روزنامه شرق

گفت‌وگو با عوامل نمایش «خانه‌ای در انتهای خیابان بهار» به کارگردانی «ندا هنگامی»

همه‌چیز را در نطفه خفه می‌کنیم

از راست مهسا ایرج‌پور، لیندا کیانی، ندا هنگامی و نازنین بیاتی/ عکس: عباس غفاری

عباس غفاری

باید اعتراف کرد که در یکی، دو دهه اخیر کمتر به نمایش‌نامه خوبی درباره زنان برمی‌خوریم! اکثر این آثار یا از این سوی بام افتاده‌اند یا از آن سو! یا به‌شدت فمینیستی‌اند (البته از نوع بی‌منطقش) یا در آنها بانوان مدام در حال ناله و زاری‌اند! درواقع کمترنمایش‌نامه‌ای به زنان کنشگر و واقعی جامعه پرداخته، بانوانی که در جامعه‌ای شکاک و البته مردانه، با چنگ و دندان به دنبال تثبیت موقعیت اجتماعی و اثبات توانایی‌های خود هستند و البته در تلاش برای گریز از تکرار، روزمرگی و دایره بسته قوانین مردسالارانه! «خانه‌ای در انتهای خیابان بهار» تلاشی است برای بازآفرینی موقعیت برزخی این زنان به حاشیه رانده‌شده، کوششی است برای به‌تصویرکشیدن زنانی که می‌خواهند از این دایره بسته تکرار و روزمرگی بگریزند. به همین بهانه با ندا هنگامی (کارگردان)، لیندا کیانی و نازنین بیاتی (بازیگران) نمایش به گفت‌وگو نشسته‌ایم.

خانم هنگامی، شما در کارنامه هنری‌تان نگاه ویژه‌ای به رئالیسم اجتماعی دارید. علاقه‌تان به رئالیسم جادویی از کجا می‌آید؟ به نظرتان سبک خوبی را برای بیان هنری‌تان انتخاب کرده‌اید؟

ندا هنگامی: دقیقا نمی‌دانم که علاقه‌ام به رئالیسم اجتماعی از کجا می‌آید، ولی به‌هرحال من هم چیزی منفک از این اجتماع نیستم و اتفاقات اجتماعی رویم تاثیر می‌گذارد. من اولین کارم را با نمایش‌نامه «اژدهاک» آقای بیضایی شروع کردم و در ابتدای کارم دغدغه‌های فرمالیستی داشتم. به‌همین‌خاطر یک زمانی به مهندس تئاتر معروف شده بودم و می‌گفتند که هندسه تئاتر را خوب بلدم. به همین شکل در نمایش‌های «سلول صفر»، «خواب به سراغم آمد»، «ماضی استمراری»، «نیمروز اسکاتلند» و «خانه‌ای در انتهای خیابان بهار» از اجتماع تأثیر گرفتم. فکر نمی‌کنم بشود گفت من یک کارگردان رئالیست هستم یا کارگردان فرمالیست. بستگی به دوره‌ای دارد که می‌خواهم کار کنم.

برسیم به نمایش «خانه‌ای در انتهای خیابان بهار». گویا ایده اولیه این نمایش براساس یک قصه واقعی در یکی از خیابان‌های شهر تهران شکل گرفته است. لطفا در این مورد توضیح دهید.

ندا هنگامی: ایده اولیه اجرا از آن اتفاق شکل گرفت نه ایده متن. متن این نمایش‌نامه پنج سال پیش از سوی آقای محمد چرمشیر نوشته شد که نامش «خانه» بود. در گفت‌وگویی که من با آقای چرمشیر داشتم، قرار بود که پنج نفر از شخصیت‌های زن دراماتیک جهان، ازجمله لیدی مکبث، نینا (مرغ دریایی)، لورا (باغ‌وحش شیشه‌ای)، یرما و کوردلیا کنار هم قرار بگیرند که با اشیا گفت‌وگویی داشته باشند و در آن یک‌سری اتفاقات رخ بدهد. من این ایده را به آقای چرمشیر گفتم و ایشان بعد از ۴۰ روز متن اولیه نمایش‌نامه «خانه» را برای من خواند که هیچ ربطی به ایده من نداشت، ولی مرا شگفت‌زده کرد چون حس کردم که وقتی می‌توانیم در زبان رئالیستی با شخصیت‌های ایرانی حرف‌های ناگفته‌ای را بزنیم، چرا به سراغ شخصیت‌های ادبیات دراماتیک جهان برویم؟ باوجوداین، متنی که آقای چرمشیر نوشت همچنان سر جای خودش ماند چون فرصت اجرا نیافت.

