روی صحنه آبی

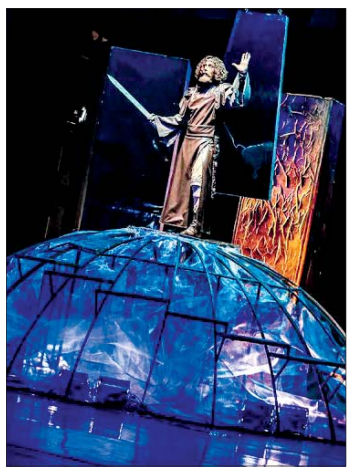
نگاهی به نمایش کوروش، کار پری صابری
آسوده بخوابد؟ شما بیدارید؟

احمد طالبی‌نژاد

● **یک:** اینکه بالاخره باید کسی آستین بالا می‌زد و درباره معرفی کوروش به زبان هنر کاری می‌کرد که جای شک و تردید ندارد. سال‌هاست می‌شنویم فلان فیلم‌ساز قرار است فیلم‌نامه کوروش را بنویسد یا نوشته است و فلان تهیه‌کننده (که حالا مرحوم شده) هم قرار است آن را تهیه کند، ولی همه اینها وعده سر خرمن بود و هست و چه پول‌هایی که این وسط ردوبدل شد و کورش همچنان برای دوستدارانش که هر سال هم با کلی مشقت خود را به پاسارگاد می‌رسانند تا «از دور به طریق مذکور» مقبره‌اش را ببینند، ناشناس مانده است، مگر در حد چند جمله از منشور او که بنا بر برخی روایت‌ها، نخستین منشور حقوق بشر بوده است.

دو: پری صابری را هم خوب می‌شناسیم؛ بانویی خردمند که همواره در کار نمایش بوده و دغدغه اصلی‌اش هم - دست‌کم در سال‌های پس از انقلاب- معرفی بزرگان فرهنگ و ادب و تاریخ ایران‌زمین بوده است. همو سرانجام آستین بالا زد و به تهیه‌کنندگی جهانگیر کوثری، به سراغ کوروش رفت و نمایشی فراهم آورد به نام کوروش که این روزها در سالن اصلی تالار وحدت بر صحنه است. بیشتر تماشاگرانش هم کسانی هستند که در سال‌های اخیر نسبت به این شخصیت نیمه‌تاریخی/ نیمه‌قدسی، ارادت ویژه پیدا کرده‌اند، به همین دلیل در طول این نمایش طولانی، زمزمه‌هایشان، به‌ویژه وقتی برای فرزندشان یا همراه جوانشان به طرزی پیشگویانه ادامه ماجرا را تعریف می‌کنند تا دانستنی‌های خود درباره این ابرمرد را به رخ بکشند، می‌شود از این ارادت مطلع شد، اما برای کسانی که فارغ از موضوع آمده‌اند تا نمایشی ببینند، کوروش هیچ در چنته ندارد.

متن به‌شدت شلخته و شعاری و بیانیه‌وار است و مملو از واژگان عربی و گاه مترادف. مثلا: «زخمی و مجروح» یا اصطلاحات کاملا عربی که با جوهر این نمایش در تعارض قرار می‌گیرد و... «درست مثل برخی که در نوشتار و گفتار بین پارسی و عربی معلق مانده‌اند و برای کم‌نیاوردن



می‌گویند «سلام و درود» که خب می‌دانیم سلام همان درود است و درود همان سلام. باری متن، هم بد نوشته شده و هم بد اجرا می‌شود. غیر از آرش آصفی در نقش کوروش و عاطفه رضوی در نقش تومی ریس، دیگر بازیگران به‌جای بازی نمایشی، خطابه می‌خوانند و شعارهای خانم صابری را درباره بزرگی کوروش فریاد می‌زنند، بلکه به گوش جهانیان برسد که نمی‌رسد. یک آوازخوان هم راه‌وبی‌راه می‌آید و به شیوه پیش‌پرده‌خوانان قدیمی آواز نه‌چندان دلنشینی می‌خواند و می‌رود پشت پرده تا نوبت بعدی. بنابراین آنچه به نوشته و اجرای نمایش مربوط می‌شود، یادآور نمایش‌های ملی و میهنی‌ای است که در سال‌های دور در مدارس اجرا می‌شد تا عرق ملی نوباوگان این سرزمین را برانگیزاند، اما از حق نگذریم، در طول نمایش شاهد چند فقره حرکات موزون هم هستیم که به گواهی برنوشت نمایش توسط نادر رجب‌پور، استاد این هنر در ایران، طراحی و اجرا شده است و اگر این لحظه‌های زیبا و مفرح نبود، من یکی اصلا طاقت نمی‌آوردم تا پایان بمانم و حتما در تاریکی از سالن فرار می‌کردم. طراحی هنری کار را هم خسرو خورشیدی برعهده داشته و تهیه‌کننده هم برای هرچه باشکوه به‌اجرادرآوردن منویات خانم صابری از هیچ‌چیز کوتاهی نکرده، اما من اگر جای او بودم، از خانم صابری خواهش می‌کردم متن را بدهد به یکی از کسانی که هم در عرصه نمایش و هم در نگارش متون کهن سابقه و تجربه دارد. آن‌وقت با نمایشی روبه‌رو می‌شدیم که از همان دقایق نخست مخاطبش را کلافه نمی‌کرد و گروه نمایشگران هم باافتخار می‌توانستند خطاب به کوروش ادعا کنند «آسوده بخواب که ما بیداریم»، ولی همین که این گروه برخلاف سینماگران هیجان‌زده و بی‌بخار سرانجام تصویری هرچند ناقص از کوروش را در معرض دید تهرانیان قرار دادند، جای سپاس دارد.

