در بوته نقد

بگذار بار دیگر تابستان فرا رسد!

محمدحسن خدایی

● اگـر از وسوسـه تحلیل‌هـای روان‌شـناختی درباره نمایش «بی‌تابسـتان» دسـت برداریم و به چشـم‌اندازی نظـر کنیم که امیررضا کوهسـتانی مقابل مـا گشـوده، می‌تـوان زمانـه‌ای را رصد کـرد کـه بیش‌ازپیـش در دام مناسـبات مادی فـرو رفتـه و حتی دبسـتان دخترانـه‌اش گرفتار کم‌توجهی‌هاسـت. بی‌تابسـتان یادآور «شنیدن» است. اینجا هم می‌توان قانون رسمی و تا حدودی انتزاعی را مشـاهده کرد که چگونه در مواجهه با عرف و وضعیت‌های انضمامی، دچار ابهام شده و لاجرم تن به تفسیرهای مجریان قانون می‌دهد. اگر شنیدن به نظام دانشگاهی ارجاع دارد، بی‌تابستان درباره آموزش‌وپرورش اسـت. در هر دو نمایش، پرسش اساسـی این اسـت که قانون در قبال امر غیرمنتظره، در جایی کـه به‌نظر انحرافی رخ داده اسـت، چگونه می‌توانـد مداخله کند. بی‌شـک کسانی که مسـئولیت قانونی و اقتداری دارند، در غیـاب رواداری، گاه از جایگاه خود سوءاسـتفاده کرده و موجب پیچیدگی امور می‌شوند.

بی‌تابستان روایت دخترکی خردسال است که گویا حسـی مبهم به معلم نقاشـی‌اش پیدا کرده است. معلم که شـوهر ناظم مدرسه است، بنا بر مصلحت، مجبور به ترک مدرسـه می‌شود. کسی به‌درسـتی نمی‌داند کیفیت احساسی که دخترک به معلم دارد، چیسـت؟ حتی مـادر هم در بیان دقیق احساسـات فرزندش، ناتوان اسـت. اخراج معلـم، پاک‌کـردن صورت مسـئله‌ای اسـت که قانون رسـمی، چندان توضیح روشنی در قبال آن ندارد. بی‌تابسـتان همچنین روایت استخدام‌شدن معلمی مرد در دبسـتانی دخترانه اسـت؛ نوعی دورزدن قانون و تصمیم شـخصی ناظم مدرسه. در بی‌تابسـتان بـا توجه به اینکه معلم نقاشـی، شـوهر ناظم دبستان هم هسـت، می‌توان علت اسـتخدام را فهمید. او قرار اسـت هنگام فراغت از آموختن نقاشـی به کودکان، دیوارهای فرسوده مدرسـه را رنگ بزنـد. جایگاه دو پـاره معلم که مابیـن آمـوزش‌دادن و رنگ‌آمیـزی دیوارهـا در نوسان اسـت، طنز تأسف‌بار ماجراست که چگونه خصوصی‌سـازی و بحـران اقتصـادی، نیروهای انسانی آموزش‌وپرورش را گرفتار جایگاهی متزلزل کرده اسـت. عقل معاش‌اندیش ناظم مدرسه، با به‌کارگیری شوهرش، میل آن دارد که از هزینه‌های جاری مدرسـه بکاهد و بر درآمد خانواده بیفزاید. آن دو علاوه بر نقش زن‌وشـوهری، هنگام حضور در مدرسـه، گاه نقش کارگر و کارفرما را هم دارند کـه اوج تضادشـان بر سـر کیفیـت رنگ‌آمیزی دیوارنگاره‌هاست؛ تضاد حل‌نشدنی کار و سرمایه.

صحنه چنان طراحی شـده است که حس و حال دبسـتانی دخترانه را انتقال دهد. حیاطی که با دیواری آجری در سمت راست و دری آهنی در چپ، محصور شده است و چرخ‌وفلکی قفل‌شده در مرکـز آن، به شـکل اسـتعاری نشـان از نبود بازی و سـرگرمی کودکانه اسـت. دیوار آجری با ویدئوهایی که بر آن نقش می‌بندد، هوشـمندانه روح زمانه را بازتاب می‌دهد. گویی از شـعارهای حماسی دهه ۶۰ به نقاشی‌های انضمامی امروزی رسـیده‌ایم. دیوارها همچون تابلویـی تبلیغاتی عمـل می‌کنند که قرار اسـت نظام زیباشناسـی هـر دوره را تعیّـن بخشـند. دیگر نمی‌تـوان با خطاب‌کردن‌های مستقیم، به کار پرورش کودکان پرداخت و بهتر آن اسـت پیام مدنظر غیرمستقیم بیان شـود. بی‌دلیل نیسـت که به جای شـعار، تصویـر یک خانواده موفق که مشـغول قدم‌زدن در فضاهـای عمومی‌اند، می‌نشـیند. اما کیفیت پایین رنگ‌هایی که اسـتفاده می‌شـود، گذشـته را بـه تمامی محـو نکرده و آن را مانند شـبحی ترسناک بر دیوار احضار می‌کند؛ نوعی حک‌شدگی ایدئولوژی گذشته به‌جای فک‌شدگی آن. استفاده از ویدئو، تمهیدی هوشـمندانه اسـت که زمان را فشـرده و تخیل را گسـترش می‌دهد. به میانجی دیوارنگاره‌هاست که می‌توان زیباشناسی هر دوره را رصد کرد و به قیاس نشست.

