گفت‌وگو با الهام پاوه‌نژاد به بهانه اجرای «کافه پولشری»

نسل من نسل جنگنده‌تری بود

عباس غفاری

«کافه پولشری» مونولوگی عاشقانه در وصف شور زندگی است. پولشری زنی میان‌سال است که دائما در زندگی شکست خورده و حتی تا لبه نیستی پیش رفته اما حالا دچار عشق شده و می‌خواهد آرامش را بیابد. «کافه پولشری» ما را به مهرورزی و زیستن با عشق دعوت می‌کند. چیزی که این روزها کیمیاست! به بهانه این اجرا با الهام پاوه‌نژاد، کارگردان و بازیگر این اجرا، به گفت‌وگو نشسته‌ایم.

عکس: فرزان قاسمی

شما زمانی وارد دانشگاه شدید و تئاتر را شروع کردید که تئاتر ما بازیگران بزرگی داشت و در کنار آن یک نسل جوان مستعد نیز شکل گرفت. من به خاطر دارم که آن زمان شما خیلی پرشور و جدی فعالیت می‌کردید تا خودتان را ثابت کنید. چه اتفاقی افتاد که به سمت تئاتر آمدید و شور و انگیزه‌تان برای فعالیت جدی‌تر در این زمینه به خاطر چه بود؟

دوره علاقه‌مندی من به تئاتر، دوره مهندسی و پزشکی بود و نه دوره آرتیست‌شدن. آن زمان مثل الان نبود که پدر و مادرها دست بچه‌هایشان را بگیرند و به آموزشگاه‌ها و دانشکده‌های تئاتر ببرند، اتفاقا بچه‌ها در آن دوره از جمله خود من، یواشکی کنکور تئاتر می‌دادند و می‌خواندند. من عقبه تئاتری‌ام را به لحاظ شناخت هنری خیلی مدیون خواهرم هستم که به‌شدت رمان می‌خواند. به هر حال دختر همیشه یک چشم و گوشی به خواهر بزرگ‌ترش دارد و من هم این‌طور بودم. من از خواهرم تاثیر گرفتم و شروع کردم به نمایش‌نامه خواندن. بعدها هم خواهرم مسئول فرهنگی دانشکده‌شان شد و جلسات نمایش فیلم را راه انداخت که من به واسطه آن فیلم‌دیدن را شروع کردم.

اولین بار که کنکور دادم، اصلا درس نخواندم و در آخر رتبه‌ام حدود رتبه‌های ۴۰۰-۵۰۰ شد. همان زمان از طریق یکی از آشنایان که در وزارت ارشاد کار می‌کرد، به بچه‌های تئاتری معرفی شدم، اما پدرم خیلی سفت و سخت تاکید می‌کرد که اگر می‌خواهی تئاتر بخوانی باید به طور آکادمیک وارد این حوزه شوی. بنابراین پدرم اجازه داد که به کلاس کنکور هنر بروم و من در آن سال‌ها تحت نظر آقای جعفری شروع به درس‌خواندن کردم. سال بعد در کنکور رتبه ۱۲۰ را آوردم؛ اما این‌بار هم به هر دلیلی رد شدم. بعد از آن من دیگر از تحصیلات آکادمیک منصرف شده بودم، اما آقای جعفری نگذاشت و گفت که تو می‌توانی. آقای جعفری به من پیشنهاد کرد که در کنکور نیمه متمرکز دانشکده ارشاد شرکت کنم؛ چون تاکید داشت که آدم حسابی‌ها در آنجا تدریس می‌کنند. من هم در کنکور شرکت کردم و در سال ۶۹ پس از گرفتن رتبه ۳ از میان سه‌هزار نفر در مصاحبه‌های عملی و علمی، وارد دانشگاه نیاوران شدم.

آن زمان آقایان خسروی، زنجانپور، دکتر صادقی، بیضایی، حکیم رابط و اساتید دیگر در دانشگاه نیاوران حضور داشتند. در سال ۷۰ آقای زنجانپور می‌خواست نمایش «ساحره سوزان» نوشته آرتور میلر را با ترکیبی از یک گروه حرفه‌ای متشکل از حبیب دهقان‌نسب، مجتبی یاسینی و فرشید زارعی‌فر با دانشجوهای سال اول یا دومی به روی صحنه ببرد که از من هم برای ایفای نقش در آن نمایش دعوت کرد. استارت کار تئاتری من از آن‌جا زده شد و من دیگر تئاتر را ادامه دادم تا این‌که در سال ۷۳ برای ایفای نقشی در سریال «در پناه تو» به آقای لبخنده معرفی شدم؛ اما آن پروژه به خاطر مشکل مالی متوقف شد. چندی بعد زنده‌یاد مسعود رسام که تست مرا در دفتر آقای شهسواری دیده بود، از من درخواست کرد که در سریال «همسران» بازی کنم و من به همین طریق وارد فیلد تصویر شدم. البته ورود من به عرصه تصویر هیچ‌گاه به معنای کنارگذاشتن تئاتر نبود؛ چون تربیت و تفکر من طوری بود که هر یک یا دو سال، در یک تئاتر به روی صحنه بروم و هیچ‌وقت تئاتر را کنار نگذارم.

