گفت‌وگو با پروفسور کریستین بیه

پرفورمنس اعتراض است

سپیده شمس: پروفسور کریستین بیه، استاد تئاتر و رئیس پژوهشکده تاریخ هنر و اجرای پاریس اوئست است که چندین کتاب درباره تئاتر و پرفورمنس دارد؛ کتاب‌هایی مثل «تئاتر چیست؟»، «تراژدی و روایت مرگ در فرانسه»، «ارتباطات: پرفورمنس»، «تئاتر فرانسه در قرن هفدهم» و.... در روزهای آخر فروردین، پروفسور بیه برای شرکت در «هفته ایرانی پرفورمنس» به ایران آمده بود. پروفسور بیه، به دعوت یکی از شاگردانش، دکتر یاسمن خواجه‌ای، مدیر بخش بین‌الملل مؤسسه فرهنگی - هنری فانوس هنر - که زحمت ترجمه گفت‌وگو را هم متقبل شد- و ندا شاهرخی، مدیر هنری این مؤسسه، در هفته ایرانی پرفورمنس شرکت کرده بود، این برنامه به همت این مؤسسه و با مشارکت تالار مولوی و پژوهشکده تاریخ هنر پاریس برگزار شد. متنی که در ادامه می‌خوانید، گفت‌وگویی است با کریستین بیه، درباره تئاتر و پرفورمنس.

عکس: شبستان

از نظر شما زیبایی‌شناسی پرفورمنس در چیست؟

زیبایی‌شناسی عمومی برای پرفورمنس وجود ندارد، درواقع نمی‌توانیم بگوییم که پرفورمنس، تنها یک زیبایی‌شناسی خاص هم دارد، بلکه می‌توان از منظرهای مختلفی، زیبایی‌شناسی پرفورمنس را دید. اما چیزی که می‌توان بر آن تاکید کرد این است که پرفورمنس، اینجا و در همین لحظه اتفاق می‌افتد. مشکلی که هست اینکه می‌توانیم تعریف‌های بسیاری از پرفورمنس داشته باشیم. یک تعریف خیلی‌خیلی گسترده از آن، این است که پرفورمنس، انجام کاری در لحظه اکنون است در مکانی که دارند ما را نگاه می‌کنند و با یک قصد و نیت هنری. این یک تعریف باز از پرفورمنس است؛ تعریفی که می‌تواند شامل چیزهایی باشد که لاجرم تئاتر نیستند، چیزهایی مثل آیین‌ها یا حتی ورزش. پرفورمنس حتی می‌تواند در اجراکردن رخ دهد؛ هیچ داستانی اجرا نشود، هیچ شخصیتی وجود نداشته باشد و اینکه شخص فقط‌وفقط خودش باشد و خودش در مقابل نگاه دیگران، در غیبت اجرا و بازنمایی، عکس‌العمل نشان دهد؛ یک‌جور دورشدن از ایده تئاتر سنتی و کلاسیک و دراماتیکی که ما می‌شناسیم.

می‌توان گفت پرفورمنس یک‌جور دهن‌کجی به تئاتر دراماتیک و آن چیدمان پرقدرت ساختار ارسطویی درام است؟ یک‌جور شالوده‌شکنی از ساختار ارسطویی درام.

دهن‌کجی و مسخره‌کردن که نه! اما به‌هرحال پرفورمنس، ارتباطش را با اجراهای دیگر، اجراهای متکی بر درام، قطع کرده و باعث شده که یک خلأ این وسط ایجاد شود. اگر پرفورمنس را به‌عنوان هنر پرفورمنس و اجرا در نظر بگیریم، همان‌طور که گفتم، درواقع ما یک جدایی داریم بین داستان نمایشی و شخصیت‌های نمایشی و ... به‌خاطر اینکه در پرفورمنس حضور هنرمند مهم است و کاری که انجام می‌دهیم. درواقع پرفورمنس از چیزی به وجود می‌آید که داریم انجام می‌دهیم.

در اجرای پرفورمنس به‌خاطر اینکه همه المان‌ها و عناصر را به تماشاگر نمی‌دهد و از سویی نه داستانی دارد و نه شخصیت و نه حتی متنی با آغاز و پایان و میانه، سبب می‌شود تخیل تماشاگر بیشتروبیشتر درگیر شود تا در تئاتر. به این معنا که در پرفورمنس تماشاگر و تخیل او بسیار اهمیت دارد و تماشاگر شریک بازی است نه بیرون بازی....

