روزنامه شرق

عکس: کیارش مهیبی

گفت‌وگو با آروند دشت‌آرای و مارین ون‌هولک به بهانه اجرای «باغبان مرگ»

سرمایه‌داری، سم مُهلک تئاتر ما

عسل عباسیان

آروند دشت‌آرای، کارگردان تئاتری که سال‌هاست با تشکیل کمپانی هنرهای اجرائی ویرگول در تلاش است تا در فضایی مستقل، تجربه‌های تئاتری‌اش را با مخاطبان شریک شود، مدتی است با همکاری مارین ون‌هولک هلندی که همفکر و همسر او نیز هست، این تجارب را بسط و گسترش داده و از این رو اجراهای «درباره تصویرت از من تجدیدنظر کن» را در کشورهای مختلف روی صحنه برده‌اند. به بهانه اجرای دوباره نمایش «باغبان مرگ»، نوشته محمد چرمشیر، با طراحی و کارگردانی آروند دشت‌آرای و بازی آتیلا پسیانی و مارین ون هولک در سالن استاد سمندریان تماشاخانه ایرانشهر، با این زوج تئاتری به گفت‌وگو نشستیم.

در آغاز بگویید آشنایی هنری آروند دشت‌آرای و مارین ون‌هولک که نهایتا منجر به تشکیل زندگی مشترکتان شد، چطور اتفاق افتاد؟

ون‌هولک: با آروند در یک فستیوال آشنا شدم. آروند در فستیوال اسپولتوی ایتالیا، طراحی صحنه نمایش «آخرین نامه» را انجام داد که من هم آنجا یک اجرا داشتم و یک مونولوگ شکسپیر را اجرا کردم. ما در یک هتل ساکن بودیم که اولین‌بار موقع صبحانه همدیگر را دیدیم. بعد دعوتم کردند اجرایشان را ببینم. دیدم و اتفاقا طراحی صحنه آن کار را خیلی دوست داشتم و با هم حرف زدیم و راه رفتیم. از همان دیدار نخست فهمیدیم همفکری داریم و این برایم خیلی جذاب بود من که یک بازیگر هلندی هستم و در لندن زندگی می‌کنم، می‌توانم با یک کارگردان ایرانی همفکر باشم. این اولین نکته‌ای بود که من خیلی از آن توانستم امید بگیرم. سال ۲۰۱۱ با هم آشنا شدیم و ۲۰۱۴ به ایران آمدم. دوست داشتیم با هم کار کنیم و اول یک‌سری تحقیقات انجام دادیم چون می‌خواستم در ابتدا ببینم ایران چه‌جوری است و چه جوی دارد؟ کلی با هم فکر کردیم و حرف زدیم و جست‌وجو کردیم که درباره چه می‌خواهیم حرف بزنیم. وقتی من رسیدم ایران جالب‌ترین نکته برای من این بود که چقدر ایران با آن تصویری که به من از آن در هلند یا لندن می‌دهند، فرق می‌کند. واقعا یک جوری حس کردم که به من دروغ گفته بودند که اینجا خیلی خطرناک است! و بالاخره تصمیم گرفتیم مستقیما به دلیل همین دغدغه، روی فرهنگ‌ها و جغرافیای کشورها، کار کنیم و ببینیم تصویری که از آنها داریم چقدر با واقعیت متفاوت است. به اولین اجرای مشترکمان با عنوان «درباره تصویرت از من تجدیدنظرکن» رسیدیم و ۲۰۱۴ اجرا رفتیم و بعدها این اجرا ادامه پیدا کرد و تبدیل به یک کمپین شد. همان سال که من آمدم به صورت اتفاقی برای یک‌سری کار دیگر هم دعوت شدم. مثلا «پلنگ صورتی» را بازی کردم و این‌طوری شد که بیشتر ایران ماندم. پروژه «درباره تصویرت از من تجدیدنظر کن» هم که ادامه پیدا کرد و هنوز هم روی آن داریم کار می‌کنیم و به آلمان، هلند و نروژ می‌رویم. اینجا هم به‌تازگی در تئاترشهر اجرا رفتیم که اجرایمان خیلی متفاوت بود و خودمان خیلی راضی بودیم. چیزی که من خودم در این پروژه چندساله فهمیدم، این است که برای تأثیرگذاشتن باید روی یک سوژه بسیار مطالعه کرد و این کار وقت زیادی لازم دارد. یعنی نمی‌توانید یک‌دفعه به یک چیزی نگاه کنید به نظرم باید سال‌ها در چیزی تأمل کنید. سه سال است که در ایران زندگی می‌کنم و تازه الان دارم فکر می‌کنم که می‌توانم کمی از فرهنگ ایرانی را بفهمم. هنوز می‌دانم به اندازه یک کوه دماوند، چیز مانده که باید در زبان فارسی و فرهنگ و فکر ایرانی جست‌وجو کنم و بفهمم.

