در بوته نقد

تأملی در نمایش «لنگ ظهر» رسول کاهانی

علیه خاطره‌سازی

محمدحسن خدایی

● رسول کاهانی در نمایش «لنگ ظهر» به امر شکل‌نیافته نزدیک شده است. اینجا نه با زیباشناسی که بیش از آن با ضدزیباشناسی طرفیم. قرار است این تجربه‌گرایی در آزمایشگاهی سامان یابد که همه عناصرش به چیزی غیر از خود اشاره دارد.

یک نظام نشانگانی که دال و مدلول آن از عقل سلیم روزگار جدا شده و منطق دیگری را طلب می‌کند. فرم روایی جسورانه که قرار است هفت ثانیه از فاجعه را بیان کند. «فاصله بین ساعت ۱۳ و ۴۳ دقیقه و ۲۱ ثانیه تا ساعت ۱۳ و ۴۳ دقیقه و ۲۸ ثانیه». این هفت ثانیه خود با تعداد شخصیت‌ها در تناظر است، اما کاهانی به‌درستی می‌داند که تئاتر در بازنمایی رئالیستی فاجعه چقدر از بالقوگی‌هایش را از دست داده و به چیز مضحکی تبدیل خواهد شد.

بنابراین ازکارانداختن منطق بازنمایی در دستور کار قرار گرفته تا نظام نشانگانی تازه‌ای سر برآورد. حال با اجرائی مواجه‌ایم که هیچ‌کدام از عناصر روایی آن در ارتباط ارگانیک با عناصر دیگر نیست. ساحت شنیداری آن با ساحت دیداری بی‌ارتباط است. همچنان‌که گفتار به ارجاعاتی که می‌دهد، وفادار نیست؛ مثلا می‌توان به رنگ لباس و سن‌وسال بازیگران اشاره کرد که کاملا با ادعای شخصیت‌ها در تضاد است.

رسول کاهانی در مقام نویسنده و کارگردان همچون کیمیاگری است که در آزمایشگاه اختصاصی خود، مشغول ترکیب عناصر قدیم برای کشف محصولات جدید است. روزگاری این آرتور رمبو بود که در نامه به پل دومان متذکر شد «شاعر از خلال نوعی مختل‌سازیِ طولانی، شگفت‌آور و عقلانی همه حواس، بصیرت پیدا می‌کند». به قول آلن وایس در کتاب «فرم‌های فروپاشیده: هنر خام، فانتاسم‌ها و مدرنیسم» اینجا کنشِ آفرینش‌گر که بر نابجایی‌های زبانی و روان‌شناختی استوار است، نیاز دارد تا رمزگان‌های ارتباط هر روزه را فروبپاشاند. کاری که «لنگ ظهر» به آن مشغول و قرار است که پیشنهادی تازه باشد برای تئاتر تجربی این روزهای ما.

کاهانی در «لنگ ظهر» علیه حافظه‌سازی عمل می‌کند. هفت شخصیت نمایش به تناوب میکروفون در دست گرفته و در زمان حال، روایت خود را از مواجهه با فاجعه با افعال مضارع بیان می‌کنند. این لحن خطابه‌گون، آن امکانی است که هر شخصیت برای جداشدن از زندگی مکانیکی، تکرارشونده و ملال‌آور روزانه در یک آشپزخانه می‌یابد؛ خطابه‌ای که هنگام اجرای آن، دیگر از آن ژست‌های اغراق‌آمیز، بازی‌های بیومکانیکی و نقش‌های ازپیش‌تعین‌شده خبری نیست. هرکس روایتگر آن هفت ثانیه بحرانی و مواجهه‌های سوبژکتیو با مرگ است. دیگر احتیاج به حافظه‌سازی و استفاده از افعال ماضی برای روایت گذشته نیست، همه‌چیز در زمان حال روایت شده و تماشاگران آن‌چنان غرق در احساسات‌گرایی و نوستالژی نمی‌شوند. البته این ضدحافظه‌سازی و علیه یادآوری‌بودن را کاهانی به‌شکل دیگری هم به انجام می‌رساند.