بستگی دارد که تعریف ما از تئاتر چه باشد؟ اگر منظورمان از تئاتر، تئاتر دراماتیک با وجود دیوار چهارم است، باید بگویم تماشاچی، در یک تئاتر با دیوار چهارم هم با تخیلش در اجرا شرکت می‌کند، نه با بدنش. درواقع تماشاچی تئاتر می‌داند که نمایشی توسط بازیگران اجرا می‌شود و سعی می‌کند چیزی را تصور کند که تئاتر او را به تصور وامی‌دارد. به گفته دیگر در تئاتر هم یک بخش بزرگ و مهم تخیل است به‌خاطر اینکه ما درواقع داریم از کار بازیگران به نحوی حمایت می‌کنیم و به آنها اجازه می‌دهیم ما را وارد فضایی کنند که قرار است تخیل کنیم. این در تئاتر غربی کلاسیک متداول است اما تئاتر غربی کلاسیک، تنها فرم تئاتری محسوب نمی‌شود. در تئاتر سنتی در جاهای مختلف جهان اگر دقت کنیم چیزی به نام دیوار چهارم وجود ندارد همان‌طور که در تئاتر معاصر و در پرفورمنس هم دیوار چهارم حذف می‌شود. درواقع، تئاتر معاصر، اجرای آدم‌هایی است که اینجا و اکنون وجود دارند و به تماشاچی‌های مختلف این امکان را می‌دهند که در برابر آنچه به آنها پیشنهاد می‌شود، چیزی را تصور کنند. اما چیزی که درباره پرفورمنس معاصر هست و هنر پرفورمنس نام دارد، رادیکال‌تر از اینهاست. ایده پرفورمنس از اینجا و اتفاقی که همین‌جا دارد رخ می‌دهد، شکل می‌گیرد؛ رخدادی که تعبیر و تأویل را در اکنون باز می‌گذارد تا تماشاچی آنچه را دوست دارد تخیل کند.

در سخنرانی‌ای که داشتید به این نکته اشاره کردید که تئاتر معاصر و پرفورمنس برای ایجاد فاصله‌ای با سینما که آن هم کارش بازنمایی است به ریشه‌های تئاتر سنتی نیاز دارد؛ همان مواردی که الان در پرفورمنس به آنها دقت می‌شود، مثل برداشتن دیوار چهارم، حضور بدون نقش، بازی‌کردن در همین لحظه و بازخوردگرفتن از تماشاگر، دیدنش و ارتباط با آن کس که ایستاده و ما را می‌نگرد....

درواقع همان ایده جداسازی از ایده اجرائی است که وجود داشته... اما راه تئاتر آوانگارد و پرفورمنس، الزاما دوباره بازگشتن به تئاتر سنتی نیست اگرچه از همان سیستم‌ها و راهکارهایی که در تئاتر سنتی وجود دارد برای اجرای معاصر می‌توان استفاده کرد. اما هنر پرفورمنس قصد و نیتش این نیست که به عقب برگردد و در مسیرش به سمت جلو، از سیستم‌ها و راه‌هایی استفاده کند که خیلی قدیمی محسوب می‌شوند. باید توجه داشته باشید که ایده ما این نیست که تئاتر سنتی و قدیمی خیلی بهتر از تئاتر معاصر ماست اما این تداوم و پیوستگی که بین تئاتر خیلی‌خیلی قدیمی و تئاتر معاصر و آوانگارد وجود داشته و هنوز هم وجود دارد، مسئله مهمی است.

با وجود اقبالی که به تئاتر تجربی و اجراهای پرفورمنس و ایده‌محور و بداهه هست، به نظر شما تئاتر دراماتیک به کجا می‌رود؟

در فرانسه، تئاتر دراماتیک و پرفورمنس هر دو با هم به جلو می‌روند. همان‌قدر ایسن، خوب اجرا می‌شود که پرفورمنس‌های بدون متن در گالری‌ها. شاید به این فکر کنیم که پس پرفورمنس به چه دردی می‌خورد و دلیل وجودی‌اش چیست؟ می‌تواند این باشد که می‌خواهیم تئاتر قبل از ایسن را ببینیم، نه با دید تئاتر کلاسیک و نه مثل تئاتر دراماتیک بلکه مثل تئاتر پرفورمنس آن را ببینیم.

بحثی که درباره تئاتر دراماتیک وجود دارد این است که اقتدار متن، گاهی در برابر ایده چنان قاطع است که اغلب ایده‌ها را به انزوا می‌راند و حضور بی‌بدیل خودش را اثبات می‌کند. این اقتدار که حاصل پیشینه سال‌ها حضور متن در تئاتر است سبب شده که جا برای بسیاری از شیوه‌های اجرائی که متکی به متن نیستند، کم شود؟