آقای دشت‌آرای، شما پیش از آشنایی با خانم ون‌هولک و همکاری مشترکتان، قبلا هم تجربه کار با هنرمندان خارجی را داشته‌اید، چطور شد که تصمیم گرفتید با ایشان همکاری مداوم داشته باشید و این همکاری چند سال ادامه پیدا کرد و درنهایت مارین عضو گروه شما شد؟

دشت‌آرای: من همیشه دنبال این بودم که با یک‌سری افراد ثابت کار کنم. در مسیری که حرکت می‌کنم، تجربیات یا مجموعه تجربه‌ها، دانش و نوع نگاه‌کردن وجود دارد. یعنی پروسه کارگردانی‌کردن همیشه درباره این است که تو چگونه در آن لحظه به‌خصوص به جهان نگاه می‌کنی و دنبال چه هستی؟ همان‌طور که همیشه گفته‌ام، هیچ‌وقت هیچ چیزی را برای خودم فیکس نکردم که مثلا این استایل و نوع کار من است. برای همین هم همیشه دنبال این گشته‌ام که بتوانم با یک تیم ثابت کار کنم که از یک جایی به بعد این جست‌وجوها را با هم انجام دهیم و خودمان را در جایی که بلد نیستیم و نمی‌شناسیمش، بیندازیم و آن را کشف کنیم. این فقط در صورتی ممکن است که تیمی با تو آشنا باشد. تیمی که با تو ناآشنا باشد، دائما قائل است به همان رسوم و الگوریتمی که قبلا از آن پیروی کرده. نگرانی من در عالم تئاتر همین است که تولید تئاتر، دائما به شکل‌های مرسوم و عرفش رجوع می‌کند. امروز من یک بازیگر خوب (مارین) در خانه‌ام دارم که می‌توانم با او برنامه‌ریزی کنم، حرف بزنم و ایده‌ام را با همفکری او توسعه دهم. می‌توانم دقیقا به دغدغه‌هایی که دارم بپردازم. خصوصا اخیرا هر کاری که می‌کنم خارج از زندگی‌ام نیست. یعنی هرچیزی که می‌سازم از زندگی شخصی و تجربیات خودم استخراج شده. برای همین هم در این سبک‌وسیاق به آن بلوغ و نقطه‌ای رسیده‌ام که همیشه دلم می‌خواسته داشته باشم. آن نقطه‌ای که تو بتوانی تیمی درست کنی که آن تیم بتواند هم‌زمان خانواده‌ات باشد و بتوانید هم‌زمان با هم بساطتان را یکجا پهن کنید، جمع کنید و هرچه درآمد دارید را هم با هم تقسیم کنید. در این شکل تو خانواده‌ای داری که هم‌زمان تئاتر تولید می‌کند. اعضای این خانواده مثل امین یزدانی‌نژاد، رومینا دواتچی، مهتاب علیزاده، میثم میرزایی و... همه مثل تیمی هستند که دارند سعی می‌کنند خودشان را توسعه دهند و با هم کار کنند. من فکر می‌کنم این مدل کارکردن، مدل جذابی است اگر که بتوانید در رابطه کاری و شخصی‌تان باهوش باشید. مدلی است که می‌توان آن را پیشنهاد داد ولی نیازمند هوش و درایت و موارد دیگر است.

از ابتدای فعالیتتان در تئاتر، به تئاتر تجربی گرایش داشتید درحالی‌که در لابه‌لای این تجارب، نمایش‌هایی مثل «تن‌تن» و «پلنگ صورتی» نیز جا گرفتند. اما بعد از تجربه کمپین-اجرای «درباره تصویرت از من تجدیدنظرکن» که ژانری متفاوت و شیوه‌ای تازه به‌نسبت کارهای قبلی شما داشت، به نظر می‌رسد ما شاهد یک تغییر پارادایم در کار شما هستیم. به این معنی که در قیاس با گذشته، پس از آغاز اجراهای «درباره تصویرت از من تجدیدنظر کن» انگار شما بیش از اینکه مثل قبل به اجرایتان فکر، و صفرتا صد آن را خودتان طراحی کنید، تلاش کرده‌اید یک جور سوبژکتیویته ایجاد کنید که مخاطب هم در آن به اندازه شما نقش دارد. یعنی مخاطب هم یکی از ارکان تئاتر شما باشد، منتها آن بخشی که شما خیلی نمی‌توانید آن را کارگردانی کنید و گاهی قرار است خودتان هم از واکنش یا کنش او سورپرایز شوید!