اسفندماه سال گذشته در یکی از خیابان‌های سمت میدان سبلان یک اتفاقی افتاد که من گزارش آن را در ماهنامه زنان خواندم. گزارشگر هیچ اطلاعاتی از ماجرا نداده بود، ولی سه نفر دیگری که آن اتفاق را دیده بودند، درباره آن اطلاعات کمی را ارائه دادند و گفتند که یک روز صبح چند نفر تصمیم گرفته‌اند که شیر گاز را باز بگذارند تا بمیرند. گویا آنها فقط یک یادداشت می‌گذارند که در آن نوشته‌اند: ما را ببخشید، ما می‌رویم پیش مامان. این همه اطلاعاتی بود که درباره این ماجرا وجود داشت و باعث شد که من یک‌بار دیگر نمایش‌نامه «خانه» را جدی‌تر مرور کنم و ببینم ایده اجرائی من چقدر می‌تواند به فضای اتفاقات آن نزدیک باشد. بنابراین متن «خانه» دوباره برایم زنده شد و آن را به مجموعه ایرانشهر ارائه دادم و فرصت اجرا پیدا کرد. البته یک‌بار دیگر با آقای چرمشیر روی این متن کار کردیم و خانم مرضیه اُزگلی آن را براساس کانسپت اجرائی‌مان دراماتورژی کرد.

متن نمایش شما خیلی به متن «خانه برناردا آلبا»، نوشته فدریکو گارسیا نزدیک است. انگار که اتفاقات آن نمایش شکل ایرانی گرفته و دخترهای برناردا آلبا به ایران آمده‌اند. با این تفاوت که در نمایش شما، کاراکتر مادر وجود ندارد و انگار دخترها تصمیم گرفته‌اند اتفاقی را که برناردا بر سر خودش آورده آنها هم بر سر خودشان بیاورند.

ندا هنگامی: نمایش‌نامه «خانه» می‌تواند به اثر «خانه برناردا آلبا» نزدیک باشد، با این تفاوت بزرگ که برناردا قربانی می‌گیرد و خون کوچک‌ترین و عزیزترین دختر آن خانه قربانی تفکرات برناردا می‌شود و برناردا به‌عنوان یک تفکر دیکتاتورمآبانه کوتاه نمی‌آید و سر حرف خودش می‌ماند، اما در نمایش «خانه‌ای در انتهای خیابان بهار»، ما با خانه‌ای طرف هستیم که یک جمله تکان‌دهنده در آن گفته می‌شود: «مامان مدت‌هاست مرده، چرا از این خونه نمی‌زنید بیرون؟ قفل این خونه از داخله». نمایش ما از جایی شروع می‌شود که پدر و مادر زنده نیستند و به‌گونه‌ای پیش می‌رود که در خانه‌ای در انتهای خیابان بهار قفل است چون ذهن آدم‌های آن خانه قفل شده است. خانه‌ای در انتهای خیابان بهار برای من نماد یک خانه بزرگ‌تر است. من به این خانه فکر نمی‌کنم و تصویری از آن ندارم. من دید بزرگ‌تر و عمیق‌تری در مورد این خانه دارم. به نظرم ما زنانی هستیم که در عدم حضور برنارداها، برنارداوار زندگی می‌کنیم. این چیزی است که من دوستش ندارم. فکر می‌کنم که پیام و کشف نمایش «خانه‌ای در انتهای خیابان بهار» هم همین است.

من فکر می‌کنم که اجتماع ما نیاز به مواجهه با حقیقت دارد. ما مدام صورت‌مسئله‌ها را پاک کرده و در لفافه پنهان می‌کنیم. همه‌مان مدام خط‌کش و پاک‌کن‌به‌دست هستیم. همه‌چیز را در نطفه خفه می‌کنیم. این‌گونه که نمی‌شود جامعه‌ای را ساخت. اجتماع این‌طور معنا پیدا نمی‌کند. تا می‌آید که رنگ‌وبوی یک اتفاق اجتماعی به خودش بگیرد، در نطفه خفه می‌شود. همه اینها با مهارت انجام می‌شود که ما فاقد آن هستیم. ما مهارت ارتباط عاطفی، مادربودن، معلم‌بودن و... را نداریم و مهارت بودنمان را از دست داده‌ایم.

کاراکتر لاله در نمایش به‌نوعی همان کاراکتر لورا در نمایش «باغ‌وحش شیشه‌ای» است که مشکل فیزیکی دارد و شما این مشکل فیزیکی را برای لاله هم گذاشته‌اید.