اگر «لنگ ظهر» را یک ارگانیسم فرض کنیم، مشاهده می‌شود که در این سامانه، هر چیز امکان آن را می‌یابد که چیز دیگری باشد؛ نوعی «مشابهت» حتی. به قول آلن وایس «هر چیز می‌تواند نشانه چیزی دیگر باشد. حدود غایی این فنِ تداعی آزاد درون این ماتریس استنتاجی و مبتنی‌بر دلالتِ ضمنی، سرشتی هزارگون به پیچیدگی خود عالم خواهد بود؛ طوری که یادآوری نابود خواهد شد».

بنابراین علیه یادآوری، نزدیک‌شدن به جوهر حقیقی تئاتر و زیستن در لحظه است؛ همان کنشی که اعضای خانواده در آشپزخانه‌ای این‌چنین صحنه‌آرایی‌شده، به آن مشغول‌اند. آنان که به شکل افراطی، مشغول تدارک برای شام آخر هستند، با فاجعه و روایت رخدادگونگی آن گسست، فرصتی کوتاه می‌یابند تا تماشاگران را خطاب کنند و این هفت ثانیه را چنان بسط دهند که تجربه تکین تماشاگران هم باشد.

در نهایت می‌توان «لنگ ظهر» را تجربه‌ای بازیگوشانه دانست که به قول رانسیر قرار است امر حسانی ما را تغییر دهد؛ با تجربه‌گرایی کاهانی و تلاش امیدبخش بازیگرانی جوان و مستعد. «لنگ ظهر» افتتاح باشکوهی دارد که یادآور عکس‌های دسته‌جمعی خانوادگی است. اختتامیه آن هم با همان ژست‌ها همچنان باشکوه است. در پایان عینک‌های مخصوص از چهره‌ها کنار رفته و اعضای خانواده در ثبت لحظه حال، ابدی شده‌اند. چه اهمیت دارد اگر اندکی از «لنگ ظهر» گذشته و تدارک شام آخر برای همیشه ازدست‌رفته باشد.

«دو روایت از شکسپیر» به روایت اصغر نوری

آمیزش تئاتر ایرانی و فرنگی

عکس: سارا ثقفی، تیوال

ملیکا شکری: نمایش «دو روایت از شکسپیر» به نویسندگی و کارگردانی «اصغر نوری» در اردیبهشت و خرداد ۹۷ در تماشاخانه سنگلج در حال اجراست.

نمایش دارای دو اپیزود است که اپیزود اول با عنوان «اتللو به روایت یاگو» و اپیزود دوم با عنوان «هملت به روایت هوراشیو» به هم پیوند می‌خورند. گرچه این پیوند جای بحث بسیار دارد.