بی‌تابسـتان روایت‌گـر دورانی اسـت که گویا فاقد تابسـتان و فراغت‌های آن شـده اسـت. تو گویی هر سـال از مهر آغاز شـده و به خرداد ختم می‌شود. سـالی که به‌تمامی با حضور در مدرسه می‌گذرد و غیاب تابسـتان. در غیاب فراغت دوران کودکی اسـت که دخترک عاشق معلم خود شده و ناگهان به وادی بزرگ‌سـالی پرتاب می‌شود. اما در انتها گویی امیدی پدیدار شده و شخصیت‌ها بر چرخ‌وفلک می‌نشـینند و مانند جمعی دوستانه، ایـن بار نـه در مقابل هـم که در کنـار هم چرخ می‌خورنـد. لحظه‌ای که دسـت‌ها را بـالا برده و اجـازه می‌دهند کودکی بار دیگر فرا رسـد؛ همان لحظه‌ای که شـوق کودکانه بر منطق بزرگ‌سالی پیروز شـده و بار دیگر تابسـتان فرا رسیده است. همـان نقطه‌ای کـه در پاک‌شـدن دیوارنگاره‌ها، زیباشناسی حقیقی دوران ما سر برمی‌آورد، جایی که مدرسه به بورژوازی مسـتغلات فروخته شده است و حال باید به کودکی و رهایی‌بخشی آن پناه برد. در زمانه‌ای که دسـت‌های بالابرده، نشـان از تسلیم و مقاومت هم‌زمان دارد.

از راست: علی‌اصغر دشتی، امیررضا کوهستانی. عکس: سهند تاکی، شرق

گفت‌وگوی علی‌اصغر دشتی با امیررضا کوهستانی درباره اجرای «بی‌تابستان»

تراژدی آدم‌های خوب

امیرضا کوهسـتانی «بی‌تابسـتان» را با بازی لیلی رشیدی، سعید چنگیزیان و مونا احمدی ابتدا در بروکسل و تورینو، سـپس در جشـنواره آوینیون و این شب‌ها در سالن سـمندریان تماشاخانه ایرانشهر روی صحنه برده اسـت. نمایشـی که بیش از هر چیز تلنگـری به وضع غامض کنونی ماست؛ مدرسه‌ای که در آن دیوارنوشته‌ها هرگز پاک نمی‌شـوند، محو نمی‌شوند، تنها لایه‌ای روی لایه دیگر تلمبار می‌شود و بار گذشته روی اکنون سنگینی می‌کند و به قول خود کوهستانی تراژدی آدم‌های خوب را رقـم می‌زند. علی‌اصغر دشـتی را روبه‌روی امیررضا کوهستانی نشاندیم تا درباره «بی‌تابستان» گفت‌وگو کنند که این گفت‌وگو را در ادامه می‌خوانید.

اسـم اجرا را که دیدم یاد حسن حامد افتادم. به آن فکر کرده بودی؟

نه ولی الان که گفتی جالب بود.

عنـوان دو نمایش‌نامه از حسـن حامـد به نام اجرای تو نزدیک است؛ یکی «بچه تابستان» و دیگری «تابستانه»...

و ما هر دو را در گروه مهر شـیراز در سال‌های ۷۶ و ۷۷ اجرا کردیم.

در آن دو نمایش‌نامه از زاویه جالبی به وضعیت دانش‌آموزان یا بچه‌های جنوب شهر تهران در حدود دهه ۶۰ پرداخته بود...

