دست‌آخر

تلاشی برای درکِ نمایش «نام‌برده»

نمایشی در باب نمایشی که اجرا نشد

مسیحا ابوعلی

● «نام‌برده» نمایشی است در باب نمایشی که اجرا نشده. نمایشی است درباره اجرانشدن و آثار سوئی که امر محقق‌نشده، امر اتفاق‌نیفتاده، بر درون انسان‌ها دارد. «نام‌برده» نمایشی است درباره عدم وقوع و کاری که فعل رخ‌نداده با هستی آدمی می‌کند. این نمایش درباره چیزی در جهان بیرون نیست، ارجاعش به درون است و ذهن. رخدادی در جهان بیرون وجود ندارد، بلکه رخ‌ندادن رخداد است که مسئله را ایجاد کرده. در نتیجه علتی در کار نیست، بلکه فقدان علت است که نمایش را به پیش می‌برد. «نام‌برده» از یک سو تئاتری شبه‌مستند است درباره «علی‌اصغر دشتی» و تئاتری که در روسیه اجرا نشده است. از این زاویه نمایش «نام‌برده» به تجربه‌های شش‌ماهه این کارگردان در مسیر اجرانشدن نمایشش در روسیه می‌پردازد.

چنان‌که نمایش روایت می‌کند، علی‌اصغر دشتی- کارگردان تئاتر- به فستیوالی در روسیه رفته تا شب‌های روشنِ داستایفسکی را با هزارویک شب‌های خودمان ترکیب و در خیابان‌های روسیه، به شکل نمایشی محیطی اجرا کند. او برای این پروژه شش ماه طراحی می‌کند و می‌سازد، اما در فرایند تولید نمایش، مسئول فستیوال روسی، مدام با بهانه مدیریت‌کردن هزینه‌ها چیزی از تئاتر دشتی کم می‌کند. هربار دشتی برای پیش‌رفتن کار ایده‌ای می‌دهد و از نمایشش می‌کاهد، اما نتیجه این همدلی در نهایت آنجایی است که مسئول فستیوال، به کل اجرا را کنسل می‌کند و شش ماه دوری دشتی از مادرش و کار مدام گروه به باد می‌رود.

حدود ۸۰ درصد از زمان نمایشِ «نام‌برده» به جلساتی می‌پردازد که علی‌اصغر دشتی، مترجم فارسی به روسی و مسئول فستیوال روسی با هم داشته‌اند. جلساتی که منجر به برگزارنشدن آن نمایش در روسیه و احتمالا ساختِ نمایشِ «نام‌برده» در تهران شده‌اند؛ اما «نام‌برده» از سوی دیگر نمایشی به شدت ذهنی و سوبژکتیو است و به همین دلیل هم نباید منتظر بازنماییِ منطقی و واقع‌گرایانه جلسات با مسئول فستیوال باشید. دشتی برای بازنمایی صحنه‌های جلسات فستیوال از سه بازیگر دعوت می‌کند؛ سه بازیگری که در نام‌هایشان علی، اصغر یا دشتی داشته باشند و با انتخاب علی باقری، اصغر پیران ورامین سیار دشتی، کارگردان بیرون از خودش علی‌اصغر دشتی دیگری تولید می‌کند تا بتواند خود را در مواجهه با مسئول فستیوال ببیند و ارزیابی کند. این سه نفر در بازسازی جلسات سه نقش کارگردان، مترجم و مسئول فستیوال روسی را بازی می‌کنند اما هیچ بازیگری نقش ثابتی ندارد و هر از چندی نقش‌ها با هم عوض می‌شوند؛ چنان‌که علی باقری گاهی مسئول فستیوال است، گاهی مترجم و گاهی علی‌اصغر دشتی.

حال سؤال اساسی این است: چرا کارگردان قصه ساده اجرانشدن نمایشش را به این صورتِ در هم پیچ به تصویر کشیده است؟ چرا بازیگرانش را بر اساس نام‌هایشان انتخاب کرده است؟ و چرا سه بازیگری که بر اساس نام کارگردان انتخاب شده‌اند باید این سه نقش را بازی کنند؟ نقش‌های کارگردان، مترجم فارسی به روسی و مسئول فستیوال روسی. پس می‌توان گفت بازیگرانِ این نمایش در واقع سه تکه از وجود کارگردان هستند و سه نقشی که در نمایش می‌بینیم هم در واقع پاره‌هایی پیچیده از وجود خود کارگردان هستند. دشتی با استفاده از این ایده می‌گوید مترجم، مسئول فستیوال و حتی علی‌اصغر دشتی، خود پاره‌هایی از وجودِ علی‌اصغر دشتی‌اند. کارگردان می‌گوید همه ارجاعات به سمت خود اوست و همه شواهد حاکی از این است که ما به ذهن علی‌اصغر دشتی دعوت شده‌ایم. ما از درونِ کارگردان، قصه اجرانشدن نمایشش در روسیه را می‌بینیم و در نتیجه هر چه می‌بینیم و می‌شنویم - دکور، صداها، بازیگران و شاید حتی تماشاگران - پاره‌هایی از روانِ کارگردان هستند و بخش‌هایی از وجودِ او.

«نام‌برده» مخاطب را دعوت می‌کند به رسوخ و به حضور در اعماق ذهن. نمایش در باب اینکه در واقعیت چطور پروژه کارگردان در روسیه کنسل شده است چیزی نمی‌گوید اما درباره اینکه این رخدادِ رخ نداده چگونه در ذهن کارگردان اتفاق افتاده، حرف‌های بسیاری با مخاطب تیزبین دارد. کارگردان اعتبار را می‌دهد به آنچه درون خودش می‌گذرد و نه آن چیزی که بیرون از پوستش در جریان است.

در نتیجه این اثر را می‌توان اثری پژوهشی- نمایشی درباره ذهن و روان بشر دانست. نمایشی درباره اینکه آدمی چگونه واقعه‌ای را به یاد می‌آورد، اتفاقات را چگونه می‌فهمد و چگونه تفسیر می‌کند و درباره اینکه نسبت واقعیت بیرونی و آنچه در ذهن ما به موازاتش رخ می‌دهد چیست. «نام‌برده» از ابزار نمایش به خوبی استفاده می‌کند تا از ذهن کارگردان خارج نشود و مختصات ذهن و روان کارگردان را به شکلی حقیقی و صادقانه به تصویر بکشد؛ به طور مثال مسکو در این اجرا به سادگی دایره‌ای است که یک نفر با گچ بر کف زمین کشیده است.

شاید سخت‌ترین کار ممکن برای خوانشگر این باشد که بخواهد تحلیلی همه‌جانبه از «نام‌برده» ارائه کند؛ چراکه این اثر انگار باید در نقاطی مبهم باقی بماند. انگار نمی‌خواهد تن به تفسیری تمامیت‌خواهانه بدهد و نمی‌خواهد همه دال‌هایش به مدلولی مشخص اشاره کنند. در نتیجه من هم نمی‌خواهم و نمی‌توانم که به سراسر متن این نمایش سرک بکشم؛ اما در ادامه به تکه‌های دیگری نیز اشاره می‌کنم که آنچه را از این اثر فهمیده‌ام، تأیید می‌کنند.

در تکه‌ای از نمایش، پس از بازسازی جلساتِ دشتی با مسئول فستیوال، نگار جواهریان از دو تکه از علی‌اصغر دشتی می‌خواهد که تکه‌ای از نمایش اجرانشده فستیوالِ روسیه را هم اجرا کنند. در این صحنه با بهره‌گیری عمیق و بدیعی از نمایش ایرانی و تعزیه روبه‌رو می‌شویم. پیران و سیار دشتی با گذاشتن دو کلاه تعزیه بر سر، آوازی غریب بر دستگاهی عجیب سر می‌دهند. فضاسازی این صحنه کاملا شبیه به یک خواب است. عناصر به صورتی استعاری و مینی‌مالیستی در صحنه وجود دارند و کلماتِ شعر حالتی پریشان و آیرونیک دارند. خبری از علت‌ها و معلول‌ها، خبری از ساختار معنادار کلمات نیست. در این بخش از اجرا، با استفاده از نمایش ایرانی، به اعماق تاریخی ذهن کارگردان هم سرکی می‌کشیم. انگار که کارگردان محتویات ذهنش را به صورتی فرازبانی یا پیشازبانی با ما در میان بگذارد.

تکه دیگری از وجود و ذهن کارگردان در قامت گورباچف متجلی می‌شود. انگار که کارگردان به ما بگوید در ذهن او، گورباچف هم در کنسل‌شدن نمایش خود نقشی داشته. ما در قطعات مختلف نمایش می‌بینیم که گورباچف پشت میز می‌نشیند و دشتی با او مصاحبه می‌کند. انگار در حال بازجویی او و کشف نقشش در اجرانشدن نمایشش باشد. سه بازیگری که سه تکه از علی‌اصغر دشتی هستند، صحنه‌های بازسازی جلسات فستیوال را تحت هدایت نگار جواهریان پی می‌گیرند.

