گفت‌وگو با حمید پورآذری، طراح و کارگردان نمایش «هنگامی که ...»

شاید یک سرِ سوزن بیشتر

رضا آشفته

حمید پورآذری شـهره است به کارکردن در مکان‌های غیرمتعارف؛ این‌بار در بنیاد خیریه «امید مهر» با گروهی از دختران افغانستانی و ایرانی درباره مصائبی که تحت فشـارهای روانی آدم‌ها به وجود می‌آید، نمایش هنگامی که ... را کار کرده است. در این نمایش، نشـمینه نوروزی در مقام نویسنده؛ پانیز برزعلی به عنوان دستیار کارگردان و طـراح تمرین بدن؛ ندا نصر طراح لباس، علی کوزه‌گر طراح و تکنیکال نور و ماکان اشگواری مربی صدا همکاری کرده‌اند.

فکر می‌کنم یک بار دیگر مسـئله‌تان افغانستان شـده است و در ابتدای مسـیری که می‌خواسـتید از تئاتر حرفه‌ای فاصلـه بگیرید، با کـودکان کار افغانستانی نمایش «حسینقلی، مردی که لب نداشـت» را در تالار مولوی به صحنه بردید. درست است؟

بله؛ اما مسیرم کمی عوض شده است.

امـا با دو نگاه متفاوت. اولی بر اسـاس متن احمد شـاملو بود و الان در هنگامی که ... متن به معنای متعارف آن حضور ندارد؟

البته مسئله صرفا افغانستان نیست. در این کار سه، چهار بازیگر ایرانی و هفت، هشت نفر هم بازیگر افغانستانی داریم. بحث درباره مکان و فردیت تک‌تک آدم‌ها نیست؛ بلکه بحث درباره انسان است و جهانی که می‌تواند هزار مسئله دیگر هم در آن اتفاق بیفتد. زیاد نخواسته‌ایم به مکان و آدم‌ها هویت خاص بدهیم؛ چراکه بحث درباره فشار است که اکنون در جهان اتفاق می‌افتد. بعضی آدم‌ها به جایی می‌رسند که حاضرند حتی نام‌شان را بدهند و فراموش شوند. در جهان امروز! ما از بعضی نظرها تحت فشـار هسـتیم: از مدیا گرفته تا تکنولوژی و هر اتفاقی که در جهان روی می‌دهد. ما زیر فشار بمباران اطلاعاتی و خبرهای ناگوار هستیم.

موضوعیت آن از کجا آمده اسـت. آیا در ادامه «سال ثانیه» است یا بحث دیگری است؟

درواقع، در شـکل اجرا و روایت، از «سال ثانیه» آغاز می‌شود و آنچه به قضیه موضوعیت می‌دهد اولا بازیگرهایی هستند که اکنون حضور دارند و آنها چیزی را از خودشان بروز می‌دهند و با آنچه بازیگران در «سال ثانیه» بروز داده‌اند، مقداری متفاوت است. دوم اینکه مکانی که استفاده شده است، ازجمله مواردی است که موضوعیت ما را متفاوت می‌کند.

با توجه به اینکه برخی از این بازیگران، تازه‌کار هسـتند و در کارهای قبلی شما حضور نداشته‌اند، توان بازیگران چقدر در اجرا مؤثر است؟

ما سـه پاره داریم: پاره اول مقدمه و پاره سوم نیز مؤخره است و درواقع پاره دوم اصل ماجراست. بچه‌هایی که تازه به ما پیوسته‌اند، در قسمت میانی حضور دارند.

چقدر اینها ماجراها و رویدادها را پیشنهاد کرده‌اند؟

اساسـا این قضیه در «سـال ثانیه» هم وجود داشـت و اینکه موضوع، خود آدم‌هاسـت. هریک به شـکل کوچکی روایت خود را بیان می‌کند و در کل، همه اینهـا وقتی در یک قاب قرار می‌گیرند، اجرا شـکل می‌گیرد و مفهوم پیدا می‌کند. فردفردِ اینها مفهوم کلی را ایجاد می‌کنند و اگر خود اینها نباشند، اتفاقی نمی‌افتد. بنا نیسـت من به آنها بگویم این را بگیرید و از آن، چیزی را ایجاد کنید؛ برای مثال بگویم که با کلمه، جمله و داسـتانکی می‌نویسـند یا پیشـنهادی می‌دهند و این می‌شـود شـروع یک جریان. اگر اینها را حذف کنیم، دیگر چیزی هویت نمی‌یابد. بعد برای مثال، این نظر کاملا شـخصی است. درامِ امروز، من و شما هستیم. آدمِ امروز، درامِ امروز است. باید اینها را به درون خودشَان برگردانیم و آن وقت از آنجاَ بیرون بیایَند و مسئله و دغدغه‌ای را که وجود دارد، کشف کنند. این همان اتفاقی اسـت که درام را شکل می‌دهد. برای همین اسـت که اگر چیزی نگویند و کاری نکنند، اتفاقی نمی‌افتد. بخش مهمی از این اجرا برای خودشـان است و ما فقط تغییراتی داده‌ایم؛ چراکه خط اصلی را خودشـان گفته‌اند. در کل، هرچه جدی‌تر می‌شود، آنچه ارائه می‌دهند عجیب‌تر، لطیف‌تر و دقیق‌تر می‌شود.

