گفت‌وگو با محمد مساوات، نویسنده و کارگردان نمایش «بیضایی»

این طردشدن و مرادنبودن

رضا آشفته

نمایش «بیضایی» نوشته، طراحی و کار محمد مساوات است که در سالن سنگلج اجرا شده است. نمایشی متفاوت با دیگر آثار این کارگردان نوجو و خلاق که تاکنون با نمایش‌های قیاس‌الدین مع‌الفارق، قصه ظهر جمعه، خانه. وا. ده و بیضایی نشان داده آدمی تنوع‌طلب، جسور و بسیار ساختارشکن است. در بیضایی او فن و شیوه برخوانی را به نفع اجرائی نوین درهم می‌شکند که شاید برای واپس‌گرایان سنت‌های نمایشی چندان جالب نباشد. او نگاه متفاوتی همچنین در عرصه درام ایرانی دارد و از منظر خود سیاوش، رستم، سهراب و ضحاک را در سه تابلو، اما در طراحی صحنه واحدی نمایش می‌دهد.

نمایش بیضایی/عکس: ایران تئاتر

از نام نمایش آغاز کنیم که فکر می‌کنم به نوعی برای پاسداشت بهرام بیضایی در مقام یکی از مبدعان تئاتر ملی، چنین نامی برگزیده شده باشد. سه‌گانه‌ای را که در حال اجرای آن هستید، یادآور سه‌گانه بیضایی است و در آن برخوانی براساس اصل و اساس نمایش شده است؟

واقعیت این است که چیزی ورای پاسداشت و قدردانی است. من در دوره‌ای که داشتم تجربه می‌کردم، سالی سه تا نمایش کار می‌کردم. آقای امینی در حوزه هنری است و از من برای جشنواره تئاتر ماه تقاضای کاری را کردند و من این نمایش را به آنجا دادم که قبول هم کردند. به این دلیل در جشنواره تئاتر ماه شرکت می‌کردم که آقای انتظامی پیوسته یکی از داورانش بود. او سه، چهار بار کارهای مرا دیده بود. او از بیضایی هم خیلی خوشش آمده بود. برای این اجرا با نام بیضایی مشکل داشتند که من عوضش نکردم و آنها هم پذیرفتند.

شاید برخوانی زمینه‌ساز این عنوان هم باشد؛ یعنی بیضایی آرش، اژدهاک و بندار‌بیدخش دارد و شما هم درباره سیاوش، رستم و سهراب و ضحاک کارکرده‌اید. البته شما نگاهتان نوتر است و برخوانی را نوتر اجرا می‌کنید؟ چرا ما باید این سنت خودمان را بشکنیم و از آن چیز دیگری را بسازیم؟

اساسا دستاورد بیضایی برای من این بود که یک متن غیرفعال و روایی را به اجرا برسانم. بنیادین‌ترین پرسش در این اجرا نیز همین است. مسئله‌ام این بود که این اتفاق به‌راحتی نمی‌افتاد. چون عموما این تصور خودم است و با وجود اینکه به نمایش‌های ایرانی بسیار علاقه‌مند هستم، اما از نظر اجرائی بسیار ترسناک است و فکر می‌کنم نمی‌شود اجرایش بکنیم. نمی‌شود تبدیلش کرد به یک عملیات اجرائی. به نظرم می‌رسد آن شکل اجرائی که برای مثال بیضایی در کارنامه بندار‌بیدخش داشت، من اساسا دوستش ندارم. اساسا سلیقه من تحمل‌کردنی نیست. خودم در دیدن این نوع تئاتر ضعف بزرگی دارم؛ اینکه اجرا را نمی‌بینم و فقط شاید از اتمسفری که اجرا دارد لذت ببرم، بنابراین تصمیم گرفتم که... .

این رابطه را حسی می‌بینید یا شهودی، می‌خواهم ببینم با کدام بیشتر سراغ اجرا می‌روید؟

راجع به چه رابطه‌ای می‌گویید؟

اینکه نمی‌بینید و از طریق اتمسفر اجرا لذت می‌برید. در این حالت، درک شهودی برایتان ملاک است یا بازی حسی؟

هر دو! برای من این طوری است. در این اجرا هم این طوری است. من خودم را جای تماشاگر گذاشتم و از ابتدا استراتژی‌ام همین بود که چالش بزرگم این باشد که تماشاگر قرار نیست زیاد متوجه دیالوگ‌ها بشود؛ چون من یک بازی زبانی هم کرده‌ام. از خود آقای بیضایی خیلی افراطی‌تر از زبان آرکاییک استفاده کرده‌ام. البته جاهایی یک بازه زمانی را منفجر کرده‌ام و اینها را به‌هم ریخته‌ام و حتی به یک دگرگفت دیگری رسیده‌ام. قصه دیگری از آنچه در شاهنامه و متون مستند هست و وجود دارد، به کار گرفته‌ام.

