روزنامه شرق

گفت‌وگوی رضا گوران با اشکان خیل‌نژاد به بهانه اجرای «پسران تاریخ» در سالن چهارسو

ادای دِینی به تاریخ هنر از دریچه شاعرانگی

عکس: امیر جدیدی، شرق

خوب یادم هست وقتی سال اولی که نایب‌رئیس کانون کارگردانان تئاتر بودم، طرحی ریختیم که هر سال به پنج کارگردان کار اولی که کارشان خوب است، جایزه بدهیم. دوره افتادیم به دیدن بیش از صد کاری که گروه‌های جوان در سال اجرا می‌کردند. پنج کارگردان انتخاب شدند و از آنها تقدیر شد. به آن روز که نگاه می‌کنم، می‌بینم حالا از آن پنج نفر مساوات، رمضانی، خیل‌نژاد و... یک نفر روبه‌روی من نشسته که وقتی به دیدن اثر تازه‌اش، «پسران تاریخ»، در سالن چهارسوی تئاتر شهر می‌روم، احساس می‌کنم تماما به من و دیگر مخاطبان احترام بایسته گذاشته شده است. از این رو، برای حضور کوتاهم در آن دوره در کانون کارگردانان خوشحالم. اشکان خیل‌نژاد، از اعضای گروه تئاتر تازه، با کار آخرش (پسران تاریخ)، من کم‌حرف را پای گفت‌وگو آورد، امید که مخاطب را هم به گفت‌وگو با خودش بیاورد.

تماشای «پسران تاریخ» برای من خیلی اتفاق مهمی بود، زیرا درحالی‌که تئاتر هر روز به سمتی می‌رود که دائما شاهد آثاری هستیم که به‌نظرم شأن مخاطب الیت تئاتر را که هیچ، حتی شأن خود سازنده را هم رعایت نمی‌کنند، اشکان خیل‌نژاد یک‌باره متنی را انتخاب می‌کند و روی صحنه می‌برد که دقیقا جهت مخالف این فضا را دارد. اساسا، متن «پسران تاریخ»، متن سختی است برای کارگردانی، ولی بد نیست بگویی چه می‌شود که در فضای امروز تئاتر ایران تصمیم می‌گیری به سمت چنین متنی بروی؟ چون شواهد و عقل سلیم می‌گوید در فضای بلبشوی امروز تئاتر، نباید سراغ چنین متن‌های سختی رفت!

راجع به اینکه چرا چنین تئاتری در شرایط امروز تولید می‌شود، باید بگویم به نظر من پیش از همه چیز یک انتخاب و یک ریسک است. همین چیزی را که می‌گویید، ما ۱۰ ماه پیش درباره‌اش گپ می‌زدیم؛ البته ۱۰ ماه پیش فضا مثل الان نبود، انگار هر چند ماه یک‌بار با تأسیس یک سالن خصوصی جدید، یک مخاطب و یک فضای جدید به تئاتر تزریق می‌شود که تأثیر خودش را بر فضای حاکم می‌گذارد. قرار بود تئاتری را در فضایی آکادمیک با رویکرد تجربه‌گرایی آزمایش کنم و حتی نمی‌دانستم قرار است نتیجه‌اش چه شود. برای چنین هدفی، به تمرین طولانی نیاز بود، به متنی نیاز بود که امکان چالش را برای ما فراهم کند. هم در حوزه دراماتورژی، هم در جنس بازیگری و هم در دیگر فضاهایی که می‌خواستیم تجربه‌اش کنیم، به یک تیم هم نیاز بود که متقابلا در این معادله بتواند خودش را تعریف کند و نمی‌شد رفت سراغ تیمی که بازیگرانش عادت کرده‌اند یا یاد گرفته‌اند از یک الگوی عمومی استفاده کنند که چند ماه دور هم جمع شوند، یک کار ساده را اجرا کنند، مخاطب هم بیاید، دوست داشته باشد، به اصطلاح تئاتر خوش‌ساخت باشد و آن پروژه احتمالا پروژه موفقی شود.

چون ما در کل برایمان مهم است که ما را دوست داشته باشند و نمی‌دانم چرا برایمان مهم است که همه دوستمان داشته باشند! بااین‌حال، تو خلاف جریان حرکت کردی.

