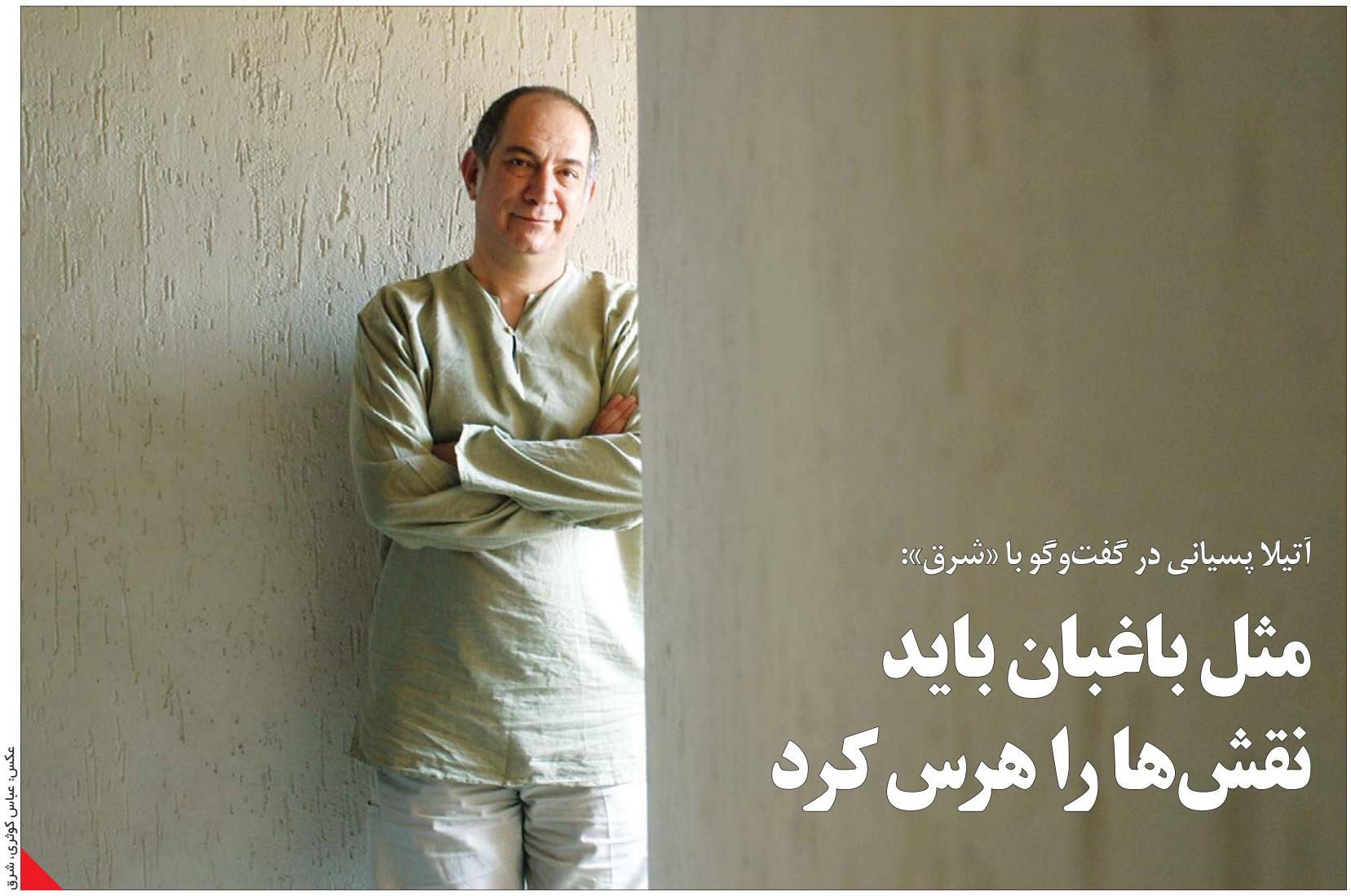
روزنامه شرق

هنر . روزنامه

برخی نمی‌خواهند «زنگ هشدار» به صدا در آید — صفحه ۸

قطب‌های منفی و مثبت در سینمای «دیوید لینچ» — صفحه ۹

صلح در اسراییل، سنگ‌اندازی در ژنو — صفحه ۱۰



عکس: عباس کوثری، شرق

آتیلا پسیانی در گفت‌وگو با «شرق»:

مثل باغبان باید نقش‌ها را هرس کرد

فرزانه ابراهیم‌زاده

فرانچسکو پیسارو برای مردم پرو چهره‌ای چندگانه دارد. ژنرال اسپانیایی که به همراه ارتش سلطنتی این کشور وارد خاک سرزمینی شد که محل زندگی یکی از مهم‌ترین اقوام اینکاها بود و در جنگی که میان آنها و بومیان درگرفت سرانجام توانست اینکاها را تحت فرمان اسپانیا درآورد... تا اینجا بخشی است که تاریخ درباره پیسارو و تسخیر پرو نوشته است. اما پیساروی سوار بر اسب سیاه‌رنگی که این روزها در نمایش «عرق خورشید اشک ماه» در سالن اصلی تئاتر شهر به صحنه رفته است ساخته و پرداخته همفکری آتیلا پسیانی و محمد چرمشیر و بازی رضا کیانیان است، با این شخصیت تفاوت‌های زیادی دارد. حتی با پیساروی «یغمای باشکوه خورشید» پیتر شیفر هم متفاوت است. این پیسارو تصویری از مرد پیچیده‌ای است که به هیچ‌جا تعلق ندارد. نه به پرو که حاکم مطلقش است و نه به اسپانیا که زادگاهش بوده است: «من روی اسب خوابیدم، ترسیدم، سرما خوردم، به زن فکر کردم، به خورشید، به شب، به ستاره‌ها ولی هیچ‌وقت دوست نداشتم روی اسب بمیرم. برای مردن به تیکه زمین می‌خوام، زمینی که او هم من رو بخواد...» این همه چیزی است که پیسارو از دنیا می‌خواهد. او دستور می‌دهد که تمام طلاها و نقره‌های سرزمین اینکاها را گرد آورند. در زبان اینکاها عرق خورشید به معنی طلا و اشک ماه نقره است. او عرق خورشید و اشک ماه را جمع می‌کند تا از آنها یک ناقوس بزرگ بسازند... نمایش «عرق خورشید اشک ماه» بهانه‌ای بود تا با آتیلا پسیانی گفت‌وگو کنیم. کارگردانی که کمتر مصاحبه می‌کند و بیشتر سعی می‌کند در سکوت کار کند.

شنیده بودم چند سالی بود که قصد داشتید این نمایش را به صحنه بیاورید. چطور شد این زمان را برای اجرا مناسب دیدید؟

البته هر نمایشی را که انتخاب کنم روی صحنه ببرم، می‌شود همین سوال را درباره آن پرسید. هر نمایشی در هر زمانی دغدغه‌ام شود و قلقلکم بدهد دلیلی است که بخواهم روی آن کار کنم. به همین دلیل شروع به فکر و کارکردن درباره‌اش می‌کنم. وقتی این فکر پخته شد و بخش‌هایی از نمایش را در ذهنم دیدم آن را با محمد چرمشیر در میان می‌گذارم و روی متن و بقیه بخش‌ها کار می‌کنیم. بچه‌های گروه هم به‌سرعت در جریان قرار می‌گیرند و اتود می‌کنند و باقی قضایا و تمرینات گروهی آغاز می‌شود.

عرق خورشید، اشک ماه هم روی همین پروسه جلو آمد و این اجرایی شد که روی صحنه می‌بینیم؟ من شنیدم که شما دو سال پیش هم تصمیم داشتید این نمایش را به صحنه بیاورید.

نه چنین تصمیمی نداشتم. ما قرار بود «صد سال تنهایی» را به صحنه بیاوریم که دبیر وقت جشنواره فجر که تصور می‌کنم احتمالا اطلاعات درستی به ایشان نداده بودند و شاید هم فرصت خواندن متن را نداشتند، آن کار را به دلیل سیاه‌نمایی رد کردند. در حالی که آن متن یک متن شاداب و شنگول و پر از شعبده بازی و جادوگری بود و هیچ سیاه‌نمایی هم نداشت. به دلیل اینکه در جشنواره تئاتر فجر، متن را رد کردند مدیر تئاتر شهر تصور کرد که باید اجرای عمومی ما را هم کنسل کند. چون اجرای عمومی کنسل شد نوبت من در جدول تئاتر شهر نابود شد و از بین رفت. برای اطلاع دوستانی که می‌نویسند آتیلا پسیانی در هر زمانی و در هر سالنی و با هر مقدار بودجه‌ای هر متنی را می‌تواند کار کند، می‌گویم که این حرف مزخرفی است. چون نه من که هیچ کارگردانی چنین امکانی را ندارد. گروه ما تقریبا در دو سال گذشته - غیراز اجرایی که در سالن شمس اکو داشتم و ربطی به تئاتر شهر نداشت- سرگرم دست‌وپنجه نرم‌کردن با ماجرای گرفتن سالن بود. عملا زمانی که برای من تا اجرا باقی ماند آنقدر کم بود که نمی‌توانستم صد سال تنهایی را با ۳۲ بازیگر آماده کنم. به همین دلیل با چرمشیر تصمیم گرفتیم این نمایش که قرار بود بعد از صد سال تنهایی اجرا شود را آماده کنیم و به صحنه بیاوریم. همچنین با دو بازیگر میهمانی که از بیرون آمدند این نمایش را به صحنه بردیم.

شما یکی از بازیگران صاحب‌سبک تئاتر و کارگردان مولف هستید. در نمایش عرق خورشید اشک ماه با دو بازیگری کار می‌کنید که مثل شما در بازیگری صاحب‌امضا هستند و با سبک خودشان وارد جریان این اجرا شدند.

من با ۲۰ بازیگر در این نمایش همکاری می‌کنم.