ادامه در صفحه ۹

از راست: علی‌اصغر دشتی، حمید پورآذری، عکس: مریم دیهول

گفت‌وگوی حمید پورآذری با علی‌اصغر دشتی به بهانه اجرای «نام‌بُرده»

آرتیست قابل فروپاشی نیست

شرق: علی‌اصغر دشتی، سرپرست گروه تئاتر دن‌کیشوت، این شب‌ها نمایش «نام‌برده» را در سالن استاد سمندریان تماشاخانه ایرانشهر روی صحنه می‌برد؛ نمایشی که روایتی عریان از شکست است و تلفیقی از پرده‌خوانی، شبیه‌خوانی، رقص معاصر، هنرهای اجرائی، پرفورمنس و... که توانسته مجموعه‌ای از هنرها را گردآوری کند. در این نمایش که آتیلا پسیانی، نگار جواهریان، پانته‌آ پناهی‌ها، رامین سیاردشتی، علی باقری، اصغر پیران، ایلناز شعبانی و حمید حبیبی‌فر به ایفای نقش می‌پردازند، هر شب در صددقیقه فروپاشی بر صحنه پدیدار می‌شود و این فروپاشی انگار حکایتی دیرینه به بلندای تاریخ تئاتر دارد. به همین مناسبت حمید پورآذری را روبه‌روی علی‌اصغر دشتی نشاندیم تا درباره «نام‌برده» گفت‌وگو کنند.

صحبتم را با یک مقدمه شروع کنم. هیچ‌وقت فکر نمی‌کردم در یک پوزیشن متفاوت جلوی علی‌اصغر دشتی بنشینم. ممکن بود فکر کنم می‌نشینم روبه‌رویش و بعد پاسخ‌دهنده سؤالاتش هستم، ولی هیچ‌وقت فکر نمی‌کردم من سؤال‌کننده باشم و اصغر پاسخ‌گو. طول دوستی و رفاقتمان ۲۰ سال می‌شود. در این ۲۰ سال کلی بالا و پایین وجود داشته، کلی شرایط خوب، بد و ابزورد را با همدیگر تجربه کردیم؛ یعنی خیلی از تجربیات بیهوده‌مان با هم بوده، تجربیات باهوده‌مان هم با همدیگر بوده است و حالا قرارگرفتن در موقعیت پرسش‌کننده کمی سخت است. می‌خواهم سعی کنم خارج از علاقه‌ام به کارهای اصغر و به خود اصغر، با او گفت‌وگو کنم.

اول اینکه در مورد «نام‌برده» باید بگویم، مواجهه با خود اجرایت، تجربه عجیبی است. عجیب‌بودنش به لحاظ نوع مخاطبی است که دارد؛ ما در تئاتر اغلب با اجراهایی مواجه بودیم که مخاطبان یا خوششان می‌آمده یا خوششان نمی‌آمده، ولی در اجرای تو دو دسته مخاطب وجود دارد؛ یک دسته کسانی هستند که خیلی خوششان آمده، یک دسته کسانی هستند که اصلا خوششان نیامده، ولی اجرای «نام‌برده» فقط این نیست. به نظرم اجرای «نام‌برده» کاملا سلیقه‌ای است؛ یعنی من با دو طیف آدم مواجه شدم؛ یک طیف که خیلی خوششان آمده بود، یک طیف هم اصلا خوششان نیامده بود. چرا می‌گویم سلیقه‌ای؟ به دلیل اینکه آن طیفی که خوششان آمده بود؛ مثلا در صحنه رقص تو، یک نفرشان گریه کرده، آن‌قدر که تحت‌تأثیر قرار گرفته و یکی از آن دسته از کسانی که از اجرا خیلی خوششان آمده بود، از آن صحنه مثلا خوشش نیامده بود؛ یعنی می‌گفت شاید نباید باشد. برای شروع در مورد این تجربه و اینکه احتمالا خودت هم با چنین چیزهایی مواجه شدی، صحبت کن.

اول یک مقدمه در مورد آن مقدمه‌ای که گفتی، بگویم. من افتخار می‌کنم که تو آن کسی هستی که از من سؤال می‌کنی و مطمئنم که وقتی دارم با تو حرف می‌زنم، متوجه نکات تازه‌ای درمورد اجرا می‌شوم. همیشه لذت بردم از اینکه در طول این سال‌ها درباره کارهایمان با هم حرف زدیم و می‌دانم آدمی با نیتی خیلی مخلصانه جلوی من نشسته و دارد حرف می‌زند و در نتیجه دلم می‌خواهد خیلی راحت و بی‌پروا و بی‌پرده و حتی گاهی دوستانه و شاید عاطفی حرف بزنیم درباره اجرائی که اتفاق افتاده است. بله، خیلی درست می‌گویی. اجرای «نام‌برده» واقعا این دو طیف دور از هم را در جامعه تماشاگرانش دنبال می‌کند و امشب که من و تو با هم حرف می‌زنیم، ۱۸ اجرا گذشته و در این ۱۸ اجرا، در زمان‌های متفاوت، ما نوساناتی هم طبیعتا مثل هر اجرای دیگری در فضای مخاطب داریم. من فکر می‌کنم در شب‌های اول یک مقدار مخاطبمان از ما دور بود و فاصله داشت و شاید مخاطب با آدرس غلطی آمده بود با تصوری که احتمالا بازیگران این نمایش نظر او را جلب کرده بودند، ولی در شب‌های بعد وضعیت تغییر کرد و ما متوجه نکات تازه‌ای شدیم، اما به نظر من هم این اجرا از این منظر قابل مطالعه است. منظورم این کاری است که دارد با مخاطب انجام می‌دهد. از سویی دیگر تماشاگر امروز تئاتر هم در رابطه با برخوردی که با تئاتر دارد به‌شدت قابل مطالعه است. نه به این معنا که ما بگوییم اگر تماشاگرهای ما بیشترشان جزء کسانی باشند که این اجرا را می‌پذیرند، وضعیت تماشاگر خوب است و اگر نمی‌پذیرند، وضعیت تماشاگران بد است. نه، به این مفهوم که تماشاگر امروز در واکنش با چیزی که نمی‌پذیرد هم ادبیاتش تغییر کرده است. در گذشته هم ممکن بود نپذیرد؛ مثلا من به خاطر دارم و تو هم احتمالا خوب به خاطر داری که زمانی که نسیم احمدپور و من «پینوکیو» را اجرا می‌کردیم، آن زمان هم واکنش‌هایی نسبت به آن اجرا داشتیم آن اجرا هم تعدادی شیفته داشت و تعدادی هم انکار و ردش می‌کردند، اما کسانی که در آن زمان مخالف اجرا یا منتقد اجرای پینوکیو بودند، ادبیاتشان به نسبت ادبیات قابل گفت‌وگوتری بود؛ یعنی آنها اجرا را روی زاویه علمی‌تری بررسی می‌کردند؛ حتی وقتی که می‌خواستند اجرا را به‌عنوان اجرائی که باب طبعشان نبوده نقد کنند، از زاویه خود اجرا بررسی می‌کردند و می‌رفتند جلو یا در اوج گفتمانشان به «نفهمیدن» اجرا اشاره می‌کردند. من نمی‌دانم واقعا این سال‌ها چه اتفاقی افتاده که ما می‌توانیم بیرون از ساختمان و خاستگاه‌های یک اجرا بایستیم و درباره‌اش حرف بزنیم؛ یعنی به‌نوعی درباره خود اجرا حرف نزنیم.

فکر می‌کنم بخشی از آن به خاطر این باشد که یک رسانه‌ای دست همه افتاده به اسم شبکه‌های اجتماعی. این شبکه‌های اجتماعی در واقع اجازه می‌دهند هرکسی تبدیل شود به یک رسانه و همه می‌توانند صحبت کنند؛ ولی کیفیت صحبت‌ها یکسان نیست. گویا جذب مخاطب برای آن شبکه‌های اجتماعی، به ادبیاتی دیگر نیاز دارد و این احتمالا یکی از مواردی است که باید روی آن تحقیق و پژوهش کرد؛ ولی بحث من این بود که به‌شدت سلیقه‌ای است. من می‌گویم حتی کسانی که خیلی این کار را دوست داشتند، نیز در مواردی جزء به جزء با هم اختلاف سلیقه داشتند؛ مثلا در آن صحنه رقص، یک زوج که صحنه دیده بودند و خیلی از کار خوششان آمده بود، یکی می‌گفت این بخش اضافه بود و یکی دیگر به‌شدت تحت تأثیر قرار گرفته بود.

