمانی ندارند، شب در بیمارستان خوابیدند و صبح چشمشان را باز کردند و دیدند در یک بیابان قرار دارند. من وقتی این خبر را خواندم جز یک فضای معناباخته چیزی در ذهنم شکل نگرفت. بعد کوشش کردم که مقداری این را واقعی کنم. طرحی نوشتم به اسم «در کشتزار» که در کنار این دو نفر تعداد زیادی شخصیت وارد کردم و آنها تبدیل به یک خانواده شدند. این خانواده به‌دلیلی گذرشان به بیمارستان می‌افتد و از آنجا به کشتزار می‌رسند. با اینکه طرح به صورت پیرنگ کامل بود، زنجیره اتفاقات حرکت نمی‌کرد نتیجتا میلی برای نوشتنش نداشتم. تا اینکه ماجرای دریاچه ارومیه گسترش پیدا کرد و عکس‌ها و فیلم‌هایش را دیدم و فکر کردم بهترین جا برای ایده و آن حس انتزاعی، جز شوره‌زار جای دیگری نمی‌تواند باشد و ناخواسته اینها همدیگر را تکمیل کردند. در دل اتفاق، بحث انتظارگونگی بود؛ حتی به شکل واقع‌گرایانه. سعی کردم چیزی مثلا نزدیک به «اهل قبور» بنویسم، اما آن هم شکل نگرفت و پیش نرفت. «در شوره‌زار» به لحاظ موقعیت دراماتیک باید جایی می‌بود که این آدم‌ها نتوانند از آن‌جای دیگری بروند. این وجه تمثیل‌گونگی و نمادوارگی، خرد خرد ساخته شد و از پیش تصمیم نداشتم اینها را در این فضا بیاورم. اجازه دادم این اتفاق در من رشد کند و به آن گزاره و آن درخت مرده و حداقل واقع‌گرایی اشیا برسد. با حمید لبخنده که صحبت می‌کردیم، می‌گفت که ای کاش لباس‌ها را هم سفید می‌کردی. گفتم که می‌خواستم رنگی از واقعیت در اثر باشد، والا می‌شد تا آن مرزها هم پیش رفت. آنجا را به طور کامل از زندگی تهی و عاری کرد.

**این گستره ذهنی و قالب اجرایی آن با کارهای قبلی‌تان تفاوت ایجاد می‌کرد. شما سعی کردید به مجموعه آدم‌هایی نزدیک شوید که نماینده اقشار مختلف یک جامعه هستند. از کانون سنت بگیر تا حوزه‌های روشنفکرانه که به یأس و جنون رسیده‌اند و انگار گوش شنوایی برای دیدگاه و واکنش‌های اجتماعی و مانیفست‌های اخلاقی‌شان نیست و به شکلی دارند خودشان را تخلیه می‌کنند. فکر نمی‌کنید تعمیم این نگاه انتزاعی، واقعیت را تحت‌الشعاع قرار داده است؟ شخصیت در وهله اول باید باورپذیری‌اش را برای من ایجاد کند و بعد بتوانم از او برداشت تأویل‌گونه داشته باشم. بعضی از شخصیت‌های شما وجه تأویل‌پذیری‌شان خیلی بیشتر است. ریتم در بخش اول خوب پیش می‌رود، اما در بخش دوم به بعضی از آدم‌ها بیش از حد برای تخلیه‌کردن و شعاردادن فرصت می‌دهید، در مقام نمایشنامه‌نویس و کارگردان نگران نبودید که تماشاگران این حجم شعارزدگی و عصبیت و اعتراض‌های فردی را پس بزنند؟**

از اساس این موقعیت مرگ است. از نیمه نمایش به بعد، مرگ رو به قطعیت می‌رود. یعنی از جایی که یواش‌یواش متوجه می‌شوند که قرار نیست ماشینی بیاید. وقتی که مرگ قطعیت پیدا می‌کند، باعث برون‌ریزی افکار و عقاید می‌شود. اگر آن معلم تاریخ یا موزیسین در دفتر کار یا کلاس درسش این حرف را می‌زد و این دیالوگ‌ها را می‌گفت، این حرفتان را قبول داشتم و می‌گفتم نمایشنامه دارای وجه شعارگونه است و باید نگرانش بود. اما آن آدم در موقعیتی قرار گرفته که تا مرگ و نیستی کمترین فاصله را دارد. طبیعی است که این کاراکتر به لحاظ روانی دست به این نوع آنارشی و برون‌ریزی بزند. همیشه فکر می‌کنم شعار وقتی به یک دیالوگ منتسب می‌شود که زمینه عمل شخصیت با حرفی که می‌زند یکسان نیست. اما در اینجا زمینه عمل و موقعیت جوری طراحی شده که آنقدر هولناک و مخوف است که طبیعتا شعارگونگی آن دیالوگ را هم می‌پوشاند و اجازه نمی‌دهد آن دیالوگ رنگ شعاری به خودش بگیرد.

