مالی سوینی

## تماشای جهانی که از دست می‌رود

● **محمدحسن خدایی:** یوهان پالاسما در «چشمان پوست» اشاره دارد که «در طول تاریخ فرهنگ غرب، بینایی همواره ناب‌ترین و اصیل‌ترین حواس به شمار رفته است، چنان‌که حتی به اندیشیدن به‌مثابه «دیدن» می‌نگریستند و اندیشه را نوعی از بینش می‌شمردند». از نظر او حس بینایی به‌عنوان حس غالب، اهمیت حس‌های دیگری همچون حس لامسه را به حاشیه برده و ادراک انسان از جهان و لاجرم آگاهی او را بیش‌ازپیش معطوف به دیدن کرده است. رویکردی پدیدارشناسانه در شناخت مناسبات جهان که مدام به خود اشیا و حیث التفاتی که مبتنی است بر مشاهده تاکید دارد. از این منظر می‌توان نمایش «مالی سوینی» را پرسشی انتقادی از بینایی‌محوری انسان مدرن دانست که چگونه در سرکوب حواس دیگر، آگاهی به شرط مشاهده با چشم و در نتیجه تقلیل‌گرایانه است. نمایش مالی سوینی روایت تبعید از جهان نابینایی به بینایی است. سفری اندوه‌افزا که در گفتار انتهایی دکتر رایس به بهترین شکل صورت‌بندی می‌شود: «اون از همه ما دور شده بود. مالی تو دنیای نابینایی گذشته خودش نبود، از اون‌جا تبعید شده بود. دنیای بینایی هم، دنیایی که اون هیچ‌وقت ازش گرما و مهمون‌نوازی ندید، در اختیارش نبود». مالی سوینی زنی است میان‌سال که از ۱۰سالگی نابینا شده و با جراحی چشم توسط دکتر رایس، امکان تجربه و زیستن در جهان بینایی را می‌یابد. زمانی که بینایی بر توانایی‌های حسانی او افزوده می‌شود، ادراک و آگاهی‌اش تغییر کرده و در نهایت منزوی می‌شود. این مسئله را می‌توان در گفتار فرانک که شوهر مالی سوینی است، مشاهده کرد: «همه اون چیزها رو، همه اون جزئیات، به‌علاوه ده‌ها چیز دیگه، همه‌شون رو تو یه تصویر کلی در یک آن می‌بینم. اما دنیای مالی در یک آن به‌صورتِ کُل دیده نمی‌شه. مالی دنیاش رو باید از برداشت‌های تکه‌تکه‌ای بسازه که یکی بعد از دیگری می‌آن، در طول زمان». درک مالی سوینی از جهان، مبتنی بر تکه‌تکه‌بودن ادراک ذهنی یک نابیناست و در مواجهه با ذهنیت کلیت‌ساز یک انسان بینا، دچار بحران شده و به جهان ذهنی پناه می‌برد. اگر سیاست را بنابر نظریه رانسیر توزیع یا تقسیم امر محسوس بدانیم، یعنی تعیین آن چیزهایی که قرار است دیدنی، شنیدنی و گفتنی باشند، در مالی سوینی هم این وضعیت توزیع را در قبال نظام دانش به میانجی دکتر رایس می‌توان پی گرفت. دکتر رایس چشم‌پزشکی است که با جراحی بر چشم‌های مالی سوینی، امر محسوس را برای ابژه تحت انقیاد خود، توزیع مجدد می‌کند. از پی این بازتوزیع امر حسانی است که مالی سوینی نسبتش با جهان پیرامونی، افراد و اشیا تغییر کرده و بحرانی می‌شود. سیاست پزشکی دکتر رایس در نهایت کار را به آنجا می‌کشاند که مالی سوینی در باب تجربه امر حسانی خود، اعتراف کند که «فکر می‌کنم دیگه هیچ‌چی نمی‌بینم. اما کاملا مطمئن نیستم. به‌هرحال الان دارم تو یه سرزمینِ بینابینی زندگی می‌کنم. اون‌جا حس می‌کنم تو خونه‌مَم. ای... اون‌جا راحتم. دیگه اصلا ناراحتِ این نیستم که چیزی که فکر می‌کنم دارم می‌بینم خیال و تصورِ خودمه، یا چیزی که فکر می‌کنم خیال و تصورمه در حقیقت واقعیته یا همون واقعیت بیرونیه. واقعی - خیالی - حقیقی - ساختگی - تخیلی - واقعیت -بذار هرچی می‌خواد باشه. به نظر هم نمی‌آد اشکالی داشته باشه. من هم دیگه چرا باید هر کدوم اینها رو زیرِ سؤال ببرم؟». اجرای مرتضی میرمنتظمی از نمایش‌نامه براین فری‌یل تا حد امکان وفادارانه است. صحنه چنان چیده شده که شخصیت‌ها حاضر باشند و روبه‌رو را نظاره کنند. حضوری که بیش از تأکید بر عمق، در سطح ماندن را به ذهن متبادر می‌کند. یک سطح برابر که حضور شخصیت‌ها را ورای مسائل طبقاتی و جنسیتی ممکن می‌کند. اما این سطح در پایین خود به آکواریوم‌هایی مملو از ماهی منتهی می‌شود که گاه رؤیت‌پذیر می‌شوند و چندان به مناسبات درونی نمایش‌نامه ارتباط ندارند. حتی تلاش دکتر رایس در صید ماهی از آکواریوم و مهیاکردن آن برای طبخ توسط فرانک، یک کنش اضافی است که از شدت‌بخشیدن به خشونت فضا کاسته و از قضا کنش کلامی را کم‌رنگ کرده و ایستایی زجرآور زمان را تقلیل می‌دهد. در عوض طراحی نور با بهره‌بردن از منبع متمرکز نوری در عمق صحنه و تاباندن آن بر بینایی تماشاگران آن هم درست بعد از بینایی مالی سوینی، از بصیرت‌های بوطیقایی اجراست که توزیع امر محسوس را تغییر داده و غیرقابل تحمل کرده تا راهی باشد به جهان حسانی و هراسناک مالی سوینی. بازی الهام کردا در نقش مالی سوینی درخشان است. همان نگاه نافذ و خالی از حس که قرار است جهان بینابینی دیدن و ندیدن را بسازد؛ جهان قبل و بعد جراحی چشم‌ها. از طرف دیگر صابر ابر به‌نسبت توانسته سادگی، خشم و طنز فرانک سوینی را به نمایش بگذارد. او البته گاه به ابتذال ذاتی شخصیت بیش از اندازه میدان داده اما هرچه هست در همکاری‌های مشترک با الهام کردا، تکمیل‌کننده بازی اوست. همچنین می‌توان به امیر آقایی اشاره کرد که بعد از مدت‌ها دوری از تئاتر، بار دیگر بر صحنه حاضر شده و این‌بار در نقش یک پزشک که مبادی آداب است و شکست‌خورده در زندگی به ایفای نقش پرداخته؛ پزشکی که از درون‌گرایی، سکوت و جدیت بازی‌های امیر آقایی در این سال‌ها، بهره‌ها برده است. در نهایت اجرای مالی سوینی برای مرتضی میرمنتظمی بعد از تجربه به‌نسبت ناموفق بکت، نوعی بازگشت به تکرار موفقیت‌های گذشته است، چه در گیشه و چه در اجرا.