این بچه‌ها چه فرایندی را طی کرده‌اند که حضورشـان تأثیرگذار باشـد. چنان‌که دیگر تازه‌کار به نظر نمی‌رسند؟

عکس: رئوفه رستمی، شرق

اولین نکته برای خودم این است که صادقانه رفتار می‌کنند؛ یعنی قرار نیست خیلی خوب بازی کنند؛ اما قرار است خیلی خوب باشند. وقتی وارد قضیه بدن و بیان می‌شـویم، فرایند طولانی می‌شود و بنا نیست خام باشیم و نمی‌خواهیم به حدی برسـیم که زمان طولانی بخواهد؛ بنابراین نکته مهم در وهله اول، یادآوری صداقت اسـت. حالا می‌شود یک‌سـری آلترناتیوها را اضافه کرد که آن را تقویت می‌کند؛ بنابراین می‌شـود زمانی را صرف بیان کرد و از آن سـو، میلِ دیده‌شدن و خوب دیده‌شـدن و میلِ یادگیری هم هست. ما قراری گذاشتیم و گفتیم بنا نیست کسـی بگوید این طفلکی‌ها! بنابراین قرارمان این بود کـه خوب کار کنیم. از آنها خواسـته‌ایم صداقتی را که دارند ارائه دهنـد و به کاری که دارند انجام می‌دهند اطمینان داشـته باشند و از نیمه دوم سال گذشـته که کار را شروع کردیم، تا آخر سـال، همه‌چیز خیلی جدی نبود؛ اما در این دو، سـه ماه همه‌چیز جدی شد. در اینجا آدم‌ها مسـئولیت‌پذیری را به بهترین نحـو انجام می‌دهند که یک بخش از آن، بـه معجزه تئاتر برمی‌گـردد که در ۴۵ روز پیش تغییر عجیبی بوده اسـت و آدم‌ها چیز دیگری شـده‌اند. همچنین اساسا یادآوری می‌کنیم که اعتمادبه‌نفس داشته باشند.

فکر می‌کنم که شرم را از بچه‌ها گرفته‌اید و توانسته‌اند با اطمینان خاطر در صحنه باشند و این موضوع در کلیت اجرا نمود یافته است. تأکید شما چه بوده است؟

جامعه اساسا دنبال چنین چیزی است و ما به فردای بهتر نیاز داریم. لازمه این فردای بهتر، خودباوری است. یک پاک‌سازی می‌خواهد؛ چراکه یک‌سری اضافات دارد که بتوان به اعتمادبه‌نفس رسـید. دیگر فرصتی برای اتفاقات دیگر نیسـت. بچه‌ها می‌دانسـتند که این یک فرصت اسـت و نباید آن را از دسـت بدهند. یک صداست و ما باید از این صدا و فرصت به نحو احسن استفاده کنیم.

به‌هرحـال تکنیـک هم در شـکل‌گرفتن آن مؤثر اسـت. شـکل‌گرفتن خرده‌پیرنگ‌هایی که باید در اتصال به هم، شـکل خاصـی را به وجود آورند. درعین‌حال اجرا به برانگیختگی‌های لازم می‌رسد که روح‌مان را آزرده می‌کند. این قابلیت‌های تکنیکی چطور در اجرا پیدا می‌شود؟

من دوباره یادآوری می‌کنم که سرچشمه این موضوع صداقت است. خودِ بازیگر و خودِ گروه، وقتی صادق باشـند، درمی‌یابند که چه چیزهایی را درسـت کننـد. بعد می‌بینند که در برابر این‌همه تکـرار چقدر باید صبر و تحمل کنند. نیازی باعث می‌شـود آدم‌ها داسـتان را درک کنند و با قضیه به‌سرعت انس بگیرند. بعد دیگر کار راحت می‌شـود. در این مسـیر فضـا و روایت‌مان از دلِ ایـن گروه و تکنیک هـم از دل آن بیرون می‌آید؛ بنابرایـن در مواجهه با آنچهَ پیشـنهاد می‌کنند، می‌گویم این درسـت است و بیا آن را درسـت انجام بده.