**به انتهای نمایشنامه و اجرا که نزدیک می‌شویم، می‌بینیم شما روی بعضی از آدم‌ها و شخصیت‌ها بیشتر زوم می‌کنید و حرف‌ها هم در حال‌وهوایی هستند که یک مقدار ذهن شنونده و بیننده را به خود جلب می‌کنند. نمونه تمام‌عیارش آن جمله خیلی خوب نوشته‌شده بی‌انتهای معلم تاریخ است که ای کاش یک پیش‌درآمد و تبارشناسی تاریخی داشت. حرف خیلی خوب است، انگار شما داری جامعه‌شناسی معاصر را آسیب‌شناسی می‌کنی وقتی که می‌گویی: «اگر بزرگ‌ترین بدبختی ملت این است که تاریخشان را تکرار می‌کند، بزرگ‌ترین بدبختی ما این است که اصلا تاریخمان تکان نمی‌خورد. سفت و سخت سرجایش ایستاده و حرکت نمی‌کند.» در کنارش، دارید به یک‌جور انتخاب می‌رسید و در بین آن مجموعه آدم‌ها، عامدانه دارید آدم‌های خودتان را انتخاب می‌کنید؟**

بله، معلم تاریخ می‌توان گفت نماینده مانیفست و راوی تاریخی است. او بیانگر تم اثر و کسی است که در حقیقت فراتر از همه کاراکترها یک چشم‌انداز تاریخی دارد و نگاهش را از دوردست می‌گیرد و به زمان حال می‌آورد. بنابراین حرفش یک جور وصیتنامه است. من که لحظه مرگ را تجربه نکردم، اما فکر می‌کنم شاید آدم در آن لحظه دوست دارد حرفی را بزند که یک عمری درواقع با آن زندگی کرده است. شما در بسیاری از کاراکترها هم این را می‌بینید، برای مثال الان من کاراکتر «رضا موتوری» مسعود کیمیایی و دیالوگش در لحظه مرگ آن یا دیالوگ «سید» در «گوزن‌ها» در لحظه مرگش را به یاد می‌آورم. لحظه مرگ یکی از آرمانی‌ترین و اساسی‌ترین لحظه‌های زندگی یک فرد است. الان نگاه می‌کنم به مرگ‌های سینمای ایران، همه بلاستثنا شبیه این مانیفست‌ها را داشتند. من فکر می‌کنم درست انتخاب شده که معلم تاریخ در لحظه مرگ این جمله را بگوید.

**منتها خود این گویش و این ادبیاتی که شما انتخاب کردید، بیش از حد ساحت روشنفکرانه این کاراکتر را به رخ نمی‌کشد؟ خب شما دیالوگ‌نویسی‌تان را در همین کار به‌شکل ملموس‌تر دیگری هم تجربه کردید، مثلا یکی از کاراکترهایتان می‌گوید: «بگذارید دم آخر همه بی‌همه‌چیز باشیم.» یا «در شوره‌زار هیچ‌کس قهرمان نمی‌شود.» اینجاها آدم‌ها یک مقدار ارتباطشان خودجوش‌تر و بی‌واسطه‌تر است، اما اینجا کاملا برای این شخصیت (معلم تاریخ) یک اتیکت روشنفکرانه ایجاد می‌کنید. جمله به‌طور مجرد تاثیرگذار است، اما کاملا کاراکتر را در یک تشخص بیش از حد قرار می‌دهد.**

ممکن است. به‌هرحال بعضی وقت‌ها هست که نویسنده دیگر چاره‌ای ندارد جز اینکه چنین بنویسد. ممکن است به لحاظ نحو زبانی یا نحو ادبی به گونه‌ای باشد که مقداری ثقیل به نظر بیاید و اتیکت روشنفکری معلم تاریخ به رخ کشیده شود. این را تا حدی قبول دارم ولی گریزی از آن نیست چون معلم تاریخ من یک کاراکتر روشنفکر است و همان‌طور که گفتم شاید اینجا نویسنده هم در بیان جمله کاراکتر دخالت مستقیم می‌کند، چون برایش بسیار بااهمیت است.