منظورم بازیگران اصلی است.

بازیگران اصلی هم سه نفر هستند.

خسرو پسیانی که از بازیگران گروه بازی است.

منظورتان بازیگران خارج از گروه بازی است؟

بله. منظورم آقای کیانیان و آقای خمسه است. منظورم هماهنگی با این دو بازیگر که شاهد یک هارمونی بسیار خوبی بین هردویشان روی صحنه هستیم چطور شکل گرفته است.

این هماهنگی از اصول مقدماتی کارگردانی است. شما به‌عنوان یک کارگردان نه می‌توانید بازیگرتان را کاملا رها کنید و نه می‌توانید در ذهنتان ایده‌الی که از نقش دارید را دنبال کنید. باید به ترکیبی بین این دو برسید. من پیش از این با رضا کیانیان کار کرده بودم. با خمسه قبلا کار نکرده بودم اما خیلی سال است که با هم رفیق هستیم. روحیات هر دو را به‌خوبی می‌شناختم. امکانات بازیگری هر دو را هم می‌دانستم. می‌دانستم سینما و تئاتر و تلویزیون ما از همه امکانات بازی این دو عزیز استفاده نکرده است. می‌دانید که این کار با اغلب کارهایی که تماشاگر در ذهن دارد متفاوت است. این تفاوت چیزهایی نبود که من یادشان بدهم. امکاناتی بود که خودشان داشتند. من امکان این را که بتوانند این امکانات را بیرون بیاورند و بروز بدهند و به نمایش بگذارند را فراهم کردم. هر دو به نظر من بازیگران بسیار حرفه‌ای هستند که به هیچ‌وجه سفتی و خشک‌بودن در سبک خودشان را ندارند و شما می‌توانید ببینید که هر دو با چه نرمشی در نقش خودشان برخورد کردند.

اتفاقا همین نکته مهمی است که نرمشی که در نقش وجود دارد چطور به دست می‌آید؟

اینها بازیگران حرفه‌ای هستند برای همین می‌توانند این‌طور نرمش داشته باشند. بازیگری که شکل گرفته باشد بازیگر حرفه‌ای نیست.

یعنی بین شما به‌عنوان کارگردان و بازیگر یک دیالوگ باید برقرار شده باشد که این بازی شکل بگیرد؟

بله این دیالوگ اجرا است. دیالوگ دیگری وجود ندارد.

در کار قبلی که خود شما بازی کردید یعنی باغبان مرگ که به کارگردانی آروند دشت‌آرای در سالن شمس به صحنه رفت، به نظر می‌رسید که علاوه بر کارگردان شما هم به‌عنوان بازیگر نقش خودتان را کارگردانی کرده‌اید.

بازیگر هیچ وقت نقشش را کارگردانی نمی‌کند. بازیگر نقشش را طراحی می‌کند. بین این دو تفاوت وجود دارد. کارگردانی، کارکردن و طراحی و شکل‌دادن روی ایده‌ها و کانسپت‌هاست. بله قطعا من نقش آرنولد کرونبرگ را طراحی کردم اما نه جدا از آقای دشت‌آرای. در جهت خواست ایشان طراحی نقش صورت گرفته است. اما کسی که کانسپت را دنبال می‌کند و سعی می‌کند همیشه آن را به‌عنوان سکان کشتی نگه دارد و آن را هدایت کند کارگردان است. هیچ بازیگری نمی‌تواند نقشش را کارگردانی کند. نه از این نظر که توانش را ندارد. موقعیت بازیگری چنین چیزی را ایجاب نمی‌کند. اگر بازیگرهایی هم می‌گویند که من کارگردان فلان نقش بودم فکر می‌کنم فرق بین طراحی و کارگردانی را نمی‌دانند. بازیگر همیشه نقشش را طراحی می‌کند. این خیلی هم درست است که نقشش را طراحی کند. وقتی نقشش را طراحی می‌کند مثل این است که بوته کاشته‌شده در مقابل شما رشد کند. کار کارگردان این است که براساس کانسپتی که دارد قیچی را به دست بگیرد و حشو و زوایدش را بزند و ساقه‌هایی که فکر می‌کند رشد بهتری دارند را آزاد بگذارد که بلندتر شوند.

این همان نکته‌ای است که گفته می‌شود بازیگر با دنیای خودش به اجرا می‌آید.

بعضی وقت‌ها بازیگرانی هستند که با دنیای ذهنی خودشان وارد کار نمی‌شوند. نمونه‌اش دختر خود من ستاره با دنیای ذهنی خودش وارد کار نمی‌شود. برعکس در طول تمرین‌ها سعی می‌کند که بازیگر تخریبی و انفجاری باشد. این جنس بازیگری هم به نظر من خیلی سازنده است. به همین خاطر همیشه سر تمرین چیزی که ساخته می‌شود را منفجر می‌کند و آنچه را به وجود آورده، خراب می‌کند. به نظر من انواع مختلف بازیگری وجود دارد. مهم‌ترین کاری که کارگردان می‌کند یکی روانشناسی خود بازیگران و دنبال‌کردن کانسپت نقش است. مثل یک باغبان باید نقش‌ها را هرس کند.

