در بوته نقد

تأملاتی درباب تئاتر و کرونا

محمدحسن خدایی
منتقد تئاتر

● زمانه عجیبی شده؛ قرنطینه و انزوا؛ به‌محاق‌رفتن زندگی جمعی و خالی‌شدن شهرها از آدم‌ها. تجربه ناب مواجهه هراسناک با بیماری‌های همه‌گیر جهانی و اضطراب بیولوژیک از امکان زنده‌ماندن در این وانفسای همگانی. گویی در میانه یک جهان آخرالزمانی گرفتار شده‌ایم و چشم‌انداز پیش‌رو مبهم‌تر از آن است که امیدی برانگیزاند و تحمل این دوران پر از محنت و ملال را آسان کند. حتی مسائل هستی‌شناختی به حاشیه رفته و این گفتار پزشکی است که ذیل زیست‌سیاست دولت‌ها سامان امور را در دست گرفته و فرمان به قرنطینه و فرم دیگری از زیستن داده. نهاد اجتماعی تئاتر هم از این قاعده مستثنا نیست و به مانند اغلب فعالیت‌های اجتماعی، کاروبارش به تعطیلی و کسادی کشانده شده و خیل دوستدارانش را در حسرت تماشای خویش نگه داشته. دیگر خبری از آن پاتوق‌های فرهنگی و لذت‌های دور هم جمع‌شدن و گفت‌وگوهای گروهی نیست و سالن‌های نمایش، خاموش‌تر از همیشه به مرگ و بیماری عالم‌گیر خیره مانده‌اند. گو اینکه مرگ و مرگ‌آگاهی، یکی از ضرورت‌های همیشگی تئاتر بوده و پرداختن به آن از اولویت‌های بنیادین آن. تراژدی را به یاد آوریم که چگونه به آزادی و مرگ پرداخته و انسان طراز نوین را تعین می‌بخشد. گئورگ لوکاچ در مقاله دوران‌ساز خویش با نام «متافیزیک تراژدی» به تفاوت بنیادین زندگی روزمره با امر تراژیک اشاره می‌کند و منطق جهان جدید را که مبتنی‌بر سرمایه‌داری و حقوق شهروندی است، در مخالفت با جهان تراژیک می‌داند. از نظر لوکاچ «تراژدی» واقعی‌ترین شکل زندگی و تجربه لحظات عظیم است؛ همان تجربه‌ای که نمی‌توان با منطق علّی به توضیح آن نشست و اغلب با ضرورت و ابهام همراه است. تراژدی فرمی از هستی انسان است که چندان در قیدوبند زمان و مکان نمی‌ماند و رخدادهایش از قلمرو منطق انسان امروزی بیرون است. بیش از آنکه با روان‌شناسی بتوان چرایی کنش تراژیک را توضیح داد، این تقدیر و ضرورت است که آن را معنادار می‌کند. کرونا بار دیگر ضرورت زیستن در یک جهان تراژیک را گوشزد کرده و این از وظایف نهاد اجتماعی تئاتر است که در این باب تأمل کند و بار دیگر مرگ‌آگاهی انسان مدرن را به امری هستی‌شناختی بدل کند.

