روزنامه شرق

عکس: رنوفه رستمی، شرق

گفت‌وگو با حمید پورآذری به مناسبت اجرای «متروکه‌خوانی» در پلتفرم داربست

هرگز از تجربه‌کردن نهراسیده‌ام

عسل عباسیان

حمید پورآذری، از کارگردانان تئاتر ایران که سال‌هاست گروه تئاتر پاپتی‌ها را اداره می‌کنـد، همچنان تجـارب تئاتری تازه‌ای را با مخاطب به اشـتراک می‌گـذارد. آخرین تجربه او «متروکه‌خوانی» اسـت که با گروه اجراگر جوانی در پلتفرم داربسـت گالری محسن ۱۳ شب، جان گرفت. در این تجربه تئاتری، پورآذری و دانشـجویانش، تلاش بر روایت مجدد هشـت نمایش‌نامه تاریخ ادبیات نمایشـی ایـران (نمایش‌نامه‌هـای «ناگهان هذا حبیـب‌الله» عباس نعلبندیان، «چوب‌به‌دسـت‌های ورزیل» غلامحسین سـاعدی، «ارثیه ایرانی» اکبر رادی، «ندبه» بهرام بیضایی، «نوشتن در تاریکی» محمد یعقوبی، «رقص روی لیوان‌هـا»ی امیررضا کوهسـتانی، «جوهر گوگـرد» محمد رضایی‌راد و «خانه» نغمه ثمینی) با زبان و سـیاق اجرائی رپ داشتند. متونی که به شکل کارگاهی در کلاس‌های دانشـگاه تهران تولید شـدند را احمد سلگی به هم پیوند داد و نهایتا اجرای «متروکه‌خوانی» توانست تجربه‌ای متفاوت با نگاهی به محذوفان تاریخ و تاریخ تئاتر باشد. با حمید پورآذری درباره این اجرا که به گفته او هنوز پایان نیافته، و ادامه مسیرش گفت‌وگو کردیم.

متن اجرای «متروکه‌خوانی» چطور شکل گرفت؟

متن این اجرا در واقع از کلاسم در دانشگاه تهران بیرون آمد. سر کلاس‌های دانشگاه تهران با بچه‌ها به تمی رسیدیم و بعد پروسه تولید متن آغاز شد.

تم مدنظرتان چه تمی بود؟

تم محاصره بود، ولی نمی‌خواسـتیم آن را محدود کنیم به مثلا محاصره یا حصر آبادان یا نمونه‌هایی از این دسـت. می‌خواستیم نهایتا متن ما، شکل کلی‌تر پیدا کند. بعد از مدتی به این نتیجه رسیدم که با این تم، به فرم اجرائی درسـتی نرسیده‌ایم، چون در سـه، چهار ماه تولید محتوایی جدید نداشتیم یا درواقع بهتر است بگویم داستانی شکل نگرفت. برای همین تمی دیگر اضافه کردیم که تم «گذشته» بود و بعد به فرم اجرائی نهایی رسیدیم.

همه اجراگران این نمایش، دانشجویان تئاتر دانشگاه تهران هستند؟

آنهایی که در این کار هسـتند، چهار نفر از گروه بازیگران خودم بودند که نقش دیوارهای یک سـالن متروکه تئاتر را در این اجرا داشـتند؛ دانشـجویان دانشـگاه تهران هم بودند، علاوه بر آنها، دانشجویان دانشگاه‌های سوره، آزاد و علمی - کاربردی هم در بین بازیگرانمان بودند. وقتی فرم کار عوض شـد، کماکان محتوایی تولید نمی‌شـد تا اینکه تصمیم گرفتـم از بچه‌ها بخواهم هر کدامشـان یک نمایش‌نامـه‌ای که از تاریخ تئاتر دوسـت دارند را انتخاب کننـد و آن نمایش‌نامـه را به یک تکسـت رپ تبدیل کنند؛ بـا این تبصره که تکست تازه، هم نمایش‌نامه را معرفی کند، هم ذائقش را بگوید، هم اینکه این مفهوم کلی را منتقل کند و در راسـتای تم انتخابی ما باشد. در اتودهایی که بچه‌ها در دانشـکده زدند، یک روز گفتیم همین‌جور برویم توی دیگر کلاس‌ها و شـروع کنیم به خواندن این تکست‌ها. وقتی از کارگاه خودمان آمدیم بیرون و یک‌راسـت رفتیم کارگاه بغلی‌مان که کارگاه نمایش‌نامه‌نویسی دکتر ثمینی بود، یکی از بچه‌ها شـروع کرد بخشی از تکستش را خواند و بلافاصله خانم ثمینی گفتند چه جالب! این‌جوری می‌شـود تاریخ ادبیات نمایشـی را دوباره روایت کرد و آن حرف خانم ثمینی باعث شد من روی متن‌های ایرانی متمرکز شوم. حالا ما از بین متون بیست‌وچند نویسنده ایرانی، از گذشته تاکنون، آمدیم نمایش‌نامه‌هایـی را انتخاب کردیم و با تم خودمان نهایتا هشـت تا از آنها را آماده اجرا کردیم.