آنچه می‌گویید در حوزه متن است؛ یعنی سه نگاه تازه به سه قصه کهن را برایمان روایت می‌کنید. به گونه‌ای نشان می‌دهید که عامدانه دارید رستم، سهراب سیاوش و ضحاک را از منظر خودتان می‌بینید، مسئله‌تان این بود؟

بله.

یعنی تحول‌گرایانه یا سنت‌شکنانه به متون کهن نگاه می‌کنی؟

حتی در حوزه موسیقی و صدا هم سعی کردم که موسیقی ایرانی نباشد. درواقع می‌خواستم مدعی این باشم که این ذخیره‌ای را که داریم، می‌شود به انحای مختلف ارائه‌اش کرد، ولی مسئله‌ام این است؛ شاید امروز ساحت برخوانی به معنای اعم و اخصش خیلی جریان تازه‌ای نیست و برای همین می‌خواهم احساس زنده‌بودن را ایجاد کند و بتواند تولید بکند؛ یعنی به زایش و بازآفرینی و بازپروری و تولیدش فکر کنیم چون احساسم این است که متأسفانه نمایش ایرانی به دلیل یک دگماتیسم ایرانی، تبدیل به این شده که نمایش موزه‌ای ببینیم و انگار سالیان درازی است که مُرده است. حالا برای زنده‌نگه‌داشتنش- البته اساسا هدفم زنده‌نگه‌داشتن این نوع نیست- از ظرفیت‌هایش سر این کار استفاده کنم و کمی مدرن‌تر و به‌روزتر و روزآمدتر به سمتش حرکت کنم که در اجرا آن پرفورمنس مدنظرم اتفاق بیفتد. مسئله‌ام اجراست و حالا آبشخورم در نمایش بیضایی، می‌شود برخوانی؛ یعنی یک ساحت این‌چنینی.

فکر نمی‌کنید سنت‌های نمایشی، با توجه به اینکه در دوره قجر به شکوفایی رسیده است، پس از آن به دو دلیل عمده که روشنفکران و قشریون و مذهبیون با آن مخالفت می‌کردند که این انگیزه‌ای شد برای رضاخان که کاملا جلویش را بگیرد یا آن را تبدیل به یک امر حاشیه‌ای بکند، بنابراین هنوز هم در همان حال و هوا متوقف شده است و این گسست و انحراف باعث شده ما احساس کنیم یک شکل کهنه و موزه‌ای و غیرکارآمد از این سنت‌های نمایشی داریم؟

بله دقیقا! من کاری به مخالفان و معاندان ندارم،اما یک دسته دیگر هم هستند که به آن آسیب زده‌اند؛ دسته طرفداران مشت بر هوا.

مشت بر هوا کسانی هستند که در ظاهر پشتوانه آن هستند، اما دارند به آن آسیب می‌زنند؟

نمی‌خواهم مسئله را سیاسی کنم.

بحث سیاسی نیست، یک عده دارند از این راه نان می‌خورند.

بله، مقدس‌سازی، در یک چارچوب مشخص قراردادن و محصور و محدودش‌کردن به یک شکل و گونه و شیوه و اجرا. به نظرم این بزرگ‌ترین ظلم به این ذخیره‌ای است که ما داریم. بهتر است وارد جزئیاتش نشویم؛ چرا که مصداق‌های جذابی نخواهد داشت.

تو خواسته‌ای مواجهه و نوع نگاه خودت را به سنت‌های نمایشی ما نشان بدهی، در بحث متن چه چیزی تو را واداشت که سراغ این اسطوره‌های ایرانی بروی؛ اینکه شاهنامه و دیگران چه گفته‌اند، تو به دنبال این نبوده‌ای؟