توضیح این موضوع خیلی سـخت اسـت. جایی بحث خواست و اراده است و تو هم می‌خواهی؛ اما آنها بیشـتر می‌خواهنـد. ناچاری که بروی بهترینش را انجام دهی. آن‌قدر تقاضا از تو زیاد اسـت که باید دنبالش بروی. انگیزه سه برابر می‌شود؛ چراکه چیزهایی گفته و تأکید می‌شود که باید برای خودت باشد. ایـن فقط در گروه‌های جوان و آماتور نیسـت؛ بلکه در گروه‌های حرفه‌ای هم همین‌طور است. آنها آن‌قدر تکرار می‌کردند که در مسیر خانه و حتی در خانه هـم انجامش می‌دادند. برای همین وقتی از اول تا آخـرِ اجرا را در اولین روز دیدم، شـگفت‌زده شدم؛ چراکه در مدت تمرین‌ها موفق نشده بودیم همه کار را یکجا ببینیم. بعد می‌پرسـید که این کجا اتفاق افتاده است؟ این خواستن از یک جایی بالا می‌آید و وقتی تو یک قدم برمی‌داری، سـه قدم جلوتر می‌آیند. می‌خواهم بگویم کارِ من اصلا سـخت‌تر از بچه‌هـای کارکرده‌تر و حرفه‌ای‌تر نبوده است. در «سالِ ثانیه» گروهی داشتیم که تئاتر را جدی و حرفه‌ای دنبال می‌کردند. به همان اندازه که با بچه‌های «سال ثانیه» کلنجار رفته‌ام، به همان میزان هم در اینجا کلنجار رفته‌ام؛ شـاید یک سرِ سـوزن بیشتر. یک آن تردید می‌کنم نکند من اشتباه رفته‌ام و باید می‌رفتم اتاق بغلی ... . هرچه این ارتباط جدی‌تـر و تنگاتنگ‌تر می‌شـود می‌بینید که بچه‌ها چقدر بـه لحاظ تکنیکی پیشنهاددهنده بوده‌اند. الان نمی‌توانم به شکل علمی توضیح بدهم. باید بعد از پایـانِ کار مفصل درباره آن فکر کنم تا ببینم دقیقا چه اتفاقی افتاده اسـت؛ برای مثال زمان زیادی بگذارم ببینم که چه بود، چه شـد و به چه سرانجامی رسید؟ وقتی که می‌پرسید و یادم می‌آید، خودم هم هنگ می‌کنم.

انگار مکاشفه و هم‌گرایی‌هایی بین افرادِ گروه هست که چنین می‌شود؟

خود من زیاد حرف نمی‌زنم. بچه‌ها طوری رفتار می‌کنند که از دلش چیزهایی بیرون می‌آید که شـگفت‌زده‌مان می‌کند. مـن فقط آن را تصحیح می‌کنم که این را انجام نده یا این را انجام بده ... . از یک جاهایی معجزه تئاتر اسـت که کارهایی را می‌کند. تئاتر بخش مهمی از زندگی‌ام اسـت و بیشـتر می‌بینم که تئاتر چه کار می‌کند و زندگی آدم را متفـاوت و آدم‌ها را از این‌رو به آن‌رو می‌کند. فکر می‌کنم یک بار دیگر تئاتر باید بازتعریف شود تا حق مطلب ادا شود. چرا باید در اینجا تئاتر کار کنیم؟ از تئاتر چه انتظاری داریم؟ به‌عبارت‌دیگر با این شیوه خواسته‌های تئاتر را دقیق‌تر می‌توانیم مطرح کنیم.

تئاتر را به معنای حقیقی‌اش کشف کنیم؟

انگار با تئاتر سـرعت آن بیشتر می‌شـود؛ چراکه آگاهی می‌دهد. بحث درباره انسـان اسـت و درباره ارتباط انسانی و هیچ حکم و فشـاری هم نیست. من باید شـما را درک کنم و شـما هم متقابلا این کار را انجام دهید. هنر مهمی است؛ اما اهمیتش به خاطر اجتماعی‌بودنش است. هم مهم است و هم تأثیرگذار.