در زمانه‌ای که مرگ و بیماری در آستانه ایستاده و زندگی بشری را تهدید می‌کند، می‌توان به گفتارهایی استناد کرد که در باب مرگ به تأمل نشسته‌اند. «هوارد بارکر» در کتاب «مرگ، آن یگانه و هنر تئاتر» بیان می‌کند که چگونه از زمانی که «مرگ» کنار گذاشته شده و قدرت نفوذ و تأثیرگذاری‌اش بر روح انسانی را از دست داد، تئاتر هم دچار زوال و انحطاط شده است. بارکر اما فروکاستن تئاتر به مکانیسم بهداشت و درمان بیماران را هم رد می‌کند و معتقد است «با آنکه بسیاری کوشیده‌اند تا از تئاتر یک بیمارستان بسازند، ما صحنه خود را از تمامی عفونت‌ها مصون نگه داشته‌ایم». بنابراین در این زمانه که سیاست بقا و زنده‌ماندن به امری همگانی تبدیل شده، می‌بایست نسبت تئاتر با مرگ و زندگی از نو تعریف و صورت‌بندی شده و پتانسیل‌های رهایی‌بخشی آن، با تخیل‌ورزی و خلق جهان‌های ممکن، به کار انسان‌های محبوس در قرنطینه و انزوا درآید؛ رسالتی که سال‌هاست سینما به آن پرداخته و با امکان‌های روایی و تکنولوژیکی که در اختیار دارد، سوبژکتیویته جمعی انسان‌ها را در قبال وضعیت‌هایی آخرالزمانی شکل داده است. یانیس واروفاکیس در کتاب «حرف‌هایی با دخترم درباره اقتصاد» و در فصل «ویروس‌های احمق؟» به فیلم ماتریکس اشاره دارد که چگونه در آن عده‌ای از انسان‌ها توانسته‌اند از انقیاد ماشین‌ها رها شده و با نوعی مقاومت، آزادانه زندگی کنند. یکی از دیالوگ‌های مشهور فیلم ماتریکس به رابطه انسان و ویروس می‌پردازد. اینکه کدام‌یک سیاره زمین را به مرز نابودی کشانده و در نهایت از بین خواهند برد. «می‌دانی، هر پستانداری در این سیاره توازن طبیعی را با محیط زیست پیرامون خود ایجاد می‌کند، اما شما انسان‌ها این کار را نمی‌کنید ... موجود زنده دیگری در این سیاره هست که همین کار را می‌کند. می‌دانی کدام موجود؟ ویروس. انسان‌ها بیماری‌اند، آن‌ها سرطانِ این سیاره‌اند، شما طاعون هستید و ما درمان آن». واروفاکیس به این نکته اشاره دارد که گاهی ویروس‌ها برای آنکه زنده بمانند، سلول میزبانشان را نابود نمی‌کنند، اما انسان‌ها با نوع زندگی خویش، کمر به نابودی طبیعت و سیاره‌ای که در آن زندگی می‌کنند بسته‌اند. بنابراین با اندکی تسامح می‌توان ویروس واقعی را انسان آزمندی دانست که با توسعه نامتوازن و تخریب گسترده محیط زیست در حال ازبین‌بردن خود و زندگی تمام موجودات عالم هستی است. تئاتر پساکرونایی، می‌بایست بار دیگر به مرگ و زندگی بپردازد و ذیل مرگ‌آگاهی، به مسئولیت انسان‌هایی اشاره کند که زمین را به غارت و فروپاشی کشانده‌اند. تئاتر پساکرونایی، تئاتری رادیکال و اخلاقی است.

حسن معجونی، محمد عاقبتی و مازیار سیدی درباره نسخه چهارم «آشپزخانه» - بخش نخست

کارگردانی در سکوت، کارگردانی به سبک ذن

از راست: محمد عاقبتی، محمدحسن معجونی، مازیار سیدی، عکس: مهدی آشنا

با تماشای نسخه چهارم و آخرین نسخه «آشپزخانه» انگار در روند کارگردانی حسن معجونی یک پارادایم شیفت را تجربه می‌کنیم؛ بعد از سال‌ها ماندن روی چخوف، الان مدت‌هاست که روی متن آشپزخانه که گرچه کمدی است، ولی تفاوت جدی با کمدی چخوفی دارد ایستادید و این حتما معنی‌اش این است که این مکث ضرورتی برای شما دارد؟

معجونی: این متن برای من دو تا چیز داشت؛ در وهله اول متنی را پیدا کنم که این تعداد آدم را بتواند ساپورت کند.