یک اتفاق درخشانی در برخی از آثار آقای بیضایی هست که پاسداشت من از ایشان به دلیل دریافت آن مفهوم و محتواست و نه خود آقای بیضایی. اساسا مسئله‌ام فرهنگ آقای بیضایی است و نه شخصیت خودش، وگرنه من آقای بیضایی را ندیده‌ام و هیچ اجرائی هم از ایشان ندیده‌ام. بر فرض در نمایش‌نامه سهراب‌کشی آقای بیضایی، ما با کانسپتی روبه‌رو می‌شویم که کمتر کسی واقعا توانسته به آن دست پیدا کند. بیضایی در انسانی‌کردن و زمینی‌کردن اساطیر کوشیده است. من هرچه در نویسندگان معاصرتر و متأخرتر گشته‌ام چنین چیزی را ندیده‌ام. متقدم‌تر اصلا وجود ندارد، من سعی کرده‌ام کمی افراطی‌تر از آقای بیضایی عمل کنم. آقای بیضایی یک زاویه پیدا کرده و من آن زاویه را در متن آقای بیضایی شناسایی کرده‌ام؛ برای مثال در سهراب‌کشی، شب‌هزار و یکم و سیاوش‌خوانی. حالا اینها حداقل با اجرای من ربط پیدا می‌کنند. همچنین آرش، بندار‌بیدخش و اژدهاک و من تلاش کرده‌ام آن زاویه دریافت‌شده از آثار بیضایی را تبدیل به زاویه خودم کنم؛ یعنی اکتشافی صورت گرفته که مغفول واقع شده و حداقل از سوی جامعه نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی، من سعی کرده‌ام آن زاویه را در مدار خودم قرار بدهم. به‌هرروی، بسیار وام‌دارِ تأثیر اندیشه آقای بیضایی‌ام البته نه در فُرم. معتقدم در متن و از نظر زبانی بیشتر وامدار شاملو هستم، اما از نظر محتوایی خیلی از بیضایی تأثیر گرفته‌ام.

بیضایی هنوز در ادبیات نمایشی ما یک قله است و این ضعف است که نخواهیم از این قله گذر کنیم و درام‌نویسان ما هنوز به یک فهم اولیه از او نرسیده‌اند؛ چون اگر می‌رسیدند با شناخت از بیضایی می‌توانستند از درام‌نویسی‌اش گذر کنند و به وضعیت بهتر از بیضایی برسیم. با توجه به این قضیه، هنوز نتوانسته‌ایم تئاتر جهانی داشته باشیم. اگر ارتباطی هم با تئاتر جهان داریم، این دلالت بر جهانی‌شدن ما نمی‌کند؛ چون مثل سینمای ایران، تئاتر ایران هنوز جایگاه مشخص و معتبری در جهان ندارد. این علتش چیست که حتی در جهان معاصر خودمان می‌مانیم و چرا راحت از بیضایی و دیگرانی مانند رادی، ساعدی و نعلبندیان نمی‌گذریم که به مرحله تازه‌تری برسیم؟

اولا متأسفانه جامعه قهرمان‌پرور و قهرمان‌پرداری هستیم. می‌توانیم همان قهرمان‌هایی را که می‌سازیم، بکشیم. حافظه تاریخی‌مان به‌شدت ضعیف است و جامعه به‌شدت فراموش‌کاری هستیم. همین آقای بیضایی اگر امروز بود، شاید اتفاقات عجیب‌وغریب بسیاری می‌افتاد حداقل برای شکل نمایش‌های ایرانی، اما همان‌هایی که مخالف اندیشه بیضایی و نوع و شیوه کارش هستند، باعث شده‌اند همین قله‌ای که می‌گویید ساخته بشود و همین ابرقهرمان در شیوه نمایش‌های ایرانی به وسیله همان‌هایی ساخته شد که قرار بود بیضایی یا اندیشه بیضایی را بکشند. می‌خواهم بگویم اتفاقا این ضعف سیستم است؛ یعنی سیستم معیوب باعث می‌شود شیوه معیوب، اجرای معیوب، هنر معیوب و مناسبات معیوب تولید شود؛ مثال واضح و واضعش هم جریان تربیتی و پرورشی است که در آکادمی‌های ما حاکم است؛ من خودم از دوران دانشگاه دارم کارم می‌کنم و در حوزه حرفه‌ای‌تر - اگر بشود اسمش را حرفه‌ای گذاشت- پا می‌گذاشته‌ام. اما دوست دارم آماتور باشم؛ چون تعریف حرفه‌ای در تئاتر ما عوض شده است؛ حرفه‌ای یعنی کمتر تمرین کنی و بیشتر پول دربیاوری.