بله؛ البته او با وضعیت، خیلی طبقاتی برخورد کرده بـود. نمی‌دانم به یاد دارید یا نه، اما من «کوارتت» را به حسـن حامد تقدیم کرده بودم. بدون اینکـه او را دیده باشـم یا حتی اجرائی زنده از او تماشا کرده باشم؛ او در ۱۷، ۱۸ سـالگی در نوشتن مشـوق من بود. چون در آن سـنین این دو نمایش‌نامه را خوانـدم و اولین متنی که نوشـتم هم در ۱۸ سالگی دوباره‌نویسی «ارتفاع» حسن حامد بود.

چه جالب! من اصـلا این پیشـینه را درباره تو نمی‌دانسـتم. البته نسـل جدید هیچ شـناختی از حسـن حامد ندارد و شاید حتی اسم حسن حامد به گوشش نخورده باشـد. زندگی عجیبی داشت، شبیه به نمایش‌نامه‌هایـش زندگی کرد و خیلی زودهنگام رفت؛ به گمانم در سنی کمتر از ۳۰ سالگی... برخورد حسـن حامد با درام و موضوعات اجتماعی در دوره خودش قدری غریب بود...

جزء معـدود نمایش‌نامه‌نویس‌هایی بـود که در آن دوران که در تئاتر انقطاعی رخ داده بود درخشـان شد و شـاید به‌دلیل نرسـیدنش به دهه ۷۰ و دوران شکوفایی تئاتر کمتر مطرح شـد و من در سال‌های نخست فعالیتم در گروه تئاتر مهر شـیراز به‌سبب پیشنهاد دانیال طیبیان، «ارتفاع» را بازنویسی کردم؛ قصه پسری که روی پشت‌بام رفتـه بود تا خـودش را پرت کند اما دختـری را می‌بیند که کنار کولر نشسـته و سیگار می‌کشـد؛ برخورد این دو نفر نمایش‌نامه را شـکل می‌داد. بعد هم در مهر شیراز دانیال «بچه تابستان» و «تابسـتانه» را تلفیق و کار کرد. در کار «بچـه تابسـتان» تقابل دو نسـل را داریم که در «بی‌تابستان» هم مشابه آن اتفاق می‌افتد.

در آغـاز گفت‌وگـو از حسـن حامد یاد کردیـم. ادای دینی بود به حسـن حامد. ویژگی حسـن حامد این است که چگونگی بیان‌کـردن «مسـئله»‌ای اجتماعـی را در نمایش‌نامه‌هایش تجربه می‌کند، بدون اینکه دچار شعارزدگی شـود یا درگیر فرم باشـد. اما ویژگـی کارهای تو این اسـت که هرچه به امروز نزدیک‌تـر می‌شـویم، «مسـئله» نسـبت به فرم اهمیت بیشـتری پیـدا می‌کنـد. برای مثـال پیش‌تـر در«کوارتـت»، با اینکه مسـئله وجـود دارد، اما به‌لحاظ زمانـی وقتی از اثر فاصله می‌گیری آنچه با من تماشاگر باقی می‌ماند، فرم اسـت. درحالی‌که وقتی «شـنیدن» و «بی‌تابستان» را می‌بینی، مسئله پررنگ‌تر است. این چقدر آگاهانه اتفاق می‌افتد؟

ایـن چیزی که می‌گویی درسـت است. همیشـه سـر کلاس‌هایم حرفی می‌زنم که همه خیلـی از آن تعجـب می‌کنند؛ بـه نظر من تئاتـر باید تاریخ مصرف داشـته باشـد. ایـن توهم کـه تئاتر مانند نمایش‌نامه‌های شکسـپیر بـا عبور از زمـان و مرزهای جغرافیای برای همگان قابل درک باشد، با ماهیت میرای تئاتر در تناقض است. تئاتر قرار نیست که بماند؛ تئاتر باید اتفاق بیفتد و از بین بـرود. مثل تفاوت گل طبیعی و گل مصنوعی است. چرا ترجیح ما داشتن گل طبیعی است؟ نمی‌توانی هم گل طبیعی بخواهی و هم انتظار داشـته باشـی بیشتر از چند روز در پارچ آب بماند. تئاتر هر چقدر میل به جاودانگی کند، از امروز ما دارد دور می‌شود.

اساسـا درباره ماهیـت تئاتر حـرف می‌زنی یا منظورت این است که تئاتر امروز به جایی رسیده است که باید تاریخ مصرف داشته باشد؟

واژه‌ای مثل تئاتر تجربی امروز اساسا در تئاتر آکادمیک دیگر استفاده نمی‌شود و بی‌معناست.

موافقم.