صادقانه بگویم، شب اول ۱۰ نفر از این تئاتر بلند شدند و رفتند. من خیلی خونسرد گفتم تئاتر دارد کار خودش را می‌کند. بچه‌ها ترسیده بودند، خیلی ترسیده بودند. ما یک جلسه اضطراری گذاشتیم و من گفتم می‌توانم همین الان این تئاتری را که داریم خیلی تئاتر عامه‌فهم و ساده‌پسندی کنم و گفتم اصلا برایم کاری ندارد. چرا کاری ندارد؟ چون این همه نقاطی که رویش ایستاده‌ایم، مسیرهایی را رفتیم که بعد ریختیمش دور، می‌توانیم آن مسیرها را برگردانیم. بعد گفتم اجازه دهید این تئاتر مخاطب خودش را پیدا می‌کند. شب دوم هفت نفر رفتند و حتی من می‌رفتم دنبال مخاطبی که بیرون رفته بود تا ببینم اینها چه کسانی هستند. من در اتاق نور ایستاده بودم و می‌دیدم اینها می‌رفتند در کافه سالن چهارسو و راجع به چیزهای عجیبی صحبت می‌کردند و راجع به هر چیزی صحبت می‌کردند، غیر از این تئاتر. یعنی می‌گفتند شام کجا برویم بخوریم، الان برنامه بعدی چیه؟

البته این را هم حتی من دوست دارم که مخاطب حتی برای وقت‌گذرانی هم بیاید تئاتر، چون ممکن است از هر ۱۰ نفری که بیاید، سه نفرشان قلابشان به اثر گیر کند. ولی این واقعیت است که ما اینجا چند گزینه بیشتر برای اینکه بخواهیم زمان را بگذرانیم، نداریم. امروز، تئاتر در ایران رسالت خیلی از سرگرمی‌ها را در ایران انجام می‌دهد، یعنی تئاتر بخش‌هایی را به عهده گرفته که من فکر می‌کنم وقتی می‌روی جاهای دیگری از جهان را می‌بینی، تازه می‌فهمی کارکرد تئاتر در ایران چندمنظوره است!

حتی ما سیرک نداریم.

البته، ما سیرک داریم و بعضی از همکاران من به سمت سیرک تغییر جهت داده‌اند و اشکالی هم ندارد، به شرطی که درست کار کنند. اصلا من با تئاتر سرگرم‌کننده مشکلی ندارم، ولی متأسفانه جایگاه‌ها تعریف نشده است. ده سال پیش محال بود برای تماشای یک نمایش به تئاتر شهر بروید و بعد سرتان را بیندازید پایین و برای همیشه آنجا را ترک کنید و به خودتان قول بدهید که دیگر هیچ‌وقت به آنجا برنگردید. البته خیلی خوشحالم، تئاتر شهر دو، سه سالی است رویکردش خیلی تغییر کرده و بسیار سعی می‌کند به کیفیت آثار اهمیت بدهد. تغییر رویکرد مدیریتی پس از حضور پیمان شریعتی در این مجموعه کاملا پیداست. حالا، اشکان، تو آمده‌ای و متن «پسران تاریخ» را برای اجرا انتخاب کرده‌ای و می‌گویی راه‌های مختلفی هم رفته‌ای. من و تو که کارگردانیم، می‌توانیم از بیرون‌رفتن مخاطب از سالن نترسیم، ولی چطور ترس تیمت را مدیریت می‌کنی؟ امروز، بازیگران از حرفه‌ای، نیمه‌حرفه‌ای، هنرجو، آماتور و... مهم‌ترین ترسی که دارند، این است که نکند من دیده نشوم. با این ترس بازیگرانت چه کرده‌ای؟

الگوی مرجع و اشتباهی که وجود دارد، این است که من بیایم تئاتر کار کنم، دیده شوم، به واسطه‌اش بروم در سینما و خودم را بهتر تعریف کنم. هم از لحاظ اقتصادی و هم از لحاظ ادامه مسیر بازیگری. یعنی ۹۰، ۹۵ درصد بازیگران ما، چه جوان و چه در رده‌ها و نسل‌های قبلی چنین رویکردی را داشته‌اند. حالا، من چند تا شانس داشتم. اولین شانسم وجود مجید آقاکریمی به‌عنوان کاپیتان تیم بود. من فکر می‌کنم مجید آقاکریمی بازیگری است که می‌توان راجع بهش خیلی صحبت کرد.