این تعریف حرفه‌ای در تئاتر ماست. من خودم برخاسته از جامعه آکادمیک هستم و ضعف عمده و بنیادین ما در آموزش آکادمیک است. معیوب‌بودن شیوه نمایش‌های ایرانی و اساسا تئاتر ما از اینجاست؛ چون قرار نیست اتفاقی بیفتد. وقتی فرگوسن، مربی منچستر بعد از ۲۰ سال از باشگاه می‌رود، مجسمه‌اش را می‌سازند و روی سر در باشگاه می‌گذارند، اما اینجا با بیضایی چه برخوردی می‌شود؟! و آن برخورد از طرف مخالف‌های بیضایی سبب می‌شود از او یک قهرمان و یک قله دست‌نیافتنی و خلل‌ناپذیر ساخته بشود که من خودم با این مشکل دارم و کاری که دارم می‌کنم یک نوع دهن‌کجی و لجاجت است که ادامه‌اش می‌شود اینکه اگر شما بیضایی را بیرون می‌اندازید، من او را می‌آورم که آن را در خودم پرورش بدهم. برای همین هم برای رسیدن به اجرای بیضایی، کم داستان نداشته‌ایم و این شگفتی بزرگی است که الان داریم اجرا می‌کنیم.

در این کار یکی از بارزترین اتفاقات که به گونه‌ای می‌تواند فضای شناخته شده و متعارف نمایش ایرانی را بشکند، طراحی صحنه و حتی طراحی‌های دیگر مانند لباس، گریم و نور است. اگر سابق بر این می‌خواستیم سراغ نمایش‌های ایرانی برویم، این قدر جسارت نداشتیم که آن را نوتر و دگرگونه‌تر اجرایش بکنیم. این طراحی از کجا آمده است؟

در حقیقت وقتی کارگردانم دیگر نویسنده نیستم. نمی‌دانم این ادعاست یا اینکه چه و چه و چه! شاید دارم آن را آن‌قدر به خودم گوشزد می‌کنم که اگر هم نیست یک‌روزی اتفاق بیفتد. در نمایش بیضایی اولا خواستم یک تجربه جدیدتر نسبت به کار پیشینم (خانه. وا. ده) و دستاورد دیگری در اجرا برای خودم داشته باشم؛ یعنی منحصرا اول گفتم اجرای این اثر باید با خانه. وا. ده متفاوت باشد.

دو سال پیش هم بیضایی را با همین دکور کار کرده بودید؟

نه! یک اپیزود بود و فقط اپیزود رستم و سهراب بود که حالا سه اپیزود شده است؛ چون آن یکی کافی نبود، چون سیر و امتداد مفاهیم هر اپیزود شاید بتواند تماشاگر را به نتیجه‌ای برساند. شاید آن استنتاج دارد موضوعیت پیدا می‌کند. برای همین هم تقدم و تأخر را براساس شکل اجرا قرار دادم، وگرنه اولش باید ضحاک می‌بود. من ضحاک را به دلیل مناسبت اجرائی گذاشتم مجلس سوم باشد، ولی آنچه باعث شد در طراحی به این سمت حرکت بکنیم، فارغ از آن جنبه‌های فنی این بود که اول مرا ببین؛ یک‌طور خودنمایی فارغ از هرچه هست؛ مثل دیوانه‌ای که در خیابان می‌رود بعد کاری می‌کند که همه متوجه‌اش بشوند یا کسی که در اتوبوس یک‌دفعه داد می‌زند و همه برمی‌گردند که ببینندش. یک ذهنیت این طوری هم به تئاتر دارم که دوست دارم دیده بشوم. فارغ از این، واقعا این شیوه را در نمایشی به نام قیاس‌الدین مع‌الفارق که آن هم بیومکانیک‌وار بود، داشته‌ام، اما هیچ‌وقت دکور این طوری نداشته‌ام؛ برای همین مجبور شدیم سوله اجرا کنیم. آن هم بدون تهیه‌کننده. پیش از این گفتم که می‌خواستم این اجرا با همه کارهایم متفاوت باشد و به یک دستاورد تازه برسم. خیلی اتوود کردیم. اول طراح‌صحنه‌ام سعید حسنلو بود، بعد دیدم که رقص دارم و باید کرئوگرافی انجام بدهم، صحنه‌ام باید طوری باشد که همه آن اتفاقات بیفتد. بعد به این طراحی پرتابل رسیدم که شیب صحنه‌اش هم خیلی استاندارد نیست، ولی به‌ناچار داریم از آن استفاده می‌کنیم. در زمینه لباس و درباره گریم هم دوست داشتم خلاق باشند. درعین‌حال، تلاش کردیم آنچه در فُرم اتفاق می‌افتد با محتوا همسو باشد. خودم قائل به این نیستم که این دو مجزا و دو ریل جدا از هم هستند. همین هم برایم چالش‌برانگیز بود که این دو مناسبت را با هم تلفیق کنم و از امتزاج اینها بتوانم به یک اجرا برسم که مفهوم غایی‌ام را برآورده کند.