گفت‌وگو با مهدی پاکدل به مناسبت ایفای نقش در «رومولیت» به کارگردانی مصطفی کوشکی

# چالش روی صحنه را دوست دارم

**عسل عباسیان: مهدی پاکدل، بازیگری که تئاتر برایش همپای سینما جدی است و کار خود را هم با تئاتر تجربی آغاز کرده، این شب‌ها با ایفای نقش رومئو در نمایش «رومولیت» به کارگردانی مصطفی کوشکی و هستی حسینی در تئاتر مستقل تهران، مجددا با نمایشی تجربی روی صحنه می‌رود. او در کنار بازیگرانی همچون بهناز جعفری، شهروز دل‌افکار و... «رومئو و ژولیت»ی را بر صحنه خلق می‌کند که اقتباس کوشکی و حسینی است و صحنه آن با گردونه‌ای عظیم‌الجثه و مخاطره‌انگیز سروکار دارد. با مهدی پاکدل درباره «رومولیت» گفت‌وگو کردیم.**

عکس: سینا شیری، مهر

**نمایش «رومولیت» واجد چه ویژگی‌هایی بود که پذیرفتید در آن بازی کنید؟**

به این خاطر که کار تئاتری‌ام با «سیاها»ی حامد محمدطاهری که نمایشی تجربی بود شروع شد، همیشه فرم و حرکت در اجرا برایم جالب بوده. سال‌ها بود که از فضای این شکل از تئاتر دور بودم و چون کارهای قبلی آقای کوشکی را دیده بودم و با سبک تجربه‌گرایانه کارشان آشنایی داشتم، از سبک و شیوه اجرائی‌شان و نگاهی که به تئاتر دارند خیلی خوشم می‌آمد. اینکه از فرم به محتوا می‌رسند برایم خیلی جالب بود. بنابراین وقتی که به من پیشنهاد دادند، با خوشحالی پذیرفتم. دوست داشتم رومئو را با ایشان تجربه کنم، با اینکه شاید ۳۸ سالگی برای این تجربه کمی دیر باشد! (با خنده)

**حضور در یکی از معروف‌ترین نمایش‌نامه‌های شکسپیر و ایفای یکی از معروف‌ترین کاراکترهایش برای شما چه ویژگی‌ای داشت؟**

چند نقش در نمایش‌نامه‌های شکسپیر هست که همیشه دوست داشتم بازی‌شان کنم، رومئو یکی از آنها بود.