بازیگر هیچ وقت نقشش را کارگردانی نمی‌کند. بازیگر نقشش را طراحی می‌کند. بین این دو تفاوت وجود دارد. کارگردانی، کارکردن و طراحی و شکل‌دادن روی ایده‌ها و کانسپت‌هاست. بله قطعا من نقش آرنولد کرونبرگ را طراحی کردم اما نه جدا از آقای دشت‌آرای. در جهت خواست ایشان طراحی نقش صورت گرفته است

در همین مورد روانشناسی که گفتید بعضی از نقش‌ها هم بسیار پیچیده هستند. مثل پیساروی عرق خورشید اشک ماه.

البته منظور من از روانشناسی، روانشناسی بازیگر بود. یعنی کارگردان باید روانشناسی بازیگرش را بداند و بداند که از چه طریقی باید به او نزدیک شود. یک کارگردانی که با همه بازیگرانش یکسان برخورد کند ممکن است تصور کند این عدالت اجتماعی است؛ اما عدالت هنری نیست. اما درمورد روانشناسی پیسارو باید بگویم که این شخصیت بسیار پیچیده است. هر سه شخصیت اصلی نمایش بسیار پیچیده و خیلی تنها هستند. هرکدام مونولوگ خودشان را دارند و ذهنیت خودشان را دنبال می‌کنند. نمایش رابطه بین عدم رابطه‌هاست.

شمن بزرگ در نقطه مخالف پیسارو ایستاده است. هیچ دیالوگی را از او در زمانی که مقابل بازیگران دیگر قرار می‌گیرد نمی‌شنویم. اما پیسارو دایما در حال صحبت است. با خودش با آدم‌هایی که مقابلش قرار می‌گیرند. کاتب هم نقطه اتصال این دو بازیگر است. یک موضوعی که در این نمایش و چند نمایش دیگر دیدم استفاده از وسایل اضافه‌ای مثل HF و گوشی است. به‌عنوان کارگردان این کار و بازیگری فکر می‌کنید استفاده از این تکنولوژی‌ها چقدر در پیشبرد اجرا کمک می‌کند؟

اگر تصور می‌کردم که به اجرا کمک نمی‌تواند بکند که از اینها استفاده نمی‌کردم. اما این وسایل ابزار اضافه نمایش نیست. من نمی‌دانم چرا این توصیف را برای آنها به کار بردید. به این دلیل که اینها وسایل بسیار مهمی است. شما حتی صدای نفس‌های کیانیان را در اجرا می‌شنوید.

شاید اصطلاح را اشتباه به کار بردم. منظورم وسایل غیرمتعارف برای تئاتر است.

درست است. البته HF که در بسیاری از نمایش‌ها در دنیا به کار می‌رود. در تئاتر ایران هم برای اولین‌بار من استفاده کردم اما الان بسیاری از بچه‌های تئاتر از آن استفاده می‌کنند. مهم‌ترین اتفاقی که در میکروفن‌های هدست یا یقه‌ای یا HFها به قول دوستان سینمایی می‌افتد این است که تماشاگر در جزییات التهابات صدایی بازیگر قرار می‌گیرد. یکی از این دوستان در یک سایتی جمله بامزه‌ای نوشته بود. نوشته بود کاش بازیگران کمی به خودشان سخت می‌گرفتند و می‌توانستند صدایشان را بلند کنند که نیازی به میکروفن نباشد. اصلا متوجه نشده بود که این بازیگران صداهای رسایی دارند.

شاید این غیرمتعارف‌بودن استفاده از این وسایل هست که باعث چنین سوءتعبیرهایی می‌شود. ما واقعا نمی‌دانیم که لزوم به‌کارگیری برخی از این اشیا چه کمکی به اجرا می‌کند. چون نمی‌دانیم، فکر می‌کنیم که چه اهمیتی دارد که میکروفن HF برای بازیگر نصب شود.

بله. من روی همین صحنه با رضا کیانیان پروفسور بوبوس را اجرا کردم. احدالناسی هم نگفت که صدای رضا کیانیان به گوش تماشاگر نمی‌رسد. چون ساختار آن نمایش نمی‌طلبید که میکروفن باشد. ساختار این نمایش ایجاب می‌کند که بازیگرها با پچ‌پچ و صداهای آهسته صحبت کنند. قرار است به‌گونه‌ای صحبت کنند که صدای نفس و هر پچ‌پچشان به‌خوبی شنیده شود. به این دلیل که این نمایش درمورد آدم‌هایی است که ما داریم دنیای درونشان را می‌بینیم. دنیای درون که موضوعی بصری و قابل دیدن است. آنچه باید در ذهن ما رسوب کند دنیای درونی آنهاست. به نظرم میکروفن‌های هدست یا سری خیلی کمک‌کننده است.