**این بار ترکیب کلام که گاهی اوقات با یک مقدار شوخی و تکه‌پرانی‌هایی همراه شده، آیا برای تحمل‌پذیرکردن این فضای تلخ و نکبت‌زده و رعایت بخشی از قواعد این نوع اجراهاست؟**

نه خیر، من لااقل سعی نکردم از طنز این کارکرد را بگیرم. طنز برای من در این اثر یک کارکرد واقعی داشت. یعنی همان‌جوری که این آدم‌ها انبانی از بیچارگی و بدبختی هستند، همان‌قدر هم به صورت واقعی طنز در زندگیشان جریان دارد.

**حتی جایی ممکن است یکی از کاراکترها کمرش را تکان دهد و آغاسی هم بخواند...**

بله ممکن است آغاسی هم بخواند و لذتش را هم ببرد.

**شعار وقتی به یک دیالوگ منتسب می‌شود که زمینه عمل شخصیت با حرفی که می‌زند یکسان نیست. اما در اینجا زمینه عمل و موقعیت جوری طراحی شده که آنقدر هولناک و مخوف است که طبیعتا شعارگونگی آن دیالوگ را هم می‌پوشاند و اجازه نمی‌دهد آن دیالوگ رنگ شعاری به خودش بگیرد**

**منتها در خدمت آن رئالیسم؟**

بله، دقیقا در خدمت آن رئالیسم. معتقدم بدبخت‌ترین آدم روزگار هم بالاخره لحظات شادی در زندگی‌اش دارد. من سعی کردم آن لحظات را هم نشان دهم تا به آن واقع‌گرایی‌ای که مدنظرم هست بیشتر نزدیک شوم. می‌شد که هیچ لحظه طنزی هم نباشد، ولی من از طنز یک کارکرد غیردراماتیک و خارج از متن اثر را طلب نکردم.

**یکی از کاراکترهای سنجیده شما سرباز است که این تناقض شخصیتی و حس سادیستی که مثلا غالب می‌شود و غلبه غریزه در او در اجرا خیلی، خوب از آب درآمده. مثلا فشاردادن آن پیت حلبی خالی از سوی او در لحظه‌ای که آن دو زن با هم درگیر هستند، به‌خوبی با یک ایجاز بصری، عقده‌ها و کمبودهای این کاراکتر را نشان می‌دهد. فرصتی که شما به این کاراکتر می‌دهید تا در میزانسن پایانی بیاید و از آن مرده‌های بی‌کفن و دفن سان ببیند، رویشان را بیندازد، سیگاری از لب یکی از زن‌ها بردارد و... لگدی به جنازه بزند. به‌نظر می‌رسد که این در نگاه ذهنی تأویل‌گونه شما در واقع یک نوع بی‌رحمی تاریخ را نشان می‌دهد و در عین حالی که می‌تواند واقعیت جاری هم باشد. شما خواستید این دو را هم‌عرض هم نشان دهید؟**

بی‌رحمی می‌تواند باشد و نمی‌توان انکارش کرد. ولیکن می‌شود گفت سرباز هم قربانی همین شوره‌زار است، چون هیچ حالت انسانی ندارد. او حتی اسم ندارد، کسی منتظرش نیست و کسی به سراغش نمی‌آید و عاری از هرگونه ارزش‌های انسانی است که آن هم به‌نوعی خودش مرگ است. یک جمله‌ای نمایشنامه‌نویس دارد: «من از آن بالا صورت سرباز را دیدم. او خیلی وقت است مرده.» در ادامه، سرباز برمی‌گردد و می‌گوید: «تا دستور ندهند سرباز نمی‌میرد، هنوز هم دستور ندادند بمیرد.» پس سرباز هم اگر بخواهیم در بطنش نفوذ کنیم، قربانی خوار و خفیف این وضعیت است. از موقعیت بالا اینها را تماشا می‌کند، اما نهایتا پایین می‌آید و هم‌عرضشان می‌شود.