**این کاراکتر چه ویژگی‌ای برای شما داشت؟**

وقتی اصل متن شکسپیر را می‌خواندم (و نه اقتباس آقای کوشکی) برای من این نقش همیشه یک معنا داشت، آن‌هم ثابت‌قدم‌ماندن در عشق تا پای مرگ بود؛ پایمردی در عشق، تا جایی که فقط مرگ بتواند تو را از معشوق جدا کند. در متن شکسپیر، مثل داستان عشاق معروف ما؛ خسرو و شیرین، شیرین و فرهاد، لیلی و مجنون و... همه اینها سرنوشت یکسانی داشتند؛ با مرگشان عشق را جاودانه کردند و با نیستی خودشان عشق را در تاریخ برای بشر زنده نگه داشتند. این جنبه از کاراکتر رومئو همیشه برایم جالب و مورد توجه بود. آقای کوشکی هم در اقتباسشان این بُعد را پررنگ کرده بودند و این رومئو باب طبع من بود.

**چه کاراکترهای دیگری از نمایش‌نامه‌های شکسپیر هست که دوست دارید بازی کنید؟**

یکی هست که دوست دارم وقتی پیر شدم، حتما بازی کنم، البته اگر پیر شدم؛ شاه‌لیر. یکی دیگر که خیلی دوست دارم بازی کنم، یاگوی نمایش‌نامه اتللو است. هملت را دوست ندارم بازی کنم! چون خیلی سخت است. جنونی دارد که نمی‌دانم از نظر روانی چه اتفاقی برای کسی که آن نقش را بازی می‌کند می‌افتد! ولی خوب که فکر می‌کنم می‌بینم دوست دارم هملت را هم بازی کنم. دوستش دارم، ولی از آن می‌ترسم.

**درباره تجربی‌بودن این نمایش صحبت کردید که ترغیبتان به حضور در آن کرده است. شما در این نمایش روی سازه‌ای غول‌پیکر و گردان بازی می‌کنید که بین زمین و هواست. حضور روی این گردونه شما را نترساند؟ حتی در لحظاتی ممکن است تماشاگر دل‌نگران شما باشد که مبادا از گردونه بیفتید.**

در تئاتر، هر کار جذابی که مخاطب آن را دوست بدارد، نیازمند کمی جادوست. ما باید مخاطب را جادو کنیم و صحنه‌ای که مصطفی کوشکی طراحی کرده بود و آن سازه عظیم، این ویژگی را داشت. ما آن‌قدر با این گردونه تمرین کردیم که دیگر خیالمان راحت است که اتفاقی نمی‌افتد و بر آن مسلط شده‌ایم. خیلی برایم جالب بود که گردونه‌ای که آقای کوشکی طراحی کردند، در همه لحظات این نمایش کار می‌کند و مورد استفاده قرار می‌گیرد و جذاب هم هست. من چالش روی صحنه را دوست دارم و از آن استقبال می‌کنم. بازیگری برای من فقط گفتن یک سری دیالوگ روی صحنه نیست؛ اتفاقی که بعضا در تئاترها می‌افتد. تئاترهایی می‌بینیم خالی از تصویر، خالی از مفهوم و فقط بازیگرانی روبه‌رویمان می‌ایستند و حرف می‌زنند! این نوع اجراها برای من هیچ جذابیتی ندارند و هیچ‌یک از تئاترهایی هم که بازی کرده‌ام این‌طوری نبوده‌اند. همیشه به دنبال یک جادو در نمایش بوده‌ام، چون این جادو تنها ویژگی‌ای است که تئاتر را از سینما و باقی هنرها جدا می‌کند. شما در تئاتر می‌توانی در عین بی‌چیزی، بدون هیچ‌چیزی، تنها با حضور جسمی بازیگر و یک فضاسازی درست، جادو بسازی! بنابراین حضور در نمایش رومولیت و بازی با گردونه برای من چالش جالبی بود. دلم می‌خواست حتما آن را تجربه کنم.