همه بازیگرانت خیلی تلاش خوبی داشتند، ولی می‌توانم بگویم کسی که بیشترین درصد کار تو را فهمیده بود و دقیقا همان فهم را توانست منتقل کند، مجید آقاکریمی است. به دلیل اینکه آقاکریمی بازیگر اتمسفر است و بازیگر تحلیل نیست و ما اصولا در ایران بازیگری که اتمسفر را اجرا کند و نه تحلیل را، خیلی کم داریم.

اینکه اول من سعی کردم برای بازی در این نمایش انتخاب‌هایی داشته باشم بین جوان‌ها و کسانی که برگزیده تئاتر دانشگاهی بودند؛ کسانی که در این دو ساله با آنها راجع به تئاتر گپ زده بودم، راجع به بازیگری، راجع به پروسه تمرین، راجع به اینکه تئاتر خوب چیست و تئاترهایی از این جنس از آنها دیده بودم، در دانشکده‌ها، در تالار مولوی یا در جشنواره. به ۱۵ تا اسم رسیدم و نهایتا هشت نفر از بینشان برداشتم. وقتی با اینها کار را شروع کردیم، گاهی تمرین متوقف می‌شد و طبیعی بود. بعد کم‌کم راجع به این صحبت می‌کردیم که بچه‌ها بیایید فکر کنیم که این تئاتر قرار است اصلا اجرا نشود؛ چه اتفاقی می‌افتد؟ قرار است این تئاتر خالی باشد، چه اتفاقی می‌افتد؟ اوایل یک ترسی وجود داشت، به هر حال می‌دانستم پروسه تمرین کارم طولانی است. حتی من راجع به نوع تولید و فرایند مالی تئاتر هم برایشان صحبت کردم و گفتم همه‌چیز ما وابسته به گیشه است و با توجه به قیمت بلیتش، با این تئاتری که داریم تولید می‌کنیم، هزینه هنگفتی را نمی‌توانیم به مخاطب تحمیل کنیم. ما دنبال آن جنس از مخاطب بودیم که

عکس: رضا معطریان

انگار امروز جایش برعکس شده است. یعنی شما ۱۰ سال پیش که می‌آمدی به تئاتر شهر، با توجه به سالن‌های محدود، همه می‌گفتند آقا این تئاترها چرا برای عده خاصی طراحی شده‌اند؟ چرا مخاطب دیگری نمی‌تواند با اینها ارتباط برقرار کند؟ و حالا جایی برای مخاطب الیت در بین اجراها در نظر گرفته نشده است. با همه این معادلاتی که می‌گذاری کنار هم، حالا شانس من کجا بود؟ یکباره کاپیتانی مثل مجید آقاکریمی می‌آید، هم به‌عنوان کسی که روی صحنه نقش اصلی را بازی می‌کند و هم کسی که این متد را سال‌ها تجربه کرده و زیسته، چنین جمله‌ای را خطاب به گروه می‌گوید: «بچه‌ها ما داریم یک تئاتر تولید می‌کنیم؛ تئاتر برای این است که وقتی سر این تئاتر هستم، سر تئاتر دیگری نمی‌توانم باشم، بازیگر پروسه می‌خواهد برای رسیدن به هر چیزی که باید ساخته شود». و بازیگر را یک قالب فرض می‌کند و راجع به کار گروهی صحبت می‌کند و جالب است که بگویم وقتی ما این کار را شروع کردیم، از ترجمه شروع کردیم. سه نفر از بچه‌های دیگر ما در کار، زبان انگلیسی کامل بلد بودند، علاوه بر گروه کارگردانی. ترجمه را تکه‌تکه ویراستاری کردیم، راجع به دراماتورژی، اضافه‌شدن «شاه لیر» شکسپیر، تلفیق صحنه‌ها، کاراکترها، موقعیت‌های جدیدی که ما به متن تزریق کردیم، موقعیت‌هایی که از متن کاستیم و... درباره همه‌اش با هم حرف زدیم. ضمن اینکه من از محمد مساوات، از جابر رمضانی، مجتبی کریمی و یوسف باپیری هم مشاوره گرفتم و نهایتا «پسران تاریخ» نتیجه همفکری یک تیم آکادمیک دانشگاهی است که رویکرد و نسبتش را با تئاتر امروز ایران مشخص کرده. در بازیگری و باقی گروه هم، علاوه بر اینکه ما از جوانان مستعدی استفاده کردیم که به‌زعم من واقعا سر هر ایده‌ای حضور داشتند و همفکری کردند، یک کاپیتان هم داشتیم به اسم مجید آقاکریمی و وقتی برآیند را می‌بینیم، می‌بینیم که انگار باید این آدم‌ها کنار هم قرار می‌گرفتند تا «پسران تاریخ» نه بی‌عیب و نقص؛ که کم‌نقص بیاید روی صحنه. بحث بعدی این بود که این تئاتر کجا قرار است اجرا شود، چون من اول برای تئاتر شهر با آقای شریعتی صحبتی نکرده بودم. به سالن مولوی فکر می‌کردم، از مولوی به دلایلی نتوانستم وقت بگیرم و نهایتا با همکاری پیمان شریعتی «پسران تاریخ» در سالن چهارسوی تئاتر شهر روی صحنه رفت. پیمان شریعتی از معدود مدیران تئاتری است که قلبش برای تئاتر می‌تپد.