من دیروز شنیدم تماشاگری درباره تعزیه این را گفته بود. صحنه تعزیه جزء صحنه‌هایی است که ما معمولا فیدبک خوبی داریم. تماشاگری گفته بود این نمایشی درباره مرگ رؤیاهاست؛ درباره رؤیاهایی که از بین می‌روند و تأثیری که در ما باقی می‌گذارند؛ اما همان تماشاگر با این تحلیل جالب گفته بود این اجرا آن‌قدر کارش را داشته انجام می‌داده که آن صحنه تعزیه برای چه بوده است؟ فکر می‌کنم وقتی می‌شود قطعات یک اثر را جدا کرد و درباره آنها نظر داد، خب این در رابطه با این اجرا برای من جالب و البته قدری خوشحال‌کننده است؛ به این دلیل که ایده اولیه من قدری کلاژگونه بود؛ یعنی تو ممکن است یک چیز کلاژی را ببینی، خیلی مهم است که در نهایت این کلاژ بتواند به‌عنوان یک سازمان واحد عمل کند؛ اما گاهی ممکن است تو سازمان واحد را دریافت کنی، درحالی‌که مغزت بتواند یک عنصر را از آن حذف کند؛ بگوید من این عنصر را از آن بردارم، باز آن سازمان را دارد و عمل می‌کند. یکی دیگر می‌گوید نه، اگر حذفش کنم، من نمی‌توانم با آن سازمان ارتباط برقرار کنم و فکر می‌کنم در خصلت کلاژ، احتمال افتادن این اتفاق همواره وجود دارد.

ولی اجرای تو یک کلاژ صرف نبود؛ نخ تسبیحی داشت که یک قصه است؛ قصه مستندی است که می‌تواند آن‌قدر وضعیت همذات‌پنداری را به وجود بیاورد و دلخراش باشد که حتی کسی که آن تجربه را مشخصا ندارد نیز با آن همذات‌پنداری کند. این به نظر من اتفاق مهمی است که در کلاژهای تو افتاده است و قطعات کلاژ را به همدیگر وصل کرده؛ یعنی فقط کلاژ صرف نیست که یک مفهوم کلی دهد. در کنار مفهوم کلی که می‌دهد، دارد قصه‌ای را روایت می‌کند؛ داستان مستندی را روایت می‌کند و آن‌وقت کمی شاید ساده‌تر شود که بگوید این اگر نباشد، کار خودش را می‌کند و حتما باید باشد و کار خودش را درست انجام دهد. من اعتقادم این است که هیچ‌کدام از اینها اضافه نیست. فکر کنم در نزدیک صد دقیقه اجرا، تو گذر زمان را متوجه نمی‌شوی و این یک برگ برنده است. به دلیل اینکه به نظرم خیلی صادقانه با آن برخورد کردی و خیلی صادقانه جلو رفته‌ای. یادم می‌آید اولین‌باری که قبل از شروع تمریناتت با هم صحبت کردیم، گفتم حواست باشد که اجرایت عصبانی نباشد و وقتی که شب سوم، برای اولین‌بار اجرا را دیدم، پرسیدی اجرایم عصبانی بود یا نه؟ که گفتم نه. این اتفاقی است که در خود این کار می‌افتد و یک اتفاق دیگر هم دارد می‌افتد. یک کلاژی است از اصغر دشتی، از موقعی که دانشجو بود و فقط تئاتر کار می‌کرد و حتی قبل‌تر. فکر می‌کنم از سال ۷۸ مخاطب تو بوده‌ام تا الان؛ به‌جز دو تا کار تو؛ یکی پروژه مشترک تو و سوئیس «تل/ضحاک» که اینجا متأسفانه فقط یک شب یا دو شب اجرا شد و یکی هم «کافی‌شاپ/داخلی/شب». می‌خواهم بگویم انگار «نام‌برده» عصاره فکر و تحول علی‌اصغر دشتی است.

واقعیت این است که بله؛ من هم فکر می‌کنم عصاره است؛ به دلیل اینکه خیلی مهم است رویدادهای زندگی ما در چه زمانی اتفاق می‌افتند. شاید عین واقعه‌ای که برای من اتفاق افتاده، اگر ۱۰ سال پیش اتفاق افتاده بود، انتظار، توقع، روش و برخوردم طبیعتا با آن متفاوت بود. شاید بالارفتن سن و بیشترشدن تجربه، دارد تو را در زندگی پرتوقع‌تر و درعین‌حال عقلانی‌تر می‌کند. من در نقطه‌ای از زندگی‌ام ایستاده‌ام که فکر می‌کنم برایم پایان محافظه‌کاری است. دلم می‌خواهد صراحت بیشتری داشته باشم. اساسا برای من که سعی می‌کردم در رفتارهای اجتماعی قدری دست به عصا باشم، معمولا در بحران‌ها گذشت داشته باشم، از موضوعات بگذرم؛ الان فکر می‌کنم بدون اینکه بخواهم عصبانی باشم، نیاز دارم صریح و قدری بی‌پرده درباره موضوعات حرف بزنم و خودم بی‌پرده‌ترین موضوعی هستم که می‌توانست روی صحنه باشد. من بعد از «متاستاز» جهان‌بینی‌ام اساسا نسبت به تئاتر تغییر کرد؛ اساسا برایم فرم در کار معنی و کاربرد دیگری پیدا کرد، از یک ارزش فرمالیستی، از عنصری که قرار است من را در کارگردانی توانمند نشان دهد، تبدیل شد به کارایی‌ای که تئاتر می‌تواند داشته باشد؛ یعنی تا پیش از آن، شاید همه‌مان تجربه کرده‌ایم که برای اثبات خودمان روی چیزی اصرار کنیم. برای اینکه بلدبودن خودمان را ثابت کنیم و البته هر بار مجبور بودیم دوباره بلدبودن خودمان را ثابت کنیم.

دو سال پیش پرفورمنسی در موزه هنرهای معاصر اجرا کردم که چکیده آن پرفورمنس در این اجرا آمده است. پس از بخش اول روایت، لهجه‌ها، من به این فکر می‌کردم که چگونه خودم موضوعم؛ البته به این معنا نیست که من کسی هستم که می‌توانم موضوع باشم یا نباشم؛ یعنی موضوع را از رگ گردن به خودم نزدیک‌تر ببینم و بعد تلاش کنم و ببینم این موضوعی که من هستم و برای شخص من رخ داده، آیا قدرت این را دارم که به مسئله‌ای عمومی تبدیلش کنم و تلاش کنم برای اینکه آن را به مسئله‌ای عمومی تبدیل کنم. از یک‌سو هم عصاره من است؛ به دلیل اینکه بخشی از زوایای پنهان وجود من را روی صحنه آشکار می‌کند. من لهجه‌ام را روی صحنه آشکار می‌کنم، بدنم را روی صحنه عریان می‌کنم و شکستم را به تماشا می‌گذارم و سعی می‌کنم درعین‌حال از شکست، پیروزی تولید کنم. در کنار آن فکر می‌کنم به‌لحاظ علاقه‌مندی‌ام در سال‌های گذشته به هنرهای اجرائی، تصور و تعریفم از یک پدیده اجرائی تغییر کرده و علاقه‌مندی‌ام به پدیده‌های چندرسانه‌ای بیشتر شده است، اساسا فکر می‌کنم بخش پرفرماتیک ماجرا برایم جالب شده است. من در این اجرا دارم نشانه‌های آیین‌ها، نشانه‌های تئاتر، نشانه‌های بازی و... را به کار می‌گیرم. حتی پرفورمنس از آن نوعی که پرفورمر بدنش را خرج می‌کند، برای یک اجرا و صرفا نمایشگر نیست، بازیگر نیست که چیزی ازپیش‌ساخته را بازی کند، او بدنش را روی صحنه می‌گذارد. تمام آن عصاره‌ای که می‌گویی درست است، به دلیل اینکه بخشی را که به موضوع اجرا مربوط بوده، من سعی کردم در واقعی‌ترین شکل روی صحنه بگذارم. آن اندازه و شکلی را بگذارم روی صحنه که حد و اندازه‌اش از فرم عمومی اجرا خارج نشود، بیرون نزند، درعین‌حال بتواند خودش را تا حدی صادقانه بیان کند، صادقانه و واضح مسئله‌اش را طرح کند، درباره‌اش حرف بزند و اجازه دهد نقاط دیگر خودشان را از زاویه تغییر تماشاگر پربار کنند.

> حمید پورآذری:
> مدتی است کارهای بینارشته‌ای برایم اهمیت پیدا کرده و این اجرا به‌لحاظ فرم برای من یک اجرای بینارشته‌ای بود. از نقاشی، تصویر، موسیقی و پرفورمنس؛ از هنرهای تجسمی و اجرائی استفاده می‌شود و این می‌تواند به‌عنوان نمونه‌ای در هنرهای بینارشته‌ای باشد. این اجرا عصاره‌ای از اصغر دشتی است. در واقع تعریف جدیدی از یک‌جور رپرتوار است

مدتی است که کارهای بینارشته‌ای خیلی برای من اهمیت پیدا کرده و در تکمیل حرفت می‌خواهم بگویم این اجرا به‌لحاظ فرم برای من یک اجرای بینارشته‌ای بود. از نقاشی، گرافیک، تصویر، موسیقی و پرفورمنس و... استفاده می‌شود؛ از هنرهای تجسمی استفاده می‌شود، از هنرهای اجرائی استفاده می‌شود و این می‌تواند به‌عنوان نمونه‌ای در هنرهای بینارشته‌ای باشد. گفتم که این اجرا عصاره‌ای از اصغر دشتی است. یک تجربه این‌چنینی از تو وجود داشت به اسم «رپرتواری از آثار گروه تئاتر دن‌کیشوت با رونمایی از محسن» آنجا ما یک رپرتواری از کارهای گروه دن‌کیشوت را می‌دیدیم، تحول کاری اصغر را می‌دیدیم در طول سال‌ها که چکار کرده است. این اجرا به‌نوعی آن است، ولی آن نیست، در واقع تعریف جدیدی از یک‌جور رپرتوار است. ما در اجرای تو تعزیه می‌بینیم، پرده‌خوانی می‌بینیم، رقص می‌بینیم. بخش تعزیه این اجرا مثلا می‌تواند به «مجلس شبیه‌خوانی شازده کوچولو» ارجاع داده شود یا این شکل رقصی که در اجرا داری، می‌توانم ارجاعش دهم به «متاستاز»؛ آن پرده‌خوانی را، نوع روایت پرده‌خوانی را با کمی اغماض می‌توانم به نمایش «زن» ارجاع دهم، دنبال تجربه‌ای که در تعزیه می‌گشتی به‌لحاظ شکل اجرائی بعد از شازده کوچولو در «دن‌کیشوت» ادامه پیدا کرد و بعد در پینوکیو باز همان تجربه است، ولی با فرم، مفهوم و یک جهان جدیدتر؛ در «ملانصرالدین» به اوج خودش می‌رسد که جهان‌های متعددی را می‌سازد و اینکه چطور تعزیه می‌تواند فرم اجرائی‌اش بسته نباشد، از یک شکلی به شکل آیینی دربیاید و تبدیل به شکلی نمایشی شود و شکلی جهانی به خودش بگیرد، ضمن اینکه تو اینجا یک معین‌البکاء هم اضافه می‌کنی. این برای من هم یک آموزش است، هم یک یادآوری است و من اسمش را هوش اصغر می‌گذارم؛ هوش اصغر دشتی. در اجرایت هوشمندی دیگری وجود دارد. تو انگار داری ما را با آن بچه‌ای که سقط شده و آرزوهایی که برایش داشتی، آشنا می‌کنی و حتی اجرای رخ‌نداده را به ما معرفی می‌کنی. اینکه داری اجرای انجام‌نشده را در یک‌جایی تعریف می‌کنی که چه شکلی بوده و چه شکلی نبوده خیلی جالب است. مثلا الان از آن ال‌سی‌دی‌ها و آن ویدئوهایی که برای آن پروژه بوده، استفاده می‌کنی. وقتی اولین‌بار اجرا را دیدم ویدئوها فقط یک تکنولوژی بود. امروز وقتی ۱۵ روز بعد دیدم در اجرای هجدهم، برای من یک‌دفعه جرقه بود؛ به زعم من این همان ال‌سی‌دی‌هاست و اینکه حالا دارد می‌گوید اگر می‌شد، چه می‌شد، چه اتفاقی می‌افتاد؟ آنجا با گستردگی‌ای که داشت، می‌توانست اتفاقات جذاب‌تری بیفتد، اینجا هم اتفاقات متناسب با امکانات سالن و آدم‌ها رخ می‌دهد. البته این را نمی‌دانم چقدر درست است یا چقدر نادرست...

من فکر می‌کنم تعزیه از من جدا نمی‌شود، اما ظواهرش از من گاهی کنده می‌شود. من معتقدم «متاستاز» هم به نوعی دارد در تعزیه عمل می‌کند، اما نه عملا در فرم. دارد آنجا در کاربرد تعزیه عمل می‌کند و من اگر می‌خواستم اسم دیگری غیر از «نام برده» برای این اجرا بگذارم، می‌گذاشتم «مجلس تعزیه علی‌اصغر دشتی»، چون محال بود که من بتوانم این کار را انجام دهم، اصلا به سمتش هم نرفتم. منظورم اصلا تعزیه مطلق‌گرا جهان سنتی نیست. تعزیه نسبی‌گرای جهان معاصر. واقعا ای‌کاش یک نفر دیگر این تئاتر را کارگردانی کرده بود، یعنی کاش مثلا تو آمده بودی، این قصه را برداشته بودی و کارگردانی کرده بودی؛ آن وقت گفتمان حول اجرا کاملا تغییر می‌کرد. به این دلیل که علی‌اصغر دشتی من نیستم، ظاهرم من است؛ فقط به دلیل مستندبودن رویداد اسم من دارد در آن برده می‌شود، وگرنه اگر کسی دیگر هم کارگردان بود، باید می‌گذاشت علی‌اصغر دشتی به دلیل اینکه رویداد علی‌اصغر دشتی است، ولی اگر اسم کارگردان علی‌اصغر دشتی نبود، دیگر ماجرا فرق می‌کرد؛ همین اجرا بود، من هم می‌آمدم در آن بازی می‌کردم، اما کارگردانش یکی دیگر بود، ماجرا متفاوت بود. این اجرا به نظر من مجلس تعزیه یک کارگردان است. ما وقتی داریم تئاتر کار می‌کنیم، شبیه جهادکردن است و گاهی در این جهادکردن شهید می‌شویم؛ نه برای اینکه بخواهم از این رویداد مظلوم بسازم. نه. می‌توانیم از این مفاهیم خوانشی معاصر و نه ایدئولوگ داشته باشیم. اتفاقا رویداد من در قیاس با رویدادهای تراژیک تئاتر عمق تراژیک کمتری دارد فقط ممکن است در حوزه شخصی تراژدی بزرگی باشد. بیا برگردیم و تاریخچه تئاتر ایران را نگاه کنیم. از خودکشی سیف‌الدین کرمانشاهانی تا خودکشی عباس نعلبندیان را نگاه کنیم. از شاهین سرکیسیان ناکام در اجرای «روزنه آبی» را ببینیم که سرآخر نمایش‌نامه روزنه آبی را با او در گور می‌گذارند، تا حمید سمندریان که به قول خودش دستش از گور بیرون است به خاطر اجرانکردن گالیله تا اجرانشده‌های بهرام بیضایی، تا اجرانشده‌های علی رفیعی و هزاران اسمی که ما به گوشمان نمی‌خورد و نمی‌فهمیم چون اشتهار کافی ندارند یا لابه‌لای اشتهارها گم شده‌اند و هزار رویدادی که سبب حذف و لغو شده و همگی الزاما به سانسور فکری ارتباطی نداشته‌اند. هزار تا حذف و لغوی که حاصل روابطی بوده که این روابط ریشه‌هایش ناکامی یک سو بوده، ناکامی‌هایی که سبب شده بخشی از همکاران ما نتوانند رؤیاهایشان را عملی کنند، نتوانستند رؤیاهایشان را واقعی کنند. رؤیای عملی‌نشده من که کوچک‌ترین رؤیای شکست‌خورده تئاتر ایران است. در نتیجه من با قاطعیت می‌گویم؛ این یک مجلس تعزیه است، «نام‌برده» یک مجلس تعزیه است و بیاییم فراموش کنیم که نام کارگردانش علی‌اصغر دشتی است. من دارم بدنم را به نمایندگی از تئاتر ایران می‌برم روی صحنه و نشانش می‌دهم. برای من این رویداد می‌توانست بگذرد و تمام شود، الان هم گذشته و تمام شده، ولی این رویداد یکدفعه چنان سیلی‌ای به گوش می‌زند که تو می‌گویی چقدر آدم که من نمی‌دانم، حاصل این وضعیت هستند و پروژه‌ها و کارهایشان به سرانجام نمی‌رسد و این اتفاق نمی‌افتد. تو خودت از نزدیک داری با علی رفیعی کار می‌کنی که چند بار تمریناتش متوقف شده است و خوب می‌دانی چه به روز او آمده. خلق‌کردن امر پیچیده‌ای است؛ همین که در مغزت عمل خلق‌کردن شروع به حرکت می‌کند، زیست تو دگرگون می‌شود، زیست تو وابسته به این می‌شود که آن خلقی که در ذهن دارد حرکت می‌کند، به عینیت و شکل فیزیکی در بیاید. تا آن به عینیت و فیزیک درنیاید، مغز تو آرام نمی‌گیرد، روح تو آرام نمی‌گیرد و اینجا بود که من در این پروژه به این دشواری متوجه شدم که مغزم چگونه آرام نمی‌گیرد در مقابل این رؤیایی که داشتم، در مقابل این تلاشی که کردم؛ مغزم آرام نمی‌گیرد و اگر من «نام‌برده» را روی صحنه نمی‌بردم، این مغز آرام نمی‌گرفت. من رویداد شخصی خودم را بهانه قرار دادم تا از امر عمومی‌تری حرف بزنم. من دوباره تأکید می‌کنم و این را با قاطعیت می‌گویم، این بدن اصغر دشتی نیست که روی صحنه است، این بدن تئاتر ایران است که روی صحنه است. بعضی از دوستانم من را برحذر می‌داشتند در انجام این کار، از این برهنه‌شدن روی صحنه، از عریانی روی این صحنه، ولی من این کار را کردم و شاید به قول نوشته‌ای که امروز خواندم، با این کار خودکشی کردم یا دیگر چیزی برای ازدست‌دادن ندارم، چون بدنم را گذاشتم وسط صحنه. شاید لازم باشد گاهی در یک‌جایی یک‌چیزی در لبه تیز منطق و عاطفه ما توأمان عمل کند. شاید لازم باشد از ما کاسته شود تا چیزی ساخته شود و باقی بماند.

واقعیتش این فقط یک حرکت فیزیکی نیست و در آن بغضی وجود دارد، یک‌فریادی اساسا این رقص به‌خصوص را دارد، این حرکت، این آشفتگی‌ای که در آن حرکت‌ها وجود دارد؛ یک‌جاهایی عصبی است، یک‌جاهایی احساس می‌کنم که راحت است، یک‌جاهایی تزلزل در آن وجود دارد، یک‌جایی کرنش وجود دارد؛ این تاریخ تئاتر ما است، این مصیبت تئاتر ما است که حالا این‌طوری می‌آید و خود را نشان می‌دهد. برای من وقتی بار اول دیدم و داشتم به آن فکر می‌کردم، این جرقه آمد، امشب که دیدم بعد از یک فاصله تقریبا دوهفته‌ای، مطمئنم شدم که این اتفاق می‌افتد، این فقط یک نفر نیست، این یک مؤلف است، مؤلفی که هر کاری می‌خواهد بکند که بشود. خاطره‌ای من از یکی شنیده بودم درباره مرحوم محمد نوری که روحش هم شاد باشد. اینکه آن اوایل انقلاب کاست‌هایش را مدام می‌برد این‌ور و آن‌ور و می‌گفت گوش دهید، چیزی ندارد، دارد از عشق صحبت می‌کند، از امید صحبت می‌کند و سال‌ها در این تلاش بود، در این حسرت بود تا بالاخره مجوز دادند که بخواند و گفتند ایرادی ندارد. موضوع اجرا فقط مربوط به تئاتر نیست، یک مؤلف است؛ در هر چیزی. ما داشتیم در کارگردان‌ها؛ مثلا ساعدی هم دچار همین اتفاق می‌شود. البته مجبور می‌شود از ایران برود به فرانسه و در یک غربت و انزوا می‌میرد و به نظر من همه‌اش تقصیر این سیستم نیست و یک بخش عمده آن ما هستیم؛ کاری که ماحصل تولیدش می‌شود «نام‌برده»، محصول یک سیستم و یک جریان نیست، محصول تئاتر و اهالی تئاتر است. به قول همایون غنی‌زاده ما وقتی از یک زخم صحبت می‌کنیم، شاید بگوییم زخم برای یک کسی شاید خیلی عمیق بشود، شاید همان زخم برای یکی دیگر خیلی سطحی باشد. این زخم به نظر برای اصغر دشتی خیلی عمیق بود؛ البته زمانی که من شنیدم، با وجودی که هیچ‌وقت در آن موقعیت نبودم، ولی برایم خیلی عمیق بود. در واقع از زوال دارد حرف می‌زند، از پیرشدن، از زودفرسوده‌شدن دارد حرف می‌زند. بعد خیلی هوشمندانه می‌آید و از گورباچف صحبت می‌کند، از خیانتی که شاید در حق گورباچف می‌شود و اتحاد جماهیر شوروی با آن ابهت و عظمتش می‌پکد و متلاشی می‌شود و این همسان‌سازی عمق فاجعه را ظاهرا برای ما بیشتر می‌کند. یک کارگردان مهم نیست چه کسی است؛ یکدفعه در چنین فاجعه‌ای می‌پُکد.

بله، وقتی ما روی کانسپت فروپاشی داریم، فکر می‌کنیم لازم است تجربه‌ای از آن داشته باشیم. من آن لحظه که داشتم به فروپاشی فکر می‌کردم، احساس فروپاشی کرده بودم و برای همین داشتم به فروپاشی فکر می‌کردم و جالب است چون محل رویدادی که من در آن احساس فروپاشی کرده بودم، روسیه بود، یک‌دفعه احساس کردم که چقدر این مسئله فروپاشی تاریخچه دارد، تاریخچه دهشتناک در آنجا دارد و فکر کردم که ما برگردیم به آن تاریخچه، برگردیم و رجوع کنیم به آنجا و وقتی می‌بینی آنجا هم یک عنصر سومی به نام یلتسین وجود دارد که به قول تو، آن خیانت سبب می‌شود که آن اتحاد به آن بزرگی، یعنی یکی از بزرگ‌ترین اتحادهای جهان دچار فروپاشی و مثله شود و به قطعات کوچک تبدیل شود. البته فروپاشی شوروی دلایل پیچیده‌ای دارد که ما بنا بر موضوع، در بخشی از آن توقف کرده‌ایم. اما حرف من این بود که آیا فروپاشی پایان است؟ وقتی که مثلا شوروی سابق دچار فروپاشی می‌شود، چه چیزی دقیقا دچار فروپاشی شده؟ یک اتحاد؟ یک توافق؟ در اصل این یک ایده است که دچار فروپاشی شده است، یعنی ایده جغرافیایی شوروی دچار فروپاشی می‌شود. ایده‌ای که دارد می‌گوید بیایید ۱۵-۱۴ تا کشور یک اتحاد بزرگ شوید، تحت یک قانون و ایدئولوژی واحد در کنار هم باشید و زندگی کنید و وقتی که این ایده دچار فروپاشی می‌شود، اینها مثله می‌شوند و به قطعات کوچکی تبدیل می‌شوند که هرکدام از آن قطعات کوچک دوباره تلاش می‌کند خودش به یک ایده تبدیل شود. اتفاقی هم که برای این پروژه شب‌های کوچک می‌افتد، پاره می‌شود، خرد می‌شود و من از بخشی از آن خرده‌اش که برای آن پروژه است و بخش بزرگی از آن خرده‌اش که من هستم، با همه احساس و عاطفه‌ام نسبت به آن ماجرا، اینها را جمع می‌کنم و با هم سعی می‌کنم دوباره یک ایده از آنها تولید کنم، یعنی از دل فروپاشی، تولید یک ایده، برای اینکه بفهمانم آرتیست قابل فروپاشی نیست، یعنی هیچ‌کس نمی‌تواند آرتیست را فرو بپاشد. آرتیست را می‌شود پیرش کرد، می‌شود زودهنگام پیرش کرد، آرتیست را می‌شود زودهنگام فرسود و او را از بین برد و تعداد دفعاتی که می‌تواند خلق کند را کم کرد، اما واقعا قابل فروپاشی نیست.

> علی‌اصغر دشتی:
> من آن لحظه که داشتم به فروپاشی فکر می‌کردم احساس فروپاشی کرده بودم و جالب است چون محل رویدادی که من در آن احساس فروپاشی کرده بودم، روسیه بود، یک‌دفعه احساس کردم که چقدر این مسئله فروپاشی تاریخچه دارد تاریخچه دهشتناک در آنجا دارد و فکر کردم که ما برگردیم به آن تاریخچه

البته به نظر من این بدتر از فروپاشی است؛ فرسوده‌کردن، خسته‌کردن، چون در فروپاشی تکلیف مشخص است. در فرسودگی تکلیف مشخص نیست. تو فکر می‌کنی می‌توانی، ولی وقتی می‌روی جلو، فرسوده‌ای، جلو نمی‌روی...

من یک زمانی نامه‌ای از محمود استادمحمد دریافت کرده بودم. من یک نمایش‌نامه دادم به او بخواند، نمایش‌نامه را کامل نخوانده و ول کرده بود. او یک نامه به من داده، در نامه یک جایش یک جمله عجیبی می‌گوید. می‌گوید؛ «هیچ‌کس در عرصه تئاتر ایران موفق نیست، محکم نیست، در جای محکم و درستی نایستاده که تو بخواهی در کنار او بایستی، همه موفقان تئاتر امروز، فراموش‌شدگان فردای هنر هستند...» خیلی عجیب است و وقتی تاریخچه را مرور می‌کنیم، می‌بینیم کدام موفق یا پیروزی را داشتیم که تا قبل از اینکه او را بگذارند در گور، همچنان احساس رضایت و توفیق داشته از زیستی که پشت‌سر گذاشته است؟! ناکامی‌هاست که فرسودگی می‌آورد؛ نشدن‌هاست، حذف‌شدن‌هاست، لغوشدن‌هاست، همه اینها کنار همدیگر قرار می‌گیرد تا تراژدی تاریخی بزرگی می‌سازد. حتی در دل تاریخ سیاسی معاصر ایران ناکامی و حذف بیداد می‌کند. در دل تاریخ هنر ایران در هر شاخه دیگری همین مسئله وجود دارد. حتی کسانی رؤیای حفاظت از محیط زیست را داشته‌اند بسیاری‌شان رؤیاهای ازدست‌رفته دارند و ناکامی. همه اینها به نظر من کسانی هستند که تلاش می‌کردند دست به کنش بزنند. ناکامی ما حاصلش چیست؟ ما وقتی که می‌خواهیم به عنوان نمونه دنبال ناکامی‌های سیاسی بگردیم، حتما می‌رویم سراغ امیرکبیر و می‌گوییم امیرکبیر آن ناکام است، بله او به خاطر ناکامی در نتیجه کنش سیاسی‌اش است که ناکام می‌ماند. ما مدام می‌توانیم کنشگرهای ناکامی پیدا کنیم که رؤیاهای ازدست‌رفته داشته‌اند. مجموعه همه اینهاست که به نظر من شرایط سیاسی و اجتماعی را دارد می‌سازد که یا آدم‌ها در آن دچار فروپاشی یا از زاویه دیگر دچار فرسودگی می‌شوند یا همواره نگران و منتظر فروپاشی و فرسودگی هستند؛ هیچ‌کس احساس امنیت و خاطرجمعی نمی‌کند از اینکه دارد خلق می‌کند و می‌سازد و کنشگری می‌کند.

در اینکه داشتی می‌گفتی من سعی کردم با صراحت در این کار صحبت کنم و یکی بحث باصراحت صحبت‌کردن است و یکی هم بحث آن زوال است، آن فروپاشی است. یک مکانی در کار تو یک‌بار دیگر اسمش می‌آید سر زبان‌ها، آن هم «تئاتر کوچک تهران» است. به نظر «تئاتر کوچک تهران» فقط در کار تو یک مکان نیست؛ هم یک مکان است و هم یک مکان نیست. یک مکان است که آن هم به زوال رفته، یعنی پیر شده، فرسوده شده و ظاهرا غیرقابل استفاده است یا یک کاربری دیگری دارد از آن می‌شود، ولی انگار «تئاتر کوچک تهران» دارد یک کنایه‌ای می‌زند به تئاتر که کوچک است که موفقیت‌های کاذب اهمیتی ندارد، چون حداقل در این مملکت انگار اهمیت‌هایش فقط برای خودمان است و هنوز آن‌قدر جا نیفتاده که تأثیرگذار در روند اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی شود و ما داریم در این تئاتر کوچک همدیگر را می‌خوریم، داریم لت‌وپار می‌کنیم. در واقع بزرگ‌ترین و موفق‌ترین کارها کوچک است، چون در مقیاسی که وجود دارد، در آن مقیاس اصلا دیده نمی‌شود. یعنی وقتی فکر کنیم که در تهران ۱۳میلیونی شاید در سال ما خیلی تماشاگر داشته باشیم، ۵۰ هزار تا، ۶۰ هزار تا، تازه این را دارم زیاد می‌گویم، چون یک‌سری کارهاست که مثلا سلبریتی زیاد دارد و آدم‌ها یک‌دفعه فقط می‌آیند و دیگر نمی‌آیند. پس خیلی گنده نیست، انگار اقتصاد در آن تأثیر ندارد که مهم باشد، که ابزار سیاسی سیاست‌مداران باشد، مثل سینما. به نظر می‌رسد که تو داری یک‌چنین کنایه‌ای هم می‌زنی.

واقعیت این است که «تئاتر کوچک تهران» در تمرینات شکل گرفت؛ در بداهه‌هایی که نگار جواهریان می‌گفت. وقتی که با نگار داشتیم حرف می‌زدیم و دغدغه مشترکمان این بود که باید چیز شخصی از نگار هم در اجرا وجود داشته باشد. چون نگار جواهریان خود واقعی‌اش روی صحنه است این مسئله اهمیت داشت. به صورت اتفاقی یک شب نگار در مونولوگش ارجاع داد به «تئاتر کوچک تهران»، تجربه شخصی که پدر نگران در شکل‌گیری آن شراکت داشته و ما از او خواستیم که آن را نگه دارد و سعی کردیم با کمک کیوان سررشته جاهایش را مشخص کنیم در اجرا. راستش را بخواهید، برای من این بُعد را دارد.

بُعد دلالتی بر مکانی که دیگر وجود ندارد، چیزی که دچار آن زوال و فرسودگی، فروپاشی و ناپیدایی می‌شود، پنهان می‌شود در آن سیستم سرمایه‌داری، در آن بازار، در آن پاساژ ناپدید و گم می‌شود همه آن تاریخچه. همان اتفاقی که دارد در تئاتر ایران می‌افتد، چگونه پدیده‌هایی که اصالت داشتند، ریشه داشتند، چگونه الان دارند گم می‌شوند در لابه‌لای آن سیستم سرمایه‌داری که تئاتر دارد از آن تبعیت می‌کند و ناپدید می‌شوند و تمام می‌شوند. در کنارش من نمی‌توانم بگویم به این مسئله‌ای که می‌گویی فکر کردیم، در لحظه ساخت‌وساز اجرا؛ ولی کاملا می‌خواهم حرف تو را تأیید کنم که تئاتر اساسا پدیده کوچکی است. منظور این نیست که ماهیت تئاتر کوچک است، ماهیت تئاتر بزرگ است؛ اما اندازه فیزیکی‌اش در جامعه ما اندازه کوچکی است؛ ولی همین اندازه کوچک، به عنصری تبدیل شده که آدم‌ها به‌عنوان یک نهاد اجتماعی دائما دل‌شان می‌خواهد در آن باشند و پیش از اینکه بتواند این نهاد اجتماعی واقعا به‌عنوان نهاد اجتماعی برای اجتماع عمل کند، دارد به‌عنوان یک نهادی عمل می‌کند که قرار است ناکامی تولیدکنندگانش را جبران کند؛ یعنی آدم‌ها کار نمی‌کنند برای اینکه از ماهیت تئاتر استفاده کرده باشند. آدم‌ها کار می‌کنند برای اینکه خودشان را به‌عنوان یک انسان بتوانند نشان دهند. بتوانند نمایش دهند، بتوانند مطرح کنند و بتوانند بر نشده‌های زندگی‌شان غلبه کنند. تئاتر در ایران هم به نظر من آن‌قدر کوچک است که به‌سادگی می‌شود به آن ورود کرد و انجامش داد و در آن موفقیت کسب کرد و به‌سادگی می‌شود با آن کاری انجام داد که همه تاریخچه‌اش را بی‌ارزش کرد؛ و این دردناک‌ترین بخشی است که در تئاتر دارد برای همه ما اتفاق می‌افتد و ما ایستاده‌ایم در یک نقطه‌ای که می‌بینیم آدم‌هایی رد می‌شوند و می‌روند و تو مدام نگاه می‌کنی و می‌گویی چقدر فرق می‌کند با آن دورنمایی که ما تصور می‌کردیم. چقدر متفاوت است، چقدر یک جای دیگری دارد می‌رود، چقدر در روابط مسیر غلطی را دارد می‌رود، چقدر ناکامی‌های داخل آن دارد باعث می‌شود تبرهای تیزی شروع کنند به حمله‌کردن و قطع‌کردن و قلع‌وقمع‌کردن. چقدر احساس اینکه برای اینکه بتوانی نشان داده شوی، باید پدیده‌های بزرگ‌تر از خودت را له کنی، دارد رشد می‌کند در محیط ما. این از فعالیت شبکه‌های اجتماعی که به آنها اشاره کردیم، بگیر تا مناسبات پنهانی که در جامعه تئاتر وجود دارد. جامعه تئاتر یک چیز ساده را هنوز یاد نگرفته. یاد نگرفته که رشدکردن یعنی زیر پروبال همدیگر را گرفتن و بلندکردن و حرکت‌دادن است، نه روی همدیگر نشستن و له‌ولورده‌کردن. بله حمید جان، کوچک است، خیلی کوچک است، بیشتر از اندازه‌ای که در نام «تئاتر کوچک تهران» بگنجد، کوچک است.

من هم موافقم، به دلیل این است که بیشتر از خودمان ضربه می‌خوریم. حداقل در چند جایی بود که فکر می‌کردیم می‌خواهیم برویم یک کاری را انجام دهیم و بعد از انجام احساس کردیم که باز هم کار بیهوده انجام دادیم، باز هم همه‌چیز انگار در آن مقطع که فکر می‌کنی می‌خواهد درست شود، بلافاصله نابود می‌شود. من فکر می‌کنم اگر بخواهیم باز حرف بزنیم، حرف است؛ یعنی به نظرم نکات خیلی زیادی در این کار است؛ چون بهانه دارد؛ پس ارجاعات زیادی می‌شود به آن داشت. در تئاتر ما یک بلبشویی وجود دارد، به خاطر اینکه اهالی تئاتر نمی‌آیند مدونش کنند. الان بحث تئاترهای خصوصی و سالن‌های خصوصی است، یادم می‌آید تقریبا سه سال پیش که ما در هیئت‌مدیره بودیم، بحثش را تو مطرح کردی و آن موقع در هیئت‌مدیره خانه تئاتر از آن به‌سادگی گذشتند و در مقابلش مقاومت شد و الان تبدیل به یک معضل شده است. حرف من این نیست. موضوعی که تو در آن گیر افتادی، تو - اصغر - اولین نفر نیستی و آخرین نفر نخواهی بود. تو اصغر دشتی بوده‌ای و توانسته‌ای تبدیلش کنی به یک اثر و به‌نوعی طرح مسئله کنی؛ ولی اصغر اولین نفر نیست. شاید برای بسیاری اتفاق افتاده که قدرت و توان طرح‌کردنش را ندارند. چقدر این اجرا طرح مسئله‌ای که کرده، توانسته طرح مسئله عمومی‌تری باشد؟

من از آن شب سومی که تو اجرا را دیدی و درباره این مسئله حرف زدی، واقعا خیلی فکر کردم، روزها فکر کردم، چندین‌بار با کیوان درباره‌اش حرف زدیم؛ اما نکته‌ای که وجود دارد، این است که این اجرا به‌گونه‌ای ساخته شده بود که عواطف من در آن فعال بود و به محض اینکه می‌خواست داخل ساختار اجرا آن مسئله را وارد کند، یک دوپارگی آشکاری ممکن بود ایجاد کند؛ دست‌کم مغز ما این‌طوری احساس کرد که دوپارگی آشکاری ممکن است ایجاد کند؛ ولی واقعیت این است که من فکر می‌کنم یک اجرائی در این گونه، حتی در اجرائی مثل متاستاز، کار آن اجرا، بخشی از آن در اجرا دارد انجام می‌شود، بخشی از آن در کنشی که می‌تواند تولید کند و اگر کنشگرانی بیرون از خودش داشته باشد، آنها آن را به حرکت دربیاورند. اگر یادت باشد، ما در متاستاز در کنار خود اجرا کمپینی راه انداختیم که آن کمپین خودش فارغ از اثر اجرائی بتواند یک مسیری را طی کند که حتی ثبت «روز همپا» در آن کمپین و نه در اجرا دنبال شد... .

من فکر می‌کنم به‌هرحال این اجرا می‌توانست مسیرهای مختلفی را برود. این مسیری است که رفته شده، یعنی خیلی هم نمی‌توانیم بگوییم با آگاهی مطلق انجامش دادیم؛ عواطف ما در آن دخیل بوده و این دخالت عواطف شاید راه را قدری برای اینکه بتواند آن مسئله را به شکل صنفی در ساختار اجرا طرح کند، بسته بوده؛ یعنی در واقع دارد می‌گوید مسئله با عواطف ما دارد چه کار می‌کند، با عواطف یک آرتیست چه کار دارد می‌کند. شما باید بفهمید که آن رویداد چگونه می‌تواند چنین کاری انجام دهد. حالا من پیشنهادم این است که ما از اینجا به بعد و خارج از فضای روی صحنه می‌توانیم این مسئله را به یک مسئله صنفی تبدیلش کنیم، به مسئله‌ای تبدیل کنیم که دیگران درباره‌اش حرف بزنند. من از رسانه تئاتر برای تماشاگر تئاترم استفاده می‌کنم برای اینکه بتوانم عواطفم را از آن رویداد بیان کنم.

چون مسئله، مسئله مهمی است، به شدت مسئله مهمی است....

می‌دانی که این اتفاقات رخ می‌دهد به دلیل همان بال‌بال‌زدن‌های ما برای قانونمندکردن همه‌چیز و بی‌تفاوتی‌هایی که با آن روبه‌رو می‌شدیم. فقدان قانون در دلالی‌های داخلی، در دلالی‌های بین‌المللی، فقدان تأیید صلاحیتی که صنف باید بکند برای کسانی که در حوزه‌های مختلف فعالیت می‌کنند، باعث می‌شود در جاهایی که دور از چشم و دور از نظر اهالی تئاتر است، اتفاقاتی بیفتد که تا وقتی ما به آن نزدیک نیستیم، باورمان نمی‌شود آن اتفاق وجود دارد؛ وقتی داریم به آن نزدیک می‌شویم، می‌بینیم چقدر هم ترسناک آن اتفاق وجود دارد. من از همین‌جا اعلام می‌کنم فسادی که دارد در دلالی‌های بین‌المللی اتفاق می‌افتد، هیچ کم از فسادی که در دلالی‌های داخلی اتفاق می‌افتد، نیست. ما امروز داریم فسادی را در تئاتر تجربه می‌کنیم، در دلالی تجربه می‌کنیم؛ اصلا واژه دلالی، واژه واسطگی، واژه تازه‌ای است برای تئاتر ایران. از تولیدات داخل بگیر تا این تجربه‌های بین‌المللی که دارد اتفاق می‌افتد؛ چیزی که اگر ما بخواهیم عمق فسادش را درک کنیم فسادی است که در دلالی‌های فوتبال اتفاق می‌افتد و پدیده‌ای مثل عادل فردوسی‌پور دارد تلاش می‌کند آشکارش کند، رو کند، نمایش دهد و عریان‌ترش کند، منظورم از دلالی آوردن بازیکن و مربی به داخل، بردن بازیکن به خارج و همه مناسبات یا دلالی‌های داخلی است که دارد اتفاق می‌افتد. تئاتر دارد چهره فرهنگی‌اش را از دست می‌دهد و ماسک تازه‌ای زده روی صورتش که آن ماسک شوک‌آور است، آن ماسک برای من ترسناک است و آن باج‌خواهی‌ای که دارد در آن اتفاق می‌افتد، به نظر من از سیستم رابطه کارگردان و بازیگر، تهیه‌کننده و کارگردان، تهیه‌کننده و بازیگر، دلال‌ها، واسطه‌ها؛ به نظر من اینها پدیده‌هایی هستند که متأسفانه به وجود آمده‌اند، رشد کرده‌اند، بزرگ شده‌اند، تأثیرگذار شده‌اند، دارند کارشان را انجام می‌دهند، فسادشان را انجام می‌دهند و در تمام سال‌هایی که اینها داشتند این کارها را یاد می‌گرفتند و انجام می‌دادند، صنف خوابیده بود.

درهرحال ما شاید یک‌چیزهایی را شنیده باشیم، ولی وقتی که می‌بینیم، به صورت بصری هم با آن مواجه می‌شویم و فقط سمعی نیست، عمقش را بیشتر احساس می‌کنیم، چون این می‌شود بهانه یک تولید. این واسطه‌گری که دارید می‌گویید، دلالی که می‌گویی، در کاری بود که آقای بیضایی می‌خواست بسازد و وقتی تهیه‌کننده جلوی او ایستاده بود به‌خاطر عواملی که می‌خواستند پولی بگیرند، آن اثر تبدیل شد به وقتی همه خوابیم و شاید اسم دیگری که بشود برای «نام‌بُرده» گذاشت، این است که وقتی همه ما خواب هستیم، همه خوابیم واقعا. این نکته مهمی است. به نظر من اهمیت «نام‌بُرده» در زمان حال حاضر، این است که دارد هشدار می‌دهد که خوابیم، همه خوابیم. یک نکته کوچک دیگر را هم اضافه کنم که آن‌موقع فراموش کردم بگویم، برای من آن صحنه رقص حکم بال‌بال‌زدن یک کارگردان را دارد. مثالش برای من این بود که یک قهرمان شنا خودش را می‌اندازد در یک استخر چهارمتری و دیگر نمی‌تواند شنا کند و چطور دست‌وپا می‌زند که زنده بماند و آن حال که حال بسیار غریب و دردناکی است، این بود که چطور یک کارگردان بزرگ، یک آدم صاحب سبک، یک‌جایی در بازی‌ای گرفتار می‌شود که دارد دست‌وپا می‌زند و اینها به نظر من نکات مهمی است که ثبت این اجرا یادآوری می‌کند به ما که ما در اواخر دهه ۹۰ چه بر سرمان می‌آید. شاید در دهه‌های گذشته هم این اتفاق افتاده؛ گنده‌هایی که یکدفعه در وضعیتی گیر می‌کنند و در آن‌موقع دست‌وپا می‌زنند. این ثبت می‌شود، ثبت شد؛ چه به‌لحاظ تکست، چه به‌لحاظ تصویر. آنهای دیگر این شانس را نداشتند که ثبت کنند. ولی تو ثبت کردی.

من آنجایی بدنم را روی صحنه گذاشتم که دیگر توان حرف‌زدن درباره‌اش را ندارم. همه این اجرا برای من ارزش دارد، ولی آن صحنه برایم خیلی مقدس است و دلم می‌خواهد کمتر در مورد آن صحنه حرف بزنم.

مخاطب عام

از این‌جایی که من ایستاده‌ام

علی ورامینی

● نام‌برده شروعی بهت‌انگیز دارد؛ آن نابهنگامی که قرار است در خود فرو بردَت و آن تجربه پسینی که قرار است آخر کار داشته باشید همان ابتدا اتفاق می‌افتد؛ همان‌جایی که «حمید حبیبی‌فر» وارد صحنه می‌شود و با معرفی خود اعلام می‌کند که دوست داشته در این نمایش نقشی داشته باشد و چون دشتی برای او نقشی نداشته از او خواسته که قبل از هر اجرا بیاید و چند کلامی با مخاطبان صحبت کند. حبیبی‌فر دچار سندرم پیری زودرس است؛ سندرمی که از هر هشت میلیون نفر تنها برای یک نفر اتفاق می‌افتد. مواجهه با حمید برای هر مخاطبی متفاوت است، احتمالا یکی شکر می‌کند که قرعه به‌نام او نیفتاده، یکی به نظام آفرینش و جایگاه عدل در آن می‌اندیشد، یکی شهامت حمید را در گفتن این حقیقت هولناک تحسین می‌کند و دیگرانی شاید احساس دلسوزی کنند، اما همگی در مواجهه‌ای اشتراک دارند که برای لحظاتی آنها را از خود جدا می‌کند. حمید برخلاف آن‌چیزی که فکر می‌کند در این راه تنها نیست، او فقط زودتر از دیگران این راه را طی می‌کند. کدام آدمی است که پیر نشود و به‌سوی مرگ گام برندارد؟ به سوی عظیم‌ترین و آخرین فروپاشی. تنها نقطه تلاقی‌ای که بین پرده اول و دیگر پرده‌ها وجود دارد دالِ مرکزی فروپاشی است. برخلاف پرده اول، ادامه نمایش بر محوریت یک فروپاشی کاملا شخصی است که شاید ۱۰ سال بعد، دشتی این اتفاق را دیگر به‌مثابه یک فروپاشی نبیند و حتی از روایت‌کردن آن هم پشیمان شود. این نکته را خود او در ابتدای نمایش و در اولین حضورش با هوشمندی بیان می‌کند. دشتی در سه گوشه از سالن نام سه شهر را نوشته است؛ یزد (شهر محل تولدش)، تهران (شهری که در او رشد یافته است) و سن‌پترزبورگ (شهری که به زعم خودش در آن فروپاشیده است). دشتی روی هر شهری که می‌ایستد بیان و لهجه‌اش هم عوض می‌شود. اینکه شما در کجا ایستاده باشید، در تمام مناسبات شما اثرگذار خواهد بود، حتی در لهجه و بیان شما. اینکه شما در کجا ایستاده‌اید در فهم و برداشت شما از فروپاشی هم متفاوت خواهد بود. علی‌اصغر دشتی بی‌نتیجه‌ماندن شش ماه تلاش و زحمتش در پرداختن به ایده‌ای و تمرین آن با گروهش را فروپاشی می‌داند؛ ایده‌ای که قرار است در فستیوالی بین‌المللی در روسیه اجرا شود، اما همین تجربه برای جوان بااستعدادی که خارج از جریان اصلی تئاتر و در شهری غیر از مرکز مشغول تمرین است نه‌تنها فروپاشی نیست، بلکه شاید آرزو باشد؛ آرزوی چند روز تجربه‌کردن خارج از محدودیت‌هایی که دارد.

به‌هرحال دشتی ما را با خود همدل می‌کند که این اتفاق او را فروپاشانده است و در پی روایت‌کردن آن برمی‌آید. او برای روایت تجربه شخصی‌اش از ابزارهای بسیاری بهره برده است. اینها، با همراهی فرمی خلاقانه به جذابیت داستان کمک می‌کند و مخاطب را بی‌آنکه دچار ملال شود با خود می‌کشد. این اتفاق در حالی می‌افتد که همگان از همان ابتدا می‌دانند که سرانجام این داستان چه خواهد شد. در رابطه با فرم، نقاط قوت و ضعف، صحیح یا غلط‌بودن استفاده از ابزارهای متفاوت در این کار بسیاری نوشته‌اند. من در این رابطه چیزی مازاد بر آنچه تا به حال گفته شده است ندارم، اما سؤال‌های بنیادینی فارغ از اینکه دشتی یک روایت را درست و جذاب بیان کرده است برای من وجود دارد. دشتی از تجربه‌ای روایت می‌کند که او را فروپاشانده است؛ تجربه‌ای که ساختاری معیوب برای او رقم زده است؛ آیا این بازنمایی دشتی می‌تواند از تجربه‌ای شخصی فراتر رود و سویه‌های نقد ساختاری بگیرد یا باید نام‌برده را به یک دردِدل فردی تقلیل داد؟ خود ما در این ساختار ویران‌کننده چه دخل‌وتصرفی داریم؟ سعی کرده‌ایم از این ساختار جدا شویم و نقد کنیم یا خود سوژه مُنقاد همین ساختاریم؟ دشتی در نام‌برده داستان فروپاشی ایده‌ای در یک ساختار بازاری را روایت می‌کند؛ ساختاری که تنهاوتنها به فکر توجیه اقتصادی اثر است و نه هیچ‌چیز دیگر؛ ساختاری که آن‌قدر همه‌چیز را حذف می‌کند که دیگر به حذف خود هنرمند هم می‌رسد. اگرچه روایت جذاب و قوام‌دارِ دشتی از یک تجربه شخصی، احتمالا جان آزرده‌اش را التیامی بخشد و اساسا شکل‌گیری نام‌برده سنتز مواجهه‌اش با یک ناکامی به قول خود عظیم باشد؛ اما نام‌برده از این فراتر نمی‌رود وقتی که دشتی پیش از آن از تجربه کنسرت- نمایش «سی» بیرون آمده است؛ پروژه‌ای که نه مشکل بودجه داشت و نه هیچ‌چیز دیگری، اما «علی‌اصغر دشتی» را پیش از دعوت حذف کرده بود.

ادامه از صفحه ۸

نمایشی در باب نمایشی که اجرا نشد

او تنها کسی است که بیرون از دشتی نشسته، به سه تکه دشتی کمک می‌کند تا قصه‌شان را روایت کنند و تنها کسی است که رفتار و واکنش‌های تکه‌های علی‌اصغر دشتی را ارزیابی می‌کند. در جایی از جلسات که علی‌اصغر دشتی مدام از هزینه‌ها می‌کاهد و ایده‌هایی تازه برای اجرا می‌دهد، پیران به سر او فریاد می‌کشد که چرا؟ چرا باید این‌همه کوتاه آمد؟ و ما می‌دانیم که نگار جواهریان هم تنها بخشی از ذهن دشتی است. «نام‌برده» نوعی سایکودرام پیچیده هم هست. گویی کارگردان از پیش روان‌درمانگر یا درون‌شناس برده‌اند و دست به تحقیق زده‌اند که اجرانشدن آن نمایش از درون و ذهن کارگردان چه کرده است؟ پانته‌آ پناهی‌ها نیز به شکلی نمادین و در سکوت، نقش مادر کارگردان را بازی می‌کند. او در تمام مراحل نمایش حضور دارد و با چرخ خیاطی‌اش در همه‌جای ذهن کارگردان حضور مستمر دارد و به گوشه‌های ذهن او سرک می‌کشد. در نتیجه مادر کارگردان هم در واقعه به‌اجرانرسیدن نمایش نقش‌هایی داشته است؛ شاید حتی بیشتر از گورباچف. کارگردان نیز در بازسازی صحنه‌های به‌اجرانرسیدن نمایشش به رد پای مادرش و دلتنگی‌هایش از او می‌رسد. یکی از زیباترین صحنه‌های نمایش صحنه‌ای است که کارگردان، پس از کنسل‌شدن نمایشش، فیلمی از رقصیدن می‌گیرد و برای مادرش می‌فرستد. رقص غریبی است که به لحاظ فرم‌شناسانه، شبیه به رقص‌های مرسوم و نامدار نیست. در رقص دشتی رنج‌های بسیاری از دوری شش‌ماهه مادرش نهفته است و آشکار می‌شود. رنج عمیق، شخصی و دوری‌ای که در ذهن دشتی بسیار پررنگ و مؤثر است؛ اما در محاسبات مسئول فستیوال روسی و گورباچف جایگاهی ندارد. «نام‌برده»، نمایش تازه علی‌اصغر دشتی، نمایشی است درباره اجرانشدن، درباره لغوشدن، درباره دیده‌نشدن و درذهن‌ماندن. درباره سرکوب، شکوفیدن و همچنین درباره زخم‌هایی که هنرمند در فرایند اجرانشدن می‌خورد. «نام‌برده» نمایشی است درباره آنچه سرمایه و سانسور با درون هنرمند می‌کند.