ندا هنگامی: بله. لاله نمایش من یک آگاهی دارد که لورا آن را ندارد. لاله اولین کسی است که به دفترچه مادر دست پیدا کرده و متوجه آزادگی مادر شده است. پدر این خانه آدمی است که خانواده‌اش را از دست داده و فکر می‌کند همه را باید به هر قیمتی نگه دارد. مادر این خانه یک بار به معنای آزادی از خانه‌اش بیرون می‌زند و درنهایت گیر یک زندان دیگر می‌افتد که در آن پنج بچه با مهر مادری نمی‌تواند پایش را قلاب کند. به نظرم هر انسانی اول باید یک انسان آزاده باشد و بعد می‌تواند یک مادر یا همسر خوب باشد. این درباره مردها هم صدق می‌کند و آزادگی مرد و زن ندارد. پدر نمایش «خانه‌ای در انتهای خیابان بهار» هم چون نتوانسته آزاده باشد، نمادش یک چهارپایه بزرگ فلزی است. او می‌توانسته آزاده باشد ولی آزاده نبوده است.

چرا دختران وقتی می‌خواهند فکرهای ممنوعه‌شان را بگویند، به بالای آن چهارپایه فلزی می‌روند؟

ندا هنگامی: چون آنها زمانی می‌توانند از درون‌شان حرف بزنند که سوار بر آن فضای غالب شوند. در واقع دختران تا از آن چهارپایه بالا نروند و آن را زیر پا نگذارند، نمی‌توانند واگویه و باخودگویی کنند و از عشق و ترس‌های‌شان بگویند چون همیشه فکر می‌کنند دارند از سوی یک جنسیت دیگر قضاوت می‌شوند. زنان اولین چیزی که باید کنار بگذارند، قضاوت مردانه است. مطب‌های زیبایی محل رفت‌وآمد زنانی است که از قضاوت مردان می‌ترسند. شما فکر می‌کنید که زنان از قضاوت خودشان در آینه می‌ترسند؟ به نظر من هرگز این‌طور نیست. من این را به‌عنوان یک زن می‌گویم که زنان در تنهایی عاشق و شیفته چهره و خطوط صورت‌شان هستند چون آن خطوط پر از راز و تجربه است و اگر می‌روند که این خطوط را از بین ببرند، به خاطر این است که از قضاوت مردان می‌ترسند و هنوز سوار بر آن چهارپایه نشده‌اند.

ولی مرد جامعه هم اسیر تفکری شده که متعلق به خودش نیست. به اعتقاد من کاراکتر پدر که به‌عنوان نماد نرینگی در نمایش شما دیده می‌شود نیز قربانی یک چیزی است که خودش هم نمی‌داند آن چیست. در واقع در یک جامعه، انسان قربانی می‌شود نه مرد یا زن.

ندا هنگامی: دقیقا موافقم. اصلا به خاطر همین است که می‌گویم نمایش من یک نمایش زنانه نیست. اصلا نقدی بر مردان وجود ندارد؛ چون مردها خودشان هم در این تفکر قربانی هستند.

صحبت‌هایی که راجع به مطب‌های زیبایی داشتید، الان درباره مردان هم اتفاق می‌افتد و شاید ۴۰ درصد از آدم‌هایی که به انستیتوهای زیبایی می‌روند، آقایان هستند؛ بنابراین آنها هم از ترس قضاوت زنان به این سمت کشانده شده‌اند...

ندا هنگامی: من و تیم نمایشم مخالفتی با زیبایی نداریم؛ اما مسئله مورد بحث‌مان یک خلأ درونی است که با پناه‌بردن به یک بخش بیرونی دارد ترمیم می‌شود. بحث بر سر همان پاک‌کردن صورت‌مسئله است. من ترجیح می‌دهم مطب مشاوره‌ها شلوغ‌تر از مطب‌های زیبایی باشد که نیست.

من فکر می‌کنم که اجتماع ما نیاز به مواجهه با حقیقت دارد. ما مدام صورت‌مسئله‌ها را پاک کرده و در لفافه پنهان می‌کنیم. همه‌مان مدام خط‌کش و پاک‌کن‌به‌دست هستیم. همه‌چیز را در نطفه خفه می‌کنیم این‌گونه که نمی‌شود جامعه‌ای را ساخت. اجتماع این‌طور معنا پیدا نمی‌کند. تا می‌آید که رنگ‌وبوی یک اتفاق اجتماعی به خودش بگیرد، در نطفه خفه می‌شود

کاراکتر مهناز دختر بزرگ خانواده است که به نوعی هم دارد جای پدر را می‌گیرد و هم می‌خواهد که خلأ نبود مادر را جبران کند؛ اما مدام دارد هم در عمل و هم در تفکر اشتباه می‌کند. مهناز یک کاراکتر کنشگر نیست و به‌همین‌خاطر خودش دارد درجا می‌زند و جلوی کنشگری بقیه را هم می‌گیرد. او با ناهید که شاید شخصیت کنشگر خانواده باشد، مدام مقابله می‌کند تا کنشگری نکند یا از بقیه دخترها می‌خواهد جلوی گفتن واقعیت‌ها را بگیرند. انگار که او از فاش‌شدن واقعیت‌ها می‌ترسد. این به خاطر آموزه‌های غلط است یا خودسانسوری تاریخی انسان ایرانی؟ آن نوع خودسانسوری که چه در مرد و چه در زن وجود دارد.