همین دنیای درونی بازیگران که از طریق صدا منعکس می‌شود روی طراحی صحنه هم تاثیر گذاشته است؟ چون شما طراح صحنه این نمایش هستید حتما این نکته را تایید می‌کنید که این دنیای درونی متفاوت در طراحی صحنه تاثیر گذاشته است.

بله. طراحی صحنه‌هایی که انجام می‌دهم همیشه مفهومی است. هیچ‌وقت دکوراتیو نیست.

به نظرم یکی از نقاط قوت این نمایش استفاده از بازیگران نوجوان در اجراست. یکی از مشکلاتی که در تئاتر ما وجود دارد و به سینما هم سرایت کرده کمبود بازیگران خردسال و نوجوان برای اجراست. در بازیگری ما انگار یک رنج سنی وجود ندارد و شاید هم کارگردانان ما خبر ندارند که مثلا بازیگر ۱۶ساله هم هست که می‌تواند در اجراها بازی کنند. نقش ۱۶ساله‌ها را بازیگرانی که مثلا ۲۵ ساله شدند بازی می‌کنند. از آنجایی که این بازیگر با سن و سالی که بازی می‌کند فاصله زیادی گرفته به‌سختی می‌تواند بازی کند. پس سعی می‌کند به نوعی بازی کند که نشان دهد ۱۶ساله است. اما شما آمدید یک گروه نوجوان را آوردید که در سنین بین ۱۰ تا ۱۲ سال هستند. این از یک طرف نشان می‌دهد که پتانسیل در تئاتر ما وجود دارد و می‌توان امیدوار بود که این نسل وارد تئاتر ما شوند.

ایده من این نیست که این بچه‌ها را برای بازیگری پرورش دهم. این بچه‌ها در یک موسسه هنری پرورش دیده‌اند. مربی‌شان هم خانم رکسانا مهرافزون، همسر آقای چرمشیر است. از آنجایی که ما دوستان نزدیکی هستیم به ما در این زمینه کمک کردند. برای اولین‌بار این بچه‌ها را - البته نه همه‌شان را- روی صحنه دیده بودم. البته تعدادی از آنها برای اولین‌بار است که روی صحنه رفته‌اند. اما من کار بعضی‌هایشان را دیده بودم و فکر کردم که خیلی جذاب می‌تواند باشد که بچه‌ها نقش آدم‌های بزرگ را بازی کنند و درحقیقت ما خشونت‌های جنگ را به آنها منتقل کنیم. در عین سادگی چه بازی‌های خشنی می‌توانند انجام دهند. چیزی که همه بچه‌ها انجام می‌دهند و به‌راحتی کله عروسکشان را می‌کنند. از سوی دیگر سه بازیگر اصلی نمایش هم به نظر می‌آید که از بین همین بچه‌ها متبلور شدند. آنها هم درواقع سه کودکی هستند که از میان این کودکان انتخاب شدند.

به‌عنوان بازیگری که در این حوزه جایگاه دارد چه اتفاقی در تئاتر و سینما افتاده که ما بازیگر در سنین نوجوانی نداریم؟

به دلیل اینکه فوتبالیست نوجوان هم در سال‌های اخیر نداشتیم و تازه در حال راه‌افتادن است. برای اینکه ما اساسا دچار یک‌جور خودبینی هستیم که فکر می‌کنیم از هر چیزی باید در لحظه‌ای که قرار است از آن استفاده شود، استفاده کنیم. تصور این را نداریم هر چیزی تربیت و توسعه آماده‌شدن می‌خواهد. این چیزی است که نه‌فقط ما تئاتری‌ها که آموزش و پرورش هم باید به آن توجه کند. اگر قرار است هفته‌ای یک روز کلاس نقاشی داشته باشیم هفته‌ای یک روز کلاس تئاتر هم باید داشته باشیم. قضیه آموزش تئاتر این نیست که این بچه‌ها قرار است بازیگر شوند. تئاتر امکان و زمینه خوبی است که بچه‌ها بتوانند گرفت و گیرهای اجتماعی‌شان و خجالت‌هایشان را از خودرها کنند و بتوانند آزادتر باشند. امیدوارم که روزی آموزش و پرورش به این جایگاه برسد.

شما یکی از معدود بازیگرانی هستید که در نمایش‌های کارگردانان جوانی که هنوز صاحب اسم و رسم نشدند، بازی می‌کنید. کمتر بازیگر صاحب کلاس بازیگری را سراغ داریم که این ریسک را بپذیرد که در کاری که یک کارگردان جوان به صحنه برده بازی کند و به آنها اطمینان کند. اما شما مثلا در نمایش مدآ به کارگردانی مهدی صدر، نقش کرئون را بازی کردید. همین‌طور در کار همایون غنی‌زاده یا امیررضا کوهستانی.

و نمایش هملت رضا گوران.

بله در هملت که به‌تازگی روی صحنه رفت. این نشان می‌دهد که شما بازیگری هستید که این اجازه را به کارگردانان جوان می‌دهید تا کارشان با بازی شما دیده شود.