بله، واقعا همین‌طور است و چون من در مدت مدیریت او اجرائی در تئاتر شهر نداشته‌ام، خیلی راحت می‌توانم به حسن عملکرد او اذعان کنم. اما راجع به نقص اثر که صحبت کردی، لازم می‌دانم بگویم هر کاری نقص‌های بی‌شماری ممکن است داشته باشد و اساسا نقص جوهره یک اجراست و اگر ما نقص را از یک اجرا بگیریم، پس صد درصد در موقعیت عوام‌فریبانه‌ای حرکت می‌کنیم. بعد هم اساسا، نقص از منظر چه کسی؟ نقص از منظر یک آدم متخصص، نقص از منظر یک مخاطب عام، نقص از منظر خود اثر؛ چون اثر در نسبت با خودش با یک نقصی رشد می‌کند، یعنی اگر تو آن نقص را در اثر نداشته باشی، به نظرم رشد اثر اخته است. برای اینکه من کارگردان اگر اثرم دچار مشکل نباشد و اگر با آن مشکل دچار چالش نشوم، اصلا اثری خلق نمی‌شود.

چون از یک جایی به بعد، اجرا سعی می‌کند آنها را بشناسد و به سمتشان حرکت کند.

بله، این چیزی است که به نظرم ما در تئاترمان با ترس سراغش می‌رویم، در صورتی که نقص می‌تواند سازنده‌ترین عنصر تئاتر باشد. و چرا ما از این می‌ترسیم؟ دلیلش این است که یا ما تیمی نداریم که بتواند ما و ایده‌های جنون‌آمیزمان را حمایت کند، یا اینکه اساسا ما گریز داریم از اینکه نقص‌هایمان برملا شود.

بحث انتخاب است و این انتخاب هم در حرف نیست و باید در عمل باشد. ما انتخاب می‌کنیم چیزی را تجربه کنیم، یعنی ابتدا مسئله خودمان را با یک پدیده‌ای بررسی می‌کنیم. مثلا، من می‌گویم در «پسران تاریخ» من دارم مسئله‌ای راجع به جنس بازی و بازیگری با خودم طرح می‌کنم؛ می‌خواهم بروم به سمت تجربه‌کردن یک استایل بازیگری. یعنی من یک مسئله‌ای دارم. وقتی این مسئله را مطرح می‌کنم و می‌روم به سمتش، مطمئنا از تجربه اولم همه پاسخ‌ها یا ایده‌هایم یا ایده‌آل‌هایم را بتوانم تا انتها تجربه کنم که به نظرم اتفاقا مسئله‌ام مسئله کوچکی بوده است. یعنی وقتی کارنامه یک کارگردان صاحب سبک ایرانی یا خارجی را می‌بینی، می‌بینی که فرد در یک پروسه‌ای به یکسری مسائلش پاسخ می‌دهد و بعد مجموعه کارهایش را می‌بینی، یک هویتی دارد که مسائلش کاملا مشخص است.