لیندا کیانی: این خودسانسوری در هر دو جنسیت وجود دارد ولی بی‌شک که زنان همیشه قربانی بوده و تحت‌تأثیر تفکر غالبی به نام مرد بوده‌اند. ما در همه عمرمان همیشه سعی کرده‌ایم جوری رفتار کنیم که مادر، برادر، پدر، فامیل، آشنا و اجتماع بپسندند. اگر طرز تفکر مهناز قابل نقد است، به خاطر این است که تا به امروز هرچه را به او دیکته شده، قبول کرده و به آن فکر نکرده است. مهناز فکر می‌کند هرچه پدر یا مادرش به او گفته‌اند، همان‌ها درست است. انسان‌ها در هر سنی که باشند، به چیزی فکر می‌کنند که قبل‌تر به آنها گفته شده است. من وقتی در ۱۴، ۱۵سالگی کتاب‌های فروغ فرخزاد را خواندم، به این نتیجه رسیدم که پس آدم دیگری هم وجود دارد که جور دیگری فکر می‌کند. آن زمان بود که دیدم هرچه ما می‌گوییم، همان چیزی است که به ما یاد داده‌اند.

لاله دختر کوچک خانواده و از نسل امروزی‌تر آنهاست. این کاراکتر به ظاهر باید از بقیه خواهرانش آرمان‌گراتر باشد و تلاش بیشتری برای رهایی و بازکردن آن قفل داشته باشد. او با ساختن عروسک‌ها نیز شاید می‌خواهد به ما بگوید دارد چیز جدیدی می‌سازد؛ اما در آرمان‌گرایی لاله هم هیچ اتفاقی نمی‌افتد و این کاراکتر با فاش‌کردن رازی که در آن خانه است، اتفاقا دارد التهاب را بیشتر و آن قفل را سنگین‌تر می‌کند. فکر نمی‌کنید که این‌طور باشد؟

نازنین بیاتی: همه خواهرها یک چیزی راجع به دیکتاتوری می‌گویند ولی به نظرم اگر قرار بود دیکتاتور روی اینها غالب باشد، باید روی لاله غالب می‌بود؛ چون از چهار سالگی در نبود مادر، او را پدر و خواهر بزرگ‌ترش تربیت کرده‌اند. تأثیرگذاری مادر روی لاله بیشتر از بقیه آدم‌های خانه است. در واقع می‌شود گفت هیچ‌وقت این قانون وجود ندارد که آدم‌های داخل خانه می‌توانند روی شما تاثیر بگذارند. چیزی که بیشترین تأثیر را روی لاله می‌گذارد، رابطه مجازی است که الان بین همه آدم‌ها وجود دارد. ما الان آدم‌های توی خانه خودمان را نمی‌بینیم و به‌جای آن، آدم‌های مجازی را که دور و اطراف خودمان ساخته‌ایم می‌بینیم. ما یک‌سری آدم دور خودمان جمع کرده‌ایم که در نهایت هیچ‌کدامشان برایمان تأثیری ندارند. بنابراین فقط حضور آدم‌ها نیست که می‌تواند روی زندگی یک نفر تأثیر داشته باشد. لاله هیچ‌وقت درباره پدرش حرف نمی‌زند چون از او تأثیر نمی‌گیرد. این اتفاق در مورد لاله و نسل جدید، خیلی ترسناک است چون آنها گم شده‌اند و گیجی عجیبی دارند.

در انتهای نمایش وقتی که با تصویر حباب‌ها روبه‌رو می‌شویم، منهای آن زیبایی‌شناسی که در فرمالیسم نمایش جریان دارد، انگار که آن حباب‌ها دارد به ما می‌گوید که تمام آرزوها، شعارها و آرمان‌گرایی‌ها مثل حباب‌های صابون هستند که فورا می‌ترکند و قرار نیست هیچ حجمی را در فضا اشغال کنند. ما اگر خانه را در قیاس با جامعه ببینیم، فکر می‌کنید که جامعه هم دارد به آنجا ختم می‌شود؟