**اما کماکان اجرای غیرانسانی خودش را دارد. حتی وقتی سیگار آن زن مرده را برمی‌دارد، باز در اجرا یک موقعیت عاطفی و آمیخته با حس انسانی را به نمایش نمی‌گذارد. از زاویه شما آدم‌هایی که مالامال از این عقده‌های سرکوب‌شده هستند، اینگونه رفتار و واکنش‌های بی‌رحمانه‌شان اجتناب‌ناپذیر است؟**

طبیعتا همین‌طور است. او وقتی خودش از هر نوع انسانیتی تهی می‌شود، انسان روبه‌رویش را نیز دیگر نمی‌بیند. شما می‌بینید که چگونه با حرف‌هایش، با اطلاعات غلطش، از سرگردانی اینها لذت می‌برد و کیف می‌کند. یعنی وقتی خودش هویت و شرف انسانی‌اش را از دست می‌دهد، طبیعی است که نمی‌تواند انسان دیگری را مقابل خودش درک کند. من از آن منظر گفتم، اما از همین منظر که شما می‌گویید او منتسب به آن سمبل بی‌رحمی تاریخ می‌شود یا شاید قدرتی که ظاهرا همیشه بر این آدم‌ها مسلط است نیز جواب می‌دهد. سرباز جمله‌ای خطاب به معلم تاریخ دارد: «خیلی‌ها از این پایین خواستند مرگ مرا ببینند، ولی من مرگ آنها را دیدم. دیدم و خندیدم.» بعد معلم تاریخ می‌گوید: «مگه بودن کسایی غیراز ما که اینجا آورده‌باشنشان که بمیرند؟» سرباز چیزی نمی‌گوید و فقط می‌خندد. این تکرار، بی‌رحمی تاریخی است که همچنان هست. چون سرباز بعد از اینکه سیگارش را می‌کشد و یک لگد به اینها می‌زند و یک سان از مردگان می‌بیند، دوباره سر جای خودش برمی‌گردد. انگار باز هم منتظر است که کسانی اینجا آورده شوند و او باز این برخورد غیرانسانی را با آنها کند و کمترین امکاناتی در اختیار آنها نگذارد و کمترین کمکی به آنها نکند. این یک‌جور هشدار به خودمان است. اینکه هرکدام از ما می‌توانیم مبدل به آن سرباز شویم. هر یک از ما سرباز کوچکی شبیه سرباز «در شوره‌زار» در درون خودمان داریم. سربازی که اگر به آن اجازه رشد و نشوونما دهیم، قطعا همه وجود ما را فرامی‌گیرد و تبدیل به آن چهره آفتاب‌سوخته و درهم‌ریخته‌ای می‌شود که هیچ شباهتی به انسان ندارد.

قاعدتا محدودیت‌ها اجازه نمی‌دهد بعضی از این کاراکترها بیش از حد با یک لحن و زبان عریان باز شوند. در میزانسن پایانی، در موقعیت و جایگاه این سرباز شما این زنگ خطر را هم می‌دهید که اگر اینطور آدم‌ها متکثر شوند، می‌توانند عامل مخربی باشند برای حذف و نابودی همان نیروهایی که شما قبل‌تر به آنها – حداقل – برای یک‌جور ابراز وجود کلامی فرصت داده بودید؛ مثل همان معلم تاریخ و نمایشنامه‌نویس یا آن آهنگساز. یعنی درواقع آنها قربانی حضور سیطره‌آمیز چنین افراد حقیر و فاقد هویتی هستند.

این تقابل دائمی و ابدی است و ظاهرا هیچ تعاملی هم نمی‌خواهد صورت گیرد. از پایین اظهار تعامل می‌شود، تقریبا همه شخصیت‌ها یک گفتمان کوچکی با سرباز دارند و همه سعی می‌کنند باب ارتباط را باز کنند. اما او دیالوگ‌های کلیشه‌ای خودش را دارد و لحظه‌ای از آن قالب بیرون نمی‌آید. انگار یک بخشی از دیالوگ‌ها را حفظ کرده و در آن فریز شده و دایما آنها را تکرار می‌کنند. اوست که در هر نوع تعامل و گفت‌وگو را به روی اینها سد کرده. بله، سعی شده در آن میزانسن پایانی خط تکثیر آن جنس کاراکتر به تماشاچی گوشزد شود.