به دانشگاه نیاوران اشاره کردید که اتفاق خیلی خوبی بود؛ اما متأسفانه پس از چهار، پنج سال تعطیل شد. در دانشگاه نیاوران اساتید برجسته‌ای تدریس می‌کردند که تأثیر عجیب و غریبی روی نسل بعدی تئاتر گذاشتند و هنرجویان آن دانشگاه هم عمدتا بعدها افراد کارآمد و سرشناسی شدند. به عنوان یک فارغ‌التحصیل در دانشگاه نیاوران، با گفته‌های من در مورد اساتید و هنرجویان این دانشگاه چقدر موافق هستید؟

صددرصد. بی‌اغراق اکثر بچه‌های دانشگاه نیاوران نظیر فرهاد اصلانی، امیر آتشانی، فریبا کامران، آذر اخوت، گیتی صفرزاده و غیره، همگی در شاخه‌های مختلفی درخشان ظاهر شدند. فضای دانشگاه نیاوران بسیار هنری و آرتیستیک بود. من اصول نقد را با آقای سیدحسینی می‌گذراندم و یا واحد بومی ادبیات را شاگرد آقای جمال میرصادقی بودم. در کلاس آقای میرصادقی ما مجبور بودیم که قصه تحویل دهیم، در حالی‌که هیچ دانشگاهی در تدریسش دانشجو را به داستان‌نویسی مجبور نمی‌کند. یادم می‌آید که چند جلسه از کلاس آقای میرصادقی را به خاطر اجراهای «ساحره سوزان» غیبت کردم که آقای میرصادقی به من گفت که ما داریم تو را تربیت می‌کنیم که بروی روی صحنه، پس قصه‌ات را تحویل بده و برو سر کار. ایشان غیبت را اشکال نمی‌دید و اجازه می‌داد که من به روی صحنه بروم.

من بهترین کلاس‌های تئوریک را هم با دکتر صادقی می‌گذراندم که به نظرم ایشان یکی از تئوریسین‌های بزرگ ما در زمینه تدریس هستند. آقایان خسروی و زنجانپور هم دیگر اساتید ما بودند؛ در واقع ما یک بوستانی داشتیم پر از این اساتید بزرگوار. نمایشی را با آقای علی دهکردی بازی می‌کردم که شب دوم اجرا از انجمن اسلامی آمدند و جلوی اجرای آن را به خاطر تم عاشقانه‌اش گرفتند. فردای آن روز آقای خسروی در محوطه دانشگاه مرا دید و با لبخند گفت: شنیده‌ام توقیف شده‌ای، از امشب بیا من کارت دارم. ایشان یک روز نگذاشت من بی‌کار بمانم و رسما مرا در نمایش «باغ آلبالو» که در سالن چارسو به روی صحنه می‌برد به عنوان دستیار خودش انتخاب کرد.

معتقدم که نسل هنرجوی آن زمان نسبت به نسل امروزی نسل جنگنده‌تری هم بود. آن موقع بازیگران حرفه‌ای زیادی وجود داشت، اما تعداد سالن‌ها و نمایش‌ها خیلی زیاد نبود و کفاف آن همه بازیگر حرفه‌ای را نمی‌داد. به نظر می‌آمد که در آن شرایط یک هنرجوی جوان رشته تئاتر کمتر می‌توانست خودی نشان دهد؛ اما خیلی‌ها جنگیدند و توانستند کار خودشان را به رخ بکشند.

فکر می‌کنید که علت جنگنده‌تربودن آن نسل چه بود؟

شما وقتی پله‌ها را به ترتیب یکی پس از دیگری طی می‌کنید و به پله‌های بالاتر می‌رسید، دیگر به‌خوبی ارزش گام‌هایی را که برمی‌دارید می‌دانید. من کارم را با اجرا در تماشاخانه سنگلج آغاز کردم و بعد به سالن اصلی تئاتر شهر رسیدم. اولین اجرایم در تالار وحدت هم ۱۳ سال پس از آن اتفاق بود که همین باعث می‌شد قدر آن سالن‌ها را بیشتر بدانم، اما وقتی الان یک نفر به‌یک‌باره وارد سالن اصلی تئاتر شهر می‌شود یا در تالار وحدت اجرا می‌کند، متوجه شأنیت هنری خود نمی‌شود. به نظرم نسل جوان امروز یک نسل شتاب‌زده و عجول است که می‌خواهد خیلی زود در بهترین سالن شهر، یک نقش جدی و اساسی را بازی کند، اما طبیعتا این‌طور نمی‌شود.