یعنی هدفتان تولید یک پروژه تئاتری بزرگ بود؟

معجونی: بله، در وهله اول، ولی الزاما نه که این تنها متن باشد، به خاطر اینکه خیلی از متن‌ها هستند که همین حال‌وهوا را دارند. اما آشپزخانه برای من خیلی بامزه است. مثلا ماجرا برمی‌گردد به خیلی سال پیش که وقتی ندا رضوی‌پور تازه از فرانسه آمده بود، گفت یک متنی است که فقط خوراک خودت است. من نمی‌دانم چرا این را گفت. آیا الان را داشت می‌دید، چون خوراک الانِ من است، اما خوراک آن موقع من هم بود؟ اصلا نمی‌دانم چطور بود، ولی اصرار داشت که می‌گفت این متن را خیلی دوست خواهی داشت. این متن اینطور نیست که من تازه شناخته باشم، از سال‌ها قبل خیلی درباره‌اش صحبت شنیدم، به خاطر اینکه متن و اجرای مورد علاقه آقای رفیعی بود. چون در مورد تئاتر خورشید داشت صحبت می‌کرد و این اجرای آشپزخانه هم یکی از آن اجراهایی بود که آن موقع انجام شده بود و خیلی درباره آن صحبت می‌شد. من همین‌طور مدام درباره این متن شنیدم. ماجرای بعدی اینکه خود محتوای این متن برایم جذاب بود و هست. اولا هم خود شکل قصه‌گویی ماجرا چیزی بود که اتفاقا خیلی دوست دارم و خیلی دور از چخوف هم نیست. اگر نگاه کنی یک جورهایی، همان حال‌وهوا را دارد، یعنی خوب قصه‌ها و بیشتر از هر چیز دیگری نگاه کنی، انگار روی مود سوار است و خیلی قصه صراحت آنچنانی ندارد. امپرسیونیسم جاری در آشپزخانه را اگر بخواهیم نگاه کنیم، مثلا در چخوف هم به شدت وجود دارد؛ حال‌وهواهایی که مدام و به‌شدت دارند عوض می‌شوند. بعد خود محتوای داستان که چیزی که در خود قصه هم وجود دارد، ولی در دراماتورژی ما به نظر من خیلی بیشتر این مد نظر ما بود که وضعیت این آشپزخانه چقدر شبیه شرایط ماست؛ آدم‌هایی که کاملا ناراضی هستند و دارند زندگی می‌کنند.

لطفا راجع به فرایند دراماتورژی توضیحی بدهید؛ اینکه در هر مرحله و در هر بار اجرا، متن چه تغییراتی کرد؟ چون این نسخه نهایی که روی صحنه بردید خیلی با نسخه اولیه متفاوت است و اینکه در کل اجرای شما چقدر با اصل متن فاصله دارد؟

معجونی: تفاوت زبان در اصل متن مسئله است که ما هیچ‌وقت در نسخه‌های قبلی نمی‌توانستیم آن را پیاده کنیم، به دلیل اینکه این برای جامعه‌ای که متن در آن نوشته شده آدم‌های مهاجر بسیاری را با لهجه‌ها و اصطلاحات مختلف دربر می‌گرفت. متن برای جامعه‌ای است که مهاجر زیاد دارد، فرهنگ‌های مختلف کنار هم دارند جمع می‌شوند و زبان هم مسئله است. این در دراماتورژی اول من وجود نداشت، به دلیل اینکه ما این تجربه را نداریم. مثلا بیشترین چیزی که حضور آدم بیرونی داریم، افغان‌ها هستند و تقریبا هیچ نمونه دیگری نداریم. آرام‌آرام و به‌مرور زمان آن داستان عربی را ما وارد کردیم و این عربی را هم صرفا باز به منظور آن چیزی که خود نویسنده آورده بود نتوانستیم وارد کنیم، بلکه مسئله این بود که آن شخص در بین بومی‌ها فهمیده نمی‌شود که اتفاقا در خود متن هم این وجود دارد. اینکه دو نفر مطلبی باهم بگویند که دیگران متوجه نشوند. شما دقت کنید، اتفاقا این خیلی بامزه است. یک اتفاقی در شب قبل افتاده، در شروع اینها سعی در روایتشان دارند، هر کسی یک چیزی دارد و می‌گوید می‌رسیم به اصل روایت ما، اینجا به عربی دارد گفته می‌شود و دوباره گم می‌شود. ما این را گم کردیم، آنجا درباره یک چیزهای دیگر دارند صحبت می‌کنند. فضاهای کلنی‌های کوچک کوچک که خرده‌فرهنگ‌هایی دارند، در آن متن وجود دارد و اینجا نبود؛ این خیلی ترکیب زیادی شده و در عین حال فضای مردانه‌ای که یک مقدار با خانم‌ها در اجرای ما کنترل می‌شود، این یک دراماتورژی است و ما اینجا در سری جدیدمان دوباره به آن پرداختیم و نهایتا مثلا رئیس آشپزخانه هم دارد پشت یک خانم پنهان می‌شود.

تفاوت نسخه‌ها، بیشتر برای شما ضرورت فنی داشت یا ضرورت اجتماعی؟

معجونی: ضرورت اجتماعی آگاهانه وارد دراماتورژی من نشده، اما خب وقتی ما در جامعه زیست می‌کنیم و درعین‌حال با یک متن روبه‌روییم که با آن مدت‌هاست دمخور هستیم، این ضرورت رنگ‌وبوی خودش را به دراماتورژی ما می‌افزاید. من به دو چیز توجه داشتم؛ به تعدد بازیگر و اینکه هرکدام حال‌وهواهایی دارند و چون در دو، سه جای مختلف هم این را تجربه می‌کردم، از خرده‌فرهنگ‌ها هم در شهرهای مختلف تغذیه می‌کردم.