ما امـروز فقـط تئاتر معاصـر داریم؛ یعنـی همان کارگردان‌هایی که در دهـه ۷۰ و ۸۰ به کارگردان تجربی مشـهور بودند، امروز به کارگردان معاصر مشهورند. این تأکیدی است بر اینکه تجربه‌های فرمی میرا خواهند بود و در تئاتـر امروز او بیش از هر چیز فرزند زمان خود بودن اهمیت دارد. تئاتر اول باید در زمان خودش بتواند درست عمـل کند. مهم نیسـت که در طول زمـان حرکت کند، بلکه در عمق می‌رود. اینکه اجرای امروز شـما می‌تواند بـا اجرای دیروزتان متفاوت باشـد، ویژگی منحصربه‌فرد تئاتر اسـت و نه هنری دیگر. فقط تئاتر است که می‌تواند سیال باشد.

تئاتـر در طول دوران‌هـا تغییرات زیـادی کرده. یک بخش‌هـای ثابت دارد مثل نمایش‌نامه، میزانسـن و... و یک بخش‌های متغیر دارد. حضور تماشـاگر و وضعیت روحی و روانی بازیگر در شـب‌های مختلف و... هر شب باعث تغییراتی در اجراها می‌شود. با مواجهه با تئاترهای مختلف امروز جهان به ضرس قاطع می‌گویم که در تئاتر امـروز جهان کارگردانی آهنی به ایـن معنا که همه‌چیز ثابت باشـد و یک بسته بتنی غیرقابل تغییر باشد، جایش را به شکلی از تئاتر می‌دهد که نزدیک به پرفورمنس‌آرت است و مهم‌ترین ویژگی آن اتفاق‌افتادن در لحظه است. کارگردان‌هـا به تئاتر اجازه می‌دهند که بسـته به حضور متفاوت تماشـاگر در هر شب نفس بکشـد و تغییر کند. نقش تماشـاگر در تئاتر امروز فراتر از جماعت خاموشی است که در تاریکی می‌نشینند و صرفا شاهد اتفاقی‌اند که در بخش نورانی اجرا می‌شـود. تئاتر معاصر دارد پوست می‌اندازد و برای زنده‌ماندن تأکید می‌کند روی بخش‌هایی که متعلق به خود تئاتر است ولاغیر. الان چهار، پنج سال است که بیشتر در آلمان تئاتر کار می‌کنم، این نوع از تئاتر آنجا هم موافـق و مخالفانی دارد، آنجـا هم می‌گویند این نـوع تئاتر را پرفورمنس‌آرت مسـموم کرده اسـت. درصورتی‌که پرفورمنس‌آرت وارد تئاتر شده و تو به‌عنوان تماشاگر بیشـتر از پیش با این سؤال مواجه می‌شوی که «منظورش چیست؟» چون «منظور» با تماشاگر کامل می‌شود.

ایـن در لحظـه اتفاق‌افتـادن مربوط به جزئیات اسـت یـا در اسـتراکچر کلی هم قابل تجربه اسـت. منظورم در تئاتر اسـت؟ چون در پرفورمنس‌آرت در سـاختار کلی این درلحظه‌بـودن و تحت‌تأثیـر تعامـل یا مواجهـه پیش‌رفتن قابـل تجربه است...