در شروع نمایش که با ورود تماشاگران آغاز می‌شود، یاگو با بازی اصغر نوری را می‌بینیم که لبه صحنه سمت چپ (از سوی تماشاگران) نشسته است و سه‌تار می‌نوازد. نور موضعی او را نشان می‌دهد. در سمت راست صحنه کُپه‌ای از پارچه‌های رنگی روی زمین روی هم تلنبار شده‌اند. در وسط صحنه یک چهارپایه قرار دارد و در انتهای صحنه یک پرده سیاه با پارچه‌های رنگی به هم دوخته شده ، پوشیده شده است که به نظر می‌رسد از جنس پارچه‌هایی است که روی هم تلنبارند. یاگو در حین نشستن تماشاگران در جایگاه‌هایشان سه‌تار می‌نوازد - که البته حرفه‌ای به نظر نمی‌رسد- و با رفتن نور تماشاگران اجرا آغاز می‌شود. یاگو شروع به روایتِ تحت‌تاثیر قراردادن اتللو می‌کند و اینکه چگونه رفته‌رفته درون او نفوذ کرده تا سرانجام او و دزدمونا را به کام مرگ بکشاند. با شروع روایتِ یاگو، دزدمونا از زیر انبوه پارچه‌ها بیرون می‌آید و درحالی‌که به‌شدت نفس‌نفس می‌زند و احساسی از خفگی را لابه‌لای دیالوگ‌هایش به نمایش می‌گذارد، شروع به روایت کشته‌شدنش توسط اتللو می‌کند. اتفاقی که می‌افتد به این صورت است که دزدمونا لحظه‌ای شروع به روایت می‌کند که نمی‌داند اتللو چرا او را کشته است. درحالی‌که یاگو از سرانجام همه، به‌ویژه خودش (که بعد می‌فهمیم مرده است) باخبر است. در جاهایی بازیگران طوری روایتشان را پیش می‌برند که گویی روی صحنه با خود تنها هستند و روایت را برای تماشاگران بازگو می‌کنند و در جاهایی، مثلا هنگامی که دزدمونا از یاگو می‌خواهد که با اتللو حرف بزند و دلیل شک او را بپرسد با هم گفت‌وگو دارند. این اپیزود که با اعدام یاگو روی چهارپایه تمام می‌شود یک ربع زمان دارد و به طریقی می‌توان گفت که می‌تواند مقدمه‌ای برای اپیزود بعد (یا شاید هم نویسنده این‌طور می‌خواسته است) باشد. در این اپیزود یاگو و دزدمونا هر دو مرده‌اند و این روح‌هایشان است که برای ما روایت را بازگو می‌کنند. یاگو از ابتدا به همه اتفاقات آگاه است، اما دزدمونا در زمانی به‌سر می‌برد که انگار روحش از زیر دستمال‌های بی‌شماری که زیر آنها خفته است ناگهان برمی‌خیزد و در جست‌وجوی دستمال گمشده‌اش یا بهتر بگوییم حقیقت ماجرا و علت کشته‌شدنش است. زمان دزدمونا با زمان یاگو قرابت ندارد، زیرا دزدمونا بعد از مرگ هنوز به دنبال حقیقت است و در انتها پی می‌برد که همه ماجرا به علت حسادت یاگو به اتللو بوده است. در صورتی که یاگو به همه ماجرا آگاه است و بی‌خیال است و به نظر می‌رسد از کاری که کرده خرسند، اگر نگوییم، پشیمانی‌ای ندارد. سه‌تار یاگو که اشاره می‌کند آن را با شمشیرش عوض کرده و تازه سه روز است که مشغول یادگیری است - و این یعنی سه روز است که از مرگش می‌گذرد- موسیقی متن این اپیزود است و نوای غم‌انگیز سه‌تار و بازی احساساتی دزدمونا و نور آبی که در انتها و لحظه کشف حقیقت توسط دزدمونا صحنه را پر می‌کند، همگی حال‌وهوایی رمانتیک ایجاد می‌کنند که البته در لحظاتی بسیار کوتاه این حال‌وهوا توسط جمله‌ای طنزآمیز و امروزی از سوی بازیگران شکسته می‌شود.

اما درست بعد از این اپیزود وارد فضایی تازه می‌شویم. با آمدن دوباره نور، بازیگر نقش دزدمونا با لباسی تازه بر تن به‌همراه یک مرد و یک چمدان بزرگ در دست وارد می‌شوند. دو شخص دیگر در انتهای سمت چپ صحنه روی صندلی نشسته‌اند که نوازنده گیتار و تنبک هستند. پارچه‌های دزدمونا از روی زمین برداشته شده‌اند. بازیگران چمدان را در انتهای صحنه باز می‌کنند و وسایلی را از درون آن درآورده و روی زمین می‌چینند؛ وسایلی از قبیل تاج پادشاهی، یک تسبیح بزرگ، پارچه‌ای سیاه‌رنگ، کلاه و شال سرخ زنانه و از این قبیل وسایل. بلافاصله متوجه می‌شویم که آن دو نقالانی دوره‌گرد هستند. جلوی صحنه می‌آیند و بازیگر مرد خود را هوراشیو و بازیگر زن خود را دزدمونا معرفی می‌کند و به تماشاگران اعلام می‌کنند که می‌خواهند قصه هملت را برای آنها تعریف کنند. آن دو، روایت هملت را به بیانی کمیک و به شیوه نقل روایت بیان می‌کنند. آن دو مانند نقالان به شیوه بازی‌دربازی نقش کاراکترها را بازی می‌کنند و با استفاده از وسایل خود کاراکترها را مشخص می‌کنند؛ برای مثال هملت با تسبیح بزرگ شناخته می‌شود و افیلیا با کلاه زنانه و شال سرخ‌رنگ و کلادیوس با تاج. این اپیزود که زمانی حدودا سه‌برابر اپیزود اول دارد، داری فضایی مستقل از اپیزود اول است.