یعنی سفر اجرای شما به شهرهای مختلف، مدام به کار شاخ‌وبرگ می‌داد؟

معجونی: اجرای هر شهر، یک حال‌وهوا داشت و دو نوع بر دراماتورژی اثر داشت؛ دراماتورژی خود بازیگر بسته به اینکه هرکدامشان با حال‌وهوای خودشان چیزهایی را دارند می‌آورند، این دارد اضافه می‌شود و درعین‌حال هم به مرور زمان من به لحاظ فنی روی چیزهایی تمرکز می‌کنم؛ مثلا شاید الان ریتم برای من خیلی مهم‌تر از خیلی چیزهای دیگر شده؛ قبلا به این اندازه توجه نمی‌کردم که الان برایم مهم است.

مازیار سیدی، حضور در گروهی که پرجمعیت است و هم‌زمان افراد زیادی روی صحنه‌اند، ولی یک‌جورهایی نقش محوری‌اش را تو داری بازی می‌کنی، ولی انگار همه گروه قرار است با هم یک کاراکتر باشند، چطور است؟ یعنی شاید باید یک هارمونی در اجرا وجود داشته باشد که ما می‌توانیم نمونه آن را در ارکستر ببینیم. مازیار برای تو این تجربه چطور بوده؛ به‌خصوص که می‌دانم بخشی از تمرین آماده‌سازی گروه بازیگران را در هر دوره تو انجام می‌دادی؟

مازیار سیدی: درباره بخش دوم باید نکته‌ای را تصحیح کنم. من آماده‌سازی نمی‌کردم، بلکه در حدی که می‌توانستم کمک کنم، در تمرین‌های بیان همراه بودم؛ آن‌هم در دوره اول، نه در دوره دوم و سوم اجرا. در واقع من اول به‌عنوان کمک آقای معجونی به پروژه اضافه شدم و بعد به‌عنوان بازیگر در کار شروع به فعالیت کردم. دقیقا حرفی که داری می‌زنی، همین اتفاق دارد می‌افتد. عین یک ارکستر، ارکستری که همه دارند لاین‌های خودشان را می‌زنند؛ درعین‌حال که شخصیت دارند، بین کار آنها با لاین‌های دیگر ارتباط برقرار می‌شود و یک نفر هم این وسط هست که ملودی‌ای را از اول تا آخر آن قطعه‌ای که دارد نواخته می‌شود، قرائت می‌کند و اینجا یک نمایش‌نامه است. عملا همه ما داریم با همدیگر این فعالیت را انجام می‌دهیم و اصلا رفتار شخصی‌ای نیست؛ یعنی شما اگر مقداری به نمایش به شکل ارتباطات بین این آدم‌ها نگاه کنی، اگر ارتباطات آدم‌های دیگر را قطع کنی، اصلا معنا پیدا نمی‌کند؛ چون کاراکتر پیتر اساسا از «ب» بسم‌الله نمایش دارد با آدم‌های دیگر تعریف می‌شود تا پایان‌بندی؛ در واقع از یک وضعیت تبدیل می‌شود به وضعیتی که در پایان‌بندی نمایش شکل فعال پیدا می‌کند. در نهایت این چیزی است که خیلی بیشتر از اینکه در کنترل من به‌عنوان بازیگر باشد، چیدمانی است که در کنترل کارگردان است؛ یعنی اگر این ارتباط الان دارد روی صحنه ارگانیک فعال می‌کند، ارتباطی است که کارگردان و دراماتورژ آن را از بیرون چیدمان می‌کنند و من هم سعی می‌کنم تابعیت دکترین کارگردان و دراماتورژ را داشته باشم و در نهایت این مسئله‌ای است که خیلی بیشتر از اینکه در حوزه شغلی من باشد، در حوزه شغلی آقای معجونی و مهدی چاکری است.