دشت‌آرای: از سال ۸۶ دنبال شکل دیگری از تئاتر بودم که نمی‌توانستم آن را پیدا کنم. یعنی می‌خواستم شکلی از تئاتر بسازم که گوشت و پوست و استخوان خودم خیلی با آن درگیر باشد و هم‌زمان بتوانم درباره مسائلی که دغدغه‌ام هست، کار بسازم. البته نمی‌دانم چقدر می‌توان اسم تئاتر تجربی روی آن گذاشت، ولی هم‌زمان فکر می‌کنم تئاتری را تولید می‌کنم که سعی می‌کند از جریان رسمی تئاتر فاصله بگیرد و الان در این مسیر، اوج روزهایی است که تو از این بابت به دردسر می‌افتی برای همین که می‌خواهی فاصله‌ات را با جریان اصلی تئاتر حفظ کنی. به دلیل اینکه فشارها و نوع ارزش‌گذاری و طبقه‌بندی تئاتر آن‌قدر به سمت فروش و گیشه رفته که عملا به بقای یک تئاتر کاملا به آن وابسته است و روی تو تأثیر می‌گذارد و نمی‌توانی دیگر بگویی گیشه برایت مهم نیست. یعنی بعد از ۱۶ سال تئاتر کارکردن به جای اینکه تجربیات و کارهایی که در گذشته تا الان کردی، به عنوان یک سند مورد ارزیابی قرار گیرد و ارزش یا در حقیقت وفاداری تو را در نسبت با تئاتر مشخص کند، اینکه نمایشت در یک برهه زمانی و تاریخ به‌ویژه چقدر می‌فروشد، ارزش یک کارگردان، اثر و یک کار هنری را مشخص می‌کند. درحالی که گذشته این‌طوری بود که شما اجرایتان را اول با تعداد کمتری تماشاگر شروع می‌کردی و بعد آرام‌آرام سالنت پر می‌شد. ولی الان یک فشار عجیبی به گروه و تیم اجرائی وارد می‌آید که از دو هفته قبل باید پیش‌فروش انجام دهید و اگر بلافاصله بعد از اینکه پیش‌فروش خود را انجام می‌دهید در هفته اول بلیت‌هایتان پیش‌فروش نشوند، انگار یک زامبی در تئاتر ایران هستید که هرچه سریع‌تر باید حذف شوید و شما را از ادامه اجرا بازمی‌دارند! این به‌شدت برای تئاتر ما خطرناک است و به‌نظرم این حد از مصرف‌گرایی و سلطه سرمایه‌داری، سمی است که تئاتر را از پا درمی‌آورد. دائما می‌شنوم اصلا دیگر مهم نیست که تئاتر را برای چه می‌سازی؟ و فکر پشت تئاترت چیست و اساسا فروش اولویت اول شده.

از سلطه سرمایه‌داری بر تئاتر حرف زدید. انگار تئاتر به سمت یک جور کالاوارگی می‌رود... .

دشت‌آرای: بله، سرمایه‌داری دارد تئاتر ما را به طور کامل می‌بلعد.

ون‌هولک: ولی اتفاقا من می‌توانم بگویم این‌قدر که اینجا این سلطه سرمایه‌داری، شدید است در هلند و لندن چنین چیزی را با این شدت ندیدم. آن‌قدر استرس فروش وجود دارد که همه تیم اجرا از جمله بازیگر و عوامل پشت صحنه درگیر آن هستند.