از یک زمانی هم بعد مالی تئاتر مطرح شد و روی مسائل دیگر این هنر تأثیر گذاشت. عجیب است که چرا دولت برنامه خصوصی‌سازی را از تئاتر شروع کرد. قاعدتا الان در هیچ‌کجای دنیا دولت‌ها تئاتر را به حال خود رها نکرده و همچنان به گروه‌های تئاتری سوبسید می‌دهند، اما متأسفانه در ایران هیچ حمایتی از گروه‌های تئاتری نمی‌شود. البته این حمایت می‌تواند حمایت معنوی هم باشد، اما همین حمایت معنوی هم از تئاتر برداشته شده است.

دقیقا. برداشتن همان اندک حمایت مالی دولت از تئاترها هم باعث شد که تئاتر دقیقا نزدیک شود به جریان سینمای چشم‌رنگی‌ها. من یادم است که در یکی از اجراهای سال آخر دانشجویی خیلی سخت مریض شده بودم. دکتر صادقی مرا دید و گفت که چه شده؟ بازیگر حق ندارد مریض شود. من به همان حالت طنزمانند و دوستانه گفتم آن بازیگری که حق ندارد مریض شود، سرماه حقوقش را می‌گیرد و از این بابت هیچ ناراحتی‌ای ندارد، اما در ایران هرگز چنین امنیتی نیست. ما در قانون اداره کار تعریف نشده‌ایم؛ یعنی هیچ هویتی نداریم، پس از هرگونه حمایت مالی، نرم‌افزاری و سخت‌افزاری محروم هستیم.

البته آن چیزی که بچه‌های تئاتری در مورد تئاتر خصوصی تقاضا می‌کردند، ابدا این نوع از تئاتری که می‌بینیم نیست.

سالن‌های خصوصی هم اتفاقا فقط برچسب خصوصی دارند چون دولت بر آنها هم یک‌سری نظارت دولتی دارد.

دولت به سالن‌های خصوصی هم کمکی نکرد. چند نفر اولی که سالن‌های خصوصی تئاتر را تأسیس کردند، ریسک بزرگی را به جان خریدند و هم به‌لحاظ مالی و هم به‌لحاظ معنوی متضرر شدند. بعد از آن هم از طرف دولت به سالن‌ها کمکی نشد و فقط رویشان نظارت دولتی صورت گرفت. در آخر هم نتیجه‌اش این شد که خیلی از سالن‌ها استاندارد نیستند و شرایطشان هم طوری شده که یک‌سری گروه‌ها یک مدت را به یک سالن می‌روند و مدتی بعد به یک سالن دیگر. در این زمینه خود سالن‌دارها هم مقصر نیستند چون بالاخره آنها هم باید خرج خودشان را دربیاورند.

در این موج همه دارند آسیب می‌بینند. الان گاه شما یک جنس از اجراها را در سالن‌های رسمی تئاتر می‌بینید که با تمام احترام، تئاتر آزاد هستند و نه تئاتر آرتیستیک. این رویه غلط است و باعث می‌شود که نوجوانان و جوانان ما هم بروند و آن تئاترها را ببینند و فکر کنند که تئاتر واقعی یعنی همین. ما خودمان داریم تیشه به ریشه‌های خودمان می‌زنیم و متوجه نیستیم که چه بلایی دارد تئاتر را تهدید می‌کند. خیلی‌وقت‌ها تئاترهایی را می‌بینیم که متشان چیز دیگری است و اجرا چیز دیگر. همه‌چیز دارد به سمت گیشه‌محوری می‌رود. همین که من به مدیر روابط‌عمومی مجازی‌ام بگویم که فعلا عکسی از صحنه‌های غمگین اجرا به اشتراک نگذار، چون تماشاگر حوصله آن لحظات را ندارد، یک اتفاق دردناک افتاده است. درحالی‌که باید نمایش‌های دردناک تئاتر هم مثل فیلمی چون «ابد و یک روز» بفروشد. «ابد و یک روز» که فقط به‌خاطر جوایز متعددش به فروش چندمیلیاردی نرسید. آن فیلم یک فیلم بسیار تلخ بود که مردم هم دوستش داشتند. بنابراین کاری که تلخ باشد و مسئله روز جامعه را هم بگوید، قطعا می‌تواند فروش کند.

دغدغه‌های ذهنی من در متن «کافه پولشری» و در شخصیت خانم پولشری وجود دارد. دغدغه‌هایی که خیلی از آدم‌های امروزی با آن گریبان‌گیر هستند؛ نظیر نبود روابط، دیرشدن و ازدست‌دادن زمان. مسئله مرگ در چند سال اخیر برای همه جامعه ایران قابل‌درک‌تر شده و من هم شخصا به خاطر ازدست‌دادن پدرم، مرگ را به شکل باورپذیرتری به چشم دیده‌ام

خانم پاوه‌نژاد شما خودتان در دانشگاه، تئاتر خوانده‌اید و از طرفی حالا مدرس شده‌اید و کاملا با فضای دانشجویان رشته تئاتر آشنا هستید. دانشجویان فعلی تئاتر چقدر با هم‌دوره‌ای‌های خودتان فرق کرده‌اند؟ به نظر می‌آید که الان اکثر دانشجویان قصد دارند تئاتر بخوانند تا تئاتر پلی باشد برای رسیدن به تلویزیون و سینما.