**یکی از نکات درخور توجه این اجرا و اقتباس مصطفی کوشکی التقاط کمدی و تراژدی است. مخاطب حین تماشای یکی از مرگ‌بارترین تراژدی‌های تاریخ نمایش، جاهایی قهقهه می‌زند. خود شما چقدر موافق این رویکرد به متن «رومئوژولیت» بودید؟**

تراژدی را به‌طور صرف دوست ندارم. کمااینکه در متن اصلی شکسپیر هم جاهایی ما بامزگی می‌بینیم. خود شکسپیر هم تا حدی این التقاط را رعایت کرده است؛ مثلا در فضاهایی که مرکوتیو می‌سازد در نمایش، ما لحظات کمیک و بامزه و شوخ می‌بینیم. من این التقاط را می‌پسندم و به نظرم درست کار کرده، چون مخاطب با علم به اینکه تراژدی می‌بیند، می‌خواهد لحظات شیرین و خوشایندی هم داشته باشد. این‌جوری اتفاقا ضربه تراژدی هولناک‌تر هم هست.

**در نهایت نسبت این اجرا را با وضعیت روز جامعه چه می‌دانید؟**

مسئله‌ای که در جامعه هویداست: ما کمبود عشق داریم. رمز جاودانگی آثار شکسپیر همین است که روی خصائصی از بشر دست گذاشته که ازلی-ابدی‌اند. نیاز بشر به عشق همیشگی است و به نظرم در جامعه امروز ایران به‌شدت این کمبود عشق مشاهده می‌شود. دوست‌داشتن در جامعه ما خیلی کم‌رنگ شده و تماشاگر ممکن است با دیدن این نمایش نهیب بخورد و کمبود عشق را در زندگی و رفتار روزمره‌اش احساس کند.

تحشیه‌ای بر بیست‌ویکمین جشنواره بین‌المللی تئاتر دانشگاهی ایران

# در ستایش واقعیت برای ثبت در تاریخ

رفیق نصرتی

زمانی گرترود استاین گفته بود اگر هنر نبود، واقعیت ما را می‌بلعید، اما استاین و این جمله به روزگاری تعلق دارد که هنوز امپراتوری رسانه مانند همتایان باستانی‌اش، پرشیا، روم و ...، جهان‌گستر نشده بود. استاین اگر امروزه بود احتمالا به‌جای نفی و نکوهش واقعیت، دست‌به‌دامان آن می‌شد، چراکه اگر امروزه واقعیت نباشد، رسانه ما را می‌بلعد، اما پرسش مهم این است، آیا واقعیتی هست که بتوان دست‌به‌دامان آن شد؟ آیا «واقعیت» برساخته‌ای ایدئولوژیک نیست که تنها برای انسجام روان فردی و جمعی پدیدار می‌شود؟ آن هم در زمانه‌ای که به قول بودریار، دوران سلطه وانموده است و در یک حادواقعیت بحرانی به‌سر می‌بریم.

بخشی از نقد مشهور افلاطون به شاعران این بود که شاعران، به‌خصوص شاعران دراماتیک با درام‌هایشان آدم‌های شهر، به‌خصوص حافظان آن را فاسد می‌کنند. او بر این باور بود که درام منجر به رواج نوعی دروغ‌گویی می‌شود؛ به‌طورمثال، پزشک به‌جای اینکه پزشکی را خوب بیاموزد و در کار خویش خبره شود، از کردار ذاتا فریب‌کارانه بازیگر درام یاد می‌گیرد چگونه نقش یک پزشک خوب را بازی کند. نگاهی به اطراف خودمان بیندازیم، آیا نگرانی افلاطون بیراه است کاملا؟ لحظه‌ای در جمع‌های خانوادگی و در میانه گفت‌وگوها تأمل کنید، متوجه می‌شوید انبوه جمله‌ها و گزاره‌هایی که حامل عواطف و همدلی‌ها و ... هستند تنها تقلیدهایی بی‌ظرافتند از گفت‌وگوهای برنامه‌ها و سریال‌های بی‌محتوا؛ لحظه‌هایی دردناک که در آنها نزدیک‌ترین کسان آدم، نزدیک‌ترین نیستند؛ آنها بازیگرانی‌اند که بسیار بد یا گاهی خوب نقش نزدیک‌ترین کسان آدم را بازی می‌کنند. در چنین اوقاتی است که نیاز واقعیت، جایی خارج از سلطه رسانه از نان شب واجب‌تر می‌شود. دامان مادربزرگ؟ یا دنج اتاق پدربزرگ؟ این دامان یا دنج را که نوعی رمانتیسم مبتذل خرده‌بورژوایی است، رها کنید، پس‌زدن شلاقی آب توسط آدمی در حال غرق‌شدن برای یافتن اندکی هوا/ واقعیت و استعاره‌هایی از این دست را راه نجات از دست دستگاه اسطوره‌ساز رسانه‌ها باید دانست. پس‌زدن بی‌امان رسانه به هوای یافتن لحظه‌ای هوای ناب که از غرق‌شدن نجاتمان دهد. مسئله در نومیدانه‌ترین حالتش این است که امری دن‌کیشوت‌گونه است رهایی از سلطه ایدئولوژیک/ اسطوره‌ای رسانه، اما در دوراهی دن‌کیشوت- ولادیمیر یا استراگون، باید دن‌کیشوت را ترجیح داد. این به آن معنا نیست که باید به سنت لیبرال-انسان‌گرایان سنتی عمل کرد که در جست‌وجوی امر والا، معبدهای بکر مکزیک یا نپال را می‌کاوند؛ از آن‌گونه رهایی‌جویانی که سنت‌گرایان مرفه وطنی در قالب شینتو و معنویت هندی و ذهن هومیوپاتیک و هولوگرافیک و از این عرفان‌بازی‌های گران‌قیمت به خورد دوستانِ نوه‌های دختری و پسری می‌دهند چراکه مسئله این است که این منادیان معنویت نوین و تجدد، نه آن‌قدر معنوی‌اند که ببینند در روزگار مدرن، امر معنوی، امر والا تنها به شکل منفی ممکن است، نه آن‌قدر دنیوی که در روزگار مرگ امر معنوی، درون قانون انسانی راهی برای مقاومت بجویند. امن‌ترین گوشه برای این شکل از انسان‌گرایی شرقی، خلسه و معلق‌بودن در میان زمین و آسمان است.