دشت‌آرای: به عنوان یک تئاتری که تئاتر برایم مهم است، واقعا می‌خواهم اعلام کنم الان دیگر خود مردم و مخاطبان تئاتر هستند که می‌توانند این اوضاع را تغییر دهند. یعنی درحقیقت می‌خواهم این پیام را به مردم برسانم که خواهش می‌کنم از تئاترهایی حمایت کنید که نگاهشان متفاوت است و این‌روزها انگار که دیگر این نوع سلیقه نگاه‌کردن مرسوم نیست. یعنی دیگر نمی‌توانید یک شکل مشخصی برای نگاه‌کردن پیشنهاد دهید و بخواهید با آن پیشنهاد تئاترتان را معرفی کنید. باید حتما به شکلی تئاتر بسازید که یک قشر خاصی از مردم که دیگر به آن نوع از تئاتر خو گرفته‌اند، بیایند و تئاترتان را ببینند. یعنی حتما باید یک چهره سینمایی در اجرایتان داشته باشید. دراین‌میان یک جنگ روانی برای گروه اجرا، راه می‌افتد. یعنی اینکه چنین چیزی فرموله شود که تئاتر تو برای موفق‌شدن حتما باید مقداری شوخی داشته و کمیک باشد و بخواهد تماشاچی را کاملا با یک‌سری فرم‌های عجیب‌وغریب تحریک کند که بگوید من خیلی جذابم و بعد هم قیمت‌های بلیت را بالا ببرد و افتخار و ادعایش هم این باشد که دارد فروش میلیاردی می‌کند. من نمی‌گویم این تئاتر بد است ولی اگر چنین چیزی جریان رسمی تئاتر ما شود، خیلی بد است. تکرار می‌کنم این خیلی خوب است که یکی، دو میلیارد تومان پول به تئاتر بیاید ولی هم‌زمان وقتی خطرناک می‌شود که همه می‌خواهند همین فرمول را تکرار کنند، هم‌زمان این می‌شود جریان رسمی تئاتر و تئاتر می‌شود پدیده‌ای که اصلا و ابدا مهم نیست چه جریان فکری‌ای را دنبال می‌کند و چقدر در آن، فکر تولید می‌شود و چه حقیقتی در آن تئاتر وجود دارد. تنها اهمیتی که دارد این است که ما چطوری و چقدر بلد هستیم دکمه قشر خاصی از تماشاچیان که به همین موارد حساس هستند را بزنیم تا به سمت سالن سرازیر شوند. همین است که معتقدم قشر دیگری هم حتما در کشور ما وجود دارد که نگاهش مصرف‌گرا نیست و من آن قشر را به تئاتر دعوت کنم. من دارم از روشنفکرانی دعوت می‌کنم که تئاتر را برای این می‌بینند که تفکری را دوباره در ذهن‌شان تجدید کنند و دارم از آن روشنفکران و از آن افراد صاحب فکر و تفکر و افراد صاحب دغدغه اجتماعی دعوت می‌کنم اگر وارد نشوند و به عنوان یک جمعیت و نهاد اجتماعی، پا به میدان نگذارند و درباره تئاتر و سرنوشتش حساس نشوند، سلایق اکثریت، به سمت تئاتر تجاری صرف می‌رود و دیگر هیچ گروه تئاتر تجربه‌گرایی که کار گیشه نمی‌کند، مثل گروه تئاتری حمید پورآذری و گروه تئاتری دن‌کیشوت اصغر دشتی در چنین شرایطی زنده نخواهند ماند. اصغر یک شکل کار دارد، حمید یک شکل و من هم یک شکل، ولی داریم تلاش می‌کنیم. روزی که من «تن‌تن» را ساختم، تن‌تن دغدغه فکری‌ام بود. می‌خواستم تئاتری باکیفیت برای نوجوانان و جوانان بسازم که بزرگ‌سالان هم از آن خوششان آمد. چون ما تئاتر باکیفیتی نداشتیم که برای کودکان، نوجوان و جوانان ساخته شود. دغدغه فکری‌ام این بود که بتوانم از پس این کار بربیایم. هدفم این نبود تئاتر پرفروش بسازم. سالن استاد سمندریان را خودم با اجرای «سگ سکوت» که در آن بازیگران سینما (حامد بهداد و باران کوثری) حضور داشتند، افتتاح کردم و آن‌موقع این جریان را شروع کردیم تا چیز دیگری پا بگیرد. قرار نبود این جریان آن‌قدر منحرف شود که به جریان اصلی تئاتر کشور تبدیل شود. سوابق تئاتری من نشان می‌دهد ۹۰ درصد تئاترهایی که ساخته‌ام پرفروش بوده‌اند و هیچ‌کدام کم‌فروش نبوده‌اند. آخرین کارم هم که «در مورد تصویرت از من تجدیدنظر کن» بود، بدون هیچ چهره‌ای و بدون رعایت‌کردن آن فرمول چهره‌گرایی، دقیقا همین افراد صاحب فکر و اندیشه را به تئاتر کشاند و یک تئاتر دوساعته روزانه سه سانس اجرا می‌رفت. یعنی می‌خواهم بگویم برای این شکل تئاتر هم تماشاچی وجود دارد و فقط ما نمی‌توانیم با همان شکل با آنها ارتباط برقرار کنیم. تعدادشان هم خیلی زیاد است و خیلی‌ها هم هستند که از این نوع گرافیک و تئاتر خوششان می‌آید و دوست ندارند تئاترهایی را ببینند که بخواهند بخندند و سرگرم شوند. البته من ضدسرگرمی نیستم. تئاتر من هم سرگرم‌کننده و جذاب است و هم‌زمان سعی می‌کند لایه دیگری از تئاترهای هنری را کشف کند. من از افرادی که واقعا دغدغه فرهنگی و اجتماعی دارند، دعوت می‌کنم به شکل فعال‌تری در رفتار جمعی تماشای تئاتر مشارکت کنند و هم‌زمان تئاترهایی را انتخاب کنند و به دیدنشان بروند که احساس می‌کنند با سلایق‌شان و داستان‌ها و قصه‌هایی که دارند، تطابق بیشتری دارد. ما حامی دیگری جز تماشاگران نداریم و فقط تماشاگران هستند که از ما حمایت می‌کنند. ما نه می‌توانیم اسپانسر بگیریم و نه می‌توانیم به آن شکل مرسومش تهیه‌کننده داشته باشیم. به دلیل اینکه تهیه‌کننده در تئاتر الان باز همان فرمول مصرف‌گرا را به تئاتر تزریق می‌کند و هم‌زمان هم نمی‌توانیم سوبسیدی داشته باشیم. پس من از آن قشری که در حقیقت برایش مهم است که این شکل تئاتر زنده بماند، می‌خواهم بیایند و این نوع تئاترها را ببینند. مثلا اجرای امروز ما، «باغبان مرگ» هم یکی از همین اجراهایی است که باید از سوی تماشاگر متفکر حمایت شود.