خوب است با یاسمن خواجه‌ای، شاگرد من، در این‌باره صحبت کنید که موضوع سخنرانی‌اش، همین بود. اما باید بگویم، تحکم متن مسئله‌ای نیست که مختص ایران باشد و بحث اقتدار متن و اتکا به متن در اجرا در همه‌جای دنیا هست اما مسئله این است که ما می‌توانیم پرفورمنس‌هایی با متن هم داشته باشیم. البته شعرخوانی (دکلمه) هم می‌تواند جزء پرفورمنس باشد و کسی شعری را با حال و هوا و حس خودش بخواند. چیزی که برایم عجیب است اینکه در پیشنهادهایی که ما برای اجرا در هفته پرفورمنس داشتیم تقریبا همه‌شان بدون کلام بودند در صورتی که پرفورمنس به ما نمی‌گوید حرف نزنیم؛ می‌گوید هیچ نقشی را اجرا و بازی نکنیم. اینکه بگوییم من به‌عنوان یک هنرمند اینجا حضور دارم و نقشی را بازی نمی‌کنم؛ خودش یک پرفورمنس به معنای واقعی است.

اینکه هنرمند در این لحظه در مکانی حضور دارد، بدون آنکه نقشی بازی کند و این لحظه دوباره تکرار نمی‌شود. این لحظه و رخدادهایی که در آن روی می‌دهد، بداهه است. این تعریف شما از پرفورمنس است؟ اما بسیاری از پرفورمنس‌ها بارها اجرا می‌شوند....

بله دقیقا. درهرحال چیزی که درباره پرفورمنس وجود دارد، این است که اصولا تکرارش نکنیم و همه چیز در لحظه رخ دهد اما دو نکته در پرفورمنس هست؛ یکی اینکه منعی ندارد هنرمند خودش را برای اجرا آماده کند به‌ویژه وقتی قرار است یک پرفورمنس حرکتی داشته باشیم. از سویی، هستند پرفورمنس‌هایی که دوباره‌ودوباره انجام می‌شوند. باید بگویم در اینجا هم هیچ تئوری کاملا دقیق و چارچوب خیلی محکمی برای اجرای پرفورمنس وجود ندارد. اگر بخواهیم فکر کنیم پرفورمنس این است که هنرمند اینجا و اکنون برای یک‌بار و با یک تماشاچی واحد حضور داشته باشد، همیشه هم این‌طور نیست. هنرمندهای مختلفی هستند که چندین‌وچندبار، برای تماشاگران متفاوت، یک پرفورمنس را اجرا می‌کنند. خب، اینجا می‌توانیم بگوییم که اتفاق‌ها هربار یکی نیست. اگر بخواهیم این‌جوری نگاه کنیم می‌توانیم بگوییم که تئاتر روی صحنه هربار، کاملا اجرای قبلی‌اش نیست و تئاتر هم هیچ‌وقت یک اجرا نیست و مدام تغییر می‌کند؛ مسئله‌ای که به‌سادگی به ما نشان می‌دهد تئاتر یک پرفورمنس است.

اما پرفورمنس، تئاتر نیست....

هنر اجرا، با تئاتر مقابله می‌کند، اما وقتی تئاتر اجرا می‌کنیم درواقع داریم نوعی پرفورمنس انجام می‌دهیم. بستگی دارد که چطور به این ماجرا نگاه کنیم. اگر بگوییم برای انجام یک تئاتر نیاز به یک شخصیت داریم، نه! اما اگر تصمیم بگیریم که یک نفر را جلو گروهی بگذاریم تا نقشی را بازی نکند این گونه می‌تواند تئاتر پرفورمنس باشد و پرفورمنس، تئاتر. چیزی که خیلی مهم است و شاید نتیجه‌گیری بحثمان هم باشد، این است که به پرفورمنس یک معنی خیلی محدود ندهیم و تعریف محدودی نداشته باشیم.

بستگی به کسی دارد که پرفورمنس را اجرا می‌کند، می‌توانیم بگوییم پرفورمنس چیزی هست که نیست، پرفورمنس، چیزی است که یک نقش نیست، چیزی است که یک پرسوناژ نیست، چیزی است که یک مکان تخیلی نیست، چیزی است که یک زمان تخیلی نیست، پانتومیم هم نیست.

پس پرفورمنس در «فقدان» تعریف می‌شود، در غیبت آنچه که گمان می‌کردیم برای یک اجرا باید باشد، در نبود آنچه بوده تاکنون؟

درواقع جداشدن از چیزی است که هست، برای خلق دوباره‌اش. اینکه فرم و شکلی را بیابیم که از تعریف‌هایی که از قبل وجود داشته فاصله بگیرد.

فکر می‌کنید با توجه به شیوه‌های اجرائی نمایش‌های سنتی در ایران، نمایش‌هایی مثل خیمه‌شب‌بازی، تعزیه و روحوضی را می‌توان به‌نوعی پرفورمنس دانست؟ البته این فرضیه‌ای بود که هفته پژوهشی پرفورمنس ایرانی برمبنای آن شکل گرفته بود.