در چنین وضعیتی، نگاهی اجمالی به دوروبرمان سخت نومیدترمان می‌کند. صحبت از مقاومت را فراموش کنید. بهت اینجا از ستایش اسطوره‌ها و دم‌ودستگاه اسطوره‌ساز است. روزی نیست که گزاره‌هایی از جنس واسفا!، وای بر ما!، برای شکستن فلان اسطوره زنده یا مرده از بلندگوهای مختلف و حتی تریبون‌های روشنفکران به ظاهر سکولار سر داده نشود. در چنین همهمه همگنی برای اسطوره‌سازی و پرستش اسطوره، امید به مقاومت، توانی می‌طلبد که در وسع ما آدم‌های متوسط‌الحال این زمانه نیست گویا. بندگان خدا را که از صبح تا شب پی لقمه‌نانی می‌دوند گناهی نیست. نکته، دارودسته به ظاهر روشنفکر و هنرمند و هنربند است که متحیرت می‌کند. امر هنری، والایی‌اش به‌خاطر نفی امر رمه‌گی بود و راهی برای فردیت شکوفاشده، که به ظاهر غایت قابل احترام زندگی است. پس چگونه، امر هنری در این زمانه ما خود به همان دم‌ودستگاه یکسان‌ساز اسطوره‌ساز پیوسته است. همین سینمای ما که روزگاری نه‌چندان دور به‌خاطر والایشش و آغشتگی‌اش به نوعی امر ناسوتی والا جای امنی بود حالا خود به شیپور بدل شده است در قبیح‌ترین شکل ممکنش و بعد ملت داد می‌زنند اسطوره‌های فیلم‌سازی ما چرا چنین شده‌اند؟ به نظرم چیزی نشده‌اند... اگر زمانی اسطوره‌سازی یک حق انحصاری محسوب می‌شد و قیصر و هامون اسطوره شدند، امروز سوپرمارکت‌ها هم دستی در کار اسطوره‌سازی آورده‌اند و انحصاری نیست. در این رقابت مطمئن باشید سوپرمارکت‌ها برنده‌اند. در چنین حال‌واحوالی اما تئاتر آن هم از نوع دانشجویی‌اش همچنان عرصه مقاومت است، چراکه عرصه واقعیت است، حتی در انتزاعی‌ترین صحنه‌های دانشجویی آنچه نفس می‌کشد واقعیت رها از بند دم‌ودستگاه اسطوره‌سازی است. در زیر ۹ اثر ناب این جشنواره را برای ثبت در تاریخ نام برده‌ام.