اساسا، ایجاد یک سبک از همین‌جا شروع می‌شود. کسی که سبک دارد، یعنی یک استایل فردی دارد. سبک تقلید کسی نیست، سبک رسیدن به آن امضای شخصی است. این تلاش درست است، حتی اگر با موافقت یا مخالفت در مقاطعی روبه‌رو شود. نکته اینجاست که می‌روی به این سمت و سعی می‌کنی یک تئاتر آکادمیک کار کنی، در شرایطی که تئاتر ما عموما در برآیند کلی‌اش به سمت فرار از این عنصر آکادمیک پیش می‌رود و متأسفانه وقتی ما می‌گوییم آکادمیک، سریع به یاد دانشگاه می‌افتیم و به نظر من تئاتر آکادمیک فقط مربوط به دانشگاه نیست. حالا برخی از بازیگرانت ممکن است صد در صد این را درک کرده باشند، برخی هم ممکن است کمتر درک کرده باشند. مثلا، ما مجید آقاکریمی را می‌بینیم یا مهدی شاهدی را می‌بینیم یا بچه‌های دیگر را که خیلی خوب توانسته‌اند به تو و ایده‌هایت نزدیک شوند. حالا، ممکن است یکی، دو نفری هم نتوانسته باشند نزدیک شوند یا کمتر نزدیک شده‌اند. خیلی هم توقع ندارم که تمام عناصر یک کار دقیقا منطبق بر خواسته توی کارگردان باشد؛ اصلا چنین چیزی شاید نشدنی است.

می‌شود، وقتی که ما تعریف گروه داشته باشیم.

مسئله من در این اجرا بیشتر آن بخشی است که تو توانسته‌ای هارمونی‌ای را بین خودت و بازیگرانت ایجاد کنی، چون اصولا در کار تو که طراح صحنه هم خودت هستی، بیشترین چالش بین تو و بازیگر پیش می‌آید. تو توانستی در یک اجرای خیلی سخت به این سمت حرکت کنی و این را به وجود بیاوری. ممکن است یکی، دو تا مورد هم مستثنا باشند و این اتفاق نیفتاده باشد که من فکر می‌کنم اگر تو زمان بیشتری داشتی و شاید شرایط تئاتر ما به تو این اجازه را می‌داد که به‌جای هشت ماه، ۱۶ ماه تمرین کنی، این اتفاق هم نمی‌افتاد. این را به‌عنوان اشکال کار نمی‌گویم و اصلا من شایستگی قضاوت ندارم و صرفا راجع به کار بحث می‌کنم، چون من منتقد نیستم. می‌خواهم بگویم حالا که این کار را کردی، از اینجا به بعد یک اتفاقی می‌افتد. حالا می‌خواهی این ایده‌ها را با مخاطب تقسیم کنی، در تقسیم ایده‌هایت با مخاطب کجا سعی کردی به نفع مخاطب حرکت کنی؟ اصلا سعی کردی؟ من می‌گویم تو سعی نکردی به سمت مخاطب حرکتی کنی و من این را حُسن تو می‌دانم.

من مثالی بیرونی می‌زنم، حالا می‌گویم که یک بخش آن درون کار است. چیز خیلی ساده‌ای که احتمالا هرروز همه ما با آن برخورد می‌کنیم، تبلیغات تئاتراهاست. مثلا، شما پوستر «پسران تاریخ» را می‌بینید، تیزر «پسران تاریخ» را می‌بینید. تبلیغ وقتی شروع می‌شود که هنوز اجرا شروع نشده است. در روساخت، ما حتی سعی نکردیم پوستر، تراکت، بروشور، تیزری منتشر کنیم که با عامه مخاطبان تئاتر ارتباط می‌گیرد؛ نه اینکه چنین امکانی نداشتیم، اتفاقا داشتیم و اعتقاد به آن هم داریم، چون به‌هرحال کاری تولید شده است و باید مخاطبش را پیدا کند. منتها ما سعی کردیم از همان ابتدا با مخاطبانی برخورد کنیم که همان مخاطبی است که این تئاتر نیاز دارد و نه هر مخاطبی. اما به‌هرحال، مخاطبان دیگری هم می‌آیند. از لحاظ فنی، ما آمدیم این‌طور فرض کردیم و گفتیم بچه‌ها ما می‌رویم تئاتر می‌بینیم و خودمان داریم تئاتر تولید می‌کنیم.