هدایت این جمعیت برایتان به چه شکلی اتفاق افتاده؟ چطور این ارکستر را رهبری کردید؟ چیزی که خیلی به چشم می‌آید، این است که به لحاظ میزانسن همه گروه مسلط هستند؛ یعنی هیچ حرکت اضافه‌ای ندارند و همه چیز با وجود اینکه صحنه خیلی شلوغ است، کاملا کنترل‌شده و خط‌کشی‌شده است. چطور به این حاصل رسیدید؟

معجونی: تمرین اول ما شش ماه طول کشید. در اجراهای بعدی، من وقتی می‌خواهم نسخه عوض کنم، یک ماه تمرین داریم. مثلا تمرین برای نسخه چهارم، کمتر از یک ماه بود و ۱۵ روز تمرین داشتیم. ولی برای اجرای اولیه در واقع اسکلت آنجا زمان برد و درست شد. من حتی یادم می‌آید روزهای اول که متن می‌خواندیم، واقعا فهم این متن سخت بود. بخشی این بود که مترجم‌های آن‌موقع، مترجم‌های بدی بودند و داشتند برای ما کار می‌کردند؛ چون خودشان بر مبنای چیزهایی که ما داریم به دست می‌آوریم، تازه ترجمه‌شان را شکل می‌دادند، ولی واقعیتش سخت بود و آرام‌آرام و به مرور به این اتفاق رسیدیم. چیزی که می‌گویم سابقه دارد؛ یعنی الان اگر رسیدیم به اینکه این همه نظم وجود دارد و همه چیز دارد به نتیجه درست منجر می‌شود، درست است با اینها ۱۵ روز تمرین کردم، اما ثمره سه سال درگیری است.

چه شد که محمد عاقبتی را در نسخه آخر به گروه اضافه کردید؟

معجونی: من در نسخه پایانی نیاز به تفاوت سنی داشتم. رنگ‌آمیزی‌هایی است که خیلی به نظر من جذابش می‌کند. تازه من دارم تصور می‌کنم که یک دور دیگر اگر بخواهم نسخه جدیدی ارائه کنم، دوباره یکی، دو نفر، مثلا حتی از محمد هم یک مقدار مُسن‌تر، بیاورم سر کار؛ خیلی جذاب خواهد شد. داشتم این را اضافه می‌کردم که در سری اول رسما همه جوان بودند، بعد آرام‌آرام این اتفاق افتاد که مثلا حضور محمد، حضور خود من، تلورانس سنی کار را بالا می‌برد و این به نظر من جذاب است.

آقای عاقبتی، برای خودتان انگیزه حضور در این کار چه بود؟

عاقبتی: من تا امروز سه بار روی صحنه خیلی جدی رفتم و هر سه بار هم نمایش‌های حسن بوده است، ولی الان حضورم در آشپزخانه بازیگوشی و بیشتر شیطنت است. انگار مثلا تو برمی‌گردی خانه پدری‌ات و اول از همه می‌روی آب‌بازی کنی. برای من چنین حالی است و وقتی می‌آیم اینجا بازی کنم، چنین حسی دارد. نکته بعدی اینکه چون بعضی وقت‌ها با جوان‌ترها تمرین یا تدریس بازیگری می‌کنم، بدم هم نمی‌آید خودم نیز تجربه کنم و ببینم از داخل صحنه چه نسبتی با آنها دارم.

این هم برای من یک‌جور مطالعه است. مضافا اینکه من هیچ‌موقع به هیچ‌کسی نمی‌توانم چنین اطمینانی پیدا کنم که حتی به‌عنوان بازیگر بروم روی صحنه به‌جز حسن؛ یعنی مثل این است که تو شنا بلدی، ولی هیچ‌وقت در آب نمی‌روی، ولی اگر یک نفر کنار استخر بایستد که تو به او اطمینان داری، می‌توانی خودت را بیندازی در استخر و شنا کنی. نه در استخر که شاید در رودخانه و دریا. این یک چیزی است که شاید برمی‌گردد به سابقه همه چیزی که اساسا حسن جایگاه معلمی من را داشته و هم اینکه همکار و دوست قدیمی من است. این هم از اینجا شروع می‌شود وگرنه اگر جای دیگری باشد، من خیلی احساس اطمینان و امنیت نمی‌کنم وقتی بروی روی صحنه، ولی اینجاهاست که خودم را ول می‌کنم و می‌دانم یکی اینجاست که می‌داند چه‌کار کند.