چیدمانـی کـه مـا در «بی‌تابستان» داریم، قابلیت هر برداشتی را به مخاطب می‌دهد. در همین مدت ما نظرات بسیار متفاوتی دربـاره کار داشـتیم. برخی خوانش اشراقی و عرفانی داشتند. برخی خوانش اجتماعی داشتند که مدرسـه را سـمبل یک اجتمـاع کوچـک گرفتنـد. خوانـش روان‌شـناختی داشتند. یکی از دوستانم متنی فرسـتاد و گفت ایـن برداشـت چقـدر به منظـور شـما نزدیک اسـت؟ اساسـا منظـور مـن چیسـت؟ آیا من نمایشـی براسـاس یک منظور تولیـد می‌کنم؟ مثلا شـرایط سیاسـی- اجتماعی مملکـت را می‌بینم و می‌گویـم باید بازتولیدش کنم در یک شـکل تئاتری؟ این‌طور نیسـت. در «بی‌تابستان» ماجرا پیچیده‌تر است. ما یک چیدمان داریم از عناصـر صحنه‌ای؛ برف، باران، فصل، صحنـه؛ صحنه خیلی رئالیسـتی که نمونه‌اش را تـا به حال نداشـتم. چالش‌هایی که بـا زمان اتفاق می‌افتد. سـه کاراکتر داریم. یک کاراکتر غایب داریم که به صورت مجازی حضـور پیدا می‌کند. اینها المان‌های صحنه است. شـاید اگر ۱۰ سال پیش قرار بود این کار را کارگردانی کنم، این عناصر هم‌گراتر بودند یعنی بیشـتر در جهت یک هـدف خاص بودند. مثـلا در «کوارتت» این‌گونه بـود. آن دوران فکر می‌کردم فرم و محتوا باید یکدست باشد. همه‌چیز باید در خدمت حرفی باشد که من به‌عنوان کارگردان می‌خواهم بزنم. اساسا قائل بودم به اینکه من باید حرفی بزنم. شـرایط سنی‌ام شاید این بود؛ آن زمان تصورم این بود که درک دقیقی از جامعه‌ام دارم. هرچه زمان گذشت، فهمیدم که جامعه و این دنیا، غامض‌تر و پیچیده‌تر از این است که من بتوانم در نمایشم خلاصه‌اش کنم و هر چیز که فکر می‌کنی درست است، دقیقا نقیض خـودش را در خودش تولیـد می‌کند. به مجرد اینکه فکر می‌کنی به درسـتی چیزی می‌رسـی، گفتمان خلافش هم‌زمان در خودش تولید می‌شود. این نتیجه‌گیری یک اتفاق کاملا تئاتری بود. یک جور دیالوگ با خود. شاید بشـود گفت از سال ۸۸ به بعد به‌واسطه برخی تغییرات، من بیشتر سعی کردم چالش ایجاد کنم در صحنه تئاتر. چالش بین اندیشـه‌هایی که به نظرمان اندیشـه‌های درسـتی هسـتند. برای من «بی‌تابستان» تراژدی آدم‌های خوب اسـت. آدم‌های خوبی که همه سـعی می‌کنند کار درسـت را انجام دهند اما همه در نقطـه‌ای به هم برخورد می‌کنند کـه در حق هم ظلم می‌کنند، به هم فشار می‌آورند، حتی خشونت نسبت به هم اعمال می‌کنند، درعین‌حـال که فکر می‌کنند دارند خوب کار می‌کننـد. دورترین کاراکتر به ما شـاید ناظم باشد که فقط به مدرسه‌اش فکر می‌کند. ولی بااین‌حال حرف‌هایش کم‌وبیش منطقی است. خیلی آسان نیست که بخواهی این منطق آهنینش را زیر سؤال ببری. سعی کردم در «بی‌تابستان» به شکل چیدمان نزدیک‌تر شوم، عناصر صحنه‌ای در کنـار هم ایجاد خوانش می‌کنند و این فضا را برای تماشاگر قائل باشم که در بین این عناصر خودش را جا بدهد. با اینکه اتفاق‌های پرفورمنس‌آرتی در آن کمتر رخ می‌دهد. بااین‌حال سعی کردم چیدمانی باز در مقابل مخاطب قرار دهم تا بیش از هر کار دیگرم در مقابل این پرسش قرار بگیرم که «آقا چه می‌خواستی بگویی؟» درعین‌حال که تنها کارم اسـت که در ۱۷، ۱۸ اجرائی که در خارج و داخل داشـته، کسـی بلند نشده که بیرون برود.

البته تماشاچی هم بیشـتر یاد گرفته چطور تئاتر ببیند.

بله. این هم یک اتفاق است.

در قیـاس «بی‌تابسـتان» و «شـنیدن»، بی‌تابستان می‌تواند ما را بی‌نیاز کند از این پرسش که نمایش چه می‌خواهد بگوید؟ یعنی انگار در شـنیدن کاراکترها با یک سیسـتم در جدل هسـتند و وجود آن سیستم این حس را به تماشاگر می‌دهد که تو باید چیزی را کشف کنی. درحالی‌که اینجا اگر بخواهیم نقشی که لیلی رشیدی بازی می‌کنـد (که البته به نظر من فوق‌العاده بازی می‌کند) را حتی سیسـتم در نظر بگیریم، بعد از مدتی متوجه می‌شـویم نه او سیسـتم نیست و یک زن معمولی اسـت که باردار شده است. اثر ما را بی‌نیاز می‌کند از انتظار این پرسش که چه می‌خواهد بگوید.