ندا هنگامی: من به‌عنوان کارگردان یک گلایه‌ای به افراد این خانه دارم. چرا همه دفترچه‌ای را که خوانده‌اند پنهان می‌کنند؟ چرا مادری که رفته و رفتنش را در دفترچه یادداشت کرده، دارد ازسوی دخترها در این خانه پنهان می‌شود؟ بازکردن در و ساعت چهار صبح رفتن که در دفترچه یادداشت شده جسارت می‌خواهد. من معتقدم که ما باید از درون خودمان شروع کنیم. من اگر یاد بگیرم که آزاد و آزاده زندگی کنم، هیچ قالب فلزی‌ای نمی‌تواند جلویم را بگیرد. مثل بسیاری از زندانی‌هایی که در تاریخ شنیده‌ایم پس از سال‌ها تونل کندند و رفتند و بالاخره سر از آزادی درآوردند. همه دخترهای خانه نمایش من، دفترچه را خوانده‌اند، اما منفعل هستند. چرا آنها تفکر مادر را نمی‌گیرند که با آن حرکت کنند؟ البته در نهایت من به‌عنوان کارگردان این کار را کرده‌ام؛ یعنی دختر کوچک در ساعت چهار صبح با ترس و بغض، آخرین جمله‌های رمزگشایی دفترچه مادر را می‌گوید و اشاره می‌کند که مادر زنده است و از آنجا رفته. زمان برای گفتن این حرف‌ها مناسب نیست چون خواهرهای دیگر همه خواب‌اند، اما آدم کاری که فکر می‌کند درست است را باید انجام دهد. بنابراین دختر کوچک به‌عنوان اولین نفر همراه با حبابش از آن در خارج می‌شود و می‌رود. آن صحنه اولین‌باری است که تماشاگر می‌بیند که دخترها از آنجا بیرون زده‌اند. بعد از آن هم بقیه دخترها دنبال او می‌آیند و رو به تماشاچی حباب‌هایشان را فوت می‌کنند. درواقع دخترها با دو تفکر مواجه هستند؛ تفکر قفل فلزی و تفکر یادداشت و کلمه. با تفکر قفل فلزی سخت‌تر می‌شود در خانه را باز کرد و می‌شود این کار را با کلمه، مواجه‌شدن با ترس‌ها و رفتن به دنبال عشق انجام داد. خروج از بن‌بستی که نمی‌دانید پشتش باغچه سبزی هست یا نه، یک خروج ریسک‌پذیر است، اما از ترس گرگ پشت دیوار که نمی‌شود در بن‌بست گیر افتاد. به نظرم این پیام کلی نمایش است. من معتقدم ما در این زمینه موفق شدیم. کمی مکاشفه درباره‌اش سخت است. ذهن تنبل ممکن است که نشانه‌گذاری‌های نمایش ما را دریافت نکند، اما من واقعا معتقدم که ما برای آدم‌های تنبل تئاتر کار نمی‌کنیم. تئاتر ما برای کسانی است که شاید دوست داشته باشند یک مقدار سلول‌های خاکستری‌شان فعال‌تر شود.

درواقع نمایش «خانه‌ای در انتهای خیابان بهار» یک نمایش مواجهه است؟

ندا هنگامی: بله. نمایش با جمله مادر تمام می‌شود که می‌گوید: «آیا اگر این در را باز کنم و بروم، عشق منتظرم است؟ نمی‌دانم، اما باید بروم چون اگر عشق در دستانت نباشد، نمی‌توانی آن را به کسی بدهی». کسی نمی‌داند که او وقتی رفت، آیا واقعا عشق را پیدا کرد یا خیر. او به‌جای درجازدن و تحمل یک زندان می‌رود و نمی‌داند که برایش چه اتفاقی می‌افتد. قشنگی آینده هم به این است که قابل پیش‌بینی نیست. من اگر فردایم را پیش‌بینی کنم، دیگر فردا برایم معنی ندارد، اما من امروزم را می‌سازم چون نمی‌دانم فردا با چه‌چیزی مواجه می‌شوم. من به کاراکتر مادر می‌گویم دمش گرم که رفت و با همه ترس‌ها و جهان پیچیده بیرون خود مواجه شد. او در خانه ننشست و خیالات نبافت، بلکه رفت و با جامعه بیرون مواجه شد.