عکس: خبر آنلاین

با مصطفی کوشکی و هستی حسینی به مناسبت کارگردانی «رومولیت»

روی گردونه بی‌رحم زمان

عسل عباسیان: مصطفی کوشکی و هستی حسینی مشترکا «رومولیت» را که اقتباس از «رومئو و ژولیت» شکسپیر است روی صحنه برده‌اند و هر شب با بازی مهدی پاکدل، بهناز جعفری، شهروز دل‌افکار، امیر شمس، صبا ایزدپناه، مونا شریفی، سجاد باقری، فاطمه احمدی، امیر باباشهابی، الناز شهبازی، علی آرتین، علی عبدی، دانیال شاهسون و سعید بابایی در تئاتر مستقل تهران به یکی از شاخص‌ترین تراژدی‌های تاریخ تئاتر جان می‌بخشند. آنها گردونه‌ای را به‌عنوان شاخصه صحنه خود طراحی کرده‌اند که در لحظه مرگ رومئو و ژولیت به بی‌رحم‌ترین شکل ممکن می‌چرخد و انگار زندگی آن دو را در خود می‌بلعد؛ ابتکاری بصری که اجرا را هم خلاقانه کرده است. با کوشکی و حسینی درباره «رومولیت» گفت‌وگو کردیم که می‌خوانید.

شما نمایش «رومولیت» را دونفری کارگردانی کردید. چه گفت‌وگویی بین شما دو نفر به‌عنوان کارگردان شکل گرفت و چه فکر مشترکی داشتید و چه مسیر و روندی را طی کردید تا نهایتا به نمایش «رومولیت» رسیدید؟

کوشکی: این اولین کارمان نیست که مشترک است، ما «باد شیشه‌ها را می‌لرزاند» را هم داشتیم و این دومین همکاری ماست. ما کلا فارغ از اینکه دوتا تئاتر با عنوان کارگردان مشترک مستقیما کار کردیم، بقیه کارهایمان هم به‌هرحال؛ چه زمانی که من یک نمایش را کارگردانی می‌کنم و چه زمانی که هستی حسینی کارگردانی می‌کند، خیلی وارد است، چون یک تیم هستیم، یک گروه هستیم و در حقیقت همه نمایش‌هایمان با هم کار می‌شود. یا ایشان به‌عنوان مشاور کارگردان کنار من است یا من به‌عنوان مشاور کنارش هستم. از سال ۸۴ که با هم کار کردیم، فکر کنم نزدیک ۱۴-۱۳ سال که ما همه کارهایمان را داریم به‌هرحال به شکل تیمی کار می‌کنیم، ولی گاهی اوقات مشترکا کار می‌کنیم به معنای اینکه کاملا یک نمایش را مشترک کارگردانی می‌کنیم، یک زمانی نه، کمک می‌کنیم به هم در همه عناصر اجرا.

مشخصا در پروژه «رومولیت» چه گفت‌وگویی بین شما دو نفر شکل گرفت؟

حسینی: «رومولیت» فکر اولیه‌اش اصلا یک چیز دیگری بود؛ یعنی یک کانسپت و یک فضای اجرائی و فرمی اتفاق افتاد و شروع کردیم به آن کار، مدام پیش رفتیم و مدام به آن پرداختیم، به خاطر همین یک‌بار دیگر ما «رومولیت» را با یک شکل دیگر اجرا کردیم، دوباره الان داریم می‌رویم اجرا، می‌بینیم که یک پروژه‌ای بود که مدام انگار دارد تکمیل می‌شود و در تمام مراحلش با هم گپ زدیم و مدام شکلش تکمیل‌تر شده و آن ایده پرورش پیدا کرده و آن ایده اولیه، اولین چیزی که باعث می‌شد به کانسپتی نزدیک شود، دکورش بود که آقای کوشکی طراحی کردند، ناخودآگاه بیشتر درگیری اتفاق افتاد، چون صحنه خیلی اکتیوی است، صحنه‌ای است که در کار، همپای کارگردانی پیش می‌رود؛ یعنی یک دکوری نیست که یکی طراحی کند و تو به‌عنوان عنصری تزئینی یا کاربردی از آن استفاده کنی. شاید یکی از دلایلش در این پروژه همین بود که دکورها آن‌قدر اکتیو است و آن‌قدر وارد اجرا می‌شود و یک‌سری آدم دیگر که از طرف خودش وارد اجرا شد، این شد که این کار، مشترک است.