رضا نامجو: امین بهروزی، فارغ‌التحصیل مقطع کارشناسـی ارشـد ادبیات نمایشی از دانشگاه هنر و عضو کانون نمایش‌نامه‌نویسان و فیلم‌نامه‌نویسان اسـت که این روزها با اجرای نمایش «روزهای بی‌باران» در کانون توجهات مخاطبان تئاتر قرار گرفته اسـت. بهروزی در این نمایش به مفهوم عشـق می‌پردازد اما سـعی در ارائه تصویری واقعی و به دور از اغراق به مخاطب دارد. این نمایش که در جشـنواره بین‌المللی تئاتـر فجر هم به روی صحنه رفت بازیگرانی چون وحید آقاپور، سجاد افشاریان، نازنین احمدی و سوگل خلیق را در خود می‌بیند. بهروزی تعریف خود را از عشـق در جامعه امروز و در میان انسان‌های معاصر دارد. گفت‌وگوی ما با کارگردان نمایش «روزهای بی‌باران» را در ادامه می‌خوانید:

به نظر شـما که نویسـنده نمایش «روزهای بی‌باران» هم هستید، تمام درگیری‌های انسان معاصر همین عشق یا نبود دیگری است؟

نه، قطعا تمامش نیست... .

اما در لحظاتی از این نمایش عشـق تبدیل به تمام درگیری می‌شود. این عشق تا چه اندازه برای شما اهمیت دارد و چقدر ابزاری برای نوشتن محسوب می‌شود؟

اگر شخصی بخواهم جواب بدهم، باید بگویم من سال‌های زیادی از زندگی‌ام را در تنهایـی مطلق سـپری کردم؛ چه فیزیکی و چه قلبـی. می‌توانم بگویم به معنـای واقعی کلمه تنها بودم و دائما درگیر این موضوع بودم که در نمایشـم راجع به این فضا صحبت کنم، به نظرم نمی‌توان هیچ خوانش روشـنفکرانه‌ای از تنهایی داشـت و نمی‌توان آن را تقدیس کرد. ممکن است تنهایی در مقاطعی لازم باشـد و مفید عمل کند اما معتقدم تنهایی همیشـه چیز ویرانگری اسـت. تنهایی می‌تواند از درون انسـان را متلاشـی کند. البته من به نظرها با سویه‌های روشـنفکرانه دراین‌باره احترام می‌گذارم و شاید افرادی مخالف این حرف باشند و نظر من آنها را ناراحت بکند اما من با تجربه شـخصی و نگاه خودم درباره این موضوع حرف می‌زنم. من در مقطعی از زندگی‌ام موفق بودم و رفاه نسبی داشتم اما درنهایت احساس شکسته‌شدن می‌کردم. سر کلاس‌هایم مثال ساده‌ای در این مورد می‌زنم که این اسـت: «اگر من در فسـتیوالی، جایزه می‌برم احساس فخر می‌کنم اما از آن سـالن و راهروی تبریـکات که بیرون می‌آیم، همه آن افتخارات تمام می‌شـود و دیگر خودم هسـتم که در ماشین می‌نشینم یا قدم‌زنان به خانه می‌روم. هیچ «دیگری» نیسـت که تو با او این خودت را تقسیم کنی!» ما تصمیم می‌گیریم کـه تنهایی خودمان را توجیه کنیم، آن هم با جملاتی مثل اینکه: «نه، من در حال انجام‌دادن کارم هستم و حس خلأ ندارم یا سرم به کارم گرم است». به‌نظرم خنده‌دار است که کسی ادعا کند با کارش ازدواج کرده است.

در جایی شـخصیتی از نمایش درباره تصوری کـه قبل از جدایی، از تنهایی داشـته می‌گوید و اینکـه وقتی تنهایی ادامه‌دار بشـود آدم به سـرش می‌زند! چرا دوسـت دارید نتایجی که به طور فردی از تنهایی

عکس: گلشن قربانیان

امین بهروزی کارگردان «روزهای بی‌باران»

دنیای مجازی آینه جامعه ما

گرفته‌اید را تعمیم دهید؟ به همین ترتیـب در ادبیات بیتی داریم مثل «دلا خو کـن به تنهایی / کـه از تن‌ها بلا خیزد». چـرا می‌خواهید این مواضع را نادیده بگیرید؟ چون به نظر می‌رسد این رویکردها تعمیم‌پذیر نیستند. همان‌طور که انسان نیاز به دیگری دارد در بسیاری از مواقع هم به تنهایی نیاز دارد. چرا می‌خواهید حکم محتومی برای تنهایی بدهید؟

خیر، به نظرم در نمایش این اتفاق نمی‌افتد. حرفی که الان می‌زنم، فقط نظر امین بهروزی در معنای کلی‌اش اسـت، به نظرم خودتان هم نمی‌توانید بگویید، نظری روشن در مورد این موضوع وجود دارد... .

چنین نظر روشنی وجود دارد. «آوا» و «مهرداد» نماینده چنین تفکری در نمایش هستند. مگر قرار است این نظرات چگونه در نمایش بسط داده شوند؟ در واقع شخصیت‌ها و دیالوگ‌های آنها از زبان نویسنده حرف می‌زنند... .