روی نمایش‌نامه‌های منتخب چطور کار کردید که درنهایت هشت تا از آنها آماده اجرا شدند؟

روایت دوباره متون شناخته‌شـده تاریخ ادبیات نمایشی ایران تمرکز زیادی می‌طلبید. هر متن نیاز به این داشـت که زبانش به‌خوبی درک شود تا بچه‌ها به زبان مناسبی برای روایت مجددش در قالب یک قطعه رپ برسند. مسئله بعدی که در این اجرا با آن مواجه بودم، این پرسـش بود که اساسا آیا درست است که یک‌دفعه نمایش‌نامه‌ها تبدیل به تکست‌های رپ شوند یا نه؟ سؤال بعدی این بود کـه ما نهایتا با چه پدیده‌ای مواجه می‌شـویم؟ این مهم‌ترین چالش من بود و اعتراف می‌کنم این کار بسـیار سـخت‌تر از کارهای قبلی‌ام بود، حتی سخت‌تر از «سـال ثانیه» که بسیار کار سختی بود! آن کار به لحاظ سـخت‌افزاری بسـیار دشـوار بود و «متروکه‌خوانی» به لحـاظ مفهومی و محتوایی بسیار سـخت بود، چون در این اجرا، با کوچک‌ترین لغزشی، امکان سوءتفاهم به وجود می‌آمد.

چرا اسـم اجرایتان «متروکه‌خوانی» اسـت؟ آیا این نام، اشـاره‌ای تمثیلی به وضعیت خود تئاتر دارد؟

بنا نیست ما سیاه‌نمایی کنیم، ولی بنا هم نیست که واقعیات را کتمان کنیم و در قالب امید و امیدواری واقعیت‌های موجود را فراموش می‌کنیم. تئاتر ما الان ظاهرا در وضعیت گل و بلبل اسـت و همه چیز خوب اسـت، اسـتقبال تماشاگر از خیلی اجراها خوب شده. شبی بیش از صد نمایش در تهران اجرا می‌شود که این عالی است، ولی چیزهای دیگری هم هست که کمتر به چشم می‌آید و به‌راحتی همین عمارتی که ظاهرش را باشـکوه، جذاب و دلچسب می‌بینیم، از درون ویران کرده اسـت. اینکه ساحت تمرین‌کردن انگار در حال منسوخ‌شـدن است، نَفس تئاتر و اینکه تیمی شـکل بگیرد و آدم‌ها مدتی در معاشـرت با هم باشـند، دیگر انگار وجود ندارد. رابطه‌ای که بین کارگردان و بازیگرهـا، تیم اجرا و ... بـا همدیگر باید اتفاق بیفتد خیلی کم‌رنگ اسـت و آن‌قدر همه چیز به سرعت اتفاق می‌افتد که تقریبا می‌توان گفت دیگر تمرین نداریم، دیگر تیمی تن نمی‌دهد به اینکه سـه ماه، چهار ماه تمرین کند! یعنی تئاترها دارند به سـمت تمرین‌های یک‌ماهه، ۴۰روزه، یا حتی سـه هفته یا ۱۰ روزه می‌روند! در واقع ذات تئاتر دارد تبدیل می‌شود به یک خرابه، چون اساسا تئاتر شکل نمی‌گیرد! اگر به تئاترهایی که به‌تازگی روی صحنه رفته نگاه کنید، شاید به تعداد انگشت‌های یک دست نرسند اجراهایی که پنج ماه، شش ماه، هشت ماه تمرین کرده باشد. شاید «پسران تاریخ» اشکان خیل‌نژاد، یک استثنا بود که ۹ ماه تمرین را پشت سر گذاشت.