تعزیه، در معنای عامش از نظر من می‌تواند جزء پرفورمنس قرار بگیرد چون یک‌سری کدهایی دارد که آن را در زمره پرفورمنس قرار می‌دهد اما مسئله اینجاست که کسانی که دارند در تعزیه بازی می‌کنند، نقشی را ایجاد می‌کنند یعنی ما با پرسوناژ طرفیم و داستانی را هم روایت می‌کنند که این دو مورد تعزیه را از پرفورمنس دور می‌کند اما دو مورد دیگر که تعزیه را به پرفورمنس نزدیک می‌کند، حضور تماشاگرانی است که دور ایستاده و بازی را نگاه می‌کنند و در آن لحظه تمام احساساتشان درگیر ماجراست. همه تماشاچی‌ها همدیگر را می‌بینند و درعین‌حال دیده می‌شوند و مورد نگاه‌کردن از سوی دیگر تماشاگران قرار می‌گیرند. اینکه هرکدام چه عکس‌العملی نشان می‌دهند، خودش نوعی پرفورمنس است اما پرسش اینجاست که ما داریم یک کار آیینی دینی انجام می‌دهیم یا یک کار آیینی زیبایی‌شناسانه؟ پرسشی که ما می‌توانیم درباره‌اش شک داشته باشیم.

پرفورمنس‌هایی که در این روزها در ایران دیدید، چطور بودند؟

جالب بود و جالب‌ترین نکته در پرفورمنس‌ها، تأکید بر نگاه اجتماعی و سیاسی بود. درحالی‌که پرفورمنس‌هایی در جهان وجود دارد که در آنها روی شخص هنرمند تاکید می‌شود و الزاما نگاه بیرونی اجتماعی و سیاسی ندارند اما همیشه یک نگاه نقادانه در پرفورمنس‌ها وجود دارد، چه در ایران، چه در غرب. حتی اگر پرفورمنس، در فرم، خیلی دقیق و روشن، نگاه نقادانه‌اش را عیان نکند، اما این نگاه را در دل خود دارد. پرفورمنس، مثل یک اعتراض است. خیلی‌وقت‌ها، در فرانسه یک‌سری پرفورمنس‌هایی توسط معترضان در میدان جمهوری پاریس اجرا می‌شود.

این اعتراض حتی در اجرا و ارائه پرفورمنس هم هست؛ اینکه در مقابل اقتدار متن می‌ایستد و روایت و شخصیت را رها می‌کند؛ اینکه مکان تئاتری را وامی‌گذارد و در هر مکان دیگری رخ می‌دهد....

دقیقا. پرفورمنس، از قاب بیرون زده است.

امین یزدانی‌نژاد، کارگردان نمایش «پلیس»

آب از سر ما گذشته بود

امین یزدانی‌نژاد، کارگردان تازه‌کاری است که این روزها اولین تجربه کارگردانی حرفه‌ای تئاتر را در سالنی تازه‌تأسیس به نام کلاسیک، با گروه بازیگران جوان پشت‌سر می‌گذارد. او در اولین گام حرفه‌ای‌اش در عرصه کارگردانی تئاتر، نمایش‌نامه «پلیس»، اثر اسلاومیر مروژک را برای اجرا برگزیده، گرچه پیش از این نیز تجربه دستیاری کارگردان‌هایی نظیر آتیلا پسیانی، رضا گوران و آروند دشت‌آرای را داشته است.

دلایل انتخاب این متن چه بود؟ چه ویژگی‌ای این متن را برای شما از دیگر متن‌های مروژک و سایر درام‌نویسان جهان متمایز کرد که تصمیم به اجرای آن گرفتید؟

«پلیس» اولین نمایش‌نامه‌ای بود که از مروژک خواندم و همان اول طنز منحصربه‌فردش مرا جلب کرد. پس از مدتی که برگشتم به این نمایش‌نامه و آن را دوباره خواندم، قرابت‌هایی را بین این متن و شرایط خودمان احساس کردم که به خودم قول دادم یک روز سرانجام این متن را کار کنم. اولین دلیل انتخابم همان قولی بود که به خودم داده بودم. برایم نزدیکی فضای نمایش، به موقعیت خودمان جذابیت داشت.