من قبـول دارم که نویسـنده در کاراکترهایش پخش می‌شـود اما لزوما هر جملـه‌ای که آوا یـا مهرداد می‌گویند کـه نظر من در مفهوم کلی‌اش نیسـت. من می‌گویم تنهایی مطلق و تقدیس‌شـده، یعنی آن شـکل از تنهایی که صرف «تنهابودن» مقدس و ارزشـمند تلقی می‌شـود، همان قدر بد اسـت که «با هم بودنی» که نمی‌گذارد خودت باشـی. یعنی اگر با هم بودن به معنای مطلقش ویرانگر اسـت آن خلأ هم کـه از تنهایی مطلق به وجود می‌آید ویرانگر اسـت. می‌خواهم بگویم بدیهی اسـت که ما نیاز داریم در مواقعی به تنهایی خو کنیم یا در مواقعی با دیگری باشـیم و حتی یک جاهایی هـم به هر دوی این حالات محکوم هسـتیم. تنهایی مثل خیلی از چیزهای دیگر نباید تقدیس شـود، شاید مثالی که می‌زنم بی‌ربط باشـد اما در فرهنگ ما خیلی وقت‌ها می‌بینیم که فقر تقدیس می‌شـود، منظورم این اسـت که ما عادت کرده‌ایـم برخی از مفاهیم را تقدیس کنیم اما حالا که مفاهیم عوض شـده، از آن سوی بام می‌افتیم. مثلا در دهه ۷۰ اگر کسی می‌گفت «بیا برویم مسافرت» و می‌گفتی «ماشینم کولر ندارد» بعد نقل‌قولی می‌آوردند که همه لذت سفر به سختی‌اش است! چه کسی گفته که سـفر باید سخت باشد؟ یا چه کسی گفته فقر خوب است؟ یا تنهایی مقدس است؟ به نظرم این باورها همان‌قدر بد است که تقدیس مال‌اندوزی بد است. این توجه به مال‌اندوزی یکی از بحران‌های جدی اسـت که من دوسـت دارم به آن بپردازم. زمانی که مسئله عشق و پرداختن به آن در آثارم رهایم کند، دوست دارم نمایش‌نامه‌ای بنویسـم که خیلی جدی به این مسئله بپردازد که چقدر مادیات زندگی ما را تحت‌تاثیر قرار داده است! البته به نظرم به شکل غیرمستقیم در این نمایش هم در موردش حرف زده‌ام که همه زندگی این مسائلی نیست که این‌قدر به آن توجه داریم... .

از آنجایی که در لحظاتی از لفظ روشـنفکر اسـتفاده کرده‌اید، می‌خواهم بدانم شـما چه تعبیری از روشنفکر دارید؟ درباره تعبیری حرف می‌زنید که در جامعه ایرانی از آن صحبت می‌شود یا مفهوم اصلی آن مد نظر شماست؟

غیر از یکی، دو مورد استفاده دیگری از این کلمه نکرده‌ام. فقط یک‌بار از کلمه روشـنفکر اسـتفاده می‌کنم، آن هم در جایی که «آوا» می‌گوید: «هر چقدر هم بخواهی با طلاق روشنفکرانه برخورد کنی، طلاق، طلاق است!»

این یعنی چه؟ در جایی هم یکی از شـخصیت‌های داستان می‌گوید «زنم روشنفکرانه با موضوع برخورد می‌کند». من باید این استفاده از کلمه را نوعی طنز بدانم یا آن را حرف نویسنده قلمداد کنم؟

به نظرم نباید به چشم یک بیانیه به کاربرد این کلمات در دیالوگ‌ها نگاه کنیم، به نظرم این جمله فقط دیالوگ «آوا» اسـت و از زبـان یک آدم با آن مختصات بیرون می‌آید... .

ادامه در صفحه ۱۱

پلاتو

چند سطر درباره نمایش شیش‌وبش

چربیدن شکل بر اندیشه

سحر سلطانی

نمایـش شـیش‌وبش کـه در سـنگلج اجـرا می‌شـود، یـک کمـدی دربـاره روابـط، معاملات و معـادلات اجتماعـی اسـت که در آن معامله‌نشـدن یـک مغازه، دو خانـواده را درگیـر می‌کنـد و سرانجامش وصلت دو خانواده به واسطه انجام همان معامله است. وجـه خنده و سـرگرمی بـر وجه اندیشگانی اثر می‌چربد و این باعث می‌شـود ما با یک کمدی به لحاظ شکل بسیار گیرا اما به لحاظ اندیشه نه‌چندان مطلوب مواجه باشیم.