از سـویی انگار دیگر اعتبارهای تئاتر ما کارکردی ندارند. اعتبارهای ما چه کسانی بودند و هسـتند؟ آقای دکتر رفیعی، آقای بهرام بیضایی، آقای حمید سـمندریان و ... . دیگر انگار اینها کارکرد خودشان را ندارند! یک تیم اجرائی، انگار دیگر به اعتبار اسم این بزرگان نمی‌آیند پای یک کار بایستند و چهار، پنج ماه بی‌دغدغه تمرین کنند. وقتی به اینجا می‌رسـیم، واقعیت این اسـت که استبناطم این اسـت که وضع تئاتر از متروکه هم متروکه‌تر است، از مخروبه هم مخروبه‌تر اسـت و از خرابه حتی خرابه‌تر! البتـه دلیل دیگر انتخاب این اسم هم به حال‌وهوای اکنون خودم برمی‌گردد.

در این اجرا، به نظر می‌رسـد شـما از خلال بازخوانـی تاریخ تئاتر، داریـد تاریخ یک قرن اخیـر مملکتمان را هم مرور می‌کنیـد. برای حمید پورآذری چه نسـبتی بین تاریخ و تئاتر برقرار است؟ تاریخ است که تئاتر را می‌سـازد یا تئاتر سـازنده تاریخ است؟ آیا اساسـا دیالکتیکی بین این دو برقرار است؟

ایـن دو ارتباط کاملا مسـتقیم و متقابلی با هم دارنـد. آدمیزاد محصول شرایط اجتماعی اسـت؛ وقتی ما در یک شرایط اجتماعی به‌خصوص زندگی می‌کنیـم، نمی‌توانیم این شـرایط اجتماعی را از شـرایط هنری خود تفکیک کنیم! مثلا اگر در اواخر دهه ۴۰ یا اوایل دهه ۵۰ میلادی، ابزوردیسم در تاریخ تئاتر شـکل گرفت، این اتفاق محصول جنـگ جهانی دوم بود. همان‌جور که سـبک‌های قبلی هم محصول زمانه خودشـان بودند. در یونان باسـتان هم اساسـا تئاتر پس از شـکل‌گیری تمدن پولیس ایجاد شد. پس تئاتر محصول دوره تاریخی اسـت. آدم‌هایی که در دهه ۴۰ ایران بودند و اتفاق‌های دهه ۴۰ را تجربه کردند، اجراهایشـان شـکل و حال‌وهوای دیگری به خودش گرفته؛ چـون دهه ۳۰ دهه کودتا و خشـونت و حکومت نظامی بـوده، هر چقدر از سال ۳۲ دور شـدیم، انگار ثبات برقرار شد و به تبع آن اوضاع تئاتر هم تغییر کرد. اتفاقات هنری دهه ۴۰ تا اواسـط دهه ۵۰ ازجمله تئاتر، محصول همان ثبات اسـت؛ ثباتی که پس از یک دوره انسداد تاریخی به وجود آمده بود. هر موقع ثبات بوده، اتفاقات هنری بهتری رخ داده اسـت. ضمن اینکه هر موقع هم ثبات نبوده و فشـار زیاد بوده، باز اتفاقاتی به شـکلی دیگر افتاده اسـت؛ زیرپوستی یا زیرزمینی اتفاقاتی افتاده و در جایی یک‌دفعه زمین دهان باز کرده و آنهـا همه آمده‌اند بیرون! ما هم محصول دوره تاریخی خودمان هسـتیم. سـال ۷۶ پس از روی‌کارآمدن دولت اصلاحات، تئاتر شکل دیگری شد؛ جان دوباره گرفت. حتی یک‌بار به شخص آقای خاتمی گفتم همه ما مدیون دوره شما هستیم. پس دوره‌های تاریخی، در شـکل‌گیری تئاتر بسیار مهم هستند. درعین‌حال، تئاتر نیز بر شـکل‌گیری دوران‌هـای تاریخی اثر می‌گذارد؛ چرا که قوام‌دهنده اندیشه عمومی و آگاهی‌بخش است.