**چقدر شما برای ریتم اهمیت قایل هستید، به‌گونه‌ای که در یک توازن اجرایی بتواند کارتان با مخاطبان مختلف ارتباط بی‌واسطه و خودجوش برقرار کند؟ فکر می‌کنید در «در شوره‌زار» این ریتم در تایم زمانی مورد نظرتان به درستی شکل پیدا کرده و به اجرا درآمده است؟**

من سعی کردم با بهترین و مناسب‌ترین ریتم به ظرایف روایت این قصه برسم. همیشه این را مدنظر دارم و به خودم نهیب می‌زنم که: «جوری کار کن که اگر مخاطبی برای اولین بار در عمرش تئاتری می‌بیند و آن تئاتر توست، باز هم علاقه‌مند شود که بیاید و تئاتر ببیند.» این همیشه جزو آرمان‌ها و خواست‌های درونی من است. ولیکن بخش عمده‌ای از این ریتم به شب‌های متفاوت کار و حال بسته به حال و شرایط بازیگر بستگی دارد. ممکن است شب‌هایی در کارگردانی و اجرا این ریتم چند دقیقه افزایش یا کاهش داشته باشد. یکی از دردسرهای کارگردانی تئاتر بر خلاف کارگردانی ارکستر سمفونیک این است که کارگردان ارکستر حضور دارد و همه سازها و نوازنده‌ها و ریتم نواختن را کنترل می‌کند، ولی کارگردان تئاتر چنین حضوری ندارد. بنابراین من در پشت صحنه و خارج از صحنه سعی کرده‌ام ریتم مناسب این فضا را که متشکل از فضای واقعی و انتزاعی است، درست پیاده کنم. حالا دیگر بستگی دارد که مخاطب چه برداشتی داشته باشد.

**این سن دو طرفه‌ای که در کار شما می‌بینیم، در این دو، سه سال اخیر نمونه‌های دیگرش را هم- بیشتر در کارهای متکی به فرم و نگاه آوانگارد که گاهی به ادا تبدیل می‌شود- شاهد بودیم. ولی در کاری با این دستمایه اجتماعی، می‌خواهم منطقش را از زبان خود شما در جایگاه نمایشنامه‌نویس و کارگردان در این مضمون اجتماعی بشنوم.**

خب، این‌جوری چیدن، طول «شوره‌زار» را برای من بیشتر می‌کرد؛ یعنی هرچقدر طول این شوره‌زار و درازای آن بیشتر می‌شد، طبعا باورپذیری فضا هم افزایش پیدا می‌کرد. فلسفه من از صحنه دوسویه این است که وقتی تماشاچی را روبه‌روی تماشاچی قرار می‌دهید، بی‌آنکه بخواهد او را در یک گفتمان دیداری با تماشاچی روبه‌رو می‌کنی و انگار تئاتر بهانه است برای دیدن و درک حضور. من چنین چیزی مد نظرم بود. کمااینکه در وهله اول ترسیم فضا و وسعت فضای شوره‌زار را هم می‌خواستم. برای همین این نمایش به هیچ وجه نمی‌توانست در سالن «چهارسو» اجرا شود یا در دیگر سالن‌های تئاتر شهر اجرا شود و فقط باید در همین سالن استاد سمندریان اجرا می‌شد. حتی در صحنه قاب عکسی هم نمی‌توانست این تأثیر را داشته باشد، چون تماشاچی باید مسلط به این آدم‌ها و پهنه شوره‌زار باشد.

**صحبتی هم درباره کستینگ بازیگری داشته باشیم. این شناسایی چگونه صورت گرفت و شیوه تمرین در جهت انطباق بازیگر با آن قشر مورد نظر چگونه بود و چقدر بده بستان میان شما و بازیگران ایجاد شد؟**

من اصولا بازیگری را انتخاب نمی‌کنم مگر اینکه عضو گروهم بوده باشد یا کارش را روی صحنه دیده باشم. این برایم خیلی مهم است. همیشه هم پیش از نگاشتن نمایشنامه با بازیگر تماس می‌گیرم و می‌گویم که می‌خواهم چنین کاری بکنم، شما هستید؟ تقریبا بیشتر کاراکترهایی که تا الان کار کردم را بر اساس بازیگر نوشتم.

**در کارهای قبلی شما از بعضی بازیگرهای سینما مثل شهرام حقیقت‌دوست، رویا تیموریان و فریده سپاه‌منصور استفاده شده بود. اینجا هم مجید صالحی و علی سلیمانی‌هستند.**

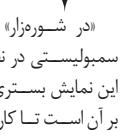
من از مجید صالحی در سال‌های ۸۴ و ۸۵ دو کار تئاتر دیده بودم و سابقه صحنه‌ای از او داشتم، یا علی سلیمانی در «مشروطه‌بانو» با من بود. خانم سپاه‌منصور هم در این کار برای بار چهارم است که با من همکاری دارد وحید رهبانی و همسرم هم همین طور. قبل از نوشتن این نمایشنامه به این بازیگرها سر زدم و بر اساس قولی که از آنها گرفتم نقش‌ها را برایشان نوشتم. این معادله را کمتر بهم می‌زنم، مگر ناگزیر شوم. چون معتقدم نقشی که برای بازیگر نوشته می‌شود آن بازیگر کمترین دردسر را برای اجرای نقش دارد. در حقیقت به بهترین شکل می‌تواند اجرایش کند تا اینکه نقشی که اساسا مناسبتی با آن نداشته باشد.