در نمایـش شـیش‌وبش، مانند روال عـادی نمایش‌هـای کمدی، مواجهه اصلی بر سر مسائل مادی اسـت. حـاج محمدباقـر قزوینی (محسن زرآبادی) می‌خواهد مغازه حاج اسـعد صحافباشـی (وحید نفـر) را بخـرد کـه با زبـان خوب صحافباشـی اهل معامله نیست؛ بنابراین حاج قزوینی متوسل به زور و کلک می‌شـود. او بـا دادن وعده ازدواج بـه داروغه (کامبیز طلایی) که با دخترش لیلا (صدف بختیاری) وصلت کند، می‌خواهد برنامه را به نفع خود تمام کند تا صحافباشـی تـن به ایـن معامله زورکـی دهد. چون به دنبال این است که داروغه مـراد (علـی باروتی) را بـه بهانه مشروطه‌چی‌بودن دسـتگیر کند و در زندان بینـدازد و این خود انگیزه معامله می‌شـود اما به‌اشتباه نوکر صحافباشـی، نـوروز (امیرعبـاس حسـینی) را دسـتگیر می‌کنند. این بازی پیچیده می‌شـود و مثل کلاف سردرگم باید که باز شود. داروغه به جای صحافباشـی دستگیر می‌شود و در نظمیه کتک می‌خورد... لباس درشـکه‌چی بر تن مراد می‌شـود و صـادق خواهـرزاده زن دوم حاج

قزوینـی (بهرنگ فرهنگ‌دوسـت) هم به نظمیه برده می‌شود و در این میان لیلا عاشق مراد است و داروغه نباید نفعی ببرد و باید که به عمه پیر مراد (مرضیه صدرایی) بسنده کند. درشـکه‌چی (مرتضا شاه‌کرم) برای آنکه صاحب دوباره لباسـش شود، باید که حاج قزوینی و صحافباشی را آشتی دهد و این‌گونه مراد به لیلا می‌رسـد. هرچند شـوکت‌الملوک (مهسا ایرج‌پور) می‌خواسته صادق شـوهر لیلا، دخترخوانده‌اش شود که نمی‌شـود! چون صادق هم لیلا را خواهرش می‌دانـد و تمایلی به این وصلت ندارد و... .

پایان نمایش عروسی و معامله است و این شادی هم زورکی است چـون صحافباشـی مجبور اسـت معاملـه کنـد؛ هرچنـد وصلت و عروسی امری خیر و خوشایند است!

جواد روشـن، کارگردان بادرایت و هوشـمندی اسـت و در ایـن بازی کم نمی‌آورد؛ چـون می‌داند مهره‌هایـش را باید به‌نحواحسـن بچینـد و دسـت‌کم کمـدی‌اش را در ارجـاع به نمایـش روحوضی و گاهی نیـز کمدیادلارته به‌درسـتی پیش ببرد. یعنی اینکه در خنداندن و سرگرم‌شـدن مخاطبانش موفق باشـد؛ حـالا اینکـه چه دسـتگیر مخاطبان خواهد شـد یا متن و اجرا چـه در جنتـه دارد، بمانـد. به هر تقدیر او تلاش کرده در سطح و ارائه شکل موفق باشد.

بازیگـران هـم به‌ظاهـر موفق هسـتند امـا هیچ‌یـک برجسـته نمی‌شـوند. شـاید متـن ایجـاب نمی‌کند و شاید هم بازیگر تلاشش را نکرده باشـد اما همـه در ظاهر آنچه بایـد را بازی می‌کنند که ارائه یک تیپ اسـت و نوع مواجهه هم خنده‌دار و به‌اصطلاح کمیک است.

تماشا خانه

نکاتی درباره اجرای «هنگامی که...»

تئاتر میلیتاریستی یا سودای راست‌کیشی

پویا شهرابی

قوایی برای یک حرکت شـدت‌مند و اصیل آن‌هـم از جنس تئاتر حمید پـورآذری این‌بـار در مرکز تهران گـرد هم آمدند؛ قوایـی که یک اجرای شـورمندانه و نـاب را نوید می‌دهنـد و نیروهای خود را برای سـاخت خطوط پرواز در زیر سـقف بنیاد امید مهر متمرکـز و ذخیره کرده‌اند. از خـوب (یا بد) روزگار، بانـی این نیروی اقلیتـی و رأس اجرای «هنگامی که...» حمید پورآذری است؛ همان کسی که در یادداشت بروشور سودای صداقت‌پیشگی و راست‌کیشـی را عامل و محرک اصلی اجرای اخیرش می‌داند؛ همان کسـی که از سـال ۸۷- نمایش حسـین‌قلی مردی که لب نداشـت- تا به امروز با خلاقیـت و تیزبینی کنش اجتماعی و کنش اجرائی را همچون کلافی درهم‌تنیده به تئاتر ایران انضمام کرده اسـت. از او و نبوغش بیش از این نخواهم گفت، چراکه درست در لحظه ایمان پیداکردن به سیر کاری‌اش در این هشت سال، خود او به ناگهان بر ایمان تماشاگرانش خط بطلان می‌کشد.