**۱-درانتظارگودو(دانشگاه هنر)**

حسام لک سرخوشانه‌ترین خوانش از در انتظار گودوی این سال‌های تئاتر ایران را ارائه کرده است. در انتظار گودو را حتما خوانده‌اید؛ از خنده روده‌بر می‌شوید اما وقتی خواندن متن تمام می‌شود یا اگر شاهد اجرای فوق‌العاده‌ای از آن بودید، به پایان می‌رسد، هراسی شما را دربر می‌گیرد. بارکردن اندوه‌های شبه‌روشنفکری، پیام‌های ایدئولوژیک و از همه مهم‌تر به لودگی‌کشاندن کمدی ناب آن، خطراتی است که حسام از آن جسته است. حسام را اگر دیده باشید خودش رسما در انتظار گودو روزگار می‌گذراند برای همین اثرش آینه تمام‌عیاری است از آن خنده‌های از هراس جسته گشوده بر فرسودگی‌اش. در انتظار گودوی حسام را هم ندیدید عصری، شبی خلاصه غروبی با خودش قراری بگذارید و بلوار کشاورز را گز کنید. او همان کودکی است که در متن بکت خبر نیامدن گودو را به ولادیمیر و استراگون می‌دهد که حالا بزرگ شده است. او بهترین کس برای خبرگرفتن از گودو یا واقعیت است.

**۲-هملت(دانشگاه تهران)**

گروهی از دانشجویان هنرهای زیبا این هملت را کار کرده‌اند با کارگردانی امیرحسین یزدی که به اتفاق همه با هم تعطیل‌اند. تقریبا همه آنها آنقدر باهوش‌اند که می‌توانستند در دانشگاه شریف هوافضا بخوانند و بعد در ناسا کار کنند اما خوشبختانه آنقدر ابله نبوده‌اند که برای هوششان این سرنوشت کلیشه‌ای را رقم بزنند. آمده‌اند دانشکده هنرهای زیبا و توی فضا تئاتر کار می‌کنند. ابتدای نمایش هملت، کلادیوس با یک عرق‌گیر و یک شلوار جین که زیش خراب شده است، می‌آید تو و به هملت مشنگ، پلونیوس چِت و لایرتیس بچه‌مثبت که دور میز نشسته‌اند، می‌گوید «به توصیه پادشاه فرانسه با لباس مردم عادی رفته بودم بین مردم تا چیزهایی دستگیرم شود اما زیپم خراب شد. داشتم زیپم را درست می‌کردم که ۴۰ نفر من را با انگشت نشان دادند و گفتند: کلادیوس. من هم گفتم مرگ بر کلادیوس و در رفتم». بعد درحالی‌که قه‌قه می‌خندد، می‌زند پس کله لایرتیس. این بهترین شروع برای هملت در زمانه ماست.

**۳-مقدس(دانشگاه تربیت مدرس)**

به‌جز شخصیت قادر که مانند اراده تام بر جهان کار سعدی ایستاده، آدم‌ها و جهانی که سعدی محمدی خلق کرده است، هراس‌انگیزاند؛ آنها عصاره همین وحشی‌گری‌اند که پیرامونمان رواج یافته است. کار سعدی با آن فرم بدیعش، تجسم مدرنیسم ناب است. اجرا شکلی این‌چنینی دارد؛ مکعبی وسط سالن است. تماشاچی‌ها دورتادور این مکعب ایستاده یا نشسته‌اند و از فضاهای مستطیلی تعبیه شده بر دیواره مکعب به درون آن می‌نگرند و آن تو پنج مرد و دو زن در حال روایت ویرانی یک خانواده‌اند اما مقدس وقتی کامل می‌شود که هر تماشاچی کله سایر تماشاچی‌ها را می‌بیند که قاب گرفته شده است. سر تماشاچی‌ها در قاب عکس قرار داده شده است. آنها نیز بخشی از این خانواده مقدس شده‌اند. این سرهای در حال جنب‌وجوش با آن چشمان حیرت‌زده مشتاق تنها درحال نظاره‌کردن ویرانی سلاله خویش‌اند.

**۴-لانچر(دانشگاه تهران)**

پویا سعیدی از درام‌نویسان کاربلد و آینده‌دار ماست. این یکی اثرش با انبوهی از بازیگران خوب و یک‌دست و ریتمی مناسب، یکی از آن اجراهای قابل تأمل است که مسئله‌اش را در زمانه درستی مطرح می‌کند؛ از آن درام‌ها که می‌توانند پرسشی را مطرح کنند که تابش نیست.

**۵-دفرمه(دانشگاه سوره)**

حسین پوریانی‌فر، یکی از این فشنشوها را به هجو کشیده است. اما هجوی متفکرانه، با ظرایف بسیار نهفته در بطن اثر. با انبوهی بازیگر متمرکز و در خدمت اثر که اگر ممیزی‌های عجیب‌وغریب نخورد و کار مثله نشود، می‌تواند در خاطره‌ها بماند.