به «باغبان مرگ» برگردیم که سال ۹۲ یک‌بار آن را در سالن شمس مؤسسه اکو اجرا کردید. چرا تصمیم به بازتولید آن گرفتید؟ لزوم اینکه این اجرا را پس از سه سال دوباره روی صحنه بیاورید، چه بود؟

دشت‌آرای: خیلی اهل بازتولید نیستم ولی این اجرا چند تا ویژگی داشت که خواستم دوباره آن را روی صحنه بیاورم؛ نخست اینکه یکی از مهم‌ترین متن‌های محمد چرمشیر است. یکی دیگر از ویژگی‌هایش این است که واقعا آتیلا پسیانی یک بازی درخشان در این کار ارائه می‌دهد که یک سروگردن از بازیگری موجود بالاتر می‌رود و آتیلا در بازیگری به نقطه‌ای رسیده که به نظرم در همین اجرا یک کلاس درس بازیگری دارد. این کار در اکو واقعا خیلی دیده نشد. چون آن زمان ما فداییانی بودیم که هر سالنی که افتتاح می‌شد برای رونق‌گرفتنش می‌رفتیم و اجرا می‌کردیم و این نمایش هم خیلی در آن روزها در اکو دیده نشد. آن روزها، ماه رمضان بود و هنوز کسی آن سالن را در اقدسیه نمی‌شناخت. تماشاخانه ایرانشهر پیشنهادی به من داد و دعوت کرد تا این کار را بازتولید کنم و من هم استقبال کردم. برای مارین هم که به‌تازگی فارسی یاد گرفته، این اجرا چالش خیلی خوبی بود.

خانم ون‌هولک، با توجه به اینکه این تئاتر خیلی دیالوگ‌محور است، اجرای این نقش برایتان سخت نبود؟

ون‌هولک: نه. برایم چالش جالبی بود. با دیالوگ فارسی مشکلی ندارم و می‌توانم الان یک ساعت فارسی حرف بزنم. به نظرم این متن، یک‌جورهایی با بازیگر بازی می‌کند. عاشق بازی در این متن هستم. آن‌قدر با متن و با هم‌بازی‌شدن با آقای پسیانی لذت می‌برم که آن چالشی که گفتم برایم هیجان‌انگیز و شیرین است. باید تلاشم بیشتر می‌شد چون من بیشتر زبان روزمره فارسی را بلدم و این متن، بیشتر یک متن ادبی است و باید تکنیکی کار می‌کردم تا بتوانم به‌خوبی آن را درک کنم.