ادامه در صفحه ۱۱

دربوته نقد

تأملی بر نمایش «پسران تاریخ» اشکان خیل‌نژاد

در جدال با نظامِ آموزشی

اشا صدر اشکوری

عنوانِ درخشان «پسرانِ تاریخ»، در تضاد با آنچه به ذهن می‌آورد اثری است به شدت معاصر. نمایشی دور از هیاهوی سیاست و تاریخِ کهنِ تلخی که بر اعصار رانده‌شده، جهانی کوچک را تصویر می‌کند جذاب و مؤثر که از هزار لابیرنت نامرئی زمان بگذرد تا بتواند نقدش کند. «پسرانِ تاریخ» آلن بنت درامی است تجربی، سَخت و نقادانه با ارجاعاتی به عمق اندیشه و دانش روان‌شناسی، ادبیات و تاریخ با ترجمه‌ای روان از محسن ابوالحسنی که خود نیز در اجرای اشکان خیل‌نژاد یکی از پسرانِ تاریخ شده است. «پسرانِ تاریخ» نمایشی است در نقد جامعه‌ای کوچک برساخته از نوجوانانی که پا روی طناب باریکِ جوانی می‌گذارند و باید یک‌تنه بجنگند تا پیروز شوند. پیروزی آنها محکوم به یکی از برترین دانشگاه‌های جهان است، دانشگاه‌هایی با عناوینِ درشت در علوم و ریاضیات و ...، راهرویی تنگ و یک‌سویه به سمت موفقیتِ محتوم «اکسفورد»، «کمبریج»... آنچه نظام آموزشی در سده‌های گذشته به «دیگری» (دانش‌آموزان) دیکته کرده است که پیشرفت جنگی است که قوی‌ترها، تن‌ها و توان‌ها می‌توانند از سد آن بگذرند. در عین حال اجرای «پسرانِ تاریخ» در زمان حیاتش در سالنِ چهارسوی تئاتر شهر درامی است پرتحرک و بی‌زرق‌وبرق، تئاتری که می‌بایست گوش‌هایت را تیز کنی و گاهی چشمانت را ببندی و در حجم شلوغی، تحرک و ضرباهنگ درهم‌تنیده یازده بازیگرش صبور باشی. امروز شاید قرارگرفتن یازده بازیگر و یک پیانیست (مهرداد بابایی) کنار هم و چیدمانِ یازده شخصیتِ مستقل و متفاوت از هم در سالنی کوچک با دیالوگ‌هایی وسیع و سخت (چه از منظر بیان و چه از منظر مفهوم) کاری است یقینا جسورانه که تنها به همت تفاهم تجربی قابل انجام باشد. آنها بستر دبیرستانی پسرانه را تصویر می‌کنند، پسرانی در جدال با ورزش، جنسیت، قدرت و همه در لفافِ نظام آموزشی‌ای مناقشه‌برانگیز و سَختگیرانه که همه چیز را «دیکته» می‌کند. مدیری غمگین که در انتخابش اشتباه کرده است (حمید رحیمی) و خود درگیر نقیضه ماجراست. هکتور (مجید آقا کریمی) معلمی که دلسوزی‌هایش همچون کودکی است که هنوز از نوجوانی نگذشته است و در فاصله میان ارتباط خود به عنوان معلمی با سابقه، مقتدر، فهیم و شاگردانش در آستانه ورود به دانشگاه هنوز موفق به گذاشتن مرزی نیست. گرچه نظامِ آموزشی به چالش کشیده‌شده در این نمایش، نمونه آن چیزی است که بر «آلن بنت» نمایش‌نامه‌نویس و کارگردانِ انگلیسی صاحب اثر در دهه‌های پنجاه و شصت اروپا گذشته است اما چنان معاصر است که می‌تواند به درستی ما را، مخاطب ایرانی را درگیر رنج‌هایی کند که از آنها گذشته‌ایم. درعین‌حال تماشای نیمی از همین رنج‌ها بر صحنه ما را به شدت می‌خنداند. حضور شش شاگردِ پسر که عناصر صحنه می‌شوند و همچون توپ پینگ‌پونگ به در و دیوار کوبیده می‌شوند و هرکدامشان نمونه جداشده‌ای از جامعه‌ای اینترنشنال‌اند...