**۶-کمانگیر(دانشگاه تهران)**

عرفان ابراهیمی رفته سراغ دو سرباز؛ یکی ایرانی، یکی تورانی. بدون آن آرکائیسم نخ‌نما، بدون زبان‌بازی بیضایی‌وار، بدون باستانی‌گرایی فاشیستی...؛ دو انسان با گوشت و پوست و خون و روان اما کهن... بسیار کهن... معاصرکردن آنچه در تجربه تاریخی زیسته آن را نزیسته‌ایم... نشستن لب مرز و گپ‌زدن با دشمن.

**۷-ایست...گاه بعدی(دانشگاه علمی کاربردی)**

یکی از آن نفس‌برهای دراماتیک. فرمی لکنت‌دار برای بیان روایتی پر از زخم. رفتن سراغ حواشی شهر و آدم‌های بدبخت معمولی‌اش. از بس بدبخت که معمولی، از بس معمولی که بدبخت اما جاندار به‌سبب این شکل روایت به‌سبب این اندوه جانکاه گا...ه‌های زندگی. ابد و یک روزی واقعی. هما پریسان و احمد صمیمی دوستان واقعی واقعیت‌اند.

**۸-دراتاق بادمی‌وزد(دانشگاه هنر)**

امیر نجفی ما را می‌برد به یک خوابگاه دخترانه؛ دختری ترم هفت مامایی، جنین چندماهه دوستش را سقط کرده، ولی جنین زنده است حالا روبه‌روی مسئول خوابگاه ایستاده است. مسئول خوابگاه از او می‌خواهد برای بغرنج‌نشدن مسئله جنین را تکه‌تکه کند و بریزد توی چاه توالت اما دختر می‌گوید جنین زنده است. تا اینجا بس است چون واقعیت نفس آدم را بند می‌آورد. اینکه در نهایت ته داستان خراب شده است و اجرا خیلی شاهکار نیست، مهم نیست؛ مهم واقعیت است که فقط روی صحنه تئاتر آن هم از نوع دانشجویی‌اش هنوز نفس می‌کشد.

**۱۰-نامفهوم(دانشگاه آزاد واحد هنر و معماری)**

این کار امیر باباشهابی از جسورانه‌ترین کارهای این دوره است. مثل هنر پریمیتیو، بی‌اعتنا به قواعد، به محدودیت‌های عاصی و عصبی است. به مینی‌مال‌ترین شکل ممکن رابطه دو انسان را روایت می‌کند و از این روایت پل می‌زند به آنجا که روایت‌ها خاموش می‌شوند.

در بوته نقد

برای اجرا در بیست‌ویکمین جشنواره تئاتر دانشگاهی

## دُمل: دیدن زنگار زمان؟

● **نوید قویدل:** دمل نمایشی است که آرام و به دقت جلوی چشم تماشاگر می‌ترکد و خون و چرکش را روی ادراک او می‌پاشد. دُمل از این حیث که عنوانش را درست آن‌طور که هست به اجرا می‌گذارد، نمایش تأثیرگذار و تحسین‌برانگیزی است و در هر جشنواره-مدرسه‌ای که شرکت کند، درس‌های زیادی برای هم‌آموزانش دارد. دمل ماجرای اضمحلال زندگی مشترک زن و مردی است که خلاف عرف‌های رایج و بدون به‌جاآوردن رسوم فرهنگی (و نه الزاما قرارداد اجتماعی) زیر یک سقف رفته‌اند؛ زندگی‌ای که به‌تدریج مضمحل و به نمایش تبدیل می‌شود. این تبدیل زندگی به نمایش، این بیگانگی فراگیر، در قلب مناقشات فلسفی، سیاسی، استتیکی و اخلاقی معاصر قرار دارد، اما آیا دمل به رسم نمایش‌های بنیان‌ستیزی که نمایش‌بودگی بیگانگی انسان معاصر را برملا می‌کنند توانسته است خود پرده نمایش را کنار بزند، از نمایش‌بودن امتناع کند و به ورای آن؛ یعنی جایی که بارقه‌هایی از زندگی را می‌توان تخیل کرد پرتو افکند؟

نهیلیسم معاصر بر اصلی بنیادین سوار است: افراد با اعمالشان یکی نیستند، مؤلف از متن جداست و از طرفی، تصاویر (هر نوع بازنمودی) بر افراد ارجحیت دارند. این شکل از بیگانگی متضمن معرفی خود با بازنمودها یا بهتر، گذاشتن بازنمودها به‌جای خود است؛ امری که نتیجه‌اش نمایشِ خودی بهتر از خود، ولی نه واقعی است.