نکته خیلی جالب در کاراکتری که شما نقش آن را بازی می‌کنید، این است که این کاراکتر خیلی متفاوت است با بقیه بازی‌هایی که داریم روی صحنه می‌بینیم و موقعیتش خیلی منحصربه‌فرد است به واسطه شف‌بودنش در آشپزخانه! چقدر این جنس بازی با هم‌فکری بین شما و کارگردان به وجود آمد، چقدرش ایده شما بود، چقدرش هدایت آقای معجونی بود؟

عاقبتی: تقریبا وقتی کار می‌کنیم، حسن کمترین حرف را می‌زند. یادم است در نمایش قبلی هم که بازی کردیم، بخش اساسی کار این بود که یک ربع یک روز راجع به ژست آن آدم حرف زد و بعد تمام شد. ولی هر چیزی را وقتی سکوت و تأیید می‌کند، من می‌دانم که آن مسیری است که باید برویم. اینکه تو می‌گویی را من نمی‌دانم، چون من در رابطه خودم را حتی با پیتر می‌دانم مشخصا، با اینکه یک جا به او می‌توپم، یک جا اذیتش می‌کنم و حالش را می‌خواهم بگیرم، تا می‌افتد روی زمین و آخر نمایش حالش بد می‌شود، من جزء کسانی هستم که می‌رود بالای سرش، یعنی این یک رابطه هشت‌ساله است که با این آدم در این آشپزخانه داشته‌ام. به‌هرحال اگر قرار بود این اتفاق بیفتد، بارها افتاده، ولی باز همه‌چیز رفع شده است. ولی در مورد اینکه چطوری این آدم پیدا شد یا هر چیز دیگری، قصه‌ای وجود دارد و آن هم اینکه حسن طوری کارگردانی می‌کند؛ این را من از او به‌عنوان کارگردان یاد گرفتم، نه به‌عنوان بازیگر که اتفاقا بازگشت الان من به این شرایط یک‌طوری تماشاکردن آن چیزی است که آن آدم دارد یا دارد کار می‌کند؛ تکنیک و توانایی و مدل اوست. این هم این است که شجاعتی که او دارد در اینکه بازیگر را ول کند به‌عنوان یک مؤلف و یک کارهایی کند، در صحنه من کم دیدم در کارگردان‌های دیگر، به دلیل اینکه خودش بازیگر است و خودش این دموکراسی را و این آزادی عمل را احتیاج دارد، به تو هم آزادی عمل می‌دهد، تا آنجایی که بتوانی عمل کنی و جلو بروی. مثل خود من نیست؛ من خیلی سختم است اطمینان کنم که یک کسی یک کارهایی کند، ولی او نه واقعا، او خیلی‌جاها واقعا یک توانایی را از تک‌تک این آدم‌ها بیرون کشیده است.

با سکوت؟

عاقبتی: نه، منظورم اتفاقا سکوت نیست، یک شیوه‌ای نسبت به هدایتِ بازیگر دارد که مدل آدم‌های دیگر نیست که بیاید، بایستد، پایین و بالا کند، این‌ور کند و آن‌ور کند، ولی کاملا تو اطمینان داری و خودت را رها می‌کنی. نه، یک جایی هم رسما برایت برمی‌گرداند؛ با یک جمله. کارکردنش خیلی مدل شرقی‌هاست؛ کم حرف می‌زند، بیشتر تماشا می‌کند و این کارش مدل فرهنگ شرقی است.

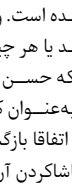
در تکمیل حرف‌های آقای عاقبتی، مازیار شما صحبتی ندارید؟

مازیار: آن سکوتی که برایت سؤال شد، یک سکوت عجیب است؛ سکوتی است که اگر قابل وصف‌کردن بود، اسمش دیگر سکوت نبود، ولی تأثیری که داری می‌بینی در چهار سال، چون تو دیدی نسخه اول و نسخه الان را.

و نسخه اول را دوست نداشتم و این نسخه را خیلی دوست دارم.