ادامه در صفحه ۱۴

حرفه: تئاتر پژوه

نگاهی به متن و اجرای «پسران تاریخ» الن بنت به کارگردانی اشکان خیل‌نژاد

آنچه در زیر پنهان است

امین عظیمی

این نوشتار سرآغازی بر بازیابی نگاهی علمی و انتقادی به آنچه در تئاتر ایران روی صحنه رفته و در فضای آن رخ می‌دهد خواهد بود که از این پس به صورت هفتگی در صفحه تئاتر روزهای سه‌شنبه و البته در قامت خُرد یک ستون روزنامه‌ای از نظرتان خواهد گذشت. نقطه‌ای برای طرح پرسش‌ها و آغاز گفت‌وگوهای بزرگ‌تر و فراگیرتر پیرامون تئاتر و درام‌نویسی ایران و جهان.

«الن بنت» و «پسران تاریخ»اش به سنتی از درام انگلیسی تعلق دارند که با رویکردی انتقادی و چالش‌برانگیز بر بنیان‌های عرفی نظام فرهنگی و اجتماعی بریتانیایی برمی‌آشوبد و از طریق این طغیانِ پرشکوه، به بازتعریف مفاهیم جهان‌شمولی همچون تاریخ، هویت، نظام اجتماعی و حقیقت جویی می‌پردازد. فرایندی که درآن نمایش‌نامه‌نویسی امکانی برای فلسفیدن و اجرا در بهترین شکل ممکن، تجسمی چند بعدی از کلمات تراش‌خورده و زبانِ اغلب پرایهام، کنایی و مبتنی بر وجوه استعاری متن است. مواجهه با دامنه وسیع ارجاعات فرهنگی و تاریخی نمایش‌نامه «پسران تاریخ» که در سال ۲۰۰۴ هوش از سر داوران جایزه معتبر تونی و منتقدان شناخته‌شده تئاتر انگلیسی زبان ربود، از ادبیات گرفته تا سینما و از تاریخِ معاصر گرفته تا اشارات معطوف به ژرف‌ساخت فرهنگی زندگی روزمره انسان غربی، می‌تواند برای هر کارگردانی چالشی عظیم باشد.

«الن بنت» در این نمایش‌نامه مخاطب را به یک مرکز پیش‌دانشگاهی می‌برد و در برابر دانش‌آموزان و معلم‌هایشان قرار می‌دهد. کسانی که هریک به شیوه خاص خود در حال آموزش‌وپرورش دانش‌آموزان هستند تا مسیر ورود به «آکسبریج» (ترکیبی از آکسفورد یا کمبریج) را برای آنها هموار کنند. یکی همچون «هکتور» در شمایل انسانی شوریده به جای آنکه به دانش‌آموزانش «درباره ادبیات» چیزی بیاموزد، آنها را در گردونه ادبیات محض و اشعار و ارجاعات ادبی غرق می‌کند و دیگری معلم نورسیده و جاه‌طلبی به نام «ایروین» که به آنها یاد می‌دهد چگونه در مسیری که برای تحصیل و پذیرشِ اجتماعی قرار گرفته‌اند، برنده باشند. تفاوتِ بنیادی این دو نگاه که تمامی ارکان نمایش‌نامه در جهت بازتاب آن است به خوبی در نسبت این معلم‌ها با موضوع حقیقت آشکار می‌شود: «هکتور: (خطاب به دانش‌آموزان) حقیقت را بگویید/ ایروین: جوری این کار رو بکنید که به نظر برسه دارید حقیقت را می‌گید!» در نظامی اجتماعی که گسیل‌کردن بره‌وار دانش‌آموزان به دانشگاه‌ها و در امتداد آن خلق نیروهای اجتماعی و شهروندانی قابل قبول به‌عنوان ضرورتی خدشه‌ناپذیر پی گرفته می‌شود، کدام راهبرد می‌تواند کارسازتر باشد؟ «حقیقت‌گویی» یا «جلوه‌دادن حقیقت‌مآبانه»؟ آیا این همان پرسشی نیست که می‌تواند در مورد شیوه‌های متفاوت ثبت و بازنمایی تاریخ و دیگر مفاهیم بنیادین بشری به آن متوسل شد؟