ادامه در صفحه ۱۱

روزنه آبی

نگاهی به نمایش «در شوره‌زار»

## کیفیت، حرف اول را می‌زند



رضا آشفته

«در شوره‌زار» را باید نمایشی سمبولیستی در نظر گرفت. هرچند، این نمایش بستری واقع‌گرایانه دارد اما بر آن است تا کاراکترهایش به‌نوعی، تمثیلی از اجتماع باشند. حسین کیانی نگاه واقع‌گرایانه‌اش در آثار قبلی‌اش بارزتر بود اما این‌بار بر آن است تا فضایی مفهومی را در صحنه القا کند. برای همین این‌بار اثری متفاوت از این نویسنده و کارگردان خواهیم دید. شاید این‌بار نتوانسته یا نخواسته با صراحت بیان به کنکاش پیرامون مسایل موردنظرش بپردازد و شاید نتیجه هشت‌سال ممیزی سفت‌وسخت ورود به دنیایی کاملا تمثیلی باشد. به هر تقدیر این نوع نگاه برخی را از حسین کیانی دلزده کرده و برخی نیز خیلی منطقی ماجراها و آدم‌ها را مورد نقد و پذیرش قرار می‌دهند. اما نگارنده نقد عمده‌اش بر شیوه بازیگری و هدایت بازیگران است چراکه بازی در فضایی ذهنی و نمادگرایانه تا حد زیادی با بازی در فضاهای واقع‌گرایانه متفاوت است. تفاوت هم به‌خاطر این است که در اینجا ورود به دنیای درون آدم‌ها و اجرا، اصل و بنیاد کار است تا بشود اینگونه تمثیل‌ها و نمادها و استعاره‌ها را مورد شناسایی و مداقه فکری قرار داد وگرنه هیچ دلیلی وجود ندارد که فضای ذهنی ایجاد کنیم. در اینجا نظرگاه افلاطون که انتزاع واقعیت را اصل و اساس شاکله اثر هنری می‌داند، رعایت شده است. البته بیس و پایه فکری نمایش «در شوره‌زار» همین است اما در اجرا و به‌ویژه در هدایت بازیگران این مهم گاهی به خطا رفته و آنطور که باید در نهایت خود اتفاق نیفتاده‌است.

نویسنده سرطانی (وحید رهبانی)، خبرنگار ایدزی (رویامیرعلمی)، معلم تاریخ ترکش‌خورده در جنگ (احمد ساعتچیان) و موزیسین بیمار (سینا رازانی) نمونه‌های نوعی از اجتماع هستند که هر یک نماینده قشری خاص هستند و در نهایت کارشان مرتبط با فرهنگ و هنر است. به‌گونه‌ای بیماری و تهدید مرگ برایشان بیانگر فضایی تراژیک خواهد بود. در کنار اینان بخشی دیگر از افراد ستمدیده هستند که پیرزن (فریده سپاه‌منصور)، پیرمرد بنا (علی سلیمانی) و زن صورت‌سوخته (فهیمه امن‌زاده) نمایندگی می‌کنند افراد فرودست جامعه را. انگار اهل فرهنگ و توده‌های پایین‌دست از اقشار آسیب‌پذیر جامعه هستند که در گرداب بدبیاری‌ها به شوره‌زار رانده شده‌اند. اینجا باید منتظر مرگ باشند که هیچ نجات‌دهنده و راه نجاتی هم نیست. سرباز هم گویی مامور مرگ است که مراقبت‌های ویژه را برای اینان انجام می‌دهد. در اصل این بیماران بی‌سرپرست به دستور رییس بیمارستان به شوره‌زار منتقل شده‌اند. شاید باور چنین جریانی کمی مشکل باشد اما در حالت تمثیلی چنین چیزی ناممکن نیست و در اینجا شیوه بازی احمد ساعتچیان و مجید صالحی امکان چنین حالت و فضایی را ممکن می‌سازند. البته این تغییر موضع شیوه کارگردانی نیازمند دستیاران و مشاورانی بوده است که بتوانند در القاگری این فضا بکوشند وگرنه جریان بازی روال دیگری به خود خواهد گرفت که الان در شوره‌زار حاکم است. با آنکه گروه کاملا حرفه‌ای است اما تماشاگران و منتقدان آنگونه که شاید و باید پای این اثر نمایشی ننشسته‌اند. پس وجود بازیگرانی مثل مجید صالحی هم تضمین‌کننده دیده‌شدن آن نبوده است. یعنی کیفیت حرف اول را در تئاتر خواهد زد.