صحبتی باقی مانده؟

دشت‌آرای: فکر می‌کنم «باغبان مرگ» جزء کارهای من است که برایم چرخشی بود تا از تئاترهایی که خیلی بر مبنای فضاسازی بودند و صحنه و طراحی صحنه سنگین‌تری داشتم و فرم‌های عجیب را تجربه می‌کردم، به یک‌جور سادگی بیایم. یعنی حرکتی به سمت تئاتر مینی‌مال داشته باشم و این نقطه عطفی برای من است. هم‌زمان هم بازی‌های آتیلا پسیانی و مارین ون‌هولک و فضاسازی صوتی و کار عجیب‌وغریب بامداد افشار در طراحی صدا که در این کار واقعا درجه‌یک کار کرده و طراحی نور واسیلیس و مجموعه تلاش‌های تیمی، از «باغبان مرگ» تئاتری ساخته که همه در آن سهم دارند و برای آن زحمت کشیدند و فکر می‌کنم تماشاچی واقعا در یک ساعت اجرا، از تماشای آن لذت ببرد و برایش این اجرا متفاوت باشد. البته قول نمی‌دهم با تماشای این اجرا خنده‌ای بر لب‌هایشان بنشیند و همچنان به کسانی که بیماری قلبی دارند و کودکان زیر ۱۲سال خیلی پیشنهاد نمی‌کنم این تئاتر را ببینند!

روی صحنه آبی

درباره نمایش «کلاغ» به کارگردانی سمانه زندی‌نژاد

آری مسئله مواجهه است

سیاوش قائدی

زمان آن رسیده است تا تئاتر ایران و هنرمندانش به چرایی و چگونگی مواجهه با مخاطب بیندیشند. زمان آن است تا هر دو طرف این مواجهه در کیفیت‌های این رویارویی تأملی کرده و در چرایی و چگونگی نقش‌آفرینی خود بازنگری کنند. تئاتر پیش از هرگونه ستیز درون‌متنی و برون‌متنی، یک همنشینی و هم‌اندیشی اجتماعی است. در این مناسبات است که تئاتر به اصالت خود نزدیک می‌شود. از یونان باستان تاکنون این ستیز و همنشینی و نتایج حاصل از آن را کارکردهای این هنر ذاتا اجتماعی قلمداد کرده‌اند و باید با تأکید تکرار کرد زمان آن است که تئاتر ایران و هنرمندانش به چرایی و چگونگی مواجهه با مخاطب بیندیشند. البته هنرمندانی بوده و هستند که این مهم پرسش اصلی کارشان بوده است و این وجهه تمایز آنان با تئاتر زمانه‌شان هست.

نمایش کلاغ از آن دسته از نمایش‌هایی است که ما را به عنوان مخاطب تئاتر، به چرایی و چگونگی این مواجهه اجتماعی و کیفیت نقش‌آفرینی خودمان به تأمل وامی‌دارد؛ در آغاز اینکه ما چرا و چگونه این اثر را برای دیدن انتخاب می‌کنیم و دیگر اینکه چگونه با آن مواجه می‌شویم. کلاغ چیزی جز رمزوراز نهان در دل خودش را، برای کشاندن ما به ملاقاتش ندارد. نمایشی که به مخاطبش چیزی جز یک عنوان سمبولیک (پرنده‌ای همه‌چیزخوار) و عجیب ارائه نمی‌دهد و همین نکته قابل تأمل آن است. اما به محض رویارویی با این جهان پررمزوراز کلاغ است که ما با یک پرسش اجتماعی روبه‌رو می‌شویم. چرا شخصیتی پس از سال‌ها به‌دنبال حق ازدست‌رفته‌اش آمده؟! اما در دل اثر به‌وضوح مسئله چنین نیست. زنی که در ۱۲سالگی مورد آزار و اذیت جنسی قرار گرفته، حال به‌دنبال مردی است که به قول خودش، همه‌چیزش را از او گرفته است. اما به دنبال چه آمده است؟! مگر چیزی برای پس‌گرفتن هست؟! مرد پس از گذشت این همه سال چگونه با این زن مواجه می‌شود؟! آری مسئله مواجهه است! مواجهه با گذشته‌ای که همیشه با ماست، هرچند زندگی جریان دارد. ما به عنوان مخاطب با کاراکترهایی مواجه می‌شویم که با یک زخم، یا درد کهنه عمیق مواجه شده‌اند و همه جذابیت مواجهه با کلاغ همین است.