کارگردان‌هایی مثل آروند دشت‌آرای، رضا گوران، امیررضا کوهستانی، همایون غنی‌زاده و مهدی صدر درست است که از نظر سنی جوان هستند؛ اما برای من دنیای جذابی دارند. به این دلیل که بسیاری از موضوعات ناشناخته را در کنار هم می‌توانیم تجربه و کار کنیم و به آنها برسیم. تصدیق بفرمایید که من به دلیل اینکه همه عمرم را در دنیای تئاتر زندگی کردم و از بدو تولد تا الان در کنار صحنه بودم، بسیاری از آدم‌های هم‌نسلم الان برایم ناشناخته نیستند. قبل از اینکه حتی به نمایش بعدی‌شان فکر کنند من در ذهنم تا میزانسن پایانی‌شان را حفظ هستم.

البته این حضور شما در نمایش‌های کارگردانان جوان به آنها اعتماد به نفس می‌دهد.

هم به کارگردانان اعتمادبه‌نفس می‌دهد، هم برای خود من بسیار خوب است و احساس طراوت و زنده‌بودن در کار را می‌دهد.

سرنوشت صد سال تنهایی چه خواهد شد؟ بعد از این کار قصد ندارید آن نمایش را به صحنه بیاورید؟

چرا؛ حتما تصمیم دارم آن نمایش را به صحنه بیاورم. اما چه زمانی این اتفاق خواهد افتاد نمی‌توانم دقیق بگویم. باید زمینه‌ای برای اجرای این نمایش فراهم شود که بتوانم سالن متناسبی برای اجرای آن داشته باشم. شاید هم تصمیم بگیریم که صد سال تنهایی را به گونه‌ای اجرا کنیم که احتیاجی به یک سالن تئاتر نداشته باشد.

تماشاخانه

بلاتکلیفی بزرگ‌ترین مجموعه نمایش آیینی

صدای «تعزیه» در پایتخت گم شد

بهره‌برداری از مرکز نمایشی آیینی «صبا» به محرم امسال هم نرسید. این خلاف قولی بود که در نیمه اول سال علی‌اکبر مونسان، مدیرعامل شرکت توسعه فضاهای فرهنگی شهر تهران داده بود. مونسان، مردادماه سال‌جاری در گفت‌وگویی اعلام کرده بود این سالن که از سال ۸۵ در منطقه ۷ تهران در حال ساخت است، تا پایان تابستان به بهره‌برداری می‌رسد. اما با آغاز ایام محرم و موسم تعزیه بار دیگر این مجموعه فرهنگی با حدود ۱۴هزارمترمربع زیربنا بلاتکلیف مانده است. از سوی دیگر تعزیه به‌عنوان مهم‌ترین گونه نمایشی در تهران جای مشخصی ندارد. این مجموعه در حالی به افتتاح نمی‌رسد که برپایی مراسم تعزیه که چند سالی بود در مقابل تئاترشهر اجرا می‌شد نیز به دلیل کمبود بودجه در مرکز هنرهای نمایشی و ساخت‌وسازهای شهرداری تهران در مقابل تئاترشهر تعطیل شده است. البته مسوولان هنری اعلام کرده‌اند که در دهه دوم محرم مراسم تعزیه‌خوانی را برپا می‌کنند؛ اما با توجه به حجم باقی‌مانده از پروژه زیرگذر چهارراه ولی‌عصر در مقابل تئاترشهر نمی‌توان خوشبین بود که صدای تعزیه‌خوان‌ها در هیاهوی مرکزی‌ترین نقطه تهران به گوش کسی برسد. با اینکه در حال حاضر تعزیه توسط برخی گروه‌های تعزیه‌خوان در مناطقی از شهر تهران از جمله فرهنگسرای نیاوران اجرا می‌شود؛ اما نبود یک مرکز منسجم برای اجرای این‌گونه نمایشی که در فهرست میراث معنوی جهانی نیز ثبت شده یکی از مهم‌ترین مشکلات تعزیه است. فقدان جای مشخص برای تعزیه‌خوانی سبب شده گروه منسجمی از تعزیه‌خوانان نتوانند دور هم جمع شوند. تعزیه هنری است که هرچند وارد جریان دانشگاهی شده و هنرمندان پیشرویی چون بهرام بیضایی در تلفیق با تئاتر مدرن شیوه‌های تازه‌ای از پرداخت به تعزیه را تجربه کردند، اما با توجه به ثبت جهانی این هنر ایرانی باید حفظ و اجرای گونه سنتی آن نیز زنده بماند. به‌ویژه که تعزیه هنری است که ریشه در اعتقادات مذهبی دارد و به حادثه بزرگ و جریان‌ساز عاشورای سال ۶۱ هجری می‌پردازد. به همین دلیل هم قرار شد تا فضایی مشخص در تهران برای تئاتر آیینی - سنتی و به‌خصوص تعزیه اختصاص داده شود. کلید ساخت مجموعه تئاتری دیگری در تهران از حدود سال‌های ۸۳ زده شد. این زمین در تقاطع خیابان دکتر شریعتی و خیابان ملک در باغ صبا قرار داشت و شهرداری آن را برای ساخت تئاترشهر ۲ در نظر داشت. اما با تغییراتی که در مدیریت شهری رخ داد قرار شد این زمین را به مجموعه‌ای متناسب با اجراهای سنتی- آیینی اختصاص دهند و تئاترشهر ۲ در خاوران یا تپه‌های عباس‌آباد ساخته شود. بر اساس اطلاعات سایت سازمان توسعه فضاهای فرهنگی شهر تهران مرکز نمایش‌های آیینی با مساحت پنج‌هزارو۹۸۷مترمربع و زیربنای ۱۶هزارو۱۱۸مترمربع دارای دو سالن تئاتر با ظرفیت ۶۰۰ صندلی است که بر اساس آخرین استانداردهای دنیا طراحی شده است. مهم‌ترین قسمت این مجموعه تالار اصلی است که بر اساس اطلاعات منتشرشده با تالارهای کلاسیک متفاوت است. این تالار به‌طور کامل در زیر زمین قرار دارد و جدارهای شیشه‌ای بخش‌های مختلف آن را از هم جدا می‌کنند تا تماشاگران بتوانند بازیگران را در حین تمرین، گریم یا ورود به صحنه ببینند.