موافقـم. بخـش اول «شـنیدن» که بخش داستانی روایـی بود همیشـه بر بخش دوم ترجیـح داده می‌شـد. درحالی‌که دقیقا در بخش دوم هدف من زیرسـؤال‌بردن همین برداشـت‌های اجتماعـی بود. یک نگاه این بود که در خوابگاه دخترانـه صـدای مرد شـنیده شـده. وجه اجتماعی در بخش اول به قدری سـنگین می‌شـد که روی بخش دوم آوار می‌شـد. در نیمه دوم سعی من بر این بود که این شک را ایجاد کنم که اساسا چقدر می‌توانیم به جهانـی که می‌بینیم اعتماد کنیم؟ زیرسـؤال‌بردن مدیوم دیدن و شنید؛ فرمی که اصولا در کارهایم خیلی استفاده می‌کنم. تجربه «شنیدن» به من یاد داد همیشه باید توازن را رعایت کنیم. اینجا من فقط یک جمله داشـتم به بازیگرها بگویم که خوشـبختانه بازیگرهـا به قـدری حرفه‌ای و صحنه‌دیـده بودند که سـریع جان کلام مـن را گرفتند. به آنهـا درباره حفظ این توازن فقط می‌گفتم. سـعید چنگیزیان کار سـختی داشـت. ویژگی نقشش این است که تماشاچی باید با او همذات‌پنداری کند. یک هنرمند شکست‌خورده است که در اجتماع پذیرفته نشده و حالا مجبور است کارهایی را که دوسـت ندارد انجام دهد. یک سوءتفاهم اجتماعی درباره رابطه‌اش با یک بچه هم برایش ایجاد می‌شـود. من به سعید گفته بودم نباید کاری کنی تماشاگر سمت تو بیاید درست عکس کاری که لیلی باید انجام می‌داد. کاراکتر لیلی شخصیت بدی بود که باید دوست‌داشتنی بازی می‌شد. مونا هم مادر جوان و جذابی بود که آن‌قدر وسواس تربیتش را داشـت که نمی‌توانست جهانی به جز او را ببیند. ایجاد توازن در این وضعیت برای بازیگرها که تماشاگر مردد شود که حق با چه کسی است، دشوار بود. در فیدبک‌هایی که ما در جشـنواره آوینیون داشتیم این دودلی ایجاد شـده بود. شـرایط امـروز ما و جهان به قدری پیچیده اسـت که من به‌عنوان آرتیسـت برای درکش ناتوانم. پس حتما این ناتوانی در کارم هم متبلور می‌شود.

ویژگی «بی‌تابسـتان» این اسـت کـه نه مثل «کوارتت» ما را با آرتیستی مواجه می‌کند که خودش را کاشف مسئله و مسـئول طرح مسئله می‌داند و نه حتی مثل «شنیدن» با آرتیسـتی روبه‌رو هستیم که با اثـرش ما را دچار سـوءتفاهم می‌کند که وضعیت اعتراض جامعه یا مواجهه زن، مسئله جنسیت و... را نشان می‌دهد. در «بی‌تابستان» هر دوی این لایه‌ها حذف شده. ممکن است با پیشـینه ژورنالیستی‌ای کـه داریم، اول حـدس بزنیم که ماجـرای نمایش به اخبار تجـاوز در مـدارس مربوط اسـت و بعد می‌فهمیم که نه. حذف این دو لایه به جایی می‌رسد کـه کاراکترها وضعیتی را در زیسـت خودشـان به نمایـش می‌گذارند. در روابطشـان اتفاقی می‌افتد. در مورد طراحـی صحنه برایم ایـن جالب بود که شـهریار حاتمی که نقاش اسـت، آثارش خیلی هم مورد علاقه مـن طراح صحنه بود. در طراحی صحنه وجه رئالیسـتی ماجـرا در بک‌گراند قـرار می‌گیرد. می‌دانی من اول که وارد سـالن شدم چه احساسی پیدا کردم؟ فکر کردم دکور پشت مال اجرای دیگری اسـت و فقط چرخ‌وفلک مال اجرای شماست، بعد یادم افتاد که فقط شـما در سالن سـمندریان اجرا دارید. وقتی اجرا ادامه پیدا کرد، دیدم انگار تعمدی وجود دارد که می‌خواهـم توضیحش بدهی، یا یک سـرگردانی در صحنه وجود دارد؛ لایه پشـتی کاری انجام می‌دهد، لایه جلویی کار دیگری انجام می‌دهد.

پروسـه‌ای که گفتی دقیقا همین بود. من در اولین جلسه‌ای که با شـهریار داشتم گفتم می‌خواهم کاری کنم که یک چرخ‌وفلک اسـت و یک ویدئـو پروژکتور. یعنی قرار بـود فقط چرخ‌وفلک باشـد و یک پرده که ویدئوها را پروجکت کند. من درگیر کار دیگری در آلمان شدم و شـهریار مدام اتودهایش را برای من می‌فرستاد و مـن می‌دیدم کـه طرح‌هـای او مدام رئـال و حتی هایپررئال می‌شود. حتی شهریار نظام‌مهندسی رفت و فرمت مدارس در دهه ۶۰ را گرفت که طول آجرها و... در آن ثبت شده بود. شهریار به من گفت تو درعین‌حال که فرمت مجازی آجرها را روی پرده داری، باید فرمت فیزیکال آنها را هم کنار پرده داشـته باشی و این دقیقا شبیه همان اتفاقی است که در نمایش ایجاد می‌کنی. درعین‌حال که رئالیسم محض داریم، نمی‌توانی بگویی این نمایش یک نمایش رئالیستی است برای اینکه زمان معلوم نیست چطور می‌گذرد. مثلا یک ماه گذشته ولی نه لباسی عوض شده، نه کسی از صحنه خارج شده، نه نوری رفته، نه نوری آمده، فقط روایت شده که ما در ماه بعدیم. یک زمان واقعی داریم و یک زمان داسـتانی که با هم در تنش هستند و می‌توانیم این تنش را با بخش رئالیتـه و ویرچوالیته در بک‌گرانـد بازنمایی کنیم. قرار نبود کانسـپت وجود داشته باشد و همه از این کانسپت آهنین پیروی کنند و تأکید من به شـهریار هم این بود که قرار است یک چیدمان اتفاق بیفتد و این چیدمان نمایش‌نامه کی و کجا باشد را من قرار است درست کنم، بازیگر قرار است اینها را اجرا کند و شـهریار هم قرار است صحنه را برای ما طراحی کند. قرار است آرتیست‌های مختلف با هم همکاری کنیم تا این چیدمان اتفاق بیفتد.

تقاضای من از شهریار این بـود کـه قصه من این اسـت، بـه نظرت روی چـه صحنـه‌ای اجرا شـود که اتودهای زیـادی زد و نهایتـا به ایـن صحنه رسـیدیم. مقاومت بخش تولیدی کار هـم بـرای اینکـه طراحی شـهریار تعدیل شود زیاد بود، چون نمایش قرار است مدام در سفر باشد و در سـالن‌های مختلـف اجرا شود، ولی نهایتا به نظرم رسید کـه جالـب اسـت روی چنین صحنه‌ای اجرا کنیم.

ادامه در صفحه ۱۰

مخاطب عام

دوباره پاییز...

علی ورامینی

● آقای معلمی در دبسـتانی دخترانه، هنر درس می‌دهد. معلمِ هنر درصدد اسـت نقش و نگاری نو به دیوارهایِ کدربسـته مدرسـه بزنـد. معلم، همسرِ ناظم مدرسه (لیلی رشیدی) است. مادری (مونـا احمدی) به‌واسـطه علاقـه غیرمعمولی دختـرش به معلم هنـر پایش در میان اسـت... این خلاصه‌ای از داَسـتانِ نمایشِ «بی‌تابسـتان»، اثر «امیررضا کوهسـتانی» اسـت. نمایشـی که مخاطـب بعـد از مواجهه با نقاشـی‌هایی که در راهروی ورودی نصب اسـت، اولین چیزی که در برابرش از صحنه بیرون می‌زند، چرخ‌وفلکِ زمینی است؛ وسـیله‌ای که تا ابد تنها می‌چرخد، بی‌هیچ مقصدی. اسباب تفریحی که اگر در غیاب لذت آن را مجسـم کنیم، کاری جز دور باطل نمی‌کند. اما معلم برای حفاظت از بچه‌ها همان ابتدا زنجیری به چرخ‌وفلک می‌زند که دیگر نچرخد که احتمالا بچه‌هـا را از دور باطل رها کنند؛ دور باطلی که در گفت‌وگوی ناظم مدرسه با مادر کودکی (که بعدا می‌فهمیم تیبا اسـت) در همان اول نمایش عیان می‌شـود. مادر اصرار دارد که مدرسه دولتی نباید پول بگیرد! مگـر نه اینکه آموزش‌وپرورش رایگان اسـت؟ اما ناظم با اشاره به عوض‌شدن زمانه و با ارجاع به خرید فناوری برای یادگیری و کلاس‌های فوق‌برنامه اصـرار بر این دارد کـه مادر هرچقدر می‌توانـد و حتی به صـورت اقسـاطی بپردازد. ناظم اشاره می‌کند که خودش هم در این مدرسه درس خوانده اسـت. بعد از این دیالوگ است که با شوهر هنرمند ناظم آشنا می‌شویم؛ شوهری که به‌واسطه آشـنایی و لابی‌گری همسرش وارد این ساختار شده است. از همان ابتدا مشخص می‌شود که رابطه این دو گرم و پرشـور نیست، تا جایی که دیالوگ‌های ابتدایی مادرِ تیبا (که در حیاط مدرسه منتظر است) و معلم، مخاطب را به سویی می‌برد که خیانتی در شـرف وقوع اسـت. امـا نه، معلم شخصیتی کنشگر داد و فقط و فقط متمرکز بر کار خودش اسـت. می‌خواهد نقش نویـی روی این دیوارهای کهنه بزند، دیوارهایی که شعارهای دهه ۶۰ هنوز روی آن رخ‌نمایی می‌کنند؛ «جنگ جنگ تا پیروزی». معلم باید ابتدا کل دیوار را سـفید کند بعد از آن نقـش و نگاری نو بزنـد. اما دیوار پاک نمی‌شود، رنگ سـفید کافی نیسـت. نقش‌هایی که سـر آخـر شـکل می‌گیرد بـر بقایـای همان شعارهاسـت. شعار پاک نشده، بیرون می‌زند. پاک نمی‌شـود. هر مخاطبی که بـا نقش و نگار جدید روبه‌رو می‌شـود، ابتـدا بقایای همان شـعارها را می‌بینـد. گویی کـه اراده‌ای بـرای پاک‌کردن آنها وجود ندارد. ناظم حاضر نشـده پول بیشـتری در اختیار معلمِ نقاش قرار دهد تا رنگ بیشتری برای سـفیدکاریِ زیـر نقش‌های جدیـدش بخرد. مرد هم اصرار زیادی نکرده اسـت. شـاید گمان کرده که نقش جدید آن‌چنـان مخاطب را محو می‌کند که دیگر زیـرش را نبیند. اما چنین نیسـت. لااقل ناظم در همـان لحظه اول برخوردش تنها چیزی که می‌بیند بقایای شعارهاسـت. ناظم وحشـت دارد کـه نقش و نگار جدید روی این شـعارها به مذاق برخی خوش نیاید، برای او دردسرسـاز شود و جایـگاه نمادینـش به‌عنوان ناظم را از دسـت بدهد؛ جایگاهی که حتی از دیگر نقشـش، یعنی همسربودن، برایش مهم‌تر است. برای همین هم اسـت که بی‌توجه به احساس شوهرش اقدام به پاک‌کـردن نقش‌هـا می‌کند. ناظم بزرگ‌شـده در سـاختاری که امروزه ژاندارمی‌اش می‌کند، تا خود را در برابـر هیـچ و در برابر آن تنهایی سـهمگین نبینـد تن بـه برون‌رفت نمی‌دهد. امـا برون‌رفت به این سـادگی هم نیسـت. ناظم در مدرسه حل شده و مدرسـه در ناظم. برون‌رفت از این مدرسه با وجـود کینه تیبا کـه به معلم هنرش عاشـق شده، راحت نیسـت. ناظم مستبد که اشک معلم را هنگام پاک‌کـردن نقش‌هـای او در آورده بود، ژاندارم یکی از سـاحت‌های زیست دختران است. اما دخترانِ دبسـتان او در دو سـاحت متضاد در حال زیست‌اند؛ وضعیتی که حتی اجازه نمی‌دهد به‌راحتی معلمی مرد در مدرسـه باشد و فقط در مواردی استثنا و با هزار تبصره قابل پذیرش است و در ساحتی دیگر، بچه‌ها فانتزی‌هایشان را زیست می‌کنند؛ فانتزی‌هایی که آن‌قدر از سـاختار اصلی دور و تابوست که ناظم جز از سر اضطرار به بیان آنها رغبتی ندارد. مازادِ برخوردِ دو ساحت واقعی و فانتـزی برای کودکانِ همان می‌شـود که تیبا با دیدن اولین جنس مخالف در مدرسـه عاشـق او می‌شـود. تیبا از این عشـق مریض می‌شود، مادر مضطرب و پریشـان برای یافتن راهی به مدرسـه می‌آید. امـا تیبا و مـادر از هم جدا نیسـتند. تیبا همان دور باطل مادری اسـت که بر چرخ و فلک مدرسه سـوار اسـت. این را در پرده آخر نمایش، کوهسـتانی به‌خوبی نشـان داده است؛ جایی که مادر با صدای تیبا سخن می‌گوید و تیبا هم هست و هم نیسـت؛ جایی که چرخ و فلک قفل اسـت، آقای معلم کلیدها را دارد. تیبا با همه توان سعی در چرخاندن آن دارد. معلم برای هشدار به تیبا به ناظم و بچه در شکمش اشاره می‌کند؛ بچه‌ای که هنوز نیامده روی چرخ و فلک است.