این شیب در دکور خطرناک است، اما این مسیر را سخت‌تر کرده و نتیجه‌اش رسیدن به تصاویر متنوع است؛ یعنی ریسک‌پذیری در متن تو را واداشته است که مسیر اجرایت هم سخت‌تر بشود؟

حتما! بیضایی سخت‌ترین کاری است که تا الان کرده‌ام. اولا هیچ‌گاه با چنین دکوری مواجه نبوده‌ام چون برای فرار از هزینه‌ها مجبور شده‌ام که در فضای خالی کار کنم. منهای قصه ظهر جمعه که موقعیت مکانی سبب‌ساز ساخت آن خانه شده بود. این چالش جدیدی در اجرا برایم بود؛ چون دغدغه‌ام تصویری‌کردن نمایش ایرانی است. برخوانی یک ساحت کاملا شنیداری است، در راستای پرسش اولتان و حالا در اینجا با توجه به طراحی‌هایی که صورت می‌گیرد سعی می‌شود به ساحت دیداری آن وجه شنیداری که برخوانی است، نزدیک بشویم.

یعنی اگر در آنجا اتکا بر کلمه و شعر است، اینجا این کلمه و شعر سمت‌وسوی اجرا به خود می‌گیرد؛ یعنی گامی به جلو که ساختار شکسته و آشنایی‌زدایی شود؟ یعنی اگر سنت نمایشی را بشکنیم که بشود اتفاق تازه ایجاد کنیم و این طوری ارزش‌هایش را هم بیشتر نمایان کنیم؟ تو در اجراهایت به قول معروف یک طور نبوده‌ای و خودت را مدام می‌شکنی و کنار می‌گذاری و خود تازه‌ای را می‌سازی؛ برای مثال در قصه ظهر جمعه کارت ناتورالسیم می‌شود و در خانه. وا. ده ذهنیت برایت اهمیت دارد و در بیضایی سنت‌های نمایشی را به بازی می‌گیری. این تنوع از کجا می‌آید؟

شاید یک بخش‌اش جنون‌زدگی است که دارم تلاش می‌کنم آن را به آدم‌های دیگر و به این بچه‌ها تسری بدهم. همه امیدواری‌ام این است که تا روزی که کار می‌کنم این را داشته باشم. اصلا دوست ندارم مثل برخی از حرف استادان که می‌گویند، تو باید بروی خودت را پیدا بکنی و در شیوه خودت کار بکنی، دنبال این ماجرا باشم چون خیلی قائل به این جنگ نیستم که خودم را در یک قالب نگه دارم و همه من را با همان بشناسند. دوست دارم پیش‌بینی‌ناپذیر باشم حداقل برای خودم چون مجبورم حالا به عنوان آرتیست یا هرچه، اول به آن اشتیاق یا شهود و کشف و استنتاج فکر کنم. در غیر این صورت، دوست دارم کار دیگری بکنم چنانچه پیش از تئاتر نقاشی می‌کشیدم. چاره‌ای جز این هم ندارم. در این مسیر احتمالا جاهایی زمین خواهم خورد؛ برای مثال کسانی که قصه ظهر جمعه را دوست دارند وقتی با خانه. وا. ده مواجه شدند در ذوقشان خورد؛ یعنی نمی‌توانم یک سری هوادار پروپاقرص و مشخص داشته باشم؛ یعنی هوادارهای قصه ظهر جمعه، خانه. وا. ده را دوست ندارند و هوادارهای خانه. وا. ده دیگر بیضایی را دوست ندارند. احساس خوشایند طردشدن و مرادنبودن باعث می‌شود بیشتر ترغیب شوم. خیلی مهم است؛ اینکه یک عده به‌هرحال تو را با آن پیش‌فرض دوست دارند و می‌آیند با اثر دیگری روبه‌رو می‌شوند و در ذوقشان می‌خورد. منهای این بحث، مسئله‌ام سر بازیگر- فاحشه- مقدس است. همان چیزی که گروتفسکی می‌گوید و مسئله مهم‌تر از اینها که کمبودش هست، گروه است؛ چون معتقدم که اگر گروه باشد و آن اشتیاق و حذف‌شدن زندگی، تئاتر می‌تواند با تجربه‌های غیرمتعارف در جریان باشد. خواه مطلوب تماشاگر و خواه نامطلوب؛ برای همین حتی روزی که دیگر نتوانم این ریسک‌پذیری را ایجاد کنم، بهتر است تئاتر کار نکنم. بهتر است لوله‌کشی بکنم.