به نظر نمی‌رسد در شـرایط کنونی، تئاتر از جنبه تاریخ‌سازبودن خود تهی شـده؟ ما اکنون کمتـر به متن و اجراهایـی برمی‌خوریم که به نوعی دوران ما را بازنمایی کنند و پیشنهادهایی برای مخاطب در مواجهه با زمانه خودش داشته باشند!

من معتقد نیسـتم چنین چیزی رسـالت تئاتر اسـت؛ کمااینکه معتقدم اساسـا رسالت‌داشـتن، پیام‌داشـتن و...، تئاتر را کوچک می‌کند. تئاتر باید در ذات خودش بالندگی داشته باشد. ولی باز برمی‌گردم به اینکه هر تئاتری هم روی صحنه می‌رود، محصول شـرایط تاریخی زمانه خودش است. اجراهای کنونی، محصول دوره‌ای هسـتند که اصلا ثباتی وجود نـدارد و همه‌چیز در حال گذار اسـت. اگـر بیاییم دقیق‌تر به جامعه نگاه کنیم، متوجه می‌شـویم همه‌چیز در حال گذار اسـت و ثباتی وجود ندارد. اجراها هم محصول همین شرایط بی‌ثباتی اقتصادی، اجتماعی، سیاسـی و...هستند. می‌گویند تئاتر آینه جهان‌نمای اجتماع است، بازتاب وضعیت جامعه است، پس اصلا نمی‌شود تئاتر را از وضع جامعه جدا کرد.

بنابراین معتقدید تئاتر هم مثل وضعیت اجتماعی و تاریخی امروز ما، در حال تجربه یک دوران گذار است؟

حتما تئاتر هم دارد دوران گذار را طی می‌کند، چون اساسـا ایران دارد یک دوران گذار را سپری می‌کند. این دوران گذار، مثل شمشیر دولبه است؛ یا تئاتر به سلامت از آن عبور می‌کند یا شکل دیگری می‌شود.

«متروکه‌خوانی» یک تجربه کارگاهی اسـت. اینکه شما در این تجربه موسـیقی رپ را مدنظر قرار دادید، هدفتان پیروی از فرم روایی رپ بود یا می‌خواستید به لحاظ محتوایی جنبه معترض رپ را با اثرتان همراه کنید؟

اول دنبال یک زبان خاص‌تر می‌گشتم؛ بعد یک‌دفعه چیزی به ذهنم رسید که بین زبان معمولی و زبان رپ بود. در جایی متن ما به زبان معمولی نزدیک می‌شـود، یک جایی به زبان رپ نزدیک است؛ و خب زبان رپ، وجه اعتراضی را با خودش همراه می‌آورد.

درنهایـت چطور به این هشـت متـن از بهرام بیضایـی، امیررضا کوهسـتانی، نغمه ثمینی، اکبر رادی، عباس نعلبندیـان، محمد یعقوبی، محمد رضایی‌راد و غلامحسین ساعدی رسیدید؟ مثلا چرا از آقای بیضایی، نمایش‌نامه «ندبه» را برای ارائه روایتی تازه انتخاب کردید؟

درنهایت نمایش‌نامه‌هایی انتخاب شدند که به تم حصری که مدنظرمان بود، نزدیک‌تر بودند؛ ضمن اینکه اصلا از وقتی نزدیک اجرا شـدیم و داشتیم کامل‌تر کارمان را می‌دیدیم، متوجه شدیم که این تم دیگر اولویت ندارد، آمده پایین‌تر، عمیق‌تر شده و در لایه‌های زیرین است.

درواقع شـما در «متروکه‌خوانی» دارید طردشـدگان تاریخ و بعضا طردشدگان تاریخ ادبیات نمایشی‌مان را فرا می‌خوانید؟

بله، یک بخشی همین است، ولی هدف در کل این نیست که مرثیه‌خوانی کنیم.

در کل متن‌ها چگونه شکل گرفت؟

دانشجویان سر کلاس اتود می‌زدند و ما نهایتا متونی را برگزیدیم که امکانِ رپ‌شـدن و روایت مجدد با این سبک و سـیاق را داشتند. بچه‌ها تکست‌ها را می‌نوشتند و درنهایت احمد سلگی از فارغ‌التحصیلان دانشکده هنرهای زیبا، تکست‌های نهایی را دراماتیزه و به هم متصل کرد.