بازیگران این نمایش، همگی هنرجویان کمپانی هنرهای اجرائی ویرگول هستند. طریقه انتخاب بازیگران چه بود؟

در انتخاب بازیگران، اول از همه اولویتم این بود که بازیگرانم را از بین بچه‌هایی که در کارگاه‌های ویرگول شرکت کرده‌اند انتخاب کنم. پیش از هرچیز پیشنهاد بازی در این نمایش را با امین موحدی‌پور، علی خلعتبری و محمد هدایت‌زاده در میان گذاشتم. وقتی تصمیم گرفتم کار را با بچه‌های خودمان روی صحنه ببرم، خیلی‌ها به من گفتند حتما در بین بازیگرانت، بازیگر مشهور هم انتخاب کن. اما من اعتقاد داشتم که ما جوان‌ها باید به هم اعتماد و با کمک هم پیشرفت کنیم. کمی مسیر تمرینات، برای ما طولانی شد. پس از آن سه‌نفر، شهاب عباسیان و نگین تبرا اضافه شدند و بعد هم دیگر دوستان، اما نهایتا این طولانی‌شدن پروسه تمرین باعث شد علی خلعتبری نتواند در نمایش ما بازی کند و ما با همین افراد و البته بقیه بچه‌ها که هنرجوهای دوره دوم کارگاه آروند دشت‌آرای بودند کار را پیش بردیم.

اولین تجربه کارگردانی حرفه‌ای، برای شما چطور رقم خورد؟

ماجرا شاید کمی تلخ بود. من همیشه فکر می‌کردم کارگردانی وحشتناک‌ترین کار دنیاست. کارهای سخت را دوست دارم اما اصولا کم ریسک می‌کنم. دوستانم برای کارگردانی مدام تشویقم کردند و من هی گفتم نه. تا اینکه یک‌بار به من گفتند شروع کن و ما هستیم. من هم شروع کردم. اما ما ز یاران چشم یاری داشتیم، درحالی‌که یک جایی چشم باز کردم و دیدم هیچ‌کدام از آنها حامی‌ام نیستند. اما این تلخی مستمر نبود، افرادی هم در طول این اجرا کمکم کردند که از این بابت بسیار خوشحالم.

چطور شد که ریسک اجرا در یک سالن تازه‌تأسیس را پذیرفتید؟

وقتی به خودمان آمدیم که آب از سر ما گذشته بود. نتوانستیم در سالن دیگری اجرا کنیم چون بخشی از موانع به‌خاطر نامهربانی‌ها و اقتصادی‌بودن سالن‌های خصوصی بود و بخشی هم به‌خاطر شرایط عجیب سالن‌های دولتی. اجرا در سالنی تازه‌تأسیس سخت بود اما من وقتی دیدم یک عده آدم همراه من شده و زمانشان را گذاشته‌اند وظیفه‌ام به‌ثمررساندن اجرا بود. به همین خاطر این ریسک را پذیرفتم تا اجرایمان به ثمر بنشیند.

استقبال مردم و جامعه هنری از اجرای شما در سالنی تازه‌تأسیس چه اندازه بود؟

این چندروز مدام از خودم می‌پرسم استقبال خوب هم مگر داریم؟ ما این مدت از خیلی‌ها دعوت کردیم که بیایند و اجرایمان را ببینند و به ما کمک کنند و ما را نقد کنند تا متوجه ضعف‌هایمان بشویم. اما عده کمی این دعوت را پذیرفتند و بسیاری هم هنوز نپذیرفته‌اند و ما همچنان منتظرشان هستیم. باوجوداین دیگر باید به مردم هم حق بدهیم. ما در نمایشمان چهره و استار هم نداریم که مردم جویای اجرای ما شوند و وقتی برخورد هنرمندان، این‌گونه است، از مردم چه توقعی داشته باشیم؟

شما بیش از این تجربه دستیاری کارگردان‌هایی چون پسیانی، گوران و دشت‌آرای را در کارنامه خود داشته‌اید. این تجربه چه تأثیری بر سبک شما در کارگردانی‌تان دارد؟

هرکدام از این استادان و عزیزان سبک منحصربه‌فرد خودشان را دارند. من هم در مجاورت هر یک از اینها، سعی کردم خوب ببینم و دقت کنم و یاد بگیرم. اگر این اجرا بتواند نمره قابل‌قبولی بگیرد، بی‌شک نقش این استادان پررنگ بوده است. اما همچنان باید بیشتر ببینم و بیاموزم.

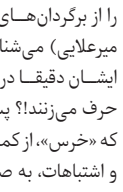
شما مدت‌هاست عضو کمپانی تئاتر ویرگول هستید. عضویت در یک گروه هنری، به شما چه امکاناتی می‌دهد؟

کار گروهی همیشه برای من دغدغه بوده و هست. مهم‌ترین امتیاز کار گروهی این است که می‌توانی با یک‌سری اعضای ثابت سروکار داشته باشی و مدام کنارشان تجربه‌های جدید بیاموزی. این کمپانی، یک کمپانی بین‌المللی است که در دوسال اخیر هم بیشتر اجراهای جهانی داشته و این اتفاق، باعث می‌شود من مدام تجربه‌های تازه‌ای داشته باشم و بیاموزم.