من از ترم‌های یک یا دو برای بازی در تئاتر پیشنهاد داشتم، اما تفکرم طوری بود که هنوز برای بازی حرفه‌ای زود است و باید یک مقدار در این زمینه تربیت شوم. در وجود ما این تفکر نهادینه بود که ابتدا باید استعداد بازیگری در بازیگر قوام پیدا کند و بعد او روی صحنه برود. آقای زنجانپور که چند شاگرد سال‌اولی را برای تئاترش انتخاب کرده بود، سر تمرین‌ها با جدیت می‌گفت که اگر این چند صحنه را امروز درآوردی، نقش برای تو، در غیر این‌صورت خداحافظ. آن زمان قضیه برای هیچ‌کس شوخی نبود و همه برای به‌دست‌آوردن نقش تلاش و پویایی لازم را داشتند. الان سر کلاس‌هایم از هنرجویان می‌پرسم که در یک برگه برایم بنویسید که چرا به رشته بازیگری آمده‌اید؟ جلسه بعد همه برایم برگه‌هایی را می‌آورند که ۹۰ درصدشان نوشته‌اند چون می‌خواهیم مطرح و شناخته شویم و مردم از ما عکس و امضا بگیرند! به همین راحتی و صداقت. من واقعا با آدم‌هایی به تعداد انگشتان دست روبه‌رو می‌شوم که دلشان بخواهد با هنر چیزی را تغییر بدهند، بقیه همه فکرشان جای دیگری است.

فکر می‌کنید چرا در یکی، دو دهه اخیر تفکر هنرجویان بازیگری به این سمت رفته است؟

به نظرم تا حدودی اقتضای مسائل اجتماعی هم هست. من دلیلش را فقط پای تنبلی جوان امروزی نمی‌گذارم. یک جریانی با تکنولوژی آمده که خیلی چیزها را از جوان امروز ما گرفته است. من در دوران دانشجویی تمام جذابیت و علاقه‌ام این بود که کمک‌هزینه دانشگاهم را بگیرم و برای خرید کتاب به کتاب‌فروشی‌های روبه‌روی دانشگاه تهران بروم. الان چنین تفکری در جوان‌های ما از بین رفته و آنها حاضر نیستند که ۴۰ هزار تومان خرج دیدن یک تئاتر کنند؛ اما ۹۰ هزار تومان می‌پردازند تا یک ساعت در یک کافی‌شاپ بنشینند و گپ بزنند.

پس از سال‌ها بازیگری در عرصه تلویزیون و تئاتر و همین‌طور دو تجربه در سینما، چه اتفاقی افتاد که بالاخره تصمیم گرفتید به سمت کارگردانی در تئاتر بروید و چرا برای اولین کارتان نمایش‌نامه «کافه پولشری» آلن وتز را انتخاب کردید؟

من هیچ‌وقت دغدغه کارگردان‌شدن نداشته‌ام و هنوز هم ندارم. من حتی در مقام بازیگر هم فکر می‌کنم که تئاتر یک کار گروهی است که کارگردان یک آدم باهوش است که از تخصص همه استفاده می‌کند و در نهایت یک‌سری چیزها را از فیلتر خود عبور می‌دهد. اولین اثری که نام من در آن با عنوان کارگردان آمد، نمایش‌نامه‌خوانی اثر «قضیه متران پاژ» نوشته الکساندر وامپیلوف بود که در آن یک تیم فوق‌العاده متشکل از آقایان حسن پورشیرازی و سیروس ابراهیم‌زاده نمایش‌نامه‌خوانی می‌کردند. آن نمایش‌نامه‌خوانی به نفع زلزله‌زدگان آذربایجان انجام شد و کار بسیار موفقی هم بود.

بعد از نمایش‌نامه‌خوانی «قضیه متران پاژ» برای اجرای آن متن روسی ایده‌های خیلی جالبی داشتم؛ چون متن بسیار بامزه‌ای بود و خیلی خوب با شرایط جامعه ما هماهنگ می‌شد. آن نمایش‌نامه یک متن هشت پرسوناژی بود که هشت بازیگری که من در ابتدا برایش چیده بودم، پنج نفر تیپ بودند. همه اینها مستلزم بودجه زیادی بود که هرچه بالا و پایین می‌کردیم، می‌دیدیم که بودجه آن تأمین نمی‌شود. در آخر با یک تهیه‌کننده به توافق رسیدم و یک تیم فنی پشت صحنه متشکل از همه اعضای فنی «کافه پولشری» به‌علاوه رضا مهدی‌زاده را آماده اجرا کردم که بازیگر نقش اول نمایش دو، سه روز قبل از شروع تمرینات یادش آمد که متن روسی دوست ندارد! البته ایشان بعد از آن سر از یک سریال درآورد. این اتفاق در ذوق من زد و من باید یک بازیگر جایگزین می‌کردم که چهره باشد و بتواند بفروشد؛ چون در غیر این صورت بحث تهیه‌کننده به میان می‌آمد و بودجه نمایش. این چالش یک مقدار من را اذیت کرد و در نهایت تصمیم گرفتم که مدتی بی‌خیال آن نمایش شوم.