شـیوه اجرائی‌ای که شما در این اجرا داشـتید به تعزیه نزدیک است. از سویی مواجهه شما با شـخصیت‌های متونی که انتخاب کردید، به نظرم شبیه مواجهه پیراندلو با شـخصیت‌ها در نمایش‌نامه «شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده» است؛ تأثیر شما از شیوه روایی تعزیه و همین‌طور از سیاق پیراندلو، در این اجرا خودآگاه بوده یا ناخودآگاه؟

یک جاهایی به بچه‌ها تأکید کـردم حرکاتتان مثل «معین البکا» در تعزیه باشـد، مثلا در بخش «نوشـتن در تاریکـی». اما به طور کلی نمی‌خواسـتم مقلد تعزیه باشـم و اگر تأثیری هم هست، ناخودآگاه ایجاد شده. در هر حال ترکیبی از سـنت‌های آیینی و نمایشی پیشـین در ناخودآگاهمان نقش بسته. اگر برخوردمان بـا آن یک مقدار متفاوت‌تر باشـد، آن وقت می‌توانیم به این فکـر کنیم که می‌توانیم چهره مدرن‌تری از آنهـا را در کارمان پیدا کنیم. مثلا نکته‌ای که درباره تعزیه یا شـش شـخصیت پیراندلـو گفتید، همین حالا که داریـم صحبت می‌کنیـم، برای خود مـن تازگـی دارد و در همین لحظه به خودآگاهم رسید.

در بروشور نمایش وعده داده‌اید که این اجرا ادامه دارد، بله؟

ما می‌خواسـتیم چند اجرای محدود را در پلتفرم داربست گالری محسن تجربه کنیم، نهایتا با توجه به استقبال تماشاگران، به ۱۳ شب اجرا رسیدیم و حالا هم به نظرم باید بیاییم کارمان را یک شخم اساسی بزنیم و یک چیزهایی را کلا بـه هم بریزیم و ببینیم متون دیگری که می‌خواهیم رویشـان کار کنیم، می‌تواننـد با متونی که برای این اجرای گالری محسـن انتخاب شـده بودند گفت‌وگویی برقرار کنند یا همین‌طـور مونولوگ‌وار پیش خواهند رفت؟ هنوز ادامه مسـیر برای خودمان هم واضح نیست اما آنچه واضح است این است که حتما مسیر «متروکه‌خوانی» ادامه خواهد داشت.

یک دیالوگ کلیدی اول اجرای شما هست، جایی که یکی از اجراگران از نردبـان پایین می‌آید ومی‌گوید: «شـما این‌جا می‌توانی چشـم‌هایت را ببنـدی و گوش‌هایت را باز کنی!» و همین‌جا ایده تئاتر شـنیداری برای مخاطب زنده می‌شـود. هدف شما در این تجربه، تولید یک تئاتر شنیداری بود؟

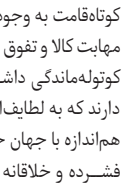
بله، ولی بیشـتر از آن به این فکر کردم که مـا خیلی وقت‌ها چیزهایی را داریـم می‌بینیم، ولی نمی‌بینیم! یا صداهایی هسـت اما حتی نمی‌شـنویم! همین‌جوری یک‌سری تصاویر می‌آیند و می‌روند و دیده نمی‌شوند. یک بخشی از اینکه می‌گوید چشم‌هایت را ببند و گوش‌هایت را باز کن، بحث تخیل است و تأکید بر اینکه چطور در نهایت، مخاطب تئاتر را در ذهن خودش می‌سـازد و پرورش می‌دهد.