ترکیـب بازیگران-اجراگـران- «هنگامـی کـه...» در نگاه نخسـت شـوکه‌کننده است، فهرسـتی از نام‌های ناآشـنا که درواقع زنان مهاجر جوانی ساکن شهر تهران هستند. شوک بعدی در گام دوم اتفاق می‌افتد: نقطـه ورود به دنیـای اصلی اجـرا- محوطه پارکینگ- که به شـکل سرسام‌آوری مهیج است. فضایی آشوب‌زده ملتهب که اثری از این جنس التهابش در تماشاخانه‌ها و بنگاه‌های تئاتری پیدا نمی‌شود.

دوباره می‌گویم؛ دختران مهاجر، نیروی اقلّی مانند اتحادی افسارگسیخته، ترکیب اصلی بازیگران هستند. به گمان من، انباری از دینامیت، غول تن، انبـوه خلق تن؛ تن‌هایی که پیکـر اصلی «هنگامی که...» را می‌سـازند، اقلی‌ترین تن‌هـای جامعه ما هسـتند. پیکره اجرا با سـرهم‌بندی بدن دختران مهاجـر یکپارچگـی غیرقابل‌تقلیل یک بدن اجتماعی اسـت، آن‌گونه شـدت‌مند که شاید آن را بتوانیم پاد-بدن بخوانیم. این بدن‌ها یا به بیان دیگر این غول تن چنان بر اصل تفاوت فائق می‌آید که بر واقعیت یگانه‌بـودن ما گواهی می‌دهد و اشـتراکیت و یگانگـی را در وضعیتی شـاعرانه و درعین‌حال معترضانـه بازتولید می‌کند. تئاتر نه به سـطح کنش اجتماعی صرف محدود و نه در مناسـبات و زیبایی‌شناسی گرفتار می‌شود. تئاتر آن‌گونه ناظر حیات‌بشر و هم‌نفس با زندگی سنخ اجتماعی موردنظرش پیش می‌رود که در میان مشـتی نمایش بی‌روح و ناخالص با عیاری گران‌بها خودنمایی می‌کند. اما دو پرسش اساسی در مواجهه با اجرای اخیر پورآذری طرح می‌کنم: پرسش نخست، چرا «هنگامی که...» آن‌گونه که از ظاهرش برمی‌آید، عمل نمی‌کند؟ حتی به گونه‌ای عامدانه از آزادکردن پتانسیل‌های واقعا موجود اثرش صرف‌نظر می‌کند و پرسش دوم، چگونه «هنگامی که...» با ساختن مفهوم انبوه خلق در شکلی کاملا محلی (لوکال)، بحرانش را مسری می‌کند؟ برای پاسخ به این دو پرسش نباید عجله کرد. ابتدا باید با آناتومی این بدن بیشـتر آشـنا شد. بدنی که ما- تماشاگران- روی صندلی‌های چرخ‌دار به‌سان گلبول‌های سفید خون در شریان‌هایش در سیلان هستیم. (شاید هم باکتری‌های ناقل بیماری!). در میان گردان بی‌سلسله‌مراتب بازیگران آنچه در ابتدا ناظرش هستیم، متحدشـدن بدن اجراگران، ارگانیسم اجرا یا همان بدن انبوه خلق است که بر پایه امر مشـترک نقطه‌گذاری شـده. درادامه مواجهه پیشروی اثر به گونه‌ای اسـت که سیر رویدادها و موقعیت‌ها در نگرگاه تماشاگر اجرا مانند شکل سیر ناشـناخته در بدن غریب و غیرقابل پیش‌بینی است. هر لحظه امکان ظهور عروسـک‌های غول‌پیکر یا ورود بـه کارناوالی که از دروپنجره‌های انتهای سـالن به سوی ما می‌آیند، وجود دارد. البته وجود صندلی‌های چـرخ‌دار منفرد به عنـوان جایگاه تماشـاگران، به نحوی پرسه‌زنی در گذرگاه یک کارناوال را بازتولید می‌کند، درواقع تماشاگران به رهگذرانی تبدیل می‌شـوند که میان اجتماع کثیری، موقعیت ویژه کسان اجـرا را از نزدیک لمس می‌کنند، در انبوه کسـان یک کارناوال، میتینگ یا تظاهرات یک اقلیت قومی/نژادی/جنسی. تماشـاگر پورآذری، اودینس به معنای کلاسـیک یا مدرن تئاتر نیست، تماشـاگر او کنشگر فعال تئاتر اینتراکتیو هم نیسـت، بلکه یکی از کسـان حاضر در یک اجتماع انسانی اسـت با حفظ کیش شخصی‌اش وارد دنیای اجرا می‌شود. حال پرسش اول دوباره مطرح می‌شـود؛ چرا «هنگامی کـه...» آن‌گونه که باید عمل نمی‌کند؟