نمایش «کلاغ» در حوزه اجرا و عناصر آن نیز، به میزان درون‌مایه و متنش، حرف‌هایی برای گفتن دارد. اجرائی دقیق از نمایش‌نامه‌ای که مشخص است، صحنه‌هایی از آن امکان ساخته‌شدن نداشتند، ولی کارگردان با بیان غیرمستقیم خود در طراحی میزانسن و مناسبات حاکم بر صحنه، ساخته و بیانشان می‌کند. کارگردان نمایش کلاغ ادعایی جز بازسازی این متن نمایشی ندارد و در ساخت این فضا و هماهنگی عناصر اجرا موفق است. بازیگران کلاغ جهانی به‌ظاهر دور از ما مخاطب ایرانی را می‌سازند. جهانی که از وقتی با آن مواجه می‌شویم، متوجه می‌شویم خیلی از آن دور نیستیم. همراهی و همدردی مخاطب با شخصیت‌های نمایش نشان از موفقیت بازیگران در مواجهه با کاراکترهای کلاغ است. نمایشی که در طراحی صحنه و لباس، موسیقی و گریم پابه‌پای دیگر عناصر اجرا پیش می‌آید. اما در پایان چنین جمع‌بندی کنیم که؛ نمایش کلاغ را نباید از دست داد. پاسخ چرایی این ادعا در مواجهه با این اثر نمایشی بر ما نمایان می‌شد.

در بوته نقد

تأملی بر اجرای «باغبان مرگ» آروند دشت‌آرای

مرگ‌های پاکیزه

محمدحسن خدایی

محمد چرمشیر در نمایش‌نامه «باغبان مرگ» داستانی از «پاتریک مک‌گراث» با عنوان «حکایت آرنولد کرامبک» را از مجموعه داستان‌های «خون و آب و حکایات دیگر» بازخوانی کرده است؛ روایتی از ملاقات دختری جوان به نام «تریسی کندی» با قاتلی زنجیره‌ای که «آرنولد کرامبک» نامیده می‌شود. مردی که به مدت ۳۰ سال فروشنده لوازم خانگی به زنان بوده است. شغلی از سر اجبار که ملال می‌آفریده و آرنولد کرامبک را به کشتن زنانی تشویق می‌کرده که خریدار اجناس او بوده‌اند. زنانی خسته که امید چندانی به زندگی نداشته و با تلنگری کوچک، می‌شکستند. اما قاتل مردی است جزئی‌نگر و کمال‌گرا که در پرسش از چرایی به‌قتل‌رساندن زنان با آرامش پاسخ می‌دهد: «شما خیال کردین من از اون قاتل‌هام که می‌گن صدای خدا رو می‌شنون؟ یا از اون‌ها که می‌خوان دنیا رو از بدی پاک کنن؟ من آرنولد کرامبک‌ام، یه باغبون ساده». مردی که در مواجهه با ملال و طردشدن، کشتن زنان را انتخاب کرده و برای آنان، باغی باشکوه تدارک دیده است؛ باغی برای نگاه‌داشت خاطره و جسم و از پس به‌اتمام‌رساندن باغ، خود را تسلیم قانون کرده و به انتظار مجازاتی خواهد نشست که حق اوست.