ادامه در صفحه ۱۱

در بوته نقد

درباره اجرای اخیر نصیر ملکی‌جو

اشباح اشیا و قد کوتاه قامت ما



محمدحسن خدایی

برونـو بتلهایـم در کتاب «افسـون افسـانه‌ها»، بـا خوانشـی روان‌کاوانه از «سـفیدبرفی» به‌درسـتی اشـاره می‌کند چگونـه کوتوله‌ها، موجوداتی هسـتند که هیچ‌گاه نخواهند توانست به صورت انسـانی کامل رشـد کنند و برای تمامی عمر در سـطح پیشاادیپی متوقف شـده‌اند. کوتوله‌ها پدر و مادر ندارنـد، عشـق را تجربـه نمی‌کنند و هیـچ‌گاه ازدواج نکـرده و فرزندی هم نداشـته و جنسیت‌شـان اغلـب مذکر اسـت؛ موجوداتی که همیشه مشغول کار سخت و رعایت انضباط هستند. در روایت کلاسیک از سفیدبرفی، کوتوله‌ها کارگران سـخت‌کوش استخراج فلزات گران‌بهـا در دل معـادن زیرزمینـی هسـتند؛ نکته‌ای که مناسـبات مادی جهان قدیم را در غیـاب پول به‌خوبی نشان می‌دهد. نصیر ملکی‌جو در مقام نویسنده و کارگردان نمایش «سفیدبرفی و هفت‌کوتولـه»، در پـی ترجمـان مناسبات جهان قدیم افسانه‌ها به دوران معاصـر و عصـر سـرمایه‌داری متأخر اسـت؛ جهانی که در غیاب عاملیت و سوژگانی انسان مدرن، انبوهی مردمان کوتاه‌قامت به وجود آورده که در مقابل مهابت کالا و تفوق اشـیا، احساس تلخ کوتوله‌ماندگی داشـته و مدام میل آن دارند که به لطایف‌الحیل قد کشـیده و هم‌اندازه با جهان جدید شـوند. روایت فشـرده و خلاقانه نصیـر ملکی‌جو از سـیر تطور کوتولگی در دوران معاصر، از تولـد، بلـوغ، کار تا مصرف، نشـان از سـاختارهای متصلبی اسـت که از قضـا کوتاه‌قامتی و سرکوب‌شـدگی را می‌طلبـد. کوتوله‌هـای عصـر مدرن، موجوداتی میان‌مایه هسـتند که زیست مشـابهی را از سـر می‌گذرانند و آرمان نهایی‌شـان، قدکشیدن و بالارفتن به هر قیمت است. همه‌چیزشان در نسبت با عظمت جهان کالایی‌شده جدید تعریف شده و به پیش می‌رود؛ جهانی که ابعاد غول‌آسـا به محصولاتش بخشیده و با دسـتمزد اندکی که در قبال کار سخت می‌پردازد، امکان تهیه و مالکیت همان محصـولات را بیش‌ازپیـش ناممکن کرده است. نمایش با غیاب سفیدبرفی همراه اسـت. اگر سـفیدبرفی را همان ابـژه میل هفت‌کوتولـه در قصه پریان جهـان افسـانه فرض بگیریـم، جهان سرمایه‌سـالار معاصر، سفیدبرفی را به میانجی کالا و اشیا احضار کرده و عینیت می‌بخشد تا امکان میل‌ورزی و تصاحب آن را بـرای کوتوله‌هـای جهان جدید، وانمـوده کند. بی‌جهت نیسـت روایت نمایش هم بـر مدار مواجهه کوتوله‌ها با انواع کالا، قسمت‌هایی از بدن انسان و اشـیایی که ابعاد غیرمتعارفی دارند، بنا شده و به پیش می‌رود. حتی روایت ملکی‌جو از تعداد کوتوله‌ها کاسـته و به‌نظر اشاره‌ای اسـت استعاری و البته هوشـمندانه به منطق سرمایه‌داری در کاهـش نیروی کار و ثابت نگه‌داشـتن ساعات کار چراکه برای انباشت سرمایه و بالابـردن سـود، بایـد از نیـروی کار بیشـترین بازده را طلب کـرد. نمایش سـفیدبرفی و هفت‌کوتولـه، همچون نمایش «مسخ» در بازنمایی اغراق‌شده اندام‌ها و اشیا، منطق بوطیقایی درستی را انتخـاب کـرده و برخـلاف نمایش «کرگدن» و تا حـدی «کولا» مقهور این اغراق‌نمایی افراطی نشـده است. بازی بازیگران، در خدمت کلیت نمایش است و از تقسـیم‌بندی بازیگر اصلی و فرعی آنچنان خبری نیست گواینکه برای نقد جهـان از مدار خارج شـده و طبقاتی، بهترین شـیوه کار همیـن تولید تئاتر به شکل گروهی و دورشدن از مراتب اقتدار و بازیگرسالاری اسـت؛ نکته‌ای که در غیاب سـفیدبرفی و حضـور تمام‌عیار کوتوله‌های بی‌نام‌ونشان، مشهود است.