در سال‌های پایانی قرن بیستم فروپاشی کلان روایت‌ها گفتمان‌های معطوف به آن - آن‌چنان که ژان فرانسوا لیوتار بر ما آشکار کرد-، بیش از هرچیز بر مفاهیم قطعی همچون بازنمایی گفتمان‌های حاکم بر تاریخ‌گران آمد و آنها را از درون دچار فروپاشی کرد. امری که مرزِ میان گزارش تاریخی و داستان‌پردازی خیالی‌ها را نادیده می‌گرفت تا نشان دهد آنچه بشر به‌عنوان میراث ارزشمندش به آن چنگ زده تا چه حد می‌تواند بی‌اعتبار باشد. چیزی شبیه همان مسیری که هکتور آن را دنبال می‌کند و مرزی میان حفظ‌کردن ترانه‌های فیلم‌های عامیانه، اشعار شاعران کهن و برش‌هایی از نمایش‌نامه‌های شکسپیر قائل نیست. هکتور تصویری ملموس از وضعیتی را آشکار می‌کند که همچون گردبادی در خود فرو پیچیده و آموزش را به ناگزیر در قامت «مطالعات عمومی» ارائه می‌کند. همان شیوه‌ای که در نظر باستانی و تحقیرکننده «ایروین» مبتنی بر انتشار و آموزش «پاره»هایی از هرکجاست. اما شگفت اینجاست که راهبرد ایروین نیز در برخورد با تاریخ شباهتی ناگزیر به هکتور می‌یابد جایی که به دانش‌آموزانش می‌گوید: «یک قضیه رو پیدا کن، وارونه‌اش کن، حالا برو دنبال اثبات‌کردن‌اش». جدال «هکتور» و «ایروین» در برابر چشمان دانش‌آموزان، جدالی میان منِشی دیونیزوسی و آپولونی است با قید این نکته که آپولون - ایروین- خود در حال تظاهر به عقلانیت است و تأکیدش بر شیوه‌هایی است که می‌توان از طریق توسل به آن تنها بر مدار ارزش‌های حاکم در نظام اجتماعی موفق بود. چیزی که در نظر هکتور شمایلی از ژورنالیسم است که فقط به درد برنامه‌های تلویزیونی می‌خورد چراکه بنیادش بر پارادوکس‌هایی بنا شده که در کلام اولیه ایروین به‌عنوان فرایندی که در مدرسه رخ می‌دهد بازتاب می‌یابد: «از دست دادن آزادگی بهایی است که برای آزادی می‌پردازیم». تجلی این امر را می‌توان در رفتار این معلم‌ها و برخوردی که دانش‌آموزانی همچون «دیکن» با آنها دارند نیز شاهد بود.

اشکان خیل‌نژاد و گروه‌اش در برخورد با بنای پرشکوه متن دست‌بسته عمل نکرده‌اند و در تمامی لحظات اجرا، تلاش برای فراروی از سطح واژگانِ و ایجاد جهانی پرتحرک و زنده بر صحنه قابل مشاهده است. امری که بر پایه نمایشِ مهارت‌های بدنی، بیانی و حتا موسیقایی بازیگران باتجربه - همچون مجید آقا کریمی- و دیگر جوانان حاضر در آن نشان از تمرین‌های طولانی‌مدت و تمرکز بر جزئیات صحنه‌ای و اجرائی فراوان دارد. امری که چند سالی است در تئاتر ما به فراموشی سپرده شده است و اجرای خیل‌نژاد را می‌توان از این منظر بالاتر از سطح استاندارد تئاتر امروز ایران در تمامی وجوه از انتخاب متن گرفته تا خلق فضای صحنه و هدایت بازیگران دانست. بااین‌حال اجرا در برابر بافت اجتماعی و سیاسی متن به‌عنوان یک نشانه فرهنگی و رمزگشایی تمامی ابعاد آن بر پایه عناصر صحنه‌ای و دراماتورژیکال، جای تلاش و کار بیشتری دارد. بسیاری از ارجاعات کلیدی حاضر در متن حتی برای مخاطب فرهیخته انگلیسی زبان نیز سهل‌الوصول نیست.

ادامه در صفحه ۱۴