مازیار سیدی: خدا را شکر. واقعا تأثیر تعمیقی است که فقط در همان سکوت‌ها اتفاق می‌افتد؛ تجربه‌ای که خیلی در دیالوگ برقرارکردن شاید نه قابل دسترسی است، نه قابل انتقال است. چیزی است که مجبور بودیم فقط تجربه‌اش کنیم، در سکوت تجربه‌اش کنیم، ما کارمان را انجام دهیم، دقیق آقای معجونی نگاه کند و یک لحظه‌هایی تنها میمیک صورتش تغییر کند. و ویژگی گروه‌بودن را هم به شما بگویم، همین است، یعنی این سکوت حاصل ۱۲-۱۰ سال کارکردن ما با آقای معجونی است؛ یعنی بچه‌هایی که از آن‌موقع تا الان بودند که آن سکوت‌ها هرکدامشان برای ما معناهایی را دارند در جاهایی و مطمئنم اگر این سابقه‌ای که محمد هم از آن اسم برد وجود نداشت، با دیالوگ نمی‌شد این کار را درآورد و این کار را انجام داد. چقدر حرف بزنیم، تا کجا حرف بزنیم، چند ماه حرف بزنیم که بخواهیم چیزهایی را که دارد در این کار ردوبدل می‌شود بتوانیم به همدیگر منتقل کنیم و این خیلی مسئله مهمی است که من امیدوارم یک روز بشود مبسوط راجع به این موضوع حرف زد، چون درس مهمی، هم در کارگردانی است و هم به نظرم در بازیگری، چون این کار برای من یک حالت کاروزری دارد؛ یعنی اگر آقای معجونی می‌توانست با سازمان سنجش ارتباط برقرار کند، من می‌خواستم یک لیسانس برای این کار به من بدهد. چهار سال یک دانشگاه است. چندتا بازیگر در دنیا وجود دارند که بتوانند در یک نقش، در نسخه‌های مختلف یک متن فعالیت کنند؟ یعنی تو چقدر می‌توانی تجربه پیدا کنی و کجا این تجربه را می‌توانی پیدا کنی. خود من اگر بخواهم اسم ببرم، از بازیگران غربی، شاید سه، چهارتا بتوانم اسم ببرم و بگویم در دو نسخه فیلم هالیوودی حضور داشته‌اند، ولی من چهار نسخه از این نمایش را بازی کردم و در این رابطه ما با همدیگر پویا بودیم، آقای معجونی هم چهار سال گذشته؛ از روز اولی که این متن را دیده؛ من آن‌موقع ۲۵ سالم بود و الان ۳۰ سالم است. اینها اتفاقات عجیبی است که واقعا نیاز به زمان دارد و شاید یک روز من در سن بالاتر راجع به این کار، چون این مهم‌ترین پروژه زندگی من تا همین الان بوده، شاید من مجبور باشم مقاله مبسوطی راجع به این کار بنویسم و همه حرف‌هایم را بزنم.

ادامه دارد



عسل عباسیان

مدتی قبل از اینکه جهان با موجود نانومتری کرونا گریبان‌گیر شود و اوضاع، تئاتریکالیته‌ای عجیب‌تر از آنچه روی صحنه‌ها دیده‌ایم پیدا کند، تماشای چهارمین نسخه «آشپزخانه» محمدحسن معجونی مرا به وجد آورد که به‌مراتب با آنچه سال ۹۴ در نسخه نخست دیده بودم تفاوت بسیار داشت و خبر از بلوغ تام آقای کارگردان می‌داد. عصری در سالن شهرزاد که محل اجرای نسخه نهایی این تئاتر بود با معجونی، محمد عاقبتی که در نسخه آخر به اجرا پیوسته بود و مازیار سیدی که در همه نسخه‌ها حضور داشت، درباره اجرا گپ زده‌ایم که هم‌اکنون پیش‌روی شماست؛ گفت‌وگویی که به کواه حاضرانش شیوه کارگردانی محمدحسن معجونی را برای ما فاش می‌کند، کارگردانی در سکوت، کارگردانی به سبک آموزه‌های شرقی و ذن. شما را به خواندن بخش نخست این میزگرد دعوت می‌کنم.

گالری گردی

درباره نمایشگاه «اتاقی شهر می‌شود» در گالری بنیاد پژمان

شهری، اتاق می‌شود

حسین گنجی
منتقد

● نیمگی که مشتقی است از همان نظریه معروف نسبیت، مشهودترین گزاره محل تأمل این روزگار است. اینکه همه ما در عین جدایی نیمه هستیم که در کنار یکدیگر معنا خواهیم شد. نیمه‌هایی که هرچند درگیر «خودستایی» شده‌ایم؛ ولی منفرد راه به جایی نمی‌بریم و باید روزی یکدیگر را در آغوش بکشیم تا معنا شویم؛ تا کامل شویم؛ تا خود را بتوانیم تعریف کنیم. آنچه هنرمند امروز در لایه‌های زیرین شهرهای ما امروز چه در شکل ساخت و زیست شهری و چه در تأملات شخصی و عمومی به‌خوبی می‌تواند ذره‌بین بیندازد و آن را در ابعاد بزرگ که مشخص‌کننده عمق ماجراست، بازنمایی کرده و به نمایش بگذارد.