روزنه آبی

تئاتر تجربی با نیم‌نگاهی به «عرق خورشید اشک ماه»

سیالیت، تنوع و تعریف‌گریزی

آینا قطبی‌یعقوبی

سردار سپاه با یک اسب زنده به صحنه وارد شده و در اطراف آن گشتی می‌زند، دشمن اسیر، ابزار و وسایل مورد نیازش را از دل خاکی که صحنه را پوشانده بیرون می‌کشد، کودکان، بازیگران نقش‌های مختلف بی‌کلامند و از نقشی به نقش دیگر می‌جهند، نور سبزی به صحنه تابیده و ماورا را به مادیت صحنه می‌کشاند، سربازی از صحنه به میان جمعیت و از میانه بینندگان دوباره به صحنه بازمی‌گردد، صدای مار با ورود و خروج سرباز در صحنه می‌پیچد، اسب زنده با سوار و بی‌سوار در صحنه گشت می‌زند، کشتی کوچکی در یک صحنه عظیم و پرزرق و برق، با شعله‌هایی کوچک می‌سوزد و به واقعه‌ای بزرگ ارجاع می‌دهد و همه اینها در کنار هم نمایش عرق خورشید اشک ماه را ذره ذره بر صحنه شکل می‌دهد. عرق خورشید اشک ماه، جدیدترین اجرای نمایشی آتیلا پسیانی است که با متنی از محمد چرمشیر و بازیگری رضا کیانیان، علیرضا خمسه و خسرو پسیانی در سالن اصلی مجموعه تئاترشهر اجرا شد. پسیانی را در تئاتر بیشتر با برچسب تئاتر تجربی می‌شناسد. او در طول دوران فعالیت تئاتری‌اش در مقام کارگردان، گونه‌های متفاوتی از تئاتر را به مخاطب عرضه کرده که شاید از بحث‌برانگیزترین گونه‌های اجرایی نمایشی داخلی بوده‌اند. این متفاوت بودن کار او که اغلب تحت همان برچسب تئاتر تجربی طبقه‌بندی شده نیز سبب شکل‌گیری جماعتی از مخالفان و موافقان کارهای او شده که در تمام این سال‌ها کمتر توانسته‌اند حتی برای یک اجرای خاص باهم به توافق و همدلی برسند. گروهی کارهای او را خلاق و آوانگارد می‌دانند و گروهی نمایش‌هایش را بی‌معنا و پراد و فرصت‌طلبانه تفسیر می‌کنند. با این‌حال از آنجا که او یکی از جریان‌های همیشه حاضر صحنه تئاتر ایرانی است و بر سر برچسب تئاتر تجربی او، عده زیادی توافق دارند، اجرای جدید نمایشی او دستمایه‌ای شد تا نگاهی دوباره به تئاتر تجربی بیندازیم. تئاتر تجربی همانطور که از نامش پیداست، نمایشی است از تجربه‌های تازه در عرصه هنر کهن تئاتر؛ اجرایی از آنچه که تاکنون نبوده است؛ نمایشی از امکانات به عرصه نیامده، ذهنیات تصویر نشده و ایماژهای دیده نشده. از همین‌روست که نمی‌توان آن را به سادگی دسته‌بندی کرد و در ظرفی مشخص و معین، چون سبک یا مکتب جای داد یا با تعاریف واضح و کلی محدودش کرد. تئاتر تجربی همه آن بدعت نمایشی‌ای است که در مظروف زمانی و مکانی خاصی به عینیت درآمده و تاریخچه تئاتر جهان را شالوده افکنده است.