همان روزهایی که از اجرای نمایش‌نامه «قضیه متران پاژ» منصرف شده بودم، آقای اصغر نوری یک متن ترجمه را برای من فرستاد و من خواندم. یک آقای جوانی قرار بود آن را کارگردانی کند و از من هم به عنوان بازیگر دعوت کردند که در نهایت آن نمایش به سرانجام نرسید و متوقف شد. بعد از آن آقای نوری گفت که این متن خیلی حیف است و من تصور کرده بودم که کار می‌شود و شما آن را بازی می‌کنید. مدتی گذشت و من در جایی آقای نوری را دیدم و گفتم که خودم می‌خواهم متن «کافه پولشری» را کار کنم و ایشان هم خوشحال شد و قبول کرد. در نهایت سال قبل مراحل تولید این تئاتر کلید زده شد و کارهای مجوز آن را انجام دادیم تا اینکه برای امسال آماده اجرا شد.

چه چیزی در متن نمایش «کافه پولشری» نظر شما را به خود جلب کرد؟

نمایش‌نامه «کافه پولشری» با تمام ضعف‌های دراماتیکی که دارد، خیلی امروزی است. شاید من اگر آن را ۱۰ سال پیش می‌خواندم، آن‌قدر برایم جذابیت ایجاد نمی‌کرد. خانم پولشری که نقش اصلی این نمایش است، دقیقا زنی است هم‌سن و سال من در دوره میان‌سالی. دغدغه‌های ذهنی من در متن «کافه پولشری» و در شخصیت خانم پولشری وجود دارد. دغدغه‌هایی که خیلی از آدم‌های امروزی با آن گریبان‌گیر هستند؛ نظیر نبود روابط، دیرشدن و ازدست‌دادن زمان. مسئله مرگ در چند سال اخیر برای همه جامعه ایران قابل‌درک‌تر شده و من هم شخصا به خاطر ازدست‌دادن پدرم، مرگ را به شکل باورپذیرتری به چشم دیده‌ام. آدم تا وقتی پدر و مادرش را از دست نداده، هیچ‌وقت باور نمی‌کند که قرار است یک روزی آنها دیگر نباشند؛ اما وقتی پدر یا مادر آدم فوت می‌شود، مفهوم مرگ شکل واقعی‌تری پیدا می‌کند و برخورد آدم با آن هم جدی‌تر می‌شود و آدمی درمی‌یابد که مرگ تنها چیزی است که در مقابلش حقیر و ناتوان است. حالا باورکردن مرگ به آدم می‌گوید که فرصت زیادی ندارد؛ پس باید از فرصتی که برایش باقی مانده، استفاده کند. من همه این دغدغه‌ها را در «کافه پولشری» دیدم.

نمایش «کافه پولشری» در مدت اجرا از زبان خانم پولشری روایت می‌شود که این کاراکتر مدام از مرگ‌های گذشته و فرصت‌های ازدست‌رفته می‌گوید؛ اما به اعتقاد من در آن خیلی شور زندگی وجود دارد. در واقع نمایش «کافه پولشری» بیشتر از آنکه بخواهد راجع به مرگ باشد، دعوت به زندگی و شور است. خودتان هم با این نکته موافقید؟

دقیقا. شما وقتی متوجه هیجانات پولشری و گذشته و جنگ‌ها و تلخی‌های او می‌شوید، ارزش‌هایش را بیشتر درمی‌یابید. شغل خانم پولشری مواجه‌شدن با آدم‌هاست. کافه جایی است که همه طیف سنی در آن اجتماع می‌کنند و همین مسئله خانم پولشری را عاشق‌تر می‌کند و او دلش می‌خواهد که زندگی را بیشتر در آغوش بکشد.