کوشکی: یک چیزی راجع‌به کارگاهی‌بودن بگویم. کارگاهی منظورم این نیست که یک گروهی می‌آیند و ایده‌پردازی می‌کنند برای اینکه یک نمایشی شکل بگیرد. گروه ما همراه است برای اینکه ایده‌هایی را که ما می‌خواهیم، شروع کنند اتودکردن؛ یعنی ما بر اساس ایده اولیه‌ای که معمولا از شکل اجرائی به وجود می‌آید، در گروه ما معمولا فرم در حقیقت شروع‌کننده یک پروژه است، نه یک نمایش‌نامه و بعد در حقیقت آن فرم خودش را منتسب می‌کند به یک نمایش‌نامه‌ای که برای آن فضا انتخاب می‌شود و بعد در حقیقت نمایش‌نامه شروع می‌شود به نوشتن حالا برای آن فرم؛ نمایش‌نامه ممکن است نمایش‌نامه نوشته‌شده یا نمایش‌نامه‌ای از روی یک نویسنده خارجی یا ایرانی باشد یا اینکه شروع آن نوشته بر اساس آن فضای اجرایی، نویسنده ما این را بنویسد؛ حالا یا من می‌نویسم یا باقر سروش می‌نویسد یا مهدی کوشکی می‌نویسد؛ بسته به آن پروژه‌ای که قرار است شکل بگیرد.

در حقیقت نمایش‌های ما این شکلی شروع می‌شوند؛ یعنی یک شیوه اجرائی خلاقانه. خلاقانه منظور این نیست که ما خوبیم، یک شیوه اجرائی بکر، دست‌نخورده، تازه، دغدغه ما می‌شود و براساس آن، شیوه اجرائی، خودش نمایش‌نامه خودش را یا موضوع خودش را انتخاب می‌کند و بعد نویسنده می‌آید براساس نمایش‌نامه‌ای که انتخاب شده، نمایش‌نامه را دوباره‌نویسی می‌کند برای آن اجرا و تبدیلش می‌کند به نمایشی که با آن اجرا یکی شود. برای این پروژه «رومولیت» ایده‌های اولیه دو تا نمایش شروع شد؛ فرم‌های اولیه، فرمش، شیوه اجرائی‌اش. یکی «رؤیای نیمه‌شب تابستان» بود و یکی «رومولیت» بود که با دو فضای یکی کمدی و دیگری کاملا تراژیک ایده‌اش شروع شده بود. از چند سال پیش و بعد اینها هم‌زمان یک مسیری را طی کردند با همان بازیگران ثابت گروه ما و در حقیقت ما به بازیگران‌مان مسیر می‌دهیم برای خلق موقعیت‌های جدیدی که از دل بازیگرها هم می‌تواند بیرون بیاید، براساس آن مسیری که ما می‌خواهیم؛ پیش برویم و بعد شروع می‌کنیم آنها را می‌نویسیم، یعنی بازیگر با اتودهایی که ما به آن می‌دهیم و می‌کند، در شکل‌گیری موقعیت‌های آن نمایش سهیم می‌شود. برای اینکه بازیگران ما هرکدام تبدیل می‌شوند به واقعا کاراکترهایی که از دل آن نمایش زاده شدند؛ یعنی ما کاراکتر نمی‌سازیم، بعد بدهیم به یک بازیگر بازی‌اش کند؛ آن‌قدر با بازیگر کار می‌کنیم که تبدیل شود به چیزی که مال خودش می‌شود و برای همین هم معمولا خیلی کاراکترها و بازیگرها در دل هم می‌روند. نمایش «رؤیای نیمه‌شب» را ما کار کردیم، این را یک مقدار دست نگه داشتیم، بعد از آن تبدیل شد به نمایش «رومئوژولیت» که به کارگردانی هستی حسینی شکل گرفت، با طراحی صحنه من، ولی آن‌قدر پروسه رسیدن به آن تجربه طولانی بود که ما انگار در وسط گذرکردن از یک تجربه آن نمایش را اجرا کردیم و برایمان تمام نشد تا دوباره از همان روز آخر اجرا فعال بود برای ما که دوباره باید تمرین شود، دوباره باید برایش نوشته شود، دوباره باید به شیوه‌های اجرائی دیگری فضای اجرائی کامل نشده و حتی امروز هم، یعنی اگر امروز این نمایش اجرایش تمام شود، احساس می‌کنم که تا ۱۰ سال دیگر هم مدام جا دارد که با آن وَر برویم و تبدیلش کنیم به یک نمایش دیگر، نه این‌که تکامل دهیم این ایده را، این فضا را کامل‌تر کنیم و می‌تواند نمایش تازه‌تری در داخلش دربیاید. کمااینکه با رؤیا هم این کار را کردیم. درست است که ۱۶۳ تا اجرای «رؤیای نیمه‌شب» رفت؛ ولی هیچ‌کدام از دوره‌های اجرایش، یعنی هر دو ماه، دو ماه یک‌بار شبیه به هم نبودند. برای ما هم اجرا هم شکلی از تکامل دارد برای رسیدن به فضاهای بهتر و خلاقانه‌تر.

یک ویژگی‌ای که این اجرا دارد و برای من درخور توجه بود، این است که در خوانش شما از یکی از مرگ‌بارترین تراژدی‌های شکسپیر، ما بسیار وجوه کمیک می‌بینیم. چه شد که لازم دیدید این وجوه کمیک را به متن شکسپیر و به خوانشتان از متن شکسپیر اضافه کنید؟

حسینی: اضافه نکردیم. تا وقتی مرگ‌ها اتفاق می‌افتد، کمیک دارد. یعنی ما خیلی اغراقش نکردیم.

کوشکی: «رومئوژولیت» دقیقا دو پارت است، یعنی جزء معدود نمایش‌نامه‌هایی است که ما می‌شناسیم که ساختار خیلی عجیبی دارد، یعنی به نظر من خیلی ساختار ارسطویی نیست. کاملا دو پارت است، یعنی یک پارت داستان عاشق‌شدن، داستان زندگی است و یک پارتش کاملا مرگ است، یعنی دقیقا اگر ترجمه نمایش‌نامه با موجودیت شکسپیر را ورق بزنید، درست وسط نمایش‌نامه برمی‌گردد، یعنی درست وسط نمایش‌نامه تغییر می‌کند. این شکلی نیست که مثل بقیه آثار کلاسیک یا نوکلاسیک، آثاری که از ساختار ارسطویی استفاده می‌کنند، شروع داشته باشد، گره‌افکنی داشته باشد، بعد میانه داشته باشد، بعد اوج داشته باشد، بعد گره‌گشایی داشته باشد. نمایش‌نامه کاملا دو پارت است، یعنی از یک‌جایی دقیقا همه‌چیز کات می‌شود و قصه برمی‌گردد و قصه مرگ می‌شود. با آوردن جن‌هایی ماورایی‌تر در نمایش، پارت مرگش را پررنگ‌تر می‌کنیم و یک مقدار بُعد بازی‌های زبانی و موقعیت‌های کمیک‌تر، بُعد زندگی‌اش را بیشتر رنگی می‌کنیم. یعنی در این نمایش پارت اول، پارت رنگی‌تر است، پر از زندگی و پر از عشق است و از یک جایی کاملا کات می‌خورد و تبدیل می‌شود به پارتی پر از ترس، پر از مرگ و نهایتا با یک مرگ سهمگین کاراکترها را از بین می‌بریم. این برخورد ما، برخورد یک مقدار تجربی‌تر ما با این نمایش‌نامه بود، به خاطر اینکه نمایش‌نامه «رومولیت» بسیار بسیار کلیشه‌ای است، بسیار بسیار دستمالی‌شده است و فقط برای استفاده نوستالژیک جذاب است؛ به محض اینکه تو می‌خواهی این نمایش را روی صحنه بیاوری، همه دستت رو است، همه می‌دانند، همه می‌فهمند، همه آن را می‌شناسند و این خیلی ترسناک می‌شود. یعنی تو هرچه می‌خواهی تعلیق عاشقانه ایجاد کنی، کلیشه می‌رود و می‌رسد به صد؛ حتی اگر بخواهی پایان آن مرگ کلیشه‌ای را در نظر بگیری، همه آن را می‌شناسند و متأسفانه آن‌قدر ترسناک است کارکردن «رومئوژولیت»؛ یعنی به نظرم این یکی از بدترین نمایش‌نامه‌هاست برای انتخاب یک کارگردان. همیشه برای خواندن خوب است، برای رجوع‌کردن به آن باحال است، ولی به محض اینکه می‌خواهی کارش کنی، تازه می‌فهمی چه گرداب عجیب و غریبی است. برای همین ما دست به تجربه زدیم در آن، یعنی یک بخش‌هایی از نمایش را حذف کردیم، کاراکترهای تازه‌تری شاید، شاید شکلشان از مکبث می‌آید، ولی برای ما خیلی آن‌طوری نبودند؛ فاز بومی‌تری داشتند. دارند وارد می‌شوند برای اینکه این دو پارت را پررنگ‌تر کنند، یعنی آن ضربه‌ای که وسط نمایش‌نامه، درست وسط نمایش‌نامه می‌خورد، برای ما این دو پارت را در حقیقت از هم جدا می‌کند، برای اینکه برخورد خاص‌تری با نمایش شود. من فکر می‌کنم یک جاهایی دیگر تماشاگر قصه «رومئوژولیت» را خیلی به یادش نمی‌آورد، وقتی دارد می‌بیند، یعنی آن شکلی که قرار است این نمایش‌نامه را بخوانیم و همه می‌فهمیم دارد چه اتفاقی می‌افتد، یک جاهایی یک‌دفعه یادش می‌رود که ممکن است همان مسیر در «رومولیت» طی نشود و طی نمی‌شود در حقیقت. این بود برای ما. راجع به زبان هم من یک چیزی بگویم؛ شاید آن بُعد کمی، بُعدی است که چون ما کمدی‌های شکسپیر را یک مقدار رومانتیک‌تر می‌شناسیم یا یک مقدار شاعرانه‌تر هستند؛ حتی «رؤیای نیمه‌شب» آن هم حتی یک کمدی است و همیشه کمدی‌های شکسپیر کمدی‌هایی مثلا مثل مولیر نیستند؛ فضایشان یک مقدار لطیف‌تر است، اما در «رومولیت» مشخصا در این نمایش‌نامه، برای همین می‌گویند «رومئوژولیت» با بقیه آثار خود شکسپیر تفاوت دارد. دو تا فضای زمانی در آن وجود دارد؛ در نمایش‌نامه اصیل‌اش که در ترجمه‌های ما از بین رفته‌اند، یعنی در دراماتورژی باید به اینها رجوع کرد و بیرونشان کشید. زبان بسیار رکیک عامیانه بین آن قشر نگهبانان و آن فضایی که مدام با هم درگیر هستند، از دو خاندان و فضای زبان رومانتیک‌تر شاعرانه‌تر بین «رومئوژولیت» و اهالی بالادست‌تر جامعه. اگر ترجمه‌ها را بخوانیم، متوجه می‌شویم که این زبان رکیک عامیانه‌ای که وجود داشته در شکسپیر، از بین رفته و تبدیل شده به همان زبان؛ یعنی حتی کارگرانشان، نگهبانان و... مدل حرف‌زدنشان مدل بقیه آدم‌هاست، در صورتی که خود «رومئوژولیت» این شکلی نیست. در بقیه نمایش‌نامه‌ها بله؛ مثلا هملت یک فضا دارد. شاید گورکن در نمایش‌نامه هملت یک طور دیگر حرف بزند، ولی مدلش مدلی است که از زبان زیرمجموعه همان زمان به وجود می‌آید، ولی در «رومولیت» این‌طور نیست. این برخوردی است که ما با آن کردیم؛ شاید بخشی از آن فضای کمدی جدا از اینکه ما می‌خواستیم دو پارت اتفاق بیفتد، یکی از آنها هم این است که آن موقعیت‌های کمدی‌تر جنسی‌تر حتی رکیک‌تر قرار است در پارت اول اتفاق بیفتد. یعنی یک عشق یک ذره والاتر داریم و یک عالمه رکاکت یک‌ذره جزئی‌تر داریم که بین بقیه کاراکترها راجع به دوست‌داشتن، راجع به مسئله عاشق‌شدن اتفاق می‌افتد. این تفکیک هم چیزی بود که برای ما مهم بود و سعی کردیم در آن ایجاد شود.

نگاهی به نمایش «بمب‌گذاری در دیسکو قاهره» به کارگردانی مسعود میرطاهری

از ثبت‌نام در کلاس بازیگری تا روی صحنه سالن‌های خصوصی

پوریا گل‌شناس: این اجرا بر اساس نمایش‌نامه‌ای چندقسمتی (اپیزودیک) است که هر قسمتِ آن شامل ماجرایی جداگانه است که شَمایی از کوتاه‌نویسی آمریکایی - آنچنان‌که مثلا در آثار ریموند کارور خوانده‌اید- دارد. ربط این ماجراهای متمایز از هم، به‌سادگی دریافتنی نیست، بلکه در لایه‌ای عمیق‌تر می‌باید پی‌شان را گرفت؛ زیرا داستان‌ها ظاهرا بسیار بی‌ربطند؛ اما همگی تلویحا به مسئله‌ای اخلاقی می‌پردازند و این پرداخت از حیثی کلی است. بااین‌همه این روایت‌ها آن‌گونه که ممکن است گمان برید، عمیق و اندیشمندانه نیستند، بلکه اغلب به‌رغم تلاش نویسنده برای همان سنخ واقع‌گرایی کوتاه‌نویسانه آمریکایی با نتیجه کار نویسندگان شاخص این حوزه بسیار فاصله دارد. سخن کوتاه اینکه در نمایش اول با عنوان «دهنتو ببند» دو برادر را می‌بینیم که بسیار با هم فرق دارند: یکی نویسنده است و دیگری احمق. از زمانی که دیگری تصمیم می‌گیرد فهمش را از جهان ارتقا دهد، برادرش خصمانه او را بازمی‌دارد: حقیقت این است که برادر بزرگ زیر چهره متألمانه‌اش سیرتی حسودرزانه و خصم‌جویانه را پنهان می‌دارد. قسمت بعد با عنوان «تولد سخت» روایتگر نزاعی دراماتیک میان مادر و شوهر یک زن بر سر انتخاب زندگی و مرگ اوست و سومی ماجرای زنی که از شوهرش می‌خواهد از خواهرش به‌خاطر اجرای یک نمایش تشکر کند، حال آنکه شوهرش از خواهر چاق او و نمایش منزجز است و حاضر نیست به او بگوید «آفرین». بخش آخر تقریبا فاجعه است. موسیقی متن وحشتناکی دارد و بازی‌ها افتضاحند. سردبیر یک روزنامه در قاهره ترجیح می‌دهد برای پیمان صلح داستانی را که درباره یک واقعه بمب‌گذاری است در مجله‌اش منتشر نکند. او فرزند خودش را در حادثه‌ای مشابه از دست داده است.

بین دو برادرِ داستان نزاعی درگرفته است و در جایی برادر بزرگ واژه «سخاوت» را بر زبان می‌آورد. برادر کوچک‌تر می‌گوید سخاوت صفت است و برادر بزرگ نیز می‌پذیرد. اگر اجرا را دیده باشید، می‌دانید که این اشتباه در متن نمایش تعمدی نیست، بلکه نویسنده بر نقطه‌ای دست می‌گذارد که برادر بزرگ به‌عنوان یک نویسنده صفت را اشتباه به کار می‌برد. حال پرواضح است که «سخاوت» صفت نیست، اسم است. آیا کلمه درست «سخاوتمند» است؟ ساختار دستوری بسیاری از جمله‌هایی که بازیگران این نمایش بر زبان می‌آورند غلط است؛ بنابراین مترجمان این متن نمایشی، پوپک رحیمی و محسن میرطاهری، از پس کار ترجمه و دراماتورژی به‌خوبی برنیامده‌اند.

زمانی گروتوفسکی نوشته بود کارگردانان تئاتر امروز را چه کسانی تشکیل می‌دهند؟ بازیگران و سینماگران تلویزیون یا تئاتر، اغلب زمانی که بازنشسته می‌شوند می‌روند سراغ کارگردانی تئاتر یا هنگامی که دیگر توان روی‌صحنه‌رفتن را از کف می‌دهند، تصمیم می‌گیرند اصطلاحا «یک کار بنبندند». این ماجرا در ایران واقعا صحت دارد. بسیاری از کارگردانان تئاتر امروز ما بازیگران تئاترند که به‌مدد گشایش بی‌حدوحصر فضا در تئاتر و تأسیس سالن‌های متعدد این فرصت را غنیمت می‌شمارند که کاری روی صحنه ببرند، به‌خصوص در تهران، بازیگران تئاتر در مؤسسه‌های خصوصی کلاس‌های بازیگری برگزار می‌کنند و هنرجویان تئاتر اغلب به امید روی‌صحنه‌رفتن در این کلاس‌ها ثبت‌نام می‌کنند. من از بسیاری از دوستانم و کسانی که در این اجراها بازی کرده‌اند شنیده‌ام که حتی در بسیاری از این اجراها، هزینه اجرا را بازیگران می‌پردازند. این مسئله بسیار مهمی است که پرداختن به آن در این مقال نمی‌گنجد. کل این روند؛ یعنی کلاس‌بازیگری‌رفتن، یک متن نمایشی را روی‌صحنه‌بردن و به‌طورکلی اجرای یک نمایش را صورت‌دادن، بسیار خوب است. در مورد اجرای نمایش بمب‌گذاری در قاهره اما می‌توان ماجرا را از سوی دیگر نیز خواند. این سویه نه‌تنها درباره کلاس‌های بازیگری آقای میرطاهری، بلکه مانند مشتی از خروار است و درباره بسیاری از نمایش‌هایی که این روزها روی صحنه می‌روند صدق می‌کند، اما در راستای واکاوی این جنبه، می‌خواهم به سویه تبلیغاتی این اجرا اشاره کنم. روی بروشور تئاتر که دم در سالن آقایی در دستم گذاشت، آقای مسعود میرطاهری این‌گونه نوشته بود: «وقتی تمرینات [یا به‌عبارت صحیح تمرین‌های] این کار را شروع کردم [.] در باورم به نتیجه[ی] آن فکر نمی‌کردم. قصدم اجرا با شاگردانی بود که چند دوره از مهم‌ترین شیوه[های] بازیگری در دنیا را گذرانده بودند. بارهاوبارها... . امروز می‌دانم اشتباه حرکت نکرده‌ایم و به همه[ی] علاقه‌مندان [علاقه‌مندان بازیگری] میگویم [می‌گویم] این حرفه بسیار سخت، دشوار، علمی و محترم است. باید آموخت، مهارت کسب کرد و تمرین کرد تا به‌معنای واقعی کلمه بازیگر شد». آنچه را که می‌توان به نحو ضمنی در این نوشته بازخواند این است که بیایید در کلاس‌های بازیگری من ثبت‌نام کنید تا از این دشواری برآیید. این کلاس‌ها علمی و محترمند! اما در کمال ناباوری باید بگویم می‌توان گفت این اجرا به‌طورکلی نه‌تنها علمی نیست، بلکه می‌توان گفت اصلا کارگردانی نشده است. هیچ میزانسن گیرایی و هیچ حرکت چشمگیری یا هرگونه تمهید خلاقانه اجرائی منحصربه‌فردی که بتوان سبک‌وسیاق کارگردان را در آن بازیافت یادکردنی نیست. بازیگرها همگی یکنواخت گفت‌وگوهایی را که حفظ کرده‌اند، گویی از رو می‌خوانند، تا به آنجا که حتی هنگامی و به گفت‌وگویی از دیگری گوش می‌دهند گویی به‌انتظار این هستند که نوبت خودشان فرارسد. آیا این بازیگرها روش‌های علمی بازی در دنیا را آموخته‌اند؟ و آیا کارگردان این متن حقیقتا آن را کارگردانی کرده است یا اینکه صرفا در کلاس‌ها و تماشای بازی شاگردان وقت می‌گذرانده و در آن هنگام هم به خودش چهره آدمی اندیشمند و هنرورز را می‌گرفته است؟ حال که زیر عنوان استادِ بازیگری و کارگردان از او یاد می‌شود، بادی هم به غبغب می‌اندازد و اجرا را حاصل فرایند آموزش علمی بازیگری می‌داند. از من بپرسید می‌گویم امکان دوم محتمل‌تر است. ماحصل یک فرایند عجیب که تنها ثمره‌اش تبلیغ کلاس‌های بازیگری است، اجرائی از آب درمی‌آید که حقیقتا کمتر کسی زیر بار می‌رود که این اجرا، اجرائی حرفه‌ای است و این گروه دستاورد یک فرایند کاری حرفه‌ای است.

در بوته نقد

درباره «شیطونی» به کارگردانی مهدی کوشکی
علامتی که هم‌اکنون می‌شنوید...

هاله میرمیری: جهان نشانه‌ها منقسم به دو شق اساسی است؛ دال‌ها و مدلول‌ها. دال به‌مثابه آوا و صوتی است که صورت و شکل بیرونی و عینی واژه را حفظ می‌کند و مدلول پیمانه‌ای است توخالی که معنای مستتر در دلِ دال را همواره به دوش می‌کشد. حاصل‌جمع این دو نزد هر نشانه‌شناسِ ساختارگرایی، نشانه‌ای است قابل خواندن که معنای موجود در بطنِ خود را به مخاطبانش انتقال خواهد داد. عطف همین خوانشِ نشانه‌شناسانه می‌توان عناصر موجود در صحنهٔ یک نمایش را قرائت کرد؛ با چنین خوانشی کلِ میزانسن و عناصر موجود در آن نشانه‌هایی هستند قابل رمزگشایی که معانی را با خود حمل می‌کنند؛ برای مثال، اگر در بدو ورودتان به صحنه علامتِ هشدارِ بزرگِ قرمزرنگی درست در میانه پرده نمایش و پسِ پشتِ بازیگران به مثابه دال مشاهده کردید، به تبع باید در پی مدلولی مانند شرایطِ بحرانی و آسیب‌زا باشید؛ چه جملگی نشانه‌ها همواره مبتنی‌بر قسمی عقل سلیم جامعه و آنچه نزد افراد به صورت بینا‌ذهنی ساخته می‌شوند معنا خواهند شد. نشانه‌ها در نمایشِ «شیطونی» نیز از این قاعده مستثنا نیستند؛ نمایشی به کارگردانی «مهدی کوشکی» که این روزها در تئاتر مستقل تهران روی صحنه می‌رود.

عنوان «شیطونی» با معنای محاوره‌ای که با خود به دوش می‌کشد، در همان ابتدای امر خود را به‌عنوان یک اثر برآمده از دلِ فرهنگ عامه مطرح می‌کند. به این معنا، مخاطب از همان بدو ماجرا انتظار دارد تا به درونِ اثری کشیده شود که از جنسِ گفت‌وگوهای زیست روزمره‌اش است. کوشکی از این حیث هم‌نوایی خوبی میانِ محتوا و فرم ایجاد می‌کند و ما را به درونِ نمایشی پرتاب می‌کند که دیالوگ‌های روزمره بسیاری دارد. به‌علاوه، تمهید ویژه وی در به‌کارگیری ویدئو پروجکشن و بازنمایی علامت هشدار در بطنِ آن، روشِ هوشمندانه و البته مؤثری برای آن است که بگوید ما با یک اثر نشانه‌شناسانه روبه‌رو هستیم. نکته جالب و حائزاهمیت در این میان هم‌نوایی گفتارِ بازیگران با تصاویری است که در دلِ علامت هشدار مشاهده می‌شوند. چنین هم‌نوایی‌ای به مثل آن است که هیچ فاصله‌ای میانِ گفتارها و نشانه‌ها وجود ندارد و قسمی بی‌حرکتی و سکون در دل ماجرا برقرار است. عدم جنبشِ بازیگران بر صحنِ نمایش و ایستایی آنها در داخل و خارج یک ماشینِ قرمزرنگِ اوراق نیز خود صحه دیگری است که کارگردان بر این‌همانی وضعیتِ قرمزِ علامتِ هشدار و وضعیتِ کلی نمایش می‌گذارد.

بخشِ اعظمی از این بحران که در هیبتِ داستان‌های کمیک‌استریپ و به شکلِ اگزوتیکی نقل شده و به اجرا درمی‌آیند، مبتنی‌بر قسمی گرفتنِ انتقام است. کوشکی با خلق دو تیپِ مرد که به‌لحاظِ منش و عادت‌واره‌ها در مقابل هم هستند، سعی بر آن دارد تا داستان خود را به شکلی مستندگون به پیش برده و نحوه گرفتنِ حق و انتقام را در هر دو تیپ به صورت مجزا و البته درهم‌تنیده بیان کند. هرچند که هر دو مرد فصلِ مشترکی در برخی خصائص عامیانه و البته انگشت‌نمای مردانه دارند، هر یک نماینده تیپ خاصی از مرد را بر دوش می‌کشند. مهرداد آقاپور، نماینده نسخه به‌روزشده لوطیان پیش از انقلاب است؛ همو که ارزش‌های یک‌سره مردانه را از جمله محدودکردنِ زنان، راست‌گویی و وفاداری به بزرگ‌ترها و ریختنِ خونِ دیگری را به عوضِ گرفتنِ حقِ رفیق و ناموسِ بجا می‌داند، حال آنکه رفیق نامروتش تنها به پوسته بیرونی اخلاق، بخشی از آن که یک‌سره مملو از تناقضاتِ ریزودرشت روزمره است می‌چسبد و قدرت/ اراده به‌ثمررساندن یک ایده اخلاقی را در خود بازنمی‌شناسد. درحالی‌که مهرداد در اوج عصبانیتِ خود آرام به رانندگی خود فکر می‌کند و ساندویچش را می‌خورد تا خونِ کسی که رفیقش را مورد تجاوز قرار داده بریزد، رفیقش به صورت مستمر از عواقبِ کرده غیراخلاقی خود می‌ترسد و ترس‌های درونی خود را به نوعی سرنوشت‌گرایی ارجاع می‌دهد. چه، اگر در حق فلانِ زن بد نمی‌کرد یا دلِ مادرش را به درد نمی‌آورد، به سرنوشتی این‌چنین دچار نمی‌شد. درواقع، لوطی نمایش کوشکی که تا انتهای اثر نمی‌دانیم هدفِ کارگردان از احیاکردنِ تیپ وی در چنین زمانه‌ای به چه منظور بوده است، همانی است که قدرت و اراده آن را دارد تا یک ایده را از ابتدا تا انتها پی گرفته و به عمل برساند.

کوشکی در بخشِ انتهایی نمایش خود، هنگامی که بر دلِ مستنداتِ برآمده از واقعیتِ جامعه تکیه می‌زند - صحنه جرمی مبتنی‌بر یک حادثه خانوادگی که در میدان سعادت‌آباد تهران واقع شد و مردم در مواجهه با کشتن یک انسان تنها به نظاره آن مشغول شدند- درعین‌حال که به صورت زیرپوستی از نوعی مردانگی لوطی‌وار حمایت می‌کند (همو که به صورت توأمان در کالبد پلیس و دزد می‌نشیند و درصدد است دیگران را به سزای اعمالِ کیفرآمیز خود برساند- بلکه در پی آن است که بگوید در عصرِ حاضر؛ عصری که مملو از تناقضاتِ ریزودرشتِ اخلاقی و البته بی‌سروته است، آنچه بیش از هر چیز بی‌اهمیت به نظر می‌رسد، چشمِ ناظر و جایگاهِ کسی است که امر اخلاقی را مدنظر قرار می‌دهد؛ هرچند که ما درصدد آن باشیم که بحرانی‌بودنِ وضعیتِ حاضر را با بزرگ‌ترین و قرمزترین علاماتِ هشدار به دیگران تذکر دهیم.