از تکنیک‌های نمایش ایرانی از قبیل نقالی، نوحه‌خوانی، پرده‌خوانی و تعزیه برای اجرای هملت به شیوه‌ای ایرانی استفاده شده است و همه روایت هملت را آن دو بیان می‌کنند؛ اما باید بپرسیم هوراشیو که تنها بازمانده داستان هملت است و طبق وصیت هملت به شهرهای گوناگون سفر می‌کند و ماجرا را برای عوام بازگو می‌کند، چه پیوندی با دزدمونای روایت یاگو دارد. هوراشیو در پایان اشاره می‌کند که هملت در لحظه مرگش به هوراشیو گفته است که دختر زیبایی به نام دزدمونا در دربار زندگی می‌کند و هوراشیو می‌تواند با او آشنا شود؛ اما به نظر می‌رسد این منطقی بی‌اساس برای پیوند دو اپیزود کاملا متفاوت از دو تراژدی بزرگ شکسپیر باشد. هرچند پرده شمایلی که در انتهای صحنه گویی با تکه‌های دستمال‌های دزدمونا که به هم دوخته شده‌اند، پوشیده شده، ما را به پیوندی نمادین با اپیزود قبل نزدیک می‌کند؛ اما باز هم به نظر نمی‌رسد که وجود این علائم و نشانه‌ها برای منطق روایی میان این دو اثر ما را یاری رسانند. اپیزود اول زمانی حدود یک‌چهارم نمایش را دارد و با توجه به سبک اجرائی کاملا متفاوت، به نظر نمی‌رسد مقدمه‌ای درخور اپیزود بعدی باشد. آیا بهتر نیست در آثار اپیزودیک ارتباطاتی از لحاظ محتوایی یا شکلی یا به لحاظ زمان اجرائی وجود داشته باشد؟ به‌عنوان مثال اصغر نوری می‌توانست اپیزودهایی کوتاه از چند نمایش‌نامه شکسپیر را به سیاق روایت اول به اجرا دربیاورد یا زمان روایت اول می‌توانست با روایت دوم برابر باشد و از لحاظ شکلی و اجرائی هر دو روایت با هم پیوند برقرار کنند و اینکه حال با این پیوندها ما می‌توانستیم روایت دیگری داشته باشیم که روایت هوراشیو و دزدمونا باشد. در میان این روایاتی که بیان می‌شوند، تکلیف روایت هوراشیو و دزدمونا که به نظر می‌رسد با هم رابطه دارند، چیست؟ در اپیزود دوم هوراشیو و دزدمونا به شیوه بازی در بازی نمایش هملت را به اجرا درمی‌آورند؛ اما هنگامی که به نقش‌های اصلی و اولیه خود بازمی‌گردند، ما وارد قصه خود آن دو نمی‌شویم و گسست پیوند میان آن دو و منطقی‌نبودن کنار هم بودن‌شان در اینجا بسیار پررنگ دیده می‌شود. گویی ارتباط میان هوراشیو و دزدمونا در حد یک ایده باقی می‌ماند. جا دارد اشاره کنیم هنگامی که بازیگران وارد نقش‌های دیگری می‌شوند، در بعضی نقش‌ها وارد قالبی تازه می‌شوند و از خودشان فاصله می‌گیرند و نقشی دیگر را بازی می‌کنند و در بعضی نقش‌های دیگر همانی که هستند، باقی می‌مانند و باعث به‌هم‌ریختگی شکلی و سردرگمی و بلاتکلیفی می‌شوند. به‌این‌ترتیب بازیگران در تکنیک بازی در بازی خود از نظم و قرارداد دقیقی پیروی نمی‌کنند. دیگر ایده‌ها ازجمله دعوت از تماشاگران برای ایفای نقش‌های کاراکترها و فاصله‌گرفتن بازیگرها از نقش‌های‌شان و صحبت با کارگردان که این بار اصغر نوری به‌عنوان کارگردان اجرا و نه یاگو به روی صحنه می‌آید و نیز در انتهای نمایش واردشدن دو بازیگر در میان تماشاگران و درخواست پول کردن از آنها -که تماشاگران نیز بی‌دریغ پول را پرداخت می‌کنند- ایده‌هایی جالب و نه البته بکر و تازه بودند که درون قالب کلی نمایش می‌گنجیدند.