تماشاخانه

به مناسبتِ اجرای مجددِ خرس

از چخوف بدم می‌آمد



روزبه حسینی

به گمانم ۱۳ سال پیش بود که به خواستِ آرزو عالی، پذیرفتم نمایش‌نامه «خرس» چخوف را به‌اصطلاح تنظیمی برای اجرائی عروسکی کنم. من جدا از چخوف بدم می‌آمد. عزیزی می‌گوید من خودآزارم و ظاهرا همین «خودآزاری» انگیزه اصلی این چالش شد. انصافا باید بگویم آنچه در ادبیاتِ مبتذلِ نقد می‌گویند که فلان اثر دارای ستون‌هایی چنان و چنین است، بهترین توصیفِ البته مبتذل برای نوشته‌های چخوف است. ناگزیر، سراغِ دیگر آثار چخوف رفتم تا مروریَ دیگر کنم بر چیستی هستی او در یک «خودآزاریِ» تمام‌عیار؛ چه خوش البته که با برگردان‌های روان و سلامتِ «سریژ استپانیان». طبیعتا در برگردانِ چیزی از ویژگی‌های زبانی یک اثر دستگیرت نمی‌شود و آن کسان که فی‌المثل درباره زبانِ فالکنر یا بورخس حرف می‌زنند و فالکنر را از طریقِ ترجمه‌های صالح حسینی و بورخس را از برگردان‌های احمدِ‌ین (اخوّت و میرعلایی) می‌شناسند، شما بگویید ایشان دقیقا درباره چه چیز دارند حرف می‌زنند!؟ پس اگر می‌دانستم که «خرس»، از کمدی کلام و موقعیت و اشتباهات، به صورت هم‌زمان بهره برده، در بخشِ کلام چیزی عایدم نمی‌شد مگر بهَ خلق زبانی دوباره. از سوی دیگر اندیشه چالشگرِ چخوف در حوزه روابط طبقاتی (به‌ویژه فئودالیته و بورژوازیته) و آدابِ مترتب بر احوالِ اشخاصِ این طبقات، بسیار اساسی و بنیادین اَست. از سوی دیگر همان ستون‌های مبتذلِ مذکور، اجازه درهم‌ریختنِ مطلق نمایش‌نامه را به منِ قرنِ بیست‌ویکمی نمی‌داد. حال اینَ خوش است یا ناخوش که نتوانی اثری را از ستون‌های آن بکَنی یا آنها را دور بریزی، قضاوتش با شمایان.

باری؛ چند راهکار به نظرم رسید برای خوانش، بازخوانی، دراماتورژی، تنظیم عروسکی یا هرچه تو بگوییَ‌اش:

الف. بازنویسی مجددِ زبان و بهره‌گیری از کمدی تکرار در کلام برای ساخت فضای مفرح برای مخاطبِ بزرگ‌سالی که باید دلیلی برای تماشای نمایشی از قرنی دیگر افزون بر هرآنچه بوده، داشته باشد؛ و در نتیجه رسیدن به زبانی که برای مخاطب فارسی‌زبان، لحظات و ظرایفی قابل‌فهم داشته و افزون بر آن، لبخند بر لبانش بنشاند.

ب. جداسازی عروسک از عروسک‌گردان و واردکردن ایدئولوژی التقاطی بین اندیشه‌های امروز و دیروز در عروسک‌گردان (انسانِ جدا از عروسک) که خود در ساختَ فضای تضادگرایانه، ایجاد نوعی از کمدی ذهنی کند.

پ. پیشنهاد فضا/ صحنه‌ای برای اجرا در محیطی غیرمتعارف: استخری از توپ در شکلی شبیه به سیرکِ کودکانه!

ت. ترکیب عروسک‌های شبه‌خیمه، دستکشی، سایه و البته عروسک‌گردانان، در اجرای متن و فرامتن.

این خوانش از نمایش‌نامه «خرس»، در جلد دوم «وقتی عروسک‌ها ساکت‌اند» (به قلم این بنده کمترین) از سوی نشر افراز منتشر شد و نهایتا با طراحی بصری و اجرائی متفاوتی از مکتوبه مذکور، در سال ۱۳۸۶ در بخش نمایش‌های عروسکی جشنواره بانوان اجرا و موفق به دریافت جوایز کارگردانی، طراحی و عروسک‌گردانی شد و عاقبت در اجرائی در سالنِ گوشه نیاوران، مغفولِ تاریخ و تماشاگر.

اکنون بار دیگر به همت آرزو عالی (با تغییرِ یکی از عروسک‌گردانانِ آن اجرای پیشین) از نهم تا پایان اردیبهشت، در تماشاخانه موجِ نو، هر شب ساعت ۱۹ به صحنه می‌رود. امید دارم که این‌بار، نوبتی دیگرگون باشد و «خودآزاریِ» آن هنگامه پیشین و امروزِ این روزگار را، درمانی دیگر!