در جاهایی از نمایش به‌ویژه آنجایی که خانم پولشری به پسر جوان ابراز عشق می‌کند، انگار که یک نمایش به‌ظاهر کوچک به یک اتفاق یا حتی یک رمان خیلی بزرگ در ستایش عشق و زندگی تبدیل می‌شود. گویا خود آقای وتز هم از جایی خواسته متنش را به یک متن باشکوه تبدیل کند. نظر شما چیست؟

به نظرم متن دارد نشانه‌گذاری می‌کند. شاید شما ۱۰ صفحه اول متن را بخوانید و حس کنید که تکلیف متن مشخص نیست، اما متن دارد با مطرح‌کردن خروج از خانه، ازدواج ناموفق و... کدگذاری می‌کند. این کدگذاری‌ها نشان می‌دهد که ما با یک متن ساده مواجه نیستیم و به مخاطب می‌گوید که منتظر باش تا جلوتر یک سیلی بخوری. من در کارگردانی نیز سعی کرده‌ام این نمایش در دو پارت باشد که آن اعتراف‌ها و ابرازعلاقه‌ها پارت اول را از پارت دوم جدا می‌کند.

ادامه در صفحه ۱۱

روی صحنه آبی

نگاهی به نمایش «تاریکی» به کارگردانی رامین اکبری

تمثیل و معنا

پوریا گل‌شناس

نمایش «تاریکی» که هم‌اکنون در تماشاخانه عمارت روبه‌رو روی صحنه می‌رود، این‌چنین آغاز می‌شود: یکی از بازیگرها وضعیتی را توصیف می‌کند که در آن خانمی که در این حین پشت به ما روی میزی نشسته است، پنجاه‌وسه روز است که تصمیم گرفته است خانه‌اش را - و متعاقبا همسرش را- ترک کند. این تصمیمِ نابهنگام را بازیگری که مدعی است می‌تواند همه رفتارهای او را به بهترین شکل تقلید کند، بیان می‌کند. بازیگرِ خانم حالات و موقعیت آنها را روایت می‌کند و همراه با بازیگر آقا وسایلی را روی میزی می‌چینند و به‌جای نقش‌های اصلی کارهایی را صورت می‌دهند. این دو بازیگر از همان آغاز نمایان می‌کنند اجرا نه به نحو متعارف آن، یعنی بازی‌کردنِ بازیگرها در پیشبرد روایت، بلکه بنابر بی‌اعتنایی به درجازدن در یک ضدروایت و شالوده‌شکنی از اشکال ساختارمند روایی شکل گرفته است؛ به‌واسطه تمهیداتی برای آشنایی‌زدایی که در راستای معنازدایی از بازیگرها به‌عنوان بازیگرانِ نقش‌هاشان صورت می‌گیرد. این متن در ادامه موقعیت‌هایی بسیار غریب و توصیف‌نشدنی را به صحنه می‌کشاند که هریک به‌نوبه خود، باوجود آنکه به وقایعی واقعی که احیانا برای این دونفر - زن و شوهری در خانه‌شان- واقعا رخ داده‌اند اشاره دارند، تا سرحد ممکن از معنا تهی شده‌اند و دچار پیچیدگی‌های معنایی ناشی از تضاد و عدم هم‌نشینی‌هایی‌اند که درام را، خاصه به مثابه پیوند رخدادهایی پی‌درپی و معنی‌دار پس می‌زنند. ازاین‌رو، این اجرا که وقایع در آن به‌نحوی نامتعارف و تعمدا بی‌ربط و نامتناسب شکل گرفته‌اند، مؤلفه‌ای بنیادین در تئاترِ ابزورد را پیش می‌نهد: گریز از اجرای یک نمایش. سکوت‌های طولانی، هم‌جواری‌های نامتعارف، مثل خنده‌های بی‌وقفه بازیگرها زمانی که ماجرایی به‌شدت بی‌معنا و نامتناسب ازسوی کسی تعریف می‌شود، گذشته از صحه‌گذاشتن بر محدودیتِ فراگیر امکان هم‌زمانی یا به‌عبارت‌بهتر هرگونه رابطه زبانی، بازنمای موقعیت‌های بدیعی است که از زندگی زوجی که در بحرانی به وصف‌نیامدنی‌اند توصیف می‌شود. این تمهیدات اجرائی، با مسامحه درباره اینکه بازیگرهای این نمایش تا چه اندازه از پسش برمی‌آمدند- که باید اعتراف کرد از پس این دشواری برنیامدند- تا اندازه‌ای اجرا را دیدنی می‌کرد. اما آنچه که غیابش خلائی نظرگیر را موجب شد، عدم انسجام متن در پیشبرد این ایده‌های خلاقانه بود؛ به همین جهت عناصر خلاقه خام می‌مانند. ایده‌های اجرائی جالب توجهِ اکبری، به‌واسطه نمایش‌نامه‌ای ضعیف نابود شدند. باوجود آنکه این نمایش توانسته بود به‌لحاظ اجرائی با الهام از دیگر آثار هنری در لحظاتی از اجرا موقعیت‌هایی بدیع داشته باشد، صرفِ کنارهم‌گذاشتن و کلاژِ ظواهرِ توجه‌برانگیز از چند فیلم، برای اجرای یک تئاتر بسنده نیست. عناصر بی‌ربط آنچنان بیهوده‌اند و آنچنان بی‌معنی می‌نُمایند که اطلاق لفظ تئاتر بر اجرا دشوار می‌شود. تئاتر ابزورد بی‌معنایی را تا سرحد ممکن پی می‌گیرد برای اینکه بازنمای چگونگی بی‌معنایی باشد و از این حیث آفریننده معنایی ضدِمعناست؛ به‌همین‌رو مِثل بکت نوشتن بسیار دشوار است. گفته خواهد شد که انسجام نمایشی را در متنی ابزورد و ضدنمایش چطور می‌توان سراغ گرفت؟ عملا نوشتن نمایش‌نامه‌ای که با ساختارهای متعارف دراماتیک سر نزاع برمی‌دارد و از همین حیث خواستار برنهادنِ بدیلی از اجراست، به‌مراتب کار دشوارتری است تا نوشتن متنی که از بنیان خود را مبتنی‌بر نمایش‌نامه به‌مثابه اثری ادبی می‌کند.