نخستین پاسخ به سؤال نداشتن شناخت دقیق از ارگانیسم و آناتومی این بدن است و نه امکان‌های بدن. دوم، کلام رمانتیکی که گاه بازیگران به آن متوسل می‌شوند؛ کلامی که نه بازتاب خشم معترضان است، نه شادی پایکوبان و نه اعتراض حق‌خواهان. پس ما-تماشاگران- به جای اینکه در دل موقعیت زیست سیاسی این نیروهای اقلی شدیدترین لحظه‌های آنان را ببینیم، با یک عقب‌نشینی، برنامه‌ریزی و مهندسی اجرا را می‌بینیم، ملزم می‌شویم تماشاگر یک تئاتر باشیم. قطع به یقین، هیچ انسانی از کسان یک کارناوال انتظار مهارت خاص بازیگری یا توان ویژه خیره‌کننده ندارد پس ما در نزدیک‌ترین سطح با اجراگران ارتباط می‌گیریم، آنها را با همه وجود باور می‌کنیم، راست‌کیشـی و صداقت‌پیشگی‌شان را حس می‌کنیم، اما ناگهان عبارات رمانتیک شهری دست‌دوم اتصال ما را مخدوش می‌کند. ملیشـای پورآذری به جای آنکه اسلحه را به تماشاگرانش بدهد، آنها را به لم‌دادن در ننو دعوت می‌کند. مراد از وضعیت میلیتاریسـتی یک شور بی‌هویت خام‌دسـتانه برای برهم‌زدن نظم نمادین نیست، قطع به یقین، پورآذری اجازه شـعاردادن به تماشاگرش را نمی‌دهد، چراکه او می‌داند خلاقیت امور اجرا نباید به دست عاملی بیرون از گروه اجرائی بیفتد و پس عناصری را برای مهار و پیشـگیری هرگونـه خطا یا error در جای‌جای صحنه می‌گمـارد؛ آن بازیگرانی که در لباس اقلیتی‌ها هسـتند و دروغ می‌گویند؛ واکسن‌ها، داروها، مسـکن‌ها، نیروهای بهداشتی و پزشکی‌ای که ظاهر می‌شوند. مسکن‌ها می‌خواهند بدن‌ها به خیزش دعوت نشوند آن هم از بدنی (اجرا) که خود پیکر خیزش اسـت، پس کاتاتونیای اجرا نه از نیروی مولد عنصر خلاق، بلکه از سـرکوب ناشـی می‌شود، چراکه گروه از خشـونت بیزار اسـت اما قانون را خشونت نمی‌داند. پس قانون وضع می‌کند، بدن‌های متحدالشکل نافی سلسله‌مراتب و ارتش‌مانندش را کنار هم می‌چیند، ماشین جنگی‌اش را آماده می‌کند، شمارش معکوس انفجـار دینامیت در صحنه را آغاز می‌کند؛ اما ناگهان در گوش ما از چیز دیگری شبیه به سازش سخن می‌گوید. وضعیت متراکمی می‌آفریند که بـدن اجرا را مضطرب می‌کند. اضطـراب از هرگونه انفجار و ترس از هر شدت تجربه‌نشده‌ای، پس اجازه وقوع نقطه‌ای تجربه‌نشده از تئاتر ایران سلب می‌شـود. بدن (اجرا) دچار بیماری می‌شود و ما-تماشاگران- به جای عملکرد حقیقی گلبول‌های سفید خون، مانند گلبول‌های بیمار مبتلا به ایدز، دچار نقصان می‌شویم، حتی به سلول‌های سالم حمله می‌کنیم. اما وضعیت آن‌گونه که توصیف می‌کنم بدخیم و سـرطانی نمی‌شـود، چراکه پورآذری مانند جراحی خبره ما را یک‌به‌یک جراحی می‌کند و دقیقا در لحظه‌ای که خط علائم حیاتی بیمار ممتد می‌شود، با شوک محکمی خطوط را به حالت اول برمی‌گرداند. او بدنش (اجرا) را با دقت و مهارت جراحی می‌کند و نمی‌گذارد خطری جدی تهدیدش کند.