وقتی سراغ کار مذهبی هم می‌روی نوع مواجهات نو است و شاید طرد هم بشوی؛ چون مثل بقیه کار نمی‌کنی.

بله، مثال واضحش هم نمایش‌نامه راست پنجگاه است که امیدوارم روزی کارش بکنم. احساسم این است که همه شیوه‌های نمایشی باید امکان حیات داشته باشند و بتوانند کار بکنند. از طرفی خودم هم دلبستگی به شیوه خاصی ندارم. هر کار خوبی را ببینم دوست دارم بتوانم در آن شیوه کار بکنم. در حوزه نمایش‌های مذهبی مهم‌ترین اتفاقی که دارد می‌افتد، این است که طرفداران نمایش‌های مذهبی این‌گونه نمایش را نابود و ویران کرده‌اند. نمایش‌هایی که می‌توانست کمی تئاتر را با اقبال عمومی مواجه کند و آن شعار تئاتر فجر که تئاتر برای همه است، محقق بشود. اتفاقا آن طرفداران تئاترهای مذهبی باعث شده‌اند نمایش‌های مذهبی جان تازه‌ای نگیرند و اتفاقا دیگر کسی هم جرئت نکند پا به عرصه بگذارد. من سال ۹۰ روبان سیاه را در تئاتر شهر کار کردم اما دیگر اشتیاقم را از دست دادم که در این عرصه بمانم. اما دوست دارم باز هم تئاتر مذهبی کار کنم، بی‌آنکه انگ و ننگ به نرخ روز نان‌خوری به ما زده شود؛ چون ما برای آن کار بعد از پنج ماه تمرین، برای کل گروه پنج میلیون تومان گرفتیم. متأسفانه این هست و ترجیح می‌دهم که عطایش را به لقایش ببخشیم. ترجیح می‌دهم قصه شنگول‌ومنگول را کار کنم. امیدوارم نمایش بی‌پدر را براساس شنگول‌ومنگول به‌زودی کار بکنم.

پرده آخر

«مصاحبه» نمایش‌نامه مهم

حمید امجد*

«مصاحبه» اثر محمد رحمانیان، یکی از مهم‌ترین نمایش‌نامه‌های ایرانی است که تعدد اجراهای متنوعش دارد ماندگاری‌اش در گذر زمان را اثبات می‌کند. این نمایش‌نامه بسیار مهمی است با ساختار مینی‌مالیستی خیلی دقیق، که همه عناصر و امکان‌های افزوده نمایشی را حذف می‌کند تا فقط بر کاربرد ویژه‌ای از زبان و روایت متمرکز شود، برای اجرا هم فرصتی فراهم می‌آورد تا بشود با حذف هر جنبه اجرایی به جز بازی بازیگر، فقط بر قدرت بازیگر تکیه کرد. تجربه خطیری است در بازگویی داستانی که ظاهرا اتفاقات عینی و اساسی‌اش در گذشته رخ داده و زمان اکنونش فقط صرف مرور و بازگویی رخدادهای گذشته می‌شود. و آزمون شگفت «مصاحبه» این است که صرفا با مکانیسم زبان و روایت، جذابیتی سراسری می‌سازد، هم در کشاکش پرسش و طفره می‌تواند فرآیند کشف گذشته را به کنش و رخداد تبدیل کند و هم به کمک آن زبان و روایت چندپاره، زمانِ اکنونش را با تکرار تجربه درونی فاجعه گذشته پُروییمان و پویا می‌کند؛ انگار که همه رخدادها و کنش‌های گذشته در لحظه یادآوری از نو تجربه می‌شوند. جذابیت شکل و ساختار این نمایش‌نامه و ظرافت‌های متعددش در شخصیت‌پردازی خاص مینی‌مالیستی آن، در دو، سه ده‌های که از نوشته‌شدنش می‌گذرد (اپیزود اولش در ۱۳۶۷ نوشته شده و اپیزود دومش در ۱۳۷۶) همیشه برای من مسحورکننده بوده و فکر می‌کنم هنوز خیلی نکته‌های ناگفته یا کشف‌ناشده در ساختار شکلی‌اش بازجستنی است. اجرای تازه‌ای که آقای رضا دادویی از آن ارائه داده هم، نوعی واریاسیون روی تم‌های آن است: اجزایی از متن در این اجرا با هم تلفیق یا جابه‌جا شده‌اند، بخش‌هایی که در متن نادیدنی بود در معرض دید تماشاگر قرار گرفته و بعضی جنبه‌های بصری (مثلا در طراحی و رنگ و نور) به آن افزوده شده. به این ترتیب اجرا می‌کوشد در مقام مفسر متن، آن را از زوایای تازه‌ای مجسم کند، تقارن‌های ساختارش را در انعکاس آینه‌وار دو اپیزود در همدیگر نشان بدهد و ظرفیت پذیرش جنبه‌های اجرایی مختلفی را در آن بیازماید؛ یعنی تجربه‌هایی از آنگونه که در اجرای واریاسیون روی تم‌های کلاسیک مرسوم است.