به طور کلی نمایش «دو روایت از شکسپیر» اجرائی دوست‌داشتنی از اصغر نوری و گروهش است که البته در جشنواره‌های «شکسپیر فرانسه» و «بونته بونه آلمان» به اجرا درآمده است. می‌توان استفاده از الگوهای روایی نمایش‌های سنتی ایرانی برای اجرای تراژدی‌های شکسپیر را نقطه قوت این اجرا دانست. بااین‌حال به نظر نمی‌رسد این اجرا اثری اپیزودیک باشد. به نظر می‌رسد اپیزود دوم یعنی «هملت به روایت هوراشیو» می‌تواند به‌تنهایی اجرائی کامل باشد و حذف و نادیده‌گرفتن اپیزود اول و همچنین حضور بی‌تاثیر دزدمونا در کنار هوراشیو، لطمه‌ای به اثر وارد نکند.

نگاهی به نمایش «ابلوموف» به نویسندگی و کارگردانی «سیاوش بهادری‌راد»

تئاتر قیل‌وقال و فریاد

پوریا گل‌شناس

پیش از هرچیز باید اعتراف کنم سخن‌گفتن درباره این نمایش بسیار دشوار است، زیرا کار دشواری است که بخواهم بگویم این نمایش دقیقا چیست؛ بااین‌حال می‌شود درباره دشواری آنچه کردم، یعنی به‌تماشانشستن و تاب‌آوردن این نمایش، خواهان هم‌دردی باشم و همچنین به آنچه این روزها در تئاتر ما بسیار دیده می‌شود، بپردازم، یعنی تئاتر قیل‌وقال و فریاد. درباره اولی بگذارید از یک سؤال عجیب شروع کنم که از خودم می‌پرسیدم: وقتی به تماشای یک تئاتر می‌روید، اصولا چه توقعی از اجرا دارید؟ احتمالا حداقل دوست دارید چیزی دستگیرتان شود. مثلا بعضی‌ها، به‌ویژه آنها که از گذشته‌های دورتر تماشاچی تئاتر بوده‌اند، توقع روایت‌های دراماتیک قرص‌ومحکم دارند و پیش از هر چیز به‌دنبال یک بار ادبی جدی و گیرا هستند. دیده‌اند که چطور متن‌های بزرگ و اجراهای بزرگ می‌تواند آدمی را دگرگون کند. گاهی اوقات اشکال دیگری از اجرا دیده‌اید که به‌نوبه خودشان بدیع و خلاقند و به‌همین‌رو جنبه‌های تازه‌ای از مواجهه با تئاتر پیش‌روی‌تان گشوده می‌شود. برخی تماشاچی‌ها به‌دنبال چنین اجراهایی می‌گردند: آنها هنر تجربی را پی می‌گیرند و به‌دنبال تجربه‌های اصطلاحا استکیکی نو هستند. به‌هرصورت تماشاچی دوست دارد نسبتی میان او و نمایش وجود داشته باشد. این ویژگی‌ها را دیگر کمتر می‌توان در تئاترهایی که این روزها روی صحنه تماشاخانه‌های ایرانشهر می‌رود، سراغ گرفت. بنابراین با یک سؤال بنیادین روبه‌رو هستید و آن اینکه اینها چه پدیده‌هایی‌اند که به جای تئاتر برای ما جا می‌زنند؟ طوری که واقعا سخت می‌توانید بفهمید چه چه دارد بر تئاتر این روزها می‌گذرد و بر آنچه روی صحنه می‌رود، چه نامی باید بگذارید. آیا هنگام آن است با اَشکال مضحکه‌گونه‌ای از اجرا خو بگیرید که در آنها بازیگران جز خودنمایی چیزی نمی‌دانند و نمی‌خواهند و اجرا جز راضی‌نگه‌داشتن شما به خنده‌های سطحی چیز دیگری نمی‌خواهد؟ این‌همه تصنع و بی‌معنایی را چگونه می‌توان درک کرد که بازیگران همهمه می‌کنند، صحنه دائما از نور می‌درخشد و چشم‌ها را می‌زند و سرها را به درد می‌آورد و همه صحنه چیزی جز زرق‌وبرق بی‌ربط و ساختگی بی‌معنایی نیست که به ساده‌ترین ایده‌های دم‌دستی بسنده می‌کند: ابلوموف در خانه کوچک و ابلوموف در خانه بزرگ.