هنر اگر وظیفه‌ای داشته باشد و اگر کارایی، همین است که جامعه را با لنز باز و ریزبین خود ببیند و آن را در بوته نقد یا بازنمایی عمومی قرار دهد؛ بازنمایی‌ای که منجر به بازشناسی شود و تلنگری برای مخاطب باشد تا خود را از دریچه‌ای دیگر و با لنز واید مشاهده کند. نازگل انصاری‌نیا با مجموعه‌ای از آثار که در بنیاد پژمان، کارخانه آرگو گردآوری کرده است، توانسته چنین زمینه‌ای را فراهم کند و اجتماع شهری را به گونه‌ای به چالش بکشد؛ چالشی که شاید فقط در ابعادی این‌چنین می‌توانست برای مخاطب مؤثر باشد و معنایی را که در خود دارد، به نمایش بگذارد.

او شهر را مانند یک تن و یک انسان در این آثار شکافته و لایه‌هایش را در نیمه‌کردن آثار خود و رنجی که رفته و نقصانی که به وجود آمده، معرفی کند.

تکه‌های پاره‌پاره و منفصل و نیمه‌شده‌ای که در ابعاد کوچک مانند تکه‌ای حقیر پیش‌پای مخاطبی است که برای مشاهده آنها باید سر بر پایین انداخته و آنها را مشاهده کند. یا در اثر استخرمانند در حیاط توانسته اوج و افول شهری انسان را به‌خوبی در قالب حجم نشان دهد. او شهر را مانند همان اثر مخروطی که در نمایشگاه گذاشته، زمینه لایه‌واری می‌بیند که معنا درون این لایه‌ها پنهان شده و آن هجای در گلو مانده را در میان میانه‌ها و لایه‌ها و مرزها و زیر فرش شهری که گم شده، پیدا کرد.

آنچه این نمایشگاه را منحصربه‌فرد می‌کند، جدا از سوژگی شهر و جدابودن این بافت به‌ظاهر منسجم و در باطن، جزیره‌های مجزا، تأکید بر زوایای مختلف نگاه به شهر و تأکید بر کنارگذاری فردگرایی و بزرگ‌انگاری است که گاهی ما به آن دچار می‌شویم.

او این کار بزرگ را با بهره‌گیری از تنوع زوایای کاری و متریال کاری و ایجاد فضاسازی‌های منفک‌شده به‌خوبی نشان داده است و انسان شهری را به بازنگری، به اتاقش دعوت کرده است؛ چیزی که شاید هرکدام ما در زندگی به آن نیاز داریم و شاید گاهی جدا از خودمان خوب است تفکرات شهری و نگاه شهری‌مان را به خانه‌ها و اتاق‌های خودمان ببریم و به آن به شکل دیگری نگاه کنیم. چیزی که قطعه نازنین انصاری‌نیا آن روز که این پروژه را شروع کرد، نمی‌دانست و امروز به واسطه کرونا بهتر درک و فهمیده شود.

شهرهای بزرگ ابعاد و تن بزرگ‌شان انسان را در خود غرق و مفاهیم را در خود گم می‌کنند و فقط با دورشدن از آن و ارتفاع‌دادن به زاویه تماشا می‌تواند انسان را از آنچه به آن مشغول است و در این شهرها به آن گرفتار، نجات بخشد و بیرون بیاورد. از خودستایی‌ها تا خودبزرگ‌بینی‌ها تا همه اخلاق و رفتارهایی که ما را از انسان شهری دور و مفهوم را از کلام انسان می‌گیرد. شاید بزرگ‌ترین دستاورد این نمایشگاه همین باشد که ما را به اتاق‌های‌مان و شهرها را پیش چشم‌مان کوچک می‌کند تا بهتر بتوانیم آن را و نقش خود در آنها را درک کرده و اجرا کنیم. برای اینکه ابعاد یک شهر برای مخاطب و شهروند آن قابل لمس و قابل درک شود، چاره این است که هنر آن را برای ما به ابعاد اتاق نزدیک کند، اتاقی که خود را در آن تعریف کرده و در آن دیگران را قضاوت می‌کنیم یا از پشت پنجره‌اش به تماشایش می‌نشینیم. این نمایشگاه از ۲۰ دی آغاز و تا ۲۲ فروردین البته اگر از شرایط کرونایی این روزها بیرون بیاییم، به روی علاقه‌مندان باز است تا از آن در بنیاد پژمان - کارخانه آرگو سابق بازدید داشته باشند.