پرده خانه

درباره نمایش عروسک‌های سکوت

## وضوح تدریجی کابوس

علیرضا نراقی

کابوس نوعی آشوب و در هم‌ریختگی هراس‌آور در حالت ناهوشیاری است. آنچه مسلم است این وضعیت با دو اصل ارتباط اساسی دارد؛ اول بی‌نظمی و دوم هراس. حال این رخداد بی‌نظم و به‌لحاظ عاطفی تاثیرگذار (ترس‌آور) بر اساس علایم و نشانه‌هایش و ارتباط آنها با اتفاقات واقعی کمی توضیح‌پذیر می‌شود. هر چند ممکن است این توضیح‌پذیری تنها نتیجه کلک‌های زبانی باشد. بالابودن شدت درگیری با کابوس و گمگشتگی میان آن و واقعیت امکان توضیح‌پذیری را کم می‌کند و شخص دچار این حالت را به جنون می‌رساند. فرآیند توضیح‌پذیرکردن کابوس بیشتر برای ناظری بیرونی با آگاهی خداگونه که به تمام چیستی و چرایی به‌وجودآمدن یک کابوس و ارتباطش با واقعیت آشناست، ممکن خواهد بود. به‌دلیل وجود چنین شخصیت خداگونه‌ای (مولف) در هر اثر هنری و خاصه دراماتیکی طبیعی است که -به شرط اراده مولف - کابوس ابتدایی که قطعا با آشوب و ترس همراه است توضیح‌پذیر می‌شود.

نمایش عروسک‌های سکوت نوشته فرزانه سهیلی به کارگردانی سمانه زندی‌نژاد از یک کابوس به واقعیتی که آن کابوس در آن ریشه دارد، حرکت می‌کند. ساختمان نمایشنامه با یک فضای آشوب‌زده و هراس‌آور شکل می‌گیرد و به اوج می‌رسد. نمایشنامه با نشانه‌گذاری از طریق اطلاعاتی پراکنده و بی‌نظم و فضایی هراس‌آور به‌سبب عناصری وهم‌انگیز، پرابهام و خشن، خیلی زود به فضای مورد نظرش می‌رسد. تداخل‌های زبانی، پیچیده‌کردن روابط و درهم‌ریزی مداوم آنها به‌طریقی که نتوان نسبت شخصیت‌ها را پیش از ساخته‌شدن فضا دریافت کرد، از جمله تمهیدات متنی است که باعث شده فضاسازی در «عروسک‌های سکوت» بر داستان‌پردازی غلبه کند. در کنار این مساله، همین تمهیدات نتیجه‌ای دیگر در پی دارند که ایجاد سیری غیرقابل اعتماد، همچون کابوس در دوسوم ابتدایی است.

کابوس در متن این نمایش اصلی ساختاری است. البته این ساختار صرفا تشکیل‌دهنده دوسوم از سیر کلی نمایشنامه است اما با در نظرگرفتن این نکته که کابوس ساختار را تعیین می‌کند، می‌توان ابهام و پیچیده‌سازی اولیه نمایش را توجیه کرد. کابوس به‌مثابه یک ساختار نه الزاما پیش‌رونده است و نه پس‌رونده، سیالیت رویا را دارد و غریب و حساسیت‌زاست. بخشی از هراس‌انگیزبودن کابوس هم به‌سبب این است که آشوب آن با غربت، ناآشنایی، حساسیت‌ها و ترس‌های فردی آمیخته است. کلیت فضا و روابط آدم‌های نمایش عروسک‌های سکوت در دوسوم ابتدایی هم توسط هراس‌های فردی و شاکله ناآشنای زبانی و ارتباطی ساخته می‌شود. درست است که ما در این بخش‌های نمایشنامه از علت و واقعیت مبنایی این کابوس‌ها اطلاع نداریم و تنها مشغول آشناشدن با فضا و حدس آنچه در لایه‌های زیرین پنهان است، هستیم، اما با این وجود در اینکه این ترس‌ها فردی، درونی و ناشی از فاجعه‌ای در گذشته است، تردیدی نداریم.