و اما تلاش بیهوده من برای به‌دست‌دادن توصیفی اجمالی از آنچه در این اجرا هست: نمایش با تکانی ناگهانی و شورانگیز آغاز می‌شود. ابلوموف روی تختش لم داده و باقی شخصیت‌ها در تکاپویند. فضایی وهم‌انگیز است که گویی در خیال ابلوموف می‌گذرد. ابلوموف مردی تنبل و بی‌اراده که تنها به تصور جهان دلخواهش یعنی ابلوموف‌گاه بسنده می‌کند و دست به هیچ کاری نمی‌برد. خب، این تصویری است که همه‌مان از ابلوموف داریم: آقای بهادری‌راد چیزی بیش از این به شما نشان نخواهد داد. سراسر نمایش، ابلوموف را می‌بینید که روی تختش لم داده و هیچ کاری نمی‌کند. اغلب اوقات حتی نمی‌توانید بگویید چه اتفاقی دارد می‌افتد. به‌جرئت می‌توانم بگویم با گذشت یک ساعت از اجرا به این پرسش هیچ پاسخی جز این نمی‌شد داد که ابلوموف آدم چاق و تنبلی است! چاشنی‌های این نمادپردازی ساده‌انگارانه مضحکه‌های گوناگون، شوخی‌های رکیک و خودنمایی‌های پیام دهکدی است، به این خاطر که صدای کلفتی دارد و می‌تواند تا مرکز جمجمه‌تان را با فریاد بلرزاند و ضعیف‌ترشدن اعصاب‌تان را دامن بزند. همین و بس، و تکرار و تکرار و تکرار. ابلوموف کش می‌آید و و دور از ذهن نیست اگر ببینید تماشاچی‌ها چشم‌هایشان دارد هم می‌آید. شما غرزدن‌های ابلوموف را می‌شنوید و شخصیت‌ها هیچ‌چیز جز تیپ‌های مسخره نیستند؛ حتی خود ابلوموف که همه تمرکزتان را بر او گذاشته‌اید، هیچ‌چیزی جز شمای کلی ابلوموف‌بودن نیست. بنابراین این نمایش برخلاف رمان هیچ پرداخت عمیق شخصیت‌پردازانه‌ای در خود ندارد. تماشاچی‌ها هیچ‌چیز بیشتر درباره ابلوموف از آنچه قبل از دیدن این نمایش می‌دانستند، نخواهند دانست. می‌دانیم که گنچارف در پرداخت شخصیت ماندگارش دقایقی را در نظر گرفته که نام ابلوموف و این رمان را جاودانه نگه داشته است و این مشخصه داستان‌پردازی واقع‌گرایانه روسی است که او از چهره‌های شاخص آن است. به‌این‌ترتیب نباید این اجرا را به رمان ابلوموف نسبت داد یا آن را اقتباسی از این اثر دانست. من معتقدم نویسنده این متن نمایشی (نام متن نمایشی را با مسامحه به کار می‌برم، زیرا حق این است که آن را نویسنده قیل‌وقال‌ها و فریادها بنامم و البته اگر اساسا متنی در کار بوده باشد)، ازاین‌رو ابلوموف را انتخاب کرده اسمش خوب سر زبان‌ها می‌چرخد. مثلا می‌پرسید «آیا ابلوموف را دیده‌ای؟» و توفیری نمی‌کند اگر اسم دیگری رویش بگذارید. خلاصه بازیگرها به‌نوبت به ملاقات ابلوموف می‌آیند و شمایی باز کلی‌تر و باز مضحک‌تر از تارانتیف و استولز و الگا و دیگران داریم که هریک به نوبه خود دلقک‌بازی درمی‌آورند و می‌کوشند تماشاچی‌ها را بخندانند. بیچاره اما تماشاچی متضرر ایرانشهر که در گیرودار تلاطم‌های اقتصادی حسابی پیاده شده، ناچار برای پس‌زدن این اندوه حقیقی، یعنی رنجی که چنین دشوار به آن دچار آمده، بیهوده حتی می‌خندد. این شلیک‌های خنده آن‌قدر تأسف‌انگیز است که آدمی دیگر سخت می‌تواند باور کند که اینجا مثلا دارد تئاتر حرفه‌ای می‌بیند و این بازیگرها بازیگرهای تئاتر حرفه‌ای‌اند؛ چون به‌نظر می‌رسد هیچ عنصر جالب‌توجهی جز لودگی‌های جور و واجور ندارد. تا به آنجا که پیام دهکدی روی صحنه به گونه‌ای رفتار می‌کند که تماشاچی‌های کلافه‌اش را بخنداند. مضحکه وقتی بالا می‌گیرد که نمایش می‌خواهد با گذاشتن جملاتی خنده‌آور در دهان ابلوموف اصطلاحا ابلوموفیسم را در جهان ما باز بیاد، عصری که ابلوموف پیش‌بینی می‌کند، تنبلی انسان مدرن و از این حرف‌ها که مانیفست نمایش ما بود.