در حقیقت تئاتر تجربی عرصه آزمون و خطای یک فرد یا یک گروه تئاتری مشخص است که با نفی و انکار قواعد تئاتر حرفه‌ای زمانه خود، حیاتی تازه و مستقل را برای خود و ایده‌اش جست‌وجو می‌کند. این بدعت و جست‌وجوگری طیف وسیعی از دستاوردهای اجرایی گوناگون را در سرتاسر جهان در بر می‌گیرد. این شمول از بزرگانی چون مایرهولد، آرتو، گروتوفسکی، یوجینو باربا و... شروع شده و به گروه‌های کوچک و حتی گمنام تئاتری در گوشه‌گوشه جهان می‌رسد و ماحصل آنچه همه این افراد در طول سال‌ها به آن رسیده‌اند، در ظرف تالیفی یک مخاطب تازه، تئاتر تجربی است. ازاین‌رو گروه‌های مختلفی که تحت این عنوان تعریف و هویت‌یابی می‌شوند، اشتراکات زیبایی‌شناسانه و مفهومی اندکی با یکدیگر دارند. اما با تمام این سیالیت، تنوع و تعریف‌گریزی که در ذات تئاتر تجربی است، می‌توان خصیصه‌هایی کلی را نیز برای آن تعریف کرد، خصیصه‌هایی که شالوده این تئاتر و در حقیقت بنیاد مفهوم تجربه هستند. اولین و مهم‌ترین خصلت را می‌توان بدعت یا نوآوری دانست. در حقیقت تئاتر تجربی آمده تا حرفی تازه، در تقابل یا نفی جریان پیشین تئاتر بزند، آنچه نبوده را به تصویر بکشد از این‌رو صرف متفاوت بودن با تکرار تجربیات تئاتری مردمان سرزمین‌های دیگر را نمی‌توان تئاتر تجربی دانست. دومین خصلت ساختارشکنی است. تئاتر تجربی با شکستن قواعد و قوانین پیشین مسلط، به‌خلق قواعد و هنجارهای خودساخته اقدام می‌کند. در برابر تئاتر حرفه‌ای که گیشه و مخاطب را دراختیار خود گرفته، قد علم کرده و بی‌تفاوت به هنجارهای مسلط راه خود را می‌گشاید و به جای حرکت در مسیر دیگران، جاده‌ای تازه را به جاده امکانات هنری می‌افزاید. سومین خصیصه، تلفیقی از جست‌وجوگری و آزمون و خطاست. تئاتر تجربی درپی کشف افق‌های تازه و قلل فتح نشده است. به دنیای تاریک ناشناخته‌ها سفر کرده و ماحصل اکتشافش را به ایماژهایی ناب عرضه می‌کند. به‌همین‌سبب و در این طریقت جست‌وجوگری، ناگزیر از آزمون و خطاست چرا که تجربه‌های تازه با به‌عمل‌درآمدن رازگشایی شده و نقاط قوت و ضعفشان بر همگان مشهود می‌شود. لذا پراگماتیسم ذاتی این‌گونه نمایشی، مبتنی بر آزمودن و دوباره آزمودن است. آخرین خصلت، یعنی جسارت را باید خصلتی بنیادین، برای تمامی خصیصه‌های ذکر شده دانست چرا که بدون جسارت و شهامت، نه تجربه تازه‌ای آزموده، نه ساختاری شکسته و نه بدعتی گذاشته می‌شود. هنرمند تجربه‌گرا، بی‌واهمه به بت‌های فراروی تاخته و طرحی نو درمی‌اندازد. خصایص ذکر شده، تنها مشترکات کلی انواع متنوعی از نمایش است که تحت عنوان تئاتر تجربی به مخاطب عرضه می‌شوند و می‌توان گفت تنها کلیاتی ذاتی هستند که بنیاد تجربه، در هر حوزه‌ای بر آنها مستقر است. اما هنرمند تجربه‌گرا، متناسب با مظروف زمانی و مکانی ویژه خودش، دست به انتخاب میان امکانات تجربی خود زده و متناسب با همان‌هاست که ابزارهایش را برای بازنمود ایده نو دستچین می‌کند. شاید از همین روست که کارهای پسیانی نیز هریک متفاوت از دیگری است و در ظاهر سنخیتی با هم ندارند. این عدم سنخیت در عرق خورشید اشک ماه که به‌وضوح با کارهای متاخر پسیانی تفاوت فاحش دارد دیده می‌شود، تفاوتی که به نظر می‌آید برچسب تئاتر تجربی را حداقل از این یک کار او بگیرد. نمایش برخلاف بسیاری از کارهای پیشین کارگردان، دیالوگ زیادی دارد و بسیار هم مبتنی بر متن است. در بافت اجرایی نیز تمام نکاتی که در ابتدای این متن از آنها یاد شد، به غیر از حضور اسب بر صحنه، رخدادهایی پیشتر تجربه شده و تکراری در عرصه تئاتر و سینما بوده و خصلت تجربی ندارند. شاید تنها المان بدیع و تجربی این نمایش همان حضور اسب بر صحنه باشد که تا پایان نمایش نیز منطق حضورش بر مخاطب آشکار نمی‌شود.