اسپات‌لایت

درباره اقلیت‌های تئاتری

اکثریت انکارناشدنی

پگاه طبسی‌نژاد

می‌خواهم از امیدم به اقلیت‌های تئاتری بنویسم؛ اقلیتی که شاید اکثریتی باشند لبریز از پتانسیل، توانایی، انگیزه و جسارت؛ اما من به آنها می‌گویم اقلیت تئاتری به دلیل مهجوریتشان، به دلیل دسته‌بندی‌شدنشان براساس جنسیت، سن یا قدرت اجتماعی‌شان. در این دسته‌بندی «قدرت» جایگاه اول را دارد که می‌تواند جنسیت و سن را تحت نفوذ قرار دهد. یعنی حتی اگر جنسیت یا سن یا هر دو (جنسیت و سن)، فردی را در دسته این «اقلیت گمنام» قرار دهد، کافی است او از «قدرت» بهره‌مند باشد («قدرت»مند باشد)، یعنی به هر روشی به منبعی از قدرت اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی متصل باشد تا از مجموعه این اقلیت گمنام خارج شود. البته تأثیر این عوامل در تشکیل این اقلیت در گرایش‌های مختلف تئاتری نیز متفاوت است. به‌عنوان‌مثال اگر بخواهیم جنسیت را بررسی کنیم می‌بینیم در گرایش بازیگری در ایران تفکیک یا بهتر بگویم تبعیض جنسیتی کمتر نمود پیدا می‌کند به دلیل ساده نیازمندی به هر دو جنس زن و مرد برای به‌تصویرکشیدن یا نمایش‌دادن بازتابی از زندگی‌ای که این دو جنس، دو نقش اساسی در آن ایفا می‌کنند. اما در گرایش کارگردانی هیچ ضرورتی برای استفاده از دو جنس برای خلق این تصاویر یا نمایش‌ها وجود ندارد. یک جنسیت هم می‌تواند از پس این کار برآید، پس جنسیت دیگر می‌تواند حذف یا کم‌رنگ شود. اگر به گرایش کارگردانی در ایران نگاه کنیم، جنسیت زن می‌تواند او را در این اقلیت دسته‌بندی کند، مگر اینکه امتیازهای دیگر چون سن یا قدرت بتواند بر جنسیتش فائق آید. پس اینجا اقلیت - در اینجا کارگردانان زن- از طریق «حمایت»شدن می‌تواند در جامعه فعال باشد، نه از طریق «حقوق» انسانی- اجتماعی‌اش. اینجا می‌توان دید که چگونه ساختار قدرت بر پایه هویت‌هایی چون (جنسیت، نژاد، وضعیت اجتماعی- اقتصادی و...) شکل گرفته و چگونه اینها می‌توانند بر زندگی و روند رشد حرفه‌ای این اقلیت تأثیر بگذارند حتی زمانی که او به آنچه که در حال اتفاق‌افتادن است آگاه نیست و چه‌بسا از وضعیت خود و پیشرفتی که در این محدوده «اقلیت گمنام» می‌کند، راضی است. یکی دیگر از عواملی که می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد، «سن» است. جامعه جوان، شاید حتی باید گفت بسیار جوان، دهه هفتادی‌ها و دانشجویانی که هر سال فارغ‌التحصیل می‌شوند و تشنه کار و تجربه حرفه‌ای‌اند، همه میانگین سنی پایینی دارند. این میانگین سنی پایینشان لبریز است از پتانسیل برای تئاتر ایران؛ پتانسیل‌هایی که اگر رویشان سرمایه‌گذاری شود و امکان بروز پیدا کند، می‌تواند نیرو، تفکر و زبان جدیدی به تئاتر ما اضافه کند، بی‌آنکه چیزی کم کند. این نسل جوان می‌تواند خودش باشد بی‌آنکه مجبور باشد برای دیده‌شدن، شبیه و جذبِ اکثریت شناخته‌شده یا حرفه‌ای شود. چه جایگاهی برای این نسل جوان وجود دارد؟ چند سالن تئاتری به این اقلیت مهجور که جمعیتش به‌طور فزاینده‌ای رو به رشد است اختصاص داده شده؟ چه سیاست‌های پیوسته مدیریتی برای این نسل جوان تئاتری، کارگردان‌اولی‌ها و بازیگراولی‌ها وجود دارد؟