روی صحنه آبی

یادداشت کیومرث مرادی به بهانه اجرای نمایش «دیر راهبان»

تئاتر تعقل و تفکر

● تئاتر تعقل و تفکر تئاتری است بر مبنای تفکری دقیق که یک هنرمند آن را بر پایه جهانی شکل می‌دهد که در آن زیست کرده است. این تئاتر خارج از عرف روزگار و ادعاهای دروغین اطرافش، اهدافی را دنبال می‌کند که ریشه در عمق تفکر و احساس هنرمند خالقش دارد. این نوع آثار ادعایی ندارند چون هدفشان نمایش‌دادن نیست، بلکه هدف اصلی‌شان رویارویی با خود در مقابل دیدگان تماشاگران معاصر است؛ رویارویی‌ای که در جست‌وجوی هماوردی اندیشه و برخورد نگاهی است که باید در این دیدار شکل گیرد. «تئاتر تفکر» تئاتری است با این الگو: به‌چالش‌کشیدن اجتماع امروزی و طرح پرسش از خود و تماشاگر در عمق ذهنش، بدون توسل به شعار و شعارزدگی یا نمایش مدل‌ها و تکرار روزمره. درواقع تئاتر تعقل تلاش می‌کند فارغ از روزمرگی‌های کشنده و ادعاهای نمایشی تکراری باشد. هایدگر می‌گوید: روزمرگی گسست آرمان‌ها و حقیقت انسان را برای او به ارمغان می‌آورد. همین اینجاست که هنر روزمره با خودگسست عمیق جدای از ذهن مخاطب و قطع ارتباط نسل‌ها را آرام‌آرام شکل می‌دهد؛ گسستی که منجر به عدم درک اجتماع و تماشاگر و عدم ارتباط درونی با آثار هنرمندان می‌شود. این گسست در طول یک دهه منجر به فراموشی شاخص‌های آثار هنری هر دهه شده و درنتیجه خروجی‌ها و موفقیت‌های شاخص هنرمندان به‌سرعت به فراموشی سپرده می‌شود. همین‌جاست که ما خود را میان فراموش‌شدگان یا نادیده‌شدگان پیدا می‌کنیم و همه آن کاشت‌ها و برداشت‌ها که منجر به ساخته‌شدن جریانی موفق شده است، در همان سطح جریان باقی می‌ماند و فراموش می‌شود چراکه آثار بی‌ارزش روزمره که بی‌خاصیتی‌اش درنتیجه عدم هدفمندی خلق آن است، با سرعت قارچ‌گونه‌اش مخاطب را گمراه کرده و در ذوق‌زدگی نمایشی که پشت آن هیچ‌چیزی نیست، مبهوت شهرت و زرق‌وبرق می‌شود و در پایان بی‌هیچ توشه‌ای با همان ذوق به خانه می‌رود و تمام. برای همین است که تئاتر دهه ۷۰ خورشیدی و دهه ۸۰ ثمره‌های اصلی خود را آرام‌آرام گم می‌کند و درنتیجه آن بسیاری از موفقیت‌های آن دو دهه رهاشده و در سطح یک جریان باقی می‌ماند. تئاتر در آن دهه‌ها تعقل خود را مدیون عمق سیاست‌های فرهنگی و توجه ویژه مدیریت و جریان‌های تئاتری است؛ مسیری که