و سخن پایانی؟

ندا هنگامی: من برای نمایش «خانه‌ای در انتهای خیابان بهار»، بهترین دخترهای دنیا را داشتم. بهترین و خلاق‌ترین تیم ممکن را داشتم که می‌توانست در کوتاه‌ترین زمان، کدهای مرا بگیرد و پرورش دهد. من کدها را به بچه‌ها دادم و هرآنچه که خلق شد کار خودشان بود. آنها در این مدت کوتاه، کاراکترهای خیلی جذابی خلق کردند. خود من وقتی اجرایشان را می‌بینم خیلی لذت می‌برم. از تیم پشت صحنه هم خیلی سپاسگزارم که دارند در یک تایم دواجرائی و زمان نزدیک به عید تمام تلاششان را می‌کنند. در نهایت از هادی علی‌محمدی هم متشکرم. ایشان اولین تجربه تهیه‌کنندگی‌شان در تئاتر است. من از ایشان ممنون هستم که سرمایه‌شان را به تئاتر آوردند. آقای علی‌محمدی ریسک کرد که در این نمایش غیرکمدی سرمایه‌گذاری کرد چون معمولا فقط تئاترهایی که چهره دارند و تماشاگر را می‌خندانند به فروش خوبی می‌رسند. من بابت این ریسک از ایشان ممنونم. من آدمی هستم که به اجر معنوی اعتقاد دارم. شاید نمایش «خانه‌ای در انتهای خیابان بهار» برای آقای علی‌محمدی بازگشتی نداشته باشد، اما مطمئنم اگر در میان مخاطبان ما یک زن تلنگری خورده باشد و به برون‌رفت از حبابی که برای خودش ساخته فکر کرده باشد، اجرش در ابتدا برای آقای علی‌محمدی و سپس برای ماست. من می‌خواهم آقای علی‌محمدی را در تئاتر نگه دارم. من امیدوارم که این اتفاقات تداوم داشته باشد و آدم‌هایی بیایند و با دغدغه فرهنگی برای تئاتر هزینه کنند چون همین اتفاقات است که تئاتر سرزمین ما را می‌سازد.

روی صحنه

باغ آلبالوی تاریک

جواد رنجبر

باغ آلبالو، نوشته معروف آنتوان چخوف این‌بار به کارگردانی آقای اکبر زنجانپور روی صحنه رفته است؛ رویدادی که به نظر می‌رسید خوب و فرصتی قابل‌استفاده باشد. نام‌های چخوف و زنجانپور برای جلب نظر تماشاگر و راضی‌رفتن او به سالن کافی است، اما آیا تماشاگر راضی هم از سالن بیرون می‌آید؟ به نظر می‌رسد که نه. در تبیین این نه، چند مؤلفه را باید بررسی کرد.

نخست نمایش‌نامه است. نمایش‌نامه باغ آلبالو درجه‌یک و بی‌نقص است. انتخاب نمایش‌نامه هم هوشمندانه است. قطع‌شدن درختان و نابودشدن باغ‌ها و بالاآمدن نوکیسه‌ها و انحطاط مسئله روز ایران هم هست. بنابراین متن و انتخاب آن خالی از اشکال است و ازاین‌رو باید به زنجانپور تبریک گفت. بنابراین اشکالات نمایش به کارگردانی آن مربوط می‌شود یا بهتر است گفته شود که توان بالای کارگردان در این نمایش بروز نداشته است. دلایل آن می‌تواند متفاوت باشد، اما هرچه هست، در روی صحنه چند نقص عمده به چشم می‌خورد و درمجموع نمایش را به حد یک تئاتر تأثیرگذار نمی‌رساند.

اشکال اول به طراحی صحنه و لباس مربوط است. صحنه بیش از حد سیاه است. باغ آلبالو قرار نیست یک اجرای شاد باشد، اما دلیلی منطقی برای یکدست سیاه‌پوش‌بودن بازیگران هم وجود ندارد. همه، زن و مرد، سیاه پوشیده‌اند؛ لباس‌هایی که به نظر می‌رسد هیچ نسبتی با جامعه‌ای که نمایش‌نامه از آن می‌آید- روسیه- ندارد. به طور طبیعی باید بین لباس لوپاخین نوکیسه و فیرز خدمتکار و دونیاشا تفاوت وجود داشته باشد، اما در نمایش همه یکسان پوشیده‌اند. علاوه بر سیاهی صحنه، ثابت‌بودن آن نیز نمایش را کمی خسته‌کننده می‌کند. دو مبل و یک صندلی و یک میز برای تجسم خانه و ایستگاه قطار کافی نیست. این کسل‌کنندگی با پرده‌ای که در میانه صحنه وجود دارد تشدید می‌شود. این پرده قرار است فاصله بین خانه و درختان باغ باشد، اما طرح پرده و نورپردازی آن به اتاق‌خواب بیشتر شباهت دارد. نورپردازی در سایر بخش‌ها هم چندان کمکی به نمایش نمی‌کند. گاه بازیگران برای حرف‌زدن به جلو صحنه می‌آیند و در نور موضعی دایره‌ای قرار می‌گیرند. این آمدورفت و تغییر نور هیچ کمکی به ایجاد فاصله در نمایش و تأکید بر شخصیت یا گفت‌وگوی او نمی‌کند. مشابه این نقص در صدای نمایش هم وجود دارد. در چند قسمت صدای بازیگران از بلندگو پخش می‌شود. صدای بلند ناگهانی در بین نمایش آزاردهنده است و منطق آن هم چندان روشن نیست. علاوه بر این نقص‌ها بازی‌های نمایش هم، با اینکه درست انجام می‌شوند، فاقد حس و رنگ است. منظور از حس و رنگ، افزوده‌های تکنیکی و شخصیتی بازیگر به نقش است؛ نقشی که به دست چخوف در نهایت دقت و زیبایی نوشته شده است. شاید طراحی یکدست لباس و صحنه‌های ثابت و تاریک به کم‌شدن این حس و رنگ منجر شده باشد، اما آنچه به دست می‌آید فقدان ارتباط حسی بین تماشاگر و بازیگر است که در تئاتر باید در اوج باشد. بازیگران در بیان واژه‌ها هم گاه دچار مشکل می‌شوند و واژه‌ها به‌درستی شنیده نمی‌شود. درمجموع نمایش باغ آلبالوی زنجانپور باوجود زحمت‌های زیادی که برده است به یک اتفاق خوب و بزرگ تئاتری تبدیل نمی‌شود. درحالی‌که هم نمایش‌نامه و هم کارگردان قابلیت آفرینش آن را داشته‌اند.