ادامه در صفحه ۱۱

دیوان تئاترال

یادداشتی بر نمایش «مسئولیت شکستن سکوت مطلق»

کابوس سپید

فرشاد فرشته‌حکمت

مدتی پیش مبحثی را با عنوان سینمای شاعرانه دنبال می‌کردم. مبحثی که نه‌فقط در ایران بلکه در تمام جهان هنوز به شکل صحیح تئوریزه نشده است. به این فکر کردم که آیا تئاتر شاعرانه هم وجود دارد؟ چنان که آثار کارگردانانی مانند پیتر بروک، گرتوفسکی، میر هولد و آنتونن آرتو در این دسته جای می‌گیرند. تئاتر شاعرانه درواقع یک نوع تئاتر است نه یک سبک. نوعی نگاه در تئاتر که هنجارشکنی و آشنایی‌زدایی و تماشاگر را در شکل‌گیری پیام‌های خود دخیل می‌کند؛ یعنی تولید مشترک با تماشاگر. زیرا تا زمانی که با رؤیاهای تماشاگر شریک نشود، شاعرانگی اتفاق نمی‌افتد. شعر از رؤیا شکل می‌گیرد و می‌دانیم که شعر کارخانه رؤیاسازی است. اگر تئاتر به این سمت برود که گمان می‌کنم رفته و در تاریخ گام‌های بزرگی هم در این زمینه برداشته شده است، بیشتر به تماشاگر احترام گذاشته می‌شود؛ زیرا از سطح یک سرگرمی روزمره فراتر رفته و تماشاگر را به پرسش وامی‌دارد و پس زمینه ایجاد تفکر را فراهم می‌کند. اگر تماشاگر با یک پرسش از سالن بیرون نرود، آن اثر موفق نیست. اثر هنری باید پرسش ایجاد کند نه پاسخ. زیرا هیچ پاسخ مطلق و تمام‌شده‌ای در جهان وجود ندارد و هیچ فیلسوفی به چنین پاسخی نرسیده است. آنها کارشان ایجاد پرسش است حتی اگر هیچ پاسخی نداشته باشد. مثلا نیچه و خصوصا بکت که فیلسوف-نمایش‌نامه‌نویس است. او درواقع درام‌هایش را برای انتشار اندیشه‌های فلسفی خود نوشته است و من طرفدار چنین آثاری هستم که در پایان اجرا تازه برای من شروع شوند؛ مانند تصاویر تابلوهایی که بعد از بیرون‌آمدن از یک گالری نقاشی در ذهن می‌سپاریم تا کم‌کم به فهم آنها نزدیک شویم و صرفا جنبه سرگرمی یا بازتاب عینی رویدادهای جامعه را مانند آینه ندارند. این نمایش در دسته تئاتر تجربی قرار می‌گیرد. اگرچه در بخش‌هایی از آن از شیوه‌هایی استفاده شده است که پیش‌تر تجربه شده‌اند و این تا حدی مفهوم اکسپریمنتال‌بودن را از آن سلب می‌کند. به‌طور دقیق می‌توان گفت نگاه تجربی اگر یک بار به کار گرفته شود، دیگر تجربی نیست. نشانه‌های تئاتر خلاقانه‌ای است که خود می‌تواند جزئی از تئاتر معیار و اصول‌مند باشد. اما از آنجا که کار تئاتر تجربی برهم‌زدن اصول و به‌وجودآوردن اصول جدیدی از دل آنهاست، می‌توان به دلیل داشتن چنین فضاهایی در برخی از قسمت‌های این نمایش آن را در دسته تئاتر تجربی نیز قرار داد. از سوی دیگر از نظر ژانر، این نمایش یک گروتسک است. طنز گزنده آزاردهنده‌ای دارد و به معنی گرفتن خنده بی‌محتوا از مخاطب نیست. خنده‌هایی که برای مخاطب به سبب شرایطی که درک می‌کند، با تأسف همراه است. سلسله آدم‌هایی که به روبات و عروسک تبدیل می‌شوند و هویت انسانی از آنها سلب می‌شود، مخصوصا در شرایطی که گفتار وجود دارد اما دیالوگ آنچنانی بین بازیگران برقرار نمی‌شود. البته این خاصیت تئاتر ابزورد است. اگر بخواهیم از منظر بینامتنی به این نمایش نگاه کنیم، هم مؤلفه‌های تئاتر ابزورد را دارد و هم در نمایش‌نامه‌نویسی شاخصه‌های گروتسک را دارد، یعنی آنچه تا حدی