«باغبان مرگ» در ظاهر امر یک روایت روان‌شناختی است که قرار است موجب بازشناسی، خودآگاهی و درنهایت مرگ «تریسی کندی» در مواجهه با آرنولد کرامبک شود، همان قاتلی که با دقت، ظرافت و زیباشناسی مرتکب قتل می‌شود. اما از پس این روایت ساده، می‌توان سویه‌های انتقادی پاتریک مک‌گراث را نسبت به کلیت فرهنگ پراگماتیستی آمریکا مشاهده کرد که چگونه حتی در اجرای مراسم اعدام، به شکل بدوی و غیرزیباشناسانه، ابژه مجازات را با طناب دار و به کثیف‌ترین شکل ممکن، معدوم می‌کنند. نکته‌ای که می‌توان در تفاوت سینمای آمریکا و انگلستان در بازنمایی خشونت و اروتیسم مشاهده کرد. سینمایی که بدون میانجی‌های لازم، خشونت و اروتیسم را اغلب با عینیتی تام‌وتمام به نمایش گذاشته و امکان هر نوع «تخیل» و فراروی را از بین می‌برد. بی‌جهت نیست که آرنولد کرامبک مدام از «خیال‌کردن» سخن بر زبان می‌راند. اینجاست که با تأسی از لوئی آلتوسر می‌توان ایدئولوژی مستتر در «باغبان مرگ» را در قبال فرهنگ انگلیسی و آمریکایی رصد کرد. همان‌گونه که جان استوری در «داستان‌های عامه‌پسند» توضیح می‌دهد: «به اعتقاد لوئی آلتوسر، گفتمان ایدئولوژیک نظامی بسته است و به همین سبب صرفا آن مسائلی را برای خود مطرح می‌کند که قادر به حل‌کردنشان باشد. به منظور مصون باقی‌ماندن در این محدوده‌های خودخواسته، گفتمان ایدئولوژیک درباره مسائلی که ممکن است آن را از این محدوده‌ها خارج کنند، سکوت پیشه می‌کند. بیان این قاعده، آلتوسر را به مفهوم «امر مناقشه‌پذیر» رهنمون می‌شود. امر مناقشه‌پذیر به آن ساختاری نظری و ایدئولوژیکی اطلاق می‌شود که مجموعه گفتمان‌هایی متضاد و متنازع را هم دربر می‌گیرد و هم تولید می‌کند، گفتمان‌هایی که به متن از نظر مادی سازمان می‌دهند. امر مناقشه‌پذیر یک متن به برهه محدودیت تاریخی آن متن مربوط می‌شود؛ هم به دلیل آنچه از متن حذف شده و هم به دلیل آنچه در متن ملحوظ شده است. به بیان دیگر، امر مناقشه‌پذیر متن را به پاسخ‌گفتن به پرسش‌هایی که خود متن مطرح کرده است، سوق می‌دهد، ولی درعین‌حال موجد تولید پاسخ‌های «معیوب» به همان پرسشی است که می‌کوشد حذف کند. ازاین‌رو، ساختار یک امر مناقشه‌پذیر هم از آنچه غایب است (آنچه مسکوت گذارده شده) ناشی می‌شود و هم به همان میزان از آنچه حاضر است (امر بیان‌شده)». امر مناقشه‌پذیر در اینجا، همان امکانی است که به قول آرنولد کرامبک، فرهنگ، اقتصاد و سیاست انگلستان برای سوژه‌های انسانی مهیا کرده است. اما مواجهه انتقادی با ایدئولوژی متن، در قبال برتری فرهنگ انگلیسی نسبت به کلیت فرهنگی آمریکایی، می‌تواند این نکته را روشن کند که چگونه از پس طردشدگی و ملال‌انگیزی زندگی آرنولد کرامبک در سپهر سیاسی و فرهنگی سرزمین انگلستان، حجم انبوهی از کشتن زنان بی‌گناه اتفاق افتاده است. اینجاست که از قضا رهاکردن تفسیرهای روان‌شناختی، می‌تواند سویه‌های طبقاتی و نژادی این طرد و سرکوب را عیان کرده و رویکرد محافظه‌کارانه متن را آشکار کند که در قبال وضعیت درونی جامعه انگلستان، موضع غیرانتقادی اتخاذ کرده است.

آروند دشت‌آرای در مقام کارگردان و طراح صحنه، با طراحی کمینه‌گرایانه خود، شخصیت‌ها را مقابل و دور از هم قرار داده است. تریسی و کرامبک، نشسته در دو سوی میزی مستطیل‌شکل که فضای داخل و خارج نظم نمادین زندان را از هم جدا کرده است. زندان به مثابه کنترل بدن و روان اینجا دوپاره شده است. گفتار شخصیت‌ها با سیستم تقویت‌کنندگی صدا، وجه انسانی کلام را تقلیل داده است. صفحه نمایشگری که روبه‌روی مخاطبان بر دیوار نصب شده تا تخیل قاتل و مقتول را عینیت بخشد. باغبان مرگ، رویکردی مینی‌مالیستی در طراحی صحنه و ایجاد اتمسفر و فضا دارد.

از دیگر سو، به نظر می‌آید جزئی‌نگری و عینیت‌گرایی پاتریک مک‌گراث در مقام نویسنده داستان، بازخوانی محمد چرمشیر را هم به منطق روایی «حکایت آرنولد کرامبک» وفادار کرده است. اینجا دیگر از آن فرم رئالیسم شاعرانه که محمد چرمشیر اغلب به آن می‌پردازد، خبر چندانی نیست. متنی که به‌هرحال، شاعرانگی خود را در قتل‌های آرنولد کرامبک، به نمایش گذاشته است؛ آن هم با ظرافت و دقت و تخیل. اوج این شاعرانگی در قتل تریسی اتفاق خواهد افتاد. اما درنهایت، باغبان مرگ همچنان ظرفیت بالایی برای تفسیرهای روان‌شناختی در قبال انگیزه قاتل و عقده‌های روانی دوران کودکی دارد. شاید بهتر بود نهاد قانون و مکانی مانند زندان، بیش از این امکان واکاوی می‌یافت و نهادهای سیاسی و اجتماعی بیشتری مورد سؤال قرار گرفته و بحرانی می‌شد.