در بوته نقد

درباره نمایش مانوس

اولین گزارش شبه‌مستند از تراژدی پناه‌جویی در قرن بیست‌ویکم

صمد چینی‌فروشان . عضو کانون ملی منتقدان تئاتر

نمایش «مانوس»، تازه‌ترین اثر نازنین سهامی‌زاده، یک تئاتر مستندِ نو با پایان‌بندی ملودراماتیک است. نازنین سهامی‌زاده که پیش از این، نمایش «چشم در برابر چشم» را براساس زندگی آمنه بهرامی، یکی از قربانیان اسیدپاشی روی صحنه برده و گرایش خود را- با اندکی تسامح- به تئاتر مستند معاصر آشکار کرده است این‌بار با کارگردانی و اجرای نمایش «مانوس» که نام یکی از اردوگاه‌های پناه‌جویان تبعیدشده به گینه نو توسط دولت استرالیا است، یکبار دیگر میزان شناخت خود درباره تئاتر مستند نو را به محک قضاوت گذاشته است. نمایش «مانوس» را با وجود برخی نقاط ضعف قابل بحث آن، به‌راستی می‌توان اولین تجربه نسبتا موفق نازنین سهامی‌زاده در زمینه تئاتر مستند تلقی کرد.

نمایش «مانوس» روایتگر گزارش خبرنگار پناه‌جویی به نام بهروز بوچانی است که از ۲۰۱۳ به مدت چهار سال در زندان مانوس گرفتار آمده است. او که یکی از شخصیت‌های اصلی نمایش نازنین سهامی‌زاده نیز هست، پیش از این، در تلاش نفس‌گیرش برای جلب حمایت مردمی و شاید دولتی از ایرانیان پناه‌جوی گرفتارآمده در شرایط غیرانسانی و کشنده کمپ‌های مانوس و نائورو، از طریق اینترنت، با روزنامه شهروند، گفت‌وگوی مفصلی داشته است که می‌تواند مبنایی برای تحقیقات احتمالی بعدی نازنین سهامی‌زاده باشد. توجه ایرانیان به ماجرای مانوس از یک‌سال‌ونیم پیش و از زمان انتشار این گزارش آغاز شد و درنهایت، به همت نازنین سهامی‌زاده در قالب یک نمایش «مستند» بر صحنه تئاتر شهر تهران جان گرفت. این نمایش، روایتی «مستند» از رویداد تأسف‌بار و سؤال‌برانگیزی است که شرف و انسانیت همه ملت‌ها را مورد پرسش قرار داد.