در بحث‌های فمینیستی واژه‌ای وجود دارد با عنوان «Intersectionality» که شاید نزدیک‌ترین ترجمه به آن «تقاطع باوری» باشد. «تقاطع باوری» به ما کمک می‌کند برای آگاهی از این واقعیت مسلم که چگونه یک انسان ممکن است به‌طور هم‌زمان براساس جنبه‌های گوناگونی از هویتش مورد تبعیض قرار بگیرد. «تبعیض متقاطع»، به گونه‌های متفاوت تبعیض بازمی‌گردد که در هم آمیخته شده و جداناشدنی هستند؛ اشکال گوناگونی از تبعیض که هم‌زمان رخ می‌دهند؛ برخوردهایی که جداجدا اثر نمی‌کنند بلکه یک سیستم تشکیل می‌دهند و با هم عمل می‌کنند و این مجموعه بر تساوی حقوق و موقعیت‌های انسانی - اجتماعی گروه سرکوب‌شده تأثیر مستقیم می‌گذارد. گرچه این باور در ابتدا در بحث‌های فمینیستی در جهت شناخت بیشتر سرکوب زنان در جامعه به کار رفته اما امروزه جامعه‌شناسان در تلاشند این نظریه را به عموم مردم جامعه و اقلیت‌های اجتماعی بسط دهند. به‌کارگیری نظریه «تقاطع باوری» می‌تواند برای رسیدگی به تبعیض‌های متعددی که هم‌زمان بر این «اقلیت گمنام» اعمال می‌شود و آسیب‌شناسی تساوی حقوق و موقعیت اجتماعی‌شان به ما کمک کند. زنان و نسل جوان به‌طور مشخص در تئاتر ما در اقلیت واقع شده‌اند. ما نیازمند طراحی سیستمی پویا و تقاطع باور هستیم برای ایجاد فضایی برابر برای فعالیت اقلیت‌های گوناگون تئاتری‌مان. اما سؤال اینجاست که در تئاتر ایران کدام افراد حقیقی یا حقوقی، گروه‌های تئاتری، سازمان‌های خصوصی یا شاید از همه مؤثرتر، مدیران دولتی ممکن است به چنین نظریاتی بها دهند. امید من به همین دولت جدید است و به سیاست‌گذاری‌های فرهنگی‌اش؛ به اینکه دوباره یک بخش ویژه باز نشود برای زنان، برای جوانان؛ بلکه تساوی حقوق انسانی - اجتماعی تحت عنوان «تساوی بهره‌مندی از امکانات تولید و عرضه تئاتر» برای این اقلیتِ گمنام در نظر گرفته شود. حداقل، امکان ورود برای همه یکسان باشد. اینکه در این سیاست‌گذاری‌های فرهنگی دولت جدید که تأثیر مستقیمی خواهد گذاشت بر سیاست‌گذاری‌های تئاتری ما، این اقلیتِ لبریز از پتانسیل، جایگاهِ برابر خود را به دست آورد؛ که سیاست‌گذاری‌های سالن‌های تئاتری مشخص باشد، که کارگردان‌های زن برای گرفتن سالن‌های اجرائی تا به این حد بی‌تکلیف نباشند، که نسل جوان، کارگردان‌اولی‌ها، بازیگراولی‌ها، طراح‌اولی‌ها و نویسنده‌اولی‌ها با هم و در کنار هم رشد کنند و زبان، تفکر و گروه‌های خودشان را تشکیل دهند؛ به‌جای آنکه از هم جدا شوند و برای امید به آینده‌ای روشن‌تر چاره‌ای نداشته باشند جز آنکه جذب گروه‌های حرفه‌ای شوند. امیدم به درک این حقیقت است که این گروه بزرگ، اقلیت نیست، اکثریتی است انکارناشدنی؛ اکثریتی که باید همین امروز، آنها را دید و برای حقوقشان برنامه‌ریزی‌های پیوسته کرد.

دور دنیا

«سالگشتگی» به تایوان می‌رود

شرق: نمایش «سالگشتگی» به نویسندگی و کارگردانی امیررضا کوهستانی پاییز سال جاری در کشور تایوان روی صحنه می‌رود. نمایش «سالگشتگی» از آثار گروه تئاتر «مهر شیراز» که به‌نوعی در ادامه نمایش «رقص روی لیوان‌ها» است، پیش از این در پاییز و زمستان سال ۹۲ در تالار شمس مؤسسه بین‌المللی اکو اجرای عمومی خود را سپری کرد. این نمایش به نویسندگی و کارگردانی امیررضا کوهستانی، با حضور حسن معجونی، مهین صدری، عبد آبست و بهدخت ولیان در مقام بازیگر اجرا شد. «سالگشتگی» قرار است در فصل پاییز سال جاری در کشور تایوان روی صحنه برود. این اثر نمایشی پیش از این در کشورهای آمریکا، لبنان، سوئیس، آلمان، هلند، فرانسه، بلژیک و ایتالیا نیز روی صحنه رفته است. گروه تئاتر «مهر شیراز» در تابستان سال جاری با نمایش «شنیدن» در بخش اصلی فستیوال بین‌المللی آوینیون فرانسه حضور خواهد داشت.