فضای اثر ذهن‌گراست. معنا و جنس این ذهن‌گرایی با تشریح نوع آغاز نمایش و حرکتش در عکس‌العمل‌های روانی شخصیت‌ها مشخص می‌شود. شروع نمایش زمانی است که شخصیت مرد (پدر) در جلو دری که میانه صحنه قرار دارد، صدای گفت‌وگوی شاد دو دختر را می‌شنود و با گفتن اسم مسعود به این صدای ذهنی پاسخ می‌دهد و از در وارد می‌شود. اینجا با نوع کارگردانی زندی‌نژاد و فضای نمایشنامه که مدام از واقع‌نمایی و روندی سرراست سر باز می‌زند، این نکته تداعی می‌شود که ما وارد فضای ذهنی و روانی مرد شده‌ایم و آنچه می‌بینیم آشوب و ترس درون ذهن این مرد سودازده است، ورود به آن در به معنای ورود به ذهن شخصیت است. در اینجا کارگردانی با میزانسن‌های پویا و سیالش، فضاسازی صوتی و بصری غیرتزیینی و دراماتیکش در نشانه‌سازی بسیار موفق است. متن در کارگردانی زندی‌نژاد به‌شکل تصویری دوباره بازنویسی شده و گویی با انتخاب‌های کارگردان، ما هر لحظه غافلگیر می‌شویم. ارزش این کارگردانی در آنجاست که باعث شده ضعف متن به سقوط کار نینجامد؛ مدت‌زمان طولانی ساختار کابوس و ابهامات هویتی آدم‌های نمایش در دقایقی می‌تواند کلیت کار را دچار درجازدن و تکرار کند و گیرافتادگی شخصیت‌ها در کابوس می‌تواند تبدیل به گیرافتادگی مخاطب در یک ناآگاهی کسل‌کننده شود، اما کارگردان با پویایی صحنه و خلق عناصر معناساز کار را از این خطرات به سلامت عبور داده است.

پس از این و در ۱۵ تا ۲۰دقیقه انتهایی، نمایش شروع به توضیح‌دادن و بازکردن کلافی می‌کند که تا به حال ایجاد کرده. ساختار کلی نمایش اینجا شکل می‌گیرد که یک فضای کابوس‌آلود پرابهام نظم پیدا می‌کند و واقعیت دهشتناک پنهان‌مانده آن کابوس هراس‌آور آشکار می‌شود. متن ابهامی اولیه ایجاد می‌کند و به‌طور تدریجی ابهام آن موقعیت‌های اولیه را از بین می‌برد، در کل متن عروسک‌های سکوت از یک نقطه‌به‌نقطه‌ای تازه منتقل نمی‌شود و شخصیت‌ها روندی ندارند، تنها پیکره‌ای ناموزون همچون کابوس شکل می‌گیرد، پیچیده می‌شود و سپس با واقعیت نظم می‌یابد و توازن پیدا می‌کند. از این جهت با توجه به ساختار متفاوت اولیه متن باید گفت که در نهایت عروسک‌های سکوت نمایشی ساده، دست‌یاب و حتی می‌توان گفت محافظه‌کارانه است و به هیچ‌وجه حاضر نیست از هویت و فضای اولیه خود چیزی باقی بگذارد. نمایش شرِ - حتی لذت و پیچیدگی- ابهام را به‌عنوان تمهیدی ساختاری حاضر نیست تا انتها در خود حفظ کند و آن را با پاسخ‌دادن به همه سوال‌ها پاک می‌کند. حکایت نمایشنامه عروسک‌های سکوت، حکایت تابلویی است که ابتدا با ساختارشکنی نقاش از طریق پاشه‌های رنگ شکلی متفاوت و پرسوال پیدا می‌کند، اما سپس همه آن به‌هم‌ریختگی با الگوگرفتن از منظره‌ای واقعی توسط همان نقاش ابتدا ساختارشکن، به یک منظره بی‌ابهام و آشنا تبدیل می‌شود. در یک‌سوم انتهایی گفت‌وگوها بیشتر کارکردی روایی دارند و همچون یک تک‌گویی عمل می‌کنند، یک تک‌گویی پایانی که همه‌چیز را روشن می‌کند و مرد را این‌بار به‌جای اینکه پشت در ذهنش نشان دهد، در تنهایی واقعی‌اش نمایش می‌دهد.