اما نمایش «مانوس» که با وضوح قابل‌ستایشی، بخشی از ویژگی‌های یک تئاتر مستند معاصر را در ساختار روایی و اجرائی خود عرضه می‌کند، به‌دلیل نادیده‌انگاری اجباری یا کم‌توجهی به یکی از مهم‌ترین وجوه ساختاری تئاتر مستند نوین، یعنی وجه حقیقت‌جویی، افشاگری و آگاهی‌بخشی همه‌جانبه آن، جز تکرار داده‌های پراکنده رسانه‌ها، البته در ساختاری توجه‌برانگیز، چیزی به دانسته‌های مخاطبان خود از واقعیت رویداد مورد بحث نمی‌افزاید و به‌همین‌دلیل نیز در انتها، چاره‌ای جز توسل به ملودرام و پایان‌بندی ملودراماتیک برای گزارش نمایشی خود از عظیم‌ترین رویداد تراژیک قرن نمی‌یابد. اگر ایده محوری شکل‌گیری و پیدایش تئاتر مستند نوین، کشف حقیقت از راه تحقیق و گردآوری داده‌های شفاهی و غیررسمی و در صورت امکان از طریق پژوهش میدانی مستقیم درخصوص رویدادها و معضلات جهان معاصر باشد، «مانوس»، یک تئاتر مستند نو یا معاصر است چراکه براساس اسناد شفاهی افشاشده از سوی یکی از قربانیان تراژیک‌ترین رویداد معاصر جهان پی‌ریزی شده است اما به‌دلیل انحراف از ایده محوری تئاتر مستند که همانا همه‌جانبه‌نگری به قصد افشای حقایق ناگفته و پنهان‌مانده در پس ظاهر رویداد موردنظر است و نیز به‌خاطر تکرار صرف داده‌های یکسویه قربانیان و کم‌توجهی به سایر عناصر و عوامل درگیر در رویداد مورد بحث که به خلق آتمسفری پراندوه و احساسی و نه عقلانی و انتقادی بر صحنه تئاتر انجامیده است، یک اثر شبه‌مستند ملودراماتیک است. تئاتر مستند معاصر که در دهه ۹۰ قرن بیستم با آثار کسانی چون کروزینگر، رولان بروس و... پی‌ریزی شد، برخلاف تئاتر مستند کلاسیک، دیگر نه بر اسناد تاریخی مکتوب و گزارش‌های رسمی که بر واقعیت‌های روزمره و گزارشات شفاهی قربانیان و شاهدان عینی و گزارشات نهادهای حقوق‌بشری از رویدادهای جهان معاصر تکیه دارد. تئاتری که محصول پروژه‌های تحقیقاتی طولانی‌مدت کارگردان‌ها بوده و به قصد افشای حقایق پنهان‌مانده یا پنهان‌نگاهداشته‌شده از رویدادهای جهان پرآشوب معاصر به صحنه می‌روند. به‌همین‌دلیل هم، تئاترهای مستند معاصر، برخلاف انواع کلاسیک خود که بر آگاهی و قضاوت پیشینی تماشاگران از رویدادهای تاریخی گذشته (نظیر جنایات نازی‌ها و انعکاس آن در دادگاه نورنبرگ) متکی بوده است، با هدف روشنگری و تکمیل اطلاعات پراکنده و حتی ناقص تماشاگر معاصر طراحی می‌شوند به‌طوری‌که در پایان اجرا، تماشاگر متوجه می‌شود که تا چه اندازه از حقایق جهان پیرامون خود کم‌اطلاع بوده و تا چه میزان، داده‌های رسمی رسانه‌ای، با واقعیت‌ها و حقایق موجود در تضاد بوده است. اما نمایش «مانوس» شاید به دلیل وابستگی صرفش به یک گزارش مطبوعاتی البته بسیار تکان‌دهنده که خود حاصل تلاش خبرنگاری به نام بهروز بوچانی از قربانیان اردوگاه مانوس با مطبوعات داخلی ایران (روزنامه شهروند ۲۵ آذر ۹۳) بوده است، از تحقق این مهم‌ترین دلیل وجودی تئاتر مستند معاصر بازمی‌ماند به‌طوری‌که نه‌تنها از ارائه هرگونه توضیح روشنگر افزوده‌ای درخصوص ریشه‌های رویداد مورد بحث بازمی‌ماند بلکه با نوعی جهت‌گیری سیاسی و آوارکردن همه تقصیرها به گردن دولت استرالیا، هم از بار مسئولیت دولت و جامعه مورد خطاب قربانیان می‌کاهد و هم آن را همچون همیشه تاریخ، در ابهام و ناروشنی رها می‌کند. به‌همین‌دلیل هم، «مانوس»، برخلاف ایده محوری این نوع تئاتر مستند، چاره‌ای جز توسل به عواطف مخاطبان خود و افزودن به بار اندوه آنان نمی‌یابد که کاری جز شنیدن دوباره داده‌های پیشین رسانه‌ها، از ایشان ساخته نیست.

از آنجایی که این نوع تئاتر مستند، قصد ندارد مشاهدات یا شنیده‌ها و یافته‌های پژوهشی خود را در ظرفی جدید و در یک موقعیت دراماتیک تخیلی بریزد بلکه می‌کوشد اسناد به‌دست‌آورده را بدون کوچک‌ترین تغییری در محتوا با فرمی زیبایی‌شناسانه بر صحنه به روایت بنشیند، بازیگران آنها نیز از «بازی نقش» فاصله می‌گیرند و با حفظ فاصله ملموس از نقش، در جایگاه افرادی قرار می‌گیرند که متن نمایش از سخنان آنها شکل گرفته است.

ادامه در صفحه ۱۴