حرفه: تئاتر پژوه

پرسش از تئاتر امروز ایران

امین عظیمی

۱ چرا تئاتر کار می‌کنیم؟ چرا چنین متنی را برای روی صحنه‌بردن انتخاب می‌کنیم؟ چه کارکردهـا و ضرورتی در اجرایمان به کار می‌بندیـم؟ در تلاش‌ایم چه «ایده»‌ای را در جهـانِ اثر خود بازتاب دهیم؟ تنفـس در هوای تئاتر برای ما چه معنایـی دارد؟ و...؛ اینها از آن دست پرسش‌هایی اسـت که در روزگارِ امروزِ تئاتر ما، بیش از هر زمانِ دیگری رو به ناپدیدی گذاشـته است. ایستادن، تأمل و بعد حرکت‌کردن در قلمرو طرح پرسـش: چرا در فرایندی، در شغلی با نام و تبارِ «آفرینش تئاتری» قدم برمی‌داریم؟ و شاید حتی وسیع‌تر از آن: چرا و بر مبنای چه ضرورتی به تماشای تئاتر می‌نشینیم؟

زمانی در قلمرو یونان باسـتان، تئاتر ابزاری برای تجلی‌بخشی به مفهوم مشـارکت اجتماعی بود. شهروندانِ سرسـپرده دولتشهرها برای آنکه بتوانند وفاداری و درعین‌حال پرسشگری خود را در ارتباط با مفهوم هویت اجتماعی بازتاب دهند به تپه تئاترون می‌رفتند تا در جریان برگزاری جشـنواره‌های فراگیر سالانه تئاتر، راهی برای طرح و روبه‌روشدن با چالش‌های معناشـناختی زندگی‌شان پیدا کنند. آنها به شـکلی متحد و یکپارچـه- با بازیگران حاضر بـر صحنه-، روی سکوهای سنگی می‌نشسـتند تا دریچه‌ای برای «بازاندیشی» خود و جهان خویش بیابند. آنچه در صحنه می‌گذشت روایتگر انسان‌هایی بـود- یکی از آنها... برتر از آنها- که می‌کوشـند حدودِ اراده خود را در برابر دیوار بزرگِ هستی به رخ بکشند و حتی اگر در انتها در خونِ خود غلتان می‌شـدند، پرده‌دارِ این حقیقت بودند که انسـان چیزی جز تلاشی همه‌جانبه در جهتِ کشف، آفرینش و پاسداری از معنای زندگی نیسـت. حتی اگر در این مسـیر خود را قربانـی کند، باز هم میراث او می‌تواند برای دیگران توشـه‌ای امیدبخش به شـمار رود. آنها ترس خورده یا ستایش‌آمیز، شـاهدِ تقلای قهرمانانی بودند که گاه متهورانه و با چشـمانِ بسـته خود را به حجـم تاریک و عظیمِ نادانسـتگی‌ها پرتاب می‌کنند تا امکانی برای فرارفتن از وجوهِ مادیِ خود ایجاد کنند؛ پیش از آنکه همراه با قهرمانانِ بی‌باک تراژدی‌ها در برابر نیروهای مستبد و کوری که آنها را همچونِ رمه‌ای چشم‌وگوش بسـته به هر کجا که می‌خواسـت بکشـاند، خرد و خاکستر شوند و بر خاک بنشـینند، بر ایـن حقیقت جاودانی صحه می‌گذاشـتند که زیسـتن در تمامی ابعادش چیزی جز تلاش بـرای فهم‌کردنِ آنچه می‌کنیم و پذیرش مسـئولیت در قبال آن نیست. اینکه در هر لحظه بیندیشیم و با همه وجود بپرسیم کیستیم؟ به کجا می‌رویم؟ در چه کاریـم؟ با چه چیـزی موافق و همراهیم و از چـه چیزی گریزانیم؟ تئاتر همواره بر این مهم مفتخر بوده که دوشادوش و حتی صریح‌تر از فلسـفه یکی از ناب‌ترین نمودهای پرسشـگری بشر را نمایندگی کرده اسـت. اگـر درام‌نویسـان آن عصر همچون دیگر شـهروندان دولتشـهرهای یونانی می‌بایست سرسـپردگی و وفاداری خود را به سرزمین و هویت اجتماعی خود ابراز می‌کردند تا در نهایت به‌عنوان بخشـی از تجلی مفهوم «ملت» حضور داشته باشند، اما تلاش‌شان به معنای فروبستن چشم، دوختن دهان و رمه‌وار پیش تاختن نبود. برای درام‌نویسـانِ نخستینی همچون «آیسـخلوس»، «سوفوکل» و «اوریپید»، حتی وفاداری به دولتشـهر یونانی خود فرصتی به‌شـمار می‌رفت که در آثارشـان با ترسـیم تناقض‌ها، چالش‌ها، زشتی‌ها و ترس‌هـا جایی برای تبیین انتقـادی مفهوم «یونانی‌بـودن» و فراتر از آن «انسـان‌بودن» بـاز کنند. حتی اگر به ترسـیم دشـمنان خود می‌پرداختند، آنچنـان که «آیسـخلوس» در نمایشِ‌نامه «ایرانیان» چنین کرد، می‌کوشـیدند به‌جای تحقیر و خوارشمردن صرفِ خصم خـود، امکانی برای نقدِ غـرور کاذب و خطرهـای پیش روی ملتِ خویش ایجاد کنند؛ چراکه به این مهم باور و ایمان داشـتند که تئاتر می‌تواند به‌عنـوان یک نیروی مصلح اجتماعـی، جهانی بهتر برای مردمانی بهتر بسازد.