از این جنبه‌های شکلی که بگذریم، اجرای این نمایش (که موضوعش یادآور جدل قدیمی سارتر و کامو در زمان اعطای استقلال الجزایر هم هست) تصادفا همزمان شده با کشتارهای اخیر در پاریس. آن زمان سارتر مدافع قطبیت «الجزایری- فرانسوی» و عملا هر جلوه‌ای از ستیزه‌جویی متکی بر هویت و آرمان ضدغرب بود، درحالی‌که به نظر می‌رسد کامو وضعیت را پیچیده‌تر از قطبیت‌های ایدئولوژیک جنگ چریکی جهان سومی‌ها در برابر جهان اولی‌ها می‌دید. اصلا خیال ندارم نامنصفانه از روی فاصله زمانی و تحولات تاریخی و تغییرات گفتمانی بپرم و سارتر آن‌سال‌ها را عینا به این‌سال‌ها بکشانم. فقط حس می‌کنم عملیات امروز داعش در پاریس می‌تواند نمود جنگ چریکی جهان سومی‌هایی با هویت و آرمان ضدغرب باشد که این‌بار شهر خود سارتر و شهروندانش و اگر زنده بود شخص سارتر را هم، هدف گرفته؛ و اصلا به نظر نمی‌آید میان آنها و سارتر جایی برای تأیید و توافق مانده باشد. بله، با تجارب تاریخی این سال‌ها، تشخیص پیچیدگی وضعیت و رد آن قطبیت‌های ایدئولوژیک دشوار نیست. نکته اما این‌جاست که کامو این پیچیدگی را دهه‌های پیش تشخیص داده بود و نمایش‌نامه «مصاحبه» سه دهه پیش با چنین تشخیصی در وجه مضمونی‌اش نوشته شده است.

*نمایش‌نامه‌نویس و پژوهشگر

تماشاخانه

براندازنمایش «باغ آلبالو»