منجر به ظهور بسیاری از نمایش‌نامه‌نویسان، کارگردان‌ها، بازیگران و گروه‌ها و کمپانی‌های خوب تئاتر شد؛ اما حقیقت خیلی زود خود را در میان سیاست‌های کوتاه‌مدت که منجر به عملکردهای روزمره شد، گم کرد و جریان‌های مهم این دو دهه گم شد و ابتر باقی ماند. حالا سؤال‌های زیادی هنوز بی‌جواب باقی مانده است؛ سؤالاتی که شاید در ابتدا ما باید به آن جواب دهیم و شاید هم مدیریت کلان تئاتر باید با یک برنامه هدفمندتر از جریان تئاتر تفکر حمایت کند تا مسیر متفاوتی شکل گیرد. بررسی و نگاهی دیگر به تئاتر تفکرمند دهه ۷۰ خورشیدی و دهه ۸۰، یادآوری بزرگی از اسم‌ها و جریان‌ها و گروه‌هایی است که در روزمرگی این روزگار گم شده‌اند؛ بزرگانی که در آن سال‌ها بسیار درخشیدند و حالا سال‌هاست که در حاشیه‌ای تنها عبور و گذر زمان را نظاره می‌کنند. آدم‌هایی همچون مهندس‌پور، دانشور، رفیعی، چرمشیر، ثمینی، برهانی‌مرند، نادری، نریمانی، شاملو، پسیانی، تهرانی، دشتی، دشت‌آرایی، ثروتی، غنی‌زاده، کوهستانی و بی‌شمار اسامی‌ای که می‌توان نام برد. تئاتر متفکر در پی این نیست که تماشاگر را به شیوه گریزآمیز تئاتر طبیعت‌گرایانه یا رمانتیک از حال‌وهوای خودش بیرون بیاورد، بلکه می‌خواهد او را عمیقا در خودش فرو ببرد. جهان زیباشناسانه را با عمق قصه‌ای که زندگی را معنا می‌کند، به‌سادگی به تماشاگر ارائه کند و در جهانی فارغ از تکرار و بیهودگی تصویری ساده اما حقیقی از انسان معاصر ارائه کند.

ناصر آقایی:

تله‌موش به یک برند تبدیل شده

● ناصر آقایی که به‌عنوان مشاور کارگردان نمایش «تله‌موش» در این پروژه حضور دارد، درباره اهمیت «تله‌موش»، دلایل اقبال آن در انگلستان و ریسک اجرای آثار جنایی و پلیسی روی صحنه مطالبی را بیان کرد و گفت: نمایش «تله‌موش» در انگلستان به یک برند تبدیل شده است. ناصر آقایی درباره اهمیت نمایش‌نامه «تله‌موش» گفت: «نمایش «تله‌موش» فی‌نفسه در انگلستان به یک برند تبدیل شده است. از سال ۱۹۵۲ تا امروز شاید نزدیک به ۲۷ یا ۲۸ هزار اجرا داشته، این را جایی خواندم. جامعه انگلستان جامعه‌ای نیست که مثل آمریکا مسائل جنایی را خیلی راحت هضم کند». لازم به اشاره است نمایش «تله‌موش» به کارگردانی سیاوش اسد و تهیه‌کنندگی لیلا اسماعیلی هر روز ساعت ۲۲:۳۰ در تماشاخانه شهرزاد به روی صحنه می‌رود.