به فضای نمایش‌نامه‌های مروژک نزدیک است. اینها تجربه‌هایی است که با نگاهی اینتراکسچوالی در پشت اجرا به نقد اجتماعی نیز می‌پردازد. تماشاگر شاهد اجتماعی است که شادترین مفاهیم آن به تلخ‌ترین مفاهیم تبدیل شده است. اگر من می‌خواستم برای این کار اسم بگذارم، آن را «کابوس سپید» می‌خواندم چراکه هم مهیب و وحشت‌آور است و هم قالب نمایش سفید است. سفیدی‌ای که درون خود، سیاهی و تلخی را به همراه دارد و موجب شکل‌گیری یک پارادوکس می‌شود. همه چیز نشانگر درجازدن شخصیت‌ها و سکون جامعه است؛ آنچه همه ما در طول تاریخ گرفتارش بوده‌ایم و نه‌تنها نسبت به قرن‌های گذشته پیشرفتی از نظر اجتماعی نداشته‌ایم بلکه تا حدی عقبگرد هم کرده‌ایم. شما اگر به دوره مشروطه‌خواهی نگاه کنید، می‌بینید که ملت آرمانی داشتند، برایش مبارزه کردند و نهایتا به آن دست یافتند، افراد روشنفکرتر بودند و ما اکنون حتی در همان نقطه هم نایستاده‌ایم. بدبختی یک ملت زمانی شروع می‌شود که آن را بی‌نقص و بزرگ خطاب کنند، درحالی‌که تمام اینها یک شوخی بزرگ است و افراد تا خود و جامعه را نقد نکنند، تغییر حاصل نخواهد شد. نقدی که عاری از هرگونه تملق باشد. حرف و عمل باید با هم بخواند. ما از دموکراسی حرف می‌زنیم درحالی‌که حتی در خانواده‌های خود آن را به شکل صحیحش اجرا نمی‌کنیم. این اجرا از آن جهت یک اثر موفق است که تفکر یا پیامی را به مخاطب تزریق نمی‌کند. چراکه در نگاه دموکرات تماشاگر فکر می‌کند و خود به نتیجه می‌رسد درحالی‌که در شکل دیکتاتورمآبانه‌اش می‌گویند همان‌طور بیندیش که من می‌اندیشم! و این تأثیرش نیز موقت است و به محض اینکه آدم‌ها در شرایط جدیدی قرار گیرند دیگر به این اندیشه‌ها توجهی نخواهند کرد زیرا آن چیزی نیست که خود به آن رسیده باشند. انسانی که در تمام دوران‌ها یک‌جور فکر کند، آدم نیست؛ عروسک است. تغییر نشان زنده‌بودن و حیات است. ازاین‌رو «مسئولیت شکستن سکوت مطلق» اثری است برای به تفکر واداشتن فارغ از اینکه حاصل فعالیت گروهی دانشجویی باشد یا حرفه‌ای. تمام تابلوهایی که صحنه به صحنه کنار هم چیده شده‌اند، خود می‌توانند اجرائی هایکووار باشند. مثلا ممکن است تماشاگر از خود بپرسد یک عروسی هم می‌تواند آنچنان مهیب باشد؟ بله می‌تواند. به نظر من عروسی در این نمایش یک سمبل است که از منظر نشانه‌شناختی می‌توان تعاریف گسترده‌ای از آن داشت. حتی اینکه انسان فکرهای کهنه و قدیمی خود را کنار بگذارد و تغییر پذیرد، خود نوعی عروسی است. فکر یک عروس است و من داماد آن فکر. اما آیا میان من و آن تفکر ارتباطی ایجاد می‌شود؟ همان‌طور که می‌بینیم؛ ممکن است میان عروس و دامادی با وجود رابطه فیزیکی هیچ‌گونه رابطه روحی برقرار نباشد. در مقابل افرادی هستند که بی‌هیچ رابطه فیزیکی ارتباط عمیقی با هم پیدا می‌کنند. مانند بخشی که عروس و داماد برای نشان‌دادن میزان علاقه خود قلب نشان می‌دهند و این آمیزش دو پارادایم و جهان‌بینی است، پس از این بابت ارزشمند است. مشخص است این تلاش طولانی‌مدت و مداوم یک گروه خلاق است که به من هشدار می‌دهد باید دو کتاب بیشتر بخوانم. این نمایش ایجادکننده پرسش است نه پاسخ.