۲ تئاتـر این روزهای مـا در ایران حتی کمترین و دورترین نشـانی از چنیـن «ایده‌هایی» هم ندارد. تئاتری که دسـت‌اندرکاران‌اش «پرسـیدن» را فراموش کرده‌اند. فرامـوش کرده‌اند برای چه و برای کدام هدف و ارزشـی تلاش می‌کنند. فراموش کرده‌اند که چه نسبتی بـا اجتماع، زمانه و حیات مردمان خود دارنـد. فراموش کرده‌اند که حقیقت‌جویی چیسـت؟ مسئولیت اجتماعی هنرمند چگونه باید پی گرفته شـود؟ فراموش کرده‌اند توسـعه آگاهی‌های فردی از دریچه تئاتر تـا چه حد در جامعه ما حیاتی اسـت. فرامـوش کرده‌اند چه نسـبتی میان تئاتر و دموکراسـی وجود دارد. آنها فراموش کرده‌اند از خودشـان بپرسـند چرا؟ در پی چه هسـتند؟ از چه چیزی در این میـان لذت می‌برند و چه لذتی برای مخاطبان‌شـان تدارک دیده‌اند؟ چه چیزی را می‌سـازند و چه چیزی را به پرسـش می‌کشند؟! تئاتر امروز ایران مشـحون از اجراهایی است که فاقد هرگونه جهان‌بینی، هستی‌شناسـی و بنیاد نظری متعالی اسـت. صـرف آنکه رویدادی برگزار شود، صرف آنکه گروه گروه آدم‌هایی برای دیدن آنچه «هیچ» هم نیسـت به سالن‌های شهر کسیل شـوند تا روزی به شب برسد و شـبی به روز. آیا هیچ جایی برای پرسشگری، برای نقد و برای استعلا از آنچه در حال زیسـتن آن هستیم در تئاترهایمان در نظر گرفته‌ایم؟ جایـی برای طرح ایده‌های بنیادین پیرامون حیات، تناقض‌ها، ترس‌ها و چالش‌های خودمان؟ بدون شـک هستند کسانی که در این میدان تلاش می‌کنند. اما آنها نوادر سـتاره‌هایی‌اند که هجوم تئاترهای فاقد حیات فکری، تئاترهای مرده‌وار مصرفی و فست‌فودی هر روز بیشتر و بیشـتر به چاه ویلِ تاریکی هل‌شان می‌دهد. تئاتری که فراموش کرده است از خودش بپرسد اصلا در این روز و ایام در چه کاری است؟ چرا هست؟ و بود و نبودش چه فرقی می‌کند؟ قرار است چه ایده‌ای را در ذهن مخاطبان‌