... وقصه همین نیست

علی شمس

«باغ آلبالو»یی را که این روزها در تالار چهارسو روی صحنه می‌رود باید شکل پسندیده یک برخورد دانست. برخوردی محترم و خلاقه با ابرمتنش. گلاویزشدن با چخوف جای شوخی ندارد و باغ آلبالویی که این روزها روی صحنه است، از پس متنِ چغر چخوف خوب برمی‌آید. این نمایش محصول سلیقه برجسته و قابل اعتماد محمد چرمشیر و آتیلا پسیانی در بازخوانی است. این برانداز و این باغ آلبالو از آن جهت منِ مخاطب را کیفور می‌کند که تابع مفهوم مسلط متن باقی نمی‌ماند. حینی که حرف‌های چخوف را می‌زند، حرف خودش را هم در گِل متن ته‌نشین می‌کند. بازخوانی چرمشیر -پسیانی در مواجهه نخست تا حد زیادی دست‌نخورده و دوشیزه، همان مسیر قصه متن اصلی را دارد. از جابه‌جایی و تغییر نسبت برخی شخصیت‌ها اگر بگذریم، باقی چیزها همان است که می‌دانیم. سطح عریانی از تمسخر که چخوف، معطوف به طبقه آریستوکرات داشته و لیچارهای استادانه‌ای که بارشان کرده اینجا هم به چشم می‌آید. در این متن دو پرسش رقیبِ آیا این متن کمدی است یا آیا این متن تراژدی است مخدوش است. اخلاقِ در دسترس طبقه مورد اشاره متن خنده‌ات را درمی‌آورد. با شکم گرسنه شاطری آروغ‌زدن خنده‌ات را درمی‌آورد (دارم از مادام لیوبوف رانوفسکی حرف می‌زنم) تروفیموف هم خنده‌ات را درمی‌آورد، اینکه مردک پاپتی هنوز امیدوار است آفتاب روزی زیباتر از آن روزی که او می‌زیسته بتابد و نمی‌تابد، خنده‌ات را درمی‌آورد. ویرانی باغ آلبالو اگر نشانی از شکوه ازدست‌رفته باشد، در خودش سقوط دارد. سقوط تاریخ و تاریخ عظیم است. سقوط عظمت تراژدی است. اینکه در عین رفتار روزمره این تراژدی آرام و بی‌هیاهو اتفاق می‌افتد، غصه‌دارت می‌کند. نمی‌خواهم در غرقاب تراژدی یا کمدی‌بودن متن دست‌وپا بزنم. دارم از تاریخ حرف می‌زنم. از چیزی که هویت هر طبقه را رسم می‌کند. متن محل برخورد پایان یک تاریخ و آغاز تاریخ دیگر است. بی‌آنکه بخواهد آن آغازگر بینوا را شماتت کند. لوپاخین پسیانی جلوتر از لوپاخین متن باغ آلبالوست. این لوپاخین خیلی روی این مفهوم محکم و مداوم من «دهاتی‌ام» تو «اشرافی»، لنگ نمی‌زند. جلوتر از این حرف‌هاست. لوپاخین اینجا و پررنگ‌تر از متن چخوف، موجود شرافتمندی است که کم حرف زده و زیاد کار کرده است. مردی در حال اسباب‌کشی از طبقه‌ای به طبقه دیگر و اتفاقا پاچه ورمالیدگی دیگرانِ متن را هم ندارد. دهاتی در ادبیات اروپای رنسانس، یعنی بی‌تبار و بی‌تاریخ. این لوپاخین بی‌تاریخ صاف می‌آید و روی نعش گایف تاریخی می‌ایستد. او از روزی که باغ را می‌خرد، خودش شروع یک تاریخ خواهد بود. قرائت زیبای پسیانی از لوپاخین کیف من را که تماشاگرم دو چندان می‌کند. این یک نگره معاصر و همسو با جهان امروز ماست. جهان ما و اطراف ما سرشار از لوپاخین‌های باغ آلبالوست که مرده‌ریگ تاریخ بی‌تلاش‌شان را بساط فخر نمی‌کنند. صدای تبر از آخر متن چخوف برمی‌خیزد و می‌آید در اول متن چرمشیر - پسیانی ماهیتی سوپژکتیو می‌یابد. می‌شود کلمه و از دهن لوپاخین بیرون می‌ریزد. می‌شود صدای زنگ‌دار گوش لوپاخین. لوپاخین است که فقط صدای تبر را می‌شنود. عجیب نیست؟ تبر می‌شود صدای خصوصی کاری که لوپاخین می‌کند و لوپاخین نمی‌داند کاری که می‌کند صدایش شبیه صدای برخورد تبر است با درخت. متن برخلاف متن اصلی که رویه‌ای درزمانی و به توالی دارد، رویکرد هم‌زمانی را برمی‌گزیند. اتفاق‌ها به‌موازات هم می‌افتند. در هم می‌خلند. توی هم جوش می‌خورند و تنه واحد یک ریتم قَدَر را می‌سازند. سرضرب اجرا در این نگاه بُرنده و قطعه‌ای، سرزنده و چالاک است. کار تلخیص نیست. اعاده یک زیبایی‌شناسی مدرن است که به یک متن، محیط پیشنهاد می‌کند و حالا این محیط در حول یک میز میهمانی تجسد می‌یابد و باغ. همیشه رفتار پسیانی با شیء رفتار تمام‌کننده‌ای بوده است. شیء برای او اهلیت دارد و این میزانسن محض است. تقلیل باغ به چند گل روی میز و چینش مطلوبی که روی میز میهمانی دارند، معرکه است. بیرون‌کشیدن یک الزام صحنه‌ای از شکل حقیقی و موردانتظارش و استقرار آن در پیشنهادی ثانویه، کارستان اجراست. باغ آلبالو ذائقه ستایش‌آمیزی از یک دراماتورژی حسابی، روی یک متن حسابی از یک نویسنده حسابی است. باغ آلبالو محصول آدم حسابی‌هاست.

پی‌نوشت: بازی فاطمه نقوی و کاری که با فیرس می‌کند، شاهکار نیست، شهنشاهکار است.