«هرآنچه مستقیما زیسته»شده در «هیئت بازنمودی دورشده [از یکپارچگی ادراک] است». (دُبور، ۵۷:۱۳۹۳، داخل کروشه از من است). بازنمود (تصویر) چون چیزی منتزع، جداشده، و دورافتاده واجد قدرتی می‌شود که حضور واقعی فرد فاقد آن است؛ قدرتی که عملا تبدیل به علت غایی کنش‌هاست. این قدرت اما به‌خاطر ویژگی‌های ذاتی تصویر نیست، بلکه تنها در دل مناسباتی از تصاویر ممکن است. «تصاویری که از این جنبه و آن جنبه زندگی کنده شده‌اند، در مجرای مشترکی ممزوج می‌شوند که در آن وحدتِ این زندگی دیگر نمی‌تواند برقرار گردد». (دُبور، ۵۸:۱۳۹۳) یکپارچگی زندگی، این‌همانی کنش‌ها و هویت‌ها و موقعیت‌ها، هرچه بیشتر تهدید شود، یکپارچگی نمایش و توان بازتولیدپذیری آن بیشتروبیشتر می‌شود، چراکه «نمایش نه مجموعه‌ای از تصاویر، بلکه رابطه‌ای است اجتماعی میان اشخاص که از طریقِ تصاویر واسطه‌ای شده است». (دُبور ۵۸:۱۳۹۳) منظور از «واسطه‌ای‌شدن» همین تهی‌شدن کنش‌ها از خودانگیختگی، معناداری در تمامیت ادراک حسی و در حضور است؛ یعنی معناداری آنها به سازوکارهای نمایش، قدرت رسانه و واسطه‌گری این نهادها تحویل داده می‌شود؛ برای مثال می‌توانیم بپرسیم صفحه بچه‌پولدارهای تهران دقیقا چه کارکردی داشته است؟ یا خوردن بستنی طلا چه فایده‌ای؟ یا اگر بخواهیم مثال مرتبط‌تری با موضوع بحثمان بیاوریم: فعل زنِ دُمل برای جبران گذشته، رفتن به آتلیه و گرفتن عکس آتلیه‌ای با لباس عروس و دامادی، گرفتن میهمانی و تانگورقصیدن جلوی میهمان‌ها، لایوگذاشتن در اینستاگرام از یک خواستگاری دروغین و... از چه نیرویی به حرکت می‌افتد؟

اگر هر اجرای تئاتری مبتنی‌بر متنی ازپیش‌نوشته‌شده تفسیری تنانه و عینیت‌یافته از نمایش‌نامه باشد و اگر نمایش‌نامه دمل سهیل نظری نعل‌به‌نعل همانی باشد که در اجرای سینا نظری و هم‌گروهی‌هایش شنیدیم، اجرای مدنظر بدون‌شک یکی از موثق‌ترین (و نه الزاما خلاقانه‌ترین) تفسیرهای ممکن از متن این نمایش‌نامه است. صحنه خیلی ساده از چند چهارپایه قابل حمل (با فضایی درونشان برای نگهداری چیزها)، یک صفحه نمایشگر خانگی، چند وسیله ضروری دیگر که احتمالا متن تحمیل کرده است (از قبیل دو، سه دست لباس، یک دسته‌گل و یک کیف لوازم آرایش و یک عدد کنترل ازراه‌دور تلویزیون)، دو نفر بازیگر توانا، نور و صدا به مقدار کافی تشکیل شده است. در آغاز نمایش همه چهارپایه‌ها در سمت چپ صحنه، به شکل یکپارچه‌ای کنار هم چیده شده‌اند و چیزی مثل کاناپه بدون‌دسته یا یک تخت پذیرایی ایجاد کرده‌اند که مرد روی آن نشسته است. تصویر آغازین تصویری دوپهلو و تعیین‌کننده است: حالت جزیره‌وار چهارپایه‌های انباشته در یک گوشه صحنه که مرد روی آنها آرمیده است و زن که کمی دورتر روی لُختی صحنه ایستاده است و فیلم عروسی یکی از دوستانشان را تماشا می‌کند، حسی از جدایی و انزوا را القا می‌کند. با پیشرفت نمایش می‌بینیم که جزیره یکپارچه چهارپایه‌ها کم‌کم تجزیه و در صحنه پراکنده می‌شود. این پراکنده‌شدن چهارپایه‌ها در معنای اول همان ترکیدن دمل و در معنای دیگر ازدست‌رفتن یکپارچگی «هرآنچه مستقیما زیسته شده» است. همین‌طور که نمایش پیش می‌رود، زن با پرسش‌ها، پافشاری‌ها و بهانه‌گیری‌هایش آبسه‌ای را که در آغاز، درشت و برجسته و یکپارچه، در گوشه‌ای از صحنه قرار داشت و مرد روی آن نشسته بود (بر آن حکم می‌راند) می‌چلاند تا محتوای زیسته آن تخلیه شود.

ادامه در صفحه ۱۰