از نگاه دراماتوژ

مروری بر تئاتر زمستان ۶۶

رسوایی فراموشی

پوریا جهانشاد

■ «چه کسی ارمنه‌ای را که به بی‌رحمانه‌ترین شکل نابود شدند به خاطر می‌آورد؟ چه کسی جز بازمانده‌ها، آنچه را که در بالکان روی داد به یاد دارند؟»

این پرسش‌ها که در صحنه کلیدی فیلم «زندگی پنهان واژه‌ها» (The Secret Life of Words) تعیین‌کننده خط و ربط اخلاقی فیلم هستند، این بار در بافتی دیگر و در صحنه افتتاحیه نمایش «زمستان ۶۶» اثر «محمد یعقوبی» طرح می‌شوند. «یعقوبی» با انتخاب این صحنه از فیلم و قرار دادن آن در ابتدای اجرا، علاوه بر آنکه قصد خود را از پرداختن به وقایع زمستان ۶۶ تهران آشکار می‌سازد، رابطه‌ای بینامتنی با فیلم مذکور نیز برقرار می‌سازد که به شدت در خوانش نهایی اثرش موثر است.

نمایش از همان ابتدا ما را با دو خط داستانی مجزا روبه‌رو می‌کند که به جای آنکه هم زمان باشند، سطوح روایی متفاوتی دارند که یکی برسازنده دیگری است. به عبارت دیگر با فرا روایتی (Meta Narrative) سر و کار داریم که طی آن داستان زندگی گروهی از انسان‌ها در زیر موشک‌باران سال ۶۶ تهران، از زبان نویسنده‌ای نقل می‌شود و همزمان تصاویر آن نقل شفاهی، در برابر تماشاگران اجرا می‌شود. این شیوه روایی که در لحظات ابتدایی ممکن است اندکی بیننده را در درک روابط داستانی دچار مشکل کند، مهم‌ترین تمهیدی است که کارگردان به کار می‌گیرد تا بیننده را نسبت به ماهیت و مضمون اثر آگاه کند. روشن است که اگر «یعقوبی» تنها قصد مستندنگاری آن روزهای دهشتناک تهران را داشت، می‌توانست تنها در یک سطح که همان سطح نمایش واقعیات ثبت شده موشک باران است، اجرا را متمرکز کند. پرهیز از تطابق عین به عین با واقعیت در نمایش و به شکلی معکوس، تلاش در جهت نمایش اغراق‌آمیز رویدادهای واقعی گذشته که نویسنده در مکالمه با همسرش نیز به آن معترف است، به خوبی جایگاه سطح روایت اول را در نمایش برجسته می‌سازد. «یعقوبی» با وارد کردن این سطح به نمایش، در واقع ساز و کار تولید یک متن را که غالبا در شیوه واقع‌گرا داستان‌گویی به شدت از هرگونه اشاره به آن پرهیز می‌شود، به بخشی از روایت اصلی نمایش تبدیل کرده و از این طریق واقعیاتی هولناک را به شیوه افسانه‌های هزار و یک شب بازگو می‌کند. تنها تفاوت در آن است که نویسنده روایت اول که برای تکمیل داستان با همسرش به گفت‌وگو مشغول است، لزوما در مورد همه چیز خیال‌پردازی نمی‌کند؛ او تلاش می‌کند که با کمک همسرش آن روزها را به یاد آورد. او از همسرش می‌پرسد که در زمستان ۶۶ بر او چه گذشته است؟ آن دو تلاش می‌کنند که به یاد آورند و در این راه همچون هر فرآیند ذهنی که پای خاطرات در میان است، حقایق و تخیلات در هم می‌آمیزند. نمایش بیشتر از آنکه به نفس حوادث و تاریخ‌نگاری آنها بپردازد و مرگ انسان‌ها را در پیش چشم تماشاگران برجسته سازد، از مرگی می‌گوید که در شمایل اجساد بر جای مانده از بمباران‌ها ظاهر نمی‌شود. مرگی که «یعقوبی» در زمستان ۶۶ به آن می‌پردازد، مرگی نیست که با چشم قابل رویت باشد و از این نظر به دلیل پنهان بودن از دیدگان، ارتباط رویدادهای جهان خارجی با آن مورد غفلت قرار می‌گیرد. این مرگ که به مراتب از مرگ واقعی پیامدهای مهلک‌تری دارد، فراموشی است. فراموش کردن آنچه طی سال‌ها بر ما گذشته است؛ فراموشی روزهای موشک باران و آنها که بی‌هیچ گناهی از میان ما رفتند. برای تماشاگری که به دیدن نمایش آمده، طنین انفجار موشک‌ها و آهنگ صدای نویسنده و همسرش که تلاش می‌کنند آن روزها و انسان‌های مستاصل را به یاد آورند، همچون آوایی می‌مانند که از تماشاگران طلب زدودن غبار از حافظه شان را دارند. بنابراین ارتباط این نمایش و قطعه فیلمی که پیشتر به آن اشاره شد آشکار می‌شود. اینکه جنایات دقیقا چگونه و به چه علت رخ داده‌اند چیزی است که به آسانی روشن نمی‌شود ولی اینکه وجود آنها از اساس به فراموشی سپرده شود، راه را بر جنایات مشابه باز خواهد کرد، کما اینکه در همان قطعه فیلم نیز به نوعی کشتارهای جمعی را در هر دوره‌ای معلول فراموشی کشتارهای دیگر می‌داند.

برای سالیان سال است که گفته می‌شود تاریخ را فاتحان می‌نویسند، می‌شود این گزاره را امروزه این‌طور تعبیر کرد که امکان دستیابی بی‌واسطه به آنچه در جهان روی می‌دهد، وجود ندارد و هر آنچه می‌بینیم یا می‌شنویم در جهت تامین منافع صاحبان رسانه و قدرتمندان است. اگر این‌طور باشد زبانی هم که به آن صحبت می‌کنیم پیش از همه رسانه‌های دیگر در معرض این اتهام است؛ زبانی که سعی وافر دارد هر واقعیت عینی را به ساده‌ترین مفهوم قابل درک تقلیل دهد. در چنین جهانی که حتی ادراک طبیعی ما از پیش رمزگذاری شده و معنای چیزها در راستای تحکیم نظم نمادین مستقر واجد ارزش‌های معین شده است، تنها راه باقی مانده پناه بردن به ذهنیت و حافظه است که گرچه آن هم کاملا از گزند تعابیر رایج و تخیل مصون نمانده اما احساس برقراری رابطه‌ای مستقیم و شهودی با گذشته همواره از تلخی چنین آلودگی می‌کاهد. بزرگ‌ترین مشکل ارتباطی که با حافظه سر و کار دارد، دوام اندک آن است. در حالی که روایت‌های کلان به دلیل تکرار در کتب و رسانه‌ها مرتباً باز تولید می‌شوند، خاطرات، عمری کمتر از عمر متوسط یک فرد دارند که در صورت عدم انتقال به رسانه‌ای عمومی و مکتوب برای همیشه در جدال نابرابر با کلان روایت‌ها محو و نابود می‌شوند.

ادامه در صفحه۱۱



عکس: مهدی حسنی، شرق

گفت‌وگو با رویا افشار بازیگر نمایش «زمستان ۶۶»

واجب است مقداری به گذشته نگاه کنیم

نوشین جعفری

برای نسلی که سال‌های جنگ را به یاد دارد، نام رویا افشار با مجموعه‌های تلویزیونی موفقی مثل آیینه گره خورده است. یادگاری روزهای بمب‌باران و موشک‌باران و دیدن فیلم در پناهگاه‌ها. اما رویا افشار در دهه ۷۰ و ۸۰ کمرنگ‌تر در سینما و تئاتر ایران فعالیت داشته و حالا در تئاتر فعال‌تر شده است و این روزها دارد در نمایش «زمستان ۶۶» محمد یعقوبی بار دیگر با خاطره آن روزهای موشک‌باران روی صحنه می‌رود؛ نمایشی که درباره روزهای تلخ و سرد اسفند ماه ۶۶ است و پیش از این دو اجرای متفاوت دیگر داشته. افشار، نقش مادر را در این تئاتر بازی می‌کند؛ مادری که هم نگران فرزندانش است و هم نگران موشک‌هایی که به سر شهر می‌ریزند. او نقشی را بازی می‌کند که پیش از این ریما رامین‌فر در اجرای صحنه‌ای و ناهید مسلمی در اجرای تلویزیونی بازی کرده است. اما افشار مادر را به شیوه خود بازی می‌کند و رگه‌هایی از سبک خاص بازی خود را هم به آن اضافه کرده است. او با این تفکر که اجرایی که در دهه ۷۰ اتفاق افتاد، مربوط به آن دهه بود و گمان می‌کند که کار خیلی خوبی بوده، اما می‌گوید: «الان در این نسخه از «زمستان ۶۶» این موقعیت برایم به وجود آمده که در این محیط قرار بگیرم، فکر می‌کنم «زمستان ۶۶» مربوط به این زمانه است و بنا به ضرورت‌هایی، فکر می‌کنم اتفاقا وقتش بود که باز تولید شود.»

شما سال‌ها قبل در تئاتر بسیار فعال بودید اما مدتی از تئاتر فاصله گرفتید و کم‌کار شدید و حالا دوباره به نظر می‌رسد روی تئاتر تمرکز کرده‌اید. علت این اتفاق چیست؟

شاید مهم‌ترین دلیلش پیشنهادهایی بود که می‌شد. در یک دوره ما از یک جریان باز تئاتری برخوردار بودیم. پی‌اس‌های مختلف، دیدگاه‌های مختلف، آدم‌های خاص و برجسته می‌آمدند کار می‌کردند. کارکردن با اینها، هم یک جورهایی لذت‌بخش بود و هم اینکه برای آدمی مثل من که شرایط دیگری را تجربه کرده بود همان جواب را می‌داد و فوق‌العاده بود، اما بعد از یک دوره متاسفانه به شرایطی رسیدیم که پی‌اس‌ها، امکانات نمایشی و جریاناتی که می‌توانستند کار کنند محدود شدند. به همین ترتیب بازیگران در پرسوناژهایی که شاید قبلا تجربه‌شان کرده‌بودند محدود می‌شدند. اینکه یک بازیگر، پرسوناژ یا تجربه‌ای را چند بار تکرار کند مثبت است ولی به شرطی که با دیدگاه‌های مختلفی باشد. نه اینکه نویسنده‌ها بیایند صرفا بر اساس یک بازیگر، یک نقش را بنویسند. این اتفاق، تکرار تجربیات آن بازیگر می‌شود و در نتیجه نه به بازیگر باری می‌دهد و نه برای تماشاگر جذابیتی دارد، ولی واقعیت این است که وقتی دوباره شروع به کار کردم با متن‌هایی مواجه شدم که شاید به نوعی فراموش شده‌بودند. با یک پی‌اسی که شرایط زن‌ها در آن خیلی خوب بود. بر خلاف آن چیزی که در خیلی جاها مثل سینما و تلویزیون می‌بینیم. نه اینکه بخواهم بگویم آدمی هستم که خیلی مدافع حقوق زن هستم. من مدافع هر حقی در هرجایی و بنابه هر کسی هستم. ولی باید بگویم در دوره‌ای که وارد کار شدم اوضاع سینمایمان فاجعه بود. یعنی خیلی برخورنده بود. در آن زمان من فکر می‌کردم این جامعه و مخصوصا جوان‌هایی که این فیلم‌ها برای آنها ساخته می‌شود، باید بروند علیه این فیلم‌ها شکایت کنند؛ ولی می‌دیدم که از آنها استقبال می‌شود. البته خوشبختانه با وجود تمام مسایلی که بود، توانستم خودم را حفظ کنم و وارد این وادی نشوم.

این مربوط به چه دوره زمانی و چه سال‌هایی بود؟

دهه ۷۰ مملو از این اتفاق‌ها بود. تا اینکه دوباره جریانات متفکری که داشتند دفع و به عقب رانده می‌شدند به خودشان آمدند؛ مثل جریان الان تئاتر. فکر می‌کنم در دوره‌هایی عده‌ای می‌آیند و به دلایل کاملا بچه‌گانه و خنده‌دار یک تصمیماتی را می‌گیرند و یک سری کارها انجام می‌شود و یک سری کارها انجام نمی‌شود. ولی شما می‌بینید که یک جریان قوی تئاتری که قادر است فکر کند و تفکر پشتش است، می‌آید از یک جای دیگر خودش را نشان می‌دهد. این یک توانایی است. شما وقتی در چنین دوران‌هایی باشید می‌توانید بگویید هستم؛ وگرنه اینکه همیشه، به هر دلیل و در هر جایی که باشید به نظرم چندان جالب نیست.

یعنی شما معتقدید الان دوره‌ای شده که در تئاتر، آن جریان‌های مطابق با نظر و سلیقه شما رو آمدند و شما می‌توانید باز هم کار کنید؟

باید دوره فکر باشد. نه اینکه با سلیقه من هماهنگ باشد. شاید یک نوع تفکر اصلا از جنس تفکر من نباشد، ولی تفکر است و می‌شود با آن بحث کرد و آن را به چالش کشید. اما پوچ نیست. یک چیزی هست. مثلا شما الان موج سینما را نگاه کنید. هر چند که هنوز آن جریانات مبتذل دارد کار خودش را می‌کند، ولی در کنارش کارهای شاخص هم صورت می‌گیرد. یعنی آدم‌های فکور دوباره آمدند. این به نفع همه ماست که فکر وجود داشته باشد. یعنی به نفع سیستم نمایشی، اجرایی، فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و... است. من فکر می‌کنم همیشه جریانی که سطحش پایین است توانایی این را دارد که مانند یک آهن‌ربای خیلی قوی توده آهن سنگین را به سمت خودش بکشد و این چیزی است که به نظرم خیلی نگران‌کننده است. اما الان خوشبختانه می‌بینیم در کنار آن جریانی که دارد کار خودش را می‌کند یک جریان فکور و مولف، جریانی که حتی ممکن است در تفکر خودش ثابت هم نباشد اما به دنبال تجربه است تا به نوعی از تفکر برسد؛ به وجود آمده. به نظر من باید در این جریان کار کرد. این به همه‌مان کمک می‌کند.

و این اعتقادی است که شما نسبت به کار کردن با محمد یعقوبی هم دارید که یک کارگردان مولف است و توانستید با او هماهنگ شوید.

محمد یعقوبی زمانی که شاید هیچ‌کس فکر نمی‌کرد امروز شخصیتی همچون او به وجود بیاید یک مولف بود. شخصی بود که تفکر داشت. خیلی‌ها شاید چنین شرایطی را، اما به شکل‌های مختلف این وادی را رها کردند و... شاید در دوره فعلی و این شرایط که سکوت محمد یعقوبی بیشتر از حرف زدنش است به دلیل شرایطی است که در آن دوران تحمل کرده و الان به اینجا رسیده. بله. محمد یعقوبی مولف است و مهم این است که الان صاحب تفکر است و شکلی از اندیشه را دارد که شما در اجرایش می‌بینید و انتظار دارید که مثلا یک کارش شش، هفت ماه روی صحنه باشد، ولی می‌بینید که با شرایط سختی کار را پیش می‌برد و به سرانجام می‌رساند اما نمی‌تواند بیش از ۳۰ اجرا بگیرد. مثلا «نوشتن در تاریکی» را به یاد بیاوریم. این چه سرنوشتی است برای یک کار خوب؟

از تجربه کار با محمد یعقوبی بگویید. فضای کار با او برایتان چگونه بود؟

تجربه خیلی خوبی است. من فکر می‌کنم که حتی برای کسانی که در جای خودشان هم ثابت شدند، تجربه خوبی است. چون شیوه‌ای از کار را می‌خواهد انجام بدهد که این شیوه نه ربطی به تجربیات و نه ربطی به شکل اجرای شما دارد. شکل خودش را دارد. اولا اینکه شما در کمال آزادی فکر و آزادی عمل در کنارش قرار می‌گیرید و این فوق‌العاده است. به این دلیل که او از تمام موقعیت‌هایی که شما خلق می‌کنید استفاده می‌کند. به اضافه اینکه خیلی آگاهانه و دقیق می‌داند که چه چیزی را می‌خواهد و چه چیزی را نمی‌خواهد. به همین دلیل شما هیچ‌زمانی وقت را بیهوده صرف نمی‌کنید. از لحظه شروع تمرین‌ها شما در یک خط سیری قرار می‌گیرید که اگر آدم باهوشی باشید، می‌توانید بفهمید که سرانجام این مسیر به کجا خواهد رسید و همزمان با هم پیش می‌روید. این تجربه بسیار خوبی است، چرا که شما بعد از محمد یعقوبی و بعد از کار با او صاحب پوشه‌ای می‌شوید به نام پوشه محمد یعقوبی که می‌توانید این را در جاهایی استفاده کنید. می‌توانید آن را به کسانی که فکر می‌کنید آمادگی پذیرش چیزهای مثبت را دارند، انتقال دهید. خب چنین چیزی کمتر اتفاق می‌افتد. شما بیشتر وقت‌ها با کسانی مواجه می‌شوید که درایت خوبی در شناخت متن‌ها دارند و بر اساس شناخت‌شان، می‌آیند یک متن خوب را انتخاب می‌کنند و می‌گویند کار کنیم. در حالی که کارگردانی یعنی اندیشه. یعنی اینکه حتی در اندیشه خودش هم ما را به کار بگیرد، نه اینکه با یک اندیشه بسته بیاید با شما مواجه شود. خوبی محمد یعقوبی و نکته بسیار مثبتش این است که گوش شنوایی دارد و بسیار آگاهانه همه چیز را می‌شنود. در عین حال که می‌شنود، تفکر می‌کند و این خیلی خوب است. نه به هر دلیل ذوق‌زده می‌شود و نه بنا به هر دلیلی مایوس. تفکر باعث می‌شود که شما هر دفعه می‌بینید که کارهایش پربارتر و بهتر می‌شود.

شما ورژن‌های قبل «زمستان ۶۶» را دیده بودید؟ اجرای سال ۷۶ و تله‌تئاتر؟

بله

این سه اجرا را قابل قیاس با هم می‌دانید؟

فکر می‌کنم اجرایی که در دهه ۷۰ اتفاق افتاد مربوط به آن دهه بود و من وقتی به آن فکر می‌کنم به یاد می‌آورم که کار خیلی خوبی بود. وقتی تله تئاترش را هم دیدم، با اینکه تغییراتی در آن اتفاق افتاده بود، خیلی خوب شده بود و الان در این نسخه از «زمستان ۶۶» که این موقعیت برایم به وجود آمده تا در این محیط قرار بگیرم، فکر می‌کنم «زمستان ۶۶» الان مربوط به این زمانه است و بنا به ضرورت‌هایی، فکر می‌کنم اتفاقا وقتش بود که بازتولید شود. به نظرم شاید ما اساسا ملتی نیستیم که بگوییم خیلی روی آینده حرکت کنیم. شاید ملتی باشیم که واجب است برایمان که به گذشته‌مان یک مقدار نگاه کنیم. ببینیم مثلا در تاریخ ۳۰ ساله انقلاب چه اتفاقاتی برایمان افتاده است و الان به نظرم«زمستان ۶۶» دارد این کار را می‌کند. یک واقعه‌نگاری است که یک تاریخ را دارد ارایه می‌دهد. خیلی دور نیست ولی سیل مسایلی که در این سال‌ها پیش آمده، باعث می‌شود ما فکر کنیم که چرا موشک‌باران؟ شاید نسل‌های جدیدی که از موشک‌باران و جنگ خبری نداشتند، فکر کنند که ما مسایل تازه‌ای داریم. من به این جوان‌های نازنین می‌خواهم بگویم بخشی از مصایب شما که در شرایط فعلی درگیرش هستید، به خاطر این است که مسایل آن روز حل نشده و همچنان دارد می‌آید. این است که درست به تاریخ مملکت خودتان و اتفاقاتی که در آن افتاده نگاه کنید. جنگ قسمتی از تاریخ ماست که یک بخش و یک کمون کوچک از آن دارد در«زمستان ۶۶» به نمایش درمی‌آید. از سوی دیگر روی سخنم با دوستان و همکاران خودم که دچار بعضی مسایل می‌شوند، است. از بعضی‌ها شنیدم که خیلی خوشحال بودند که این نمایش روی صحنه آمده و به همان نسبت از بعضی‌ها شنیدم که خیلی ناراحت بودند و می‌گفتند ما این همه کار در انتظار اجرا داریم. چرا باید یک کار تکراری روی صحنه بیاید؟ دلم می‌خواهد به عنوان یک دوست و همکار به آنها بگویم نبود شرایط و امکانات و مسایلی را که ممکن است یک سیستم غلط بر شما دیکته کند، برنگردید به همدیگر مشت بزنید. سعی کنید در جای درست انتقاد کنید. این واجب و ضروری است که کارها و ادبیات خوب ما به خصوص ادبیات نمایشی‌مان برای اینکه در تاریخ ادبیات ثبت شود و بین آن فاصله عجیب و غریبی نیفتد مدام اجرا شود تا اینکه ضرورتا به این نتیجه برسیم که دوره‌اش تمام شده و در آن صورت یا زبان‌مان را عوض کنیم یا شرایط گفتاری‌مان را. اما این خیلی اشتباه است ما به این دلیل که امکانات به ما نمی‌دهند و سالن نداریم و... وقتی این امکانات به یک دوست و همکارمان داده می‌شود، نسبت به آن خشم بگیریم. باید یک مقدار آگاهانه‌تر با هم برخورد کنیم. از یک اتفاق خوب استقبال کنیم و آن را تشویق کنیم نه اینکه یک اتفاق خوب را خراب کنیم و ببینیم اتفاقات بد را چگونه می‌شود حل کرد.



شاید نسل‌های جدیدی که از موشک‌باران و جنگ خبری نداشتند، فکر کنند که ما مسایل تازه‌ای داریم. مسایل آن روز حل نشده و همچنان دارد می‌آید. این است که درست به تاریخ مملکت خودتان و اتفاقاتی که در آن افتاده نگاه کنید. جنگ قسمتی از تاریخ ماست که یک بخش و یک کمون کوچک از آن دارد در«زمستان ۶۶» به نمایش درمی‌آید

در مورد خصوصیات نقش مادر در «زمستان ۶۶» هم یک مقدار توضیح دهید و اینکه خودتان چطور به نقش‌تان رسیدید.

من همپای همان چیزی که متن می‌گفت، پیش رفتم. شما اگر آن متنی را که در نهایت ما به آن رسیدیم بخوانید، می‌بینید من هیچ اتفاقی در آن ایجاد نکردم. اگر اتفاقی در این پرسوناژ هست، همان است که در متن آمده. شاید حتی گهگاه من دچار تردید می‌شدم. مثلا در یک قسمت از نمایش من یک جمله را با شرایط دیگری ادا می‌کردم. بعد آقای یعقوبی به من گفتند این دیالوگ را بر سر نقش مقابلت داد بزن و بگو. تا شب اول اجرا مدام فکر می‌کردم فرصتی شود با آقای یعقوبی حرف بزنم که چرا این را داد بزنم؟ بهتر نیست این را با لحن آرام بگویم؟ شب اول اجرا فهمیدم چرا باید داد می‌زدم. یعنی می‌خواهم بگویم اعتماد کاملی که به آقای یعقوبی کردم، بهترین پاسخ را به من داد. حداقل در بین تماشاگری که دارم می‌بینم این اعتماد جواب درستی داده. طبیعی است که من هم می‌توانم ادعا کنم که آقای یعقوبی اعتماد درستی به من کرد. من حافظ خوبی برای متنش بودم. احتمالا او هم به این فکر می‌کند که او ناقل خوبی بود برای متن من. این اتفاق خیلی خوبی است. یک اعتماد، یک دوستی. یک چیز محکم و فوق‌العاده که من فکر می‌کنم هیچ وقت فراموش نمی‌شود؛ حداقل برای من و آقای یعقوبی.

یکی از نکاتی که وجود دارد، این است که در صحنه‌هایی که شما حضور دارید و روی بعضی از دیالوگ‌هایی که ادا می‌کنید، تماشاگر با خنده‌هایش واکنش نشان می‌دهد. شما در تمرینات این تصور را داشتید که در بعضی جاها ممکن است تماشاگر بخندد یا اینکه وقتی واکنش تماشاگر را دیدید، متعجب شدید؟

در متن یک چیزهایی وجود دارد. یعنی وقتی شما ترکیب و تقابل دو جمله را در دو پرسوناژ می‌خوانید، می‌دانید که یک مزاح در این وجود دارد. حالا در طول تمرینات به این دلیل که برای گروه ساده و عادی می‌شود، ممکن است این فراموش شود ولی مطمئنا برای تماشاگری که برای اولین بار با آن مواجه می‌شود باعث خنده است. یک بخش از این مربوط به خود متن و طنزی است که در تقابل بین دیالوگ‌ها وجود دارد. این طنز از جنس طنز جک‌واره‌های آنچنانی نیست. طنزی است که در گفت‌وگوها به وجود می‌آید اما یک بخش دیگر که تماشاگر می‌خندد یا برخورد اینچنینی می‌کند در متن نبود. شاید قصد یعقوبی و هیچ کدام از بازیگران هم نبود اما این اتفاق افتاده و اینکه تماشاگر می‌خندد اصلا به نظرم اتفاق بدی نیست. تماشاگر ما، جوان است و از آن شرایط خبر ندارد. شاید جوان امروزی با مسایلی که ما زمانی به گونه‌ای با آن برخورد کردیم، به شکل دیگری برخورد می‌کند. این خنده اصلا خنده احمقانه و زشتی نیست. خنده‌ای که من دارم می‌شنوم و در آنجایی که دارم می‌شنوم، خنده‌ای نیست که از جدی نگرفتن کار بیاید. اتفاقا خنده‌ای است که از درک حقیقی تماشاگر در این سن و سال دارد وارد می‌شود. شاید الان اگر من هم با رفقای آن دوره‌ام بنشینم، حرف بزنم و بگویم یادتان هست که در فلان جا بودیم و آن موشک خورد، بخندیم، در حالی که آن روز نمی‌خندیدیم.

در پایان می‌توانید یک مقدار در مورد سایر بازیگران و تعاملی که با آنها داشتید، توضیح دهید و اینکه چقدر به شما کمک کرد که بتوانید خودتان را در آن فضا قرار دهید؟

باید بگویم وجود آیدا کیخایی در این نمایش کمک خیلی خوبی بود. نمی‌خواهم شرایط حرفه‌ای و خصوصی‌اش را با هم ترکیب کنم ولی من از بعضی جاها سکوت کردن و توجه به آیدا کیخایی سود گرفتم. چون اون زمان بیشتری را با کارگردان ما سروکار دارد و امکان بحث بیشتری با همدیگر دارند. پس نسبت به کارگردان دارد آگاهانه‌تر برخورد می‌کند. من مطمئن بودم نوع برخوردی که آیدا کیخایی با دیالوگ‌های خودش دارد هم از درایت و هوشمندی این بازیگر است و هم از تعاملش با کارگردان کار اما در مورد سایر بچه‌ها باید بگویم همه فوق‌العاده بودند و خیلی جدی کار خودشان را می‌کردند. در نهایت فکر می‌کنم یک مجموعه خوب درست شد اما واقعیت این است که این مجموعه، خوب مدیریت داشت. این‌طور نبود که مثل خیلی جاها بگوییم یک مجموعه خوب درست شده و در آن مدیریت وجود ندارد. واقعیت این است که ما در«زمستان ۶۶» مدیر و تالیف تفکری به نام محمد یعقوبی داشتیم. بهترین دلیل برای چرایی اینکه این مجموعه به انسجام رسیده و آنقدر مناسب و درست حرکت می‌کند، وجود آن است و دیگر اصلا ربطی ندارد که با جمعیتی از بازیگران ارتباط داشته یا نداشته باشید، چراکه شما به یک مدیریت درست وصل هستید و مسلما در جای خودتان به عنوان مهره درستی قرار گرفته‌اید.

زیر نور صحنه

نگاهی به نمایش
تیم شنا نوشته و کار جابر رمضانی

دیگر این انگ و وصله نخواهد بود

رضا آشفته

■ نمایش «تیم شنا» از آن دست آثاری است که مبتنی بر راه و رسم‌های شناخته‌شده شکل نگرفته است؛ نمایشی که بین واقعیت و خیال سیر می‌کند و هدف از بیان آن نوعی کنکاش روان‌شناسانه است. یعنی آلام درونی انسان با گذر از موقعیت‌های بحران‌ساز همچنان تداوم و بقای خود را خودنمایی خواهد کرد. دردی که در هر جایی به گونه‌ای دیگر بر انسان تداعی و تلقین خواهد شد و این‌بار در هر جایی ممکن است فرصت نگاه واقع‌گرایانه را از فرد بیمار سلب کند و به عنوان یک بیماری گسترده و توسعه‌یافته زندگی فرد را تحت‌الشعاع خود قرار دهد.

یک خانم که مربی شناست از نزدیک شاهد غرق‌شدن دو دوستش بوده است، حالا او به نقطه‌ای پناه برده که از آب و استخر به دور باشد اما همچنان بنابر خواست سه دوست دیگر آنان را تحت تعلیم شنا قرار داده است. این تعلیم این بار نه در یک استخر حقیقی که در استخری فرضی انجام می‌شود. همه آن فعل و انفعالات لازم برای درس گرفتن در این فضای خیالی صورت می‌گیرد. حتی این سه، پس از طی کردن مراحل مقدماتی اعلام آمادگی می‌کنند تا در مسابقات تیمی شنا هم شرکت کنند هرچند یک مخالف هم دارند اما او هم بعد از مدتی از نظر مخالف خود صرف نظر می‌کند. پایان بخش این ماجراهای خیالی در زمان شیرجه زدن، مرگ یکی از دختران خواهد بود. دختر با سر به کف استخر برخورد می‌کند و می‌میرد.

اینجاست که گسست عجیبی بین واقعیت بیرونی و درونی این خانم مربی بروز پیدا می‌کند. واقعا این استخر فرضی بوده و این دوستان وجود خارجی دارند؟ یا اینکه حتی این شرایط فرضی نیز ساخته و پرداخته ذهن بیمار و برهم ریخته این خانم است؟ نویسنده و کارگردان هم بر آن بوده‌اند تا در تکامل این موقعیت و ارایه یک شخصیت ویژه نهایت سعی خود را کرده باشند. یعنی نوعی بیماری روانی در تکاپوی یک بیمار با آن مصداق‌های لازم و خیرکننده ابراز شود. اینکه



خانم مربی خود را در قتل سهوی - غرق شدن دو دوست- مقصر می‌داند، چیزی به زبان گفته نمی‌شود اما تکرار این وضعیت در یک دنیای خیالی و به گونه دیگر، بیان از روان برهم ریخته این زن و عذاب وجدان او خواهد کرد. واقعا چه بر سر او آمده است که در دنیای خیالی خود نیز آرام و قرار ندارد. این جز عذاب وجدان چه تصور و تصویر دیگری را بر تماشاگر نمایش تیم شنا القا خواهد کرد؟ به گونه‌ای آنچه این خانم مربی برای تسکین خود به دنبالش رفته، همانا خیالبافی است که در این‌باره می‌دانیم؛ «یکی از روش‌هایی که فرد برای مبارزه با فشار ناشی از ناکامی به کار می‌برد، توسل به خواب و خیال است. همان‌طور که گفته شد اگر این روش به افراط نینجامد مشکلی ایجاد نخواهد کرد، اما افراط در این روش نه‌تنها تعارض را از بین نمی‌برد، بلکه فرد را از واقعیت دور می‌کند و به سلامت روان لطمه می‌زند. در خیالبافی فرد از یک واقعیت نامطبوع یک وضعیت خیالی می‌سازد و خواسته‌هایی را که با محرومیت توام شده، در دنیای تخیلی ارضا می‌کند. عیب بزرگ این روش این است که ممکن است فرد به تدریج از دنیای واقعیت به عالم خیال بپیوندد و به اختلال روانی دچار می‌شود.» (رشد و تکامل شخصیت، ۱۳۶۸، ۵۰) بنابراین این فرد یک گام به پیش نهاده و دچار افسردگی شده است، چنانچه در این‌باره باید بدانیم؛ «افسردگی از توانایی‌های زیستی و جسمانی و فعالیت و اراده شخص می‌کاهد و با پیش آوردن اختلال‌های ذهنی اعتماد به نفس او نیز متزلزل می‌شود. در فرد بهنجار افسردگی شدید، تنها در پی یک عامل اندوهبار، مانند از دست دادن یکی از عزیزان یا شکست در یکی از جنبه‌های زندگی یا نومیدی بروز می‌کند.» (رشد و تکامل شخصیت، ۱۳۶۸، ۸۸)

در اجرا نیز تمام هم و غم بازیگران بر آن است که به گونه‌ای واقعی حضور عینی و رفتاری خود را ثابت کنند. قرار نیست چیزی خارج از ذهنیت مربی شنا پیش برود. بنابراین تا لحظه آخر که او را در نور موضعی و در بیان یک تک‌گویی و اعتراف شخصی می‌بینیم، به این نکته واقف خواهیم شد که آنچه بر او می‌گذرد، توهم و تخیلی بیش نیست. با این تعبیر و تاویل، زدن انگ بیماری روانی امری حقیقی و ممکن تلقی خواهد شد. دیگر این هم انگ و وصله نخواهد بود و شاید این وضعیت ما را متوجه بسیاری از بحران‌های زندگی‌مان کند که اگر روزی گرفتار مصایب اینچنینی شدیم، تنها راه خروج از آن در مراجعه به روان‌پزشکان مجرب ممکن خواهد شد. بنابراین نمایش تیم شنا یک نمایش روان‌شناسانه است و کارکردی رفتاری و کاربردی دربر خواهد داشت. این نکته حساس ضرورت اجرا را بر ما روشن خواهد کرد. حالا آن وسط برای برقراری زیبایی نسبی بازیگران به شوخی و طنز می‌پردازند این دیگر از جاذبه‌های نمایشی است که ضرورتا توجه به آن در جذب مخاطب و برقراری ضرباهنگ نمایشی موثر است.

منبع:

نوری، دکتر مهدی، رشد و تکامل شخصیت، ناشر دانشگاه آزاد اسلامی کرج و انتشارات کلمه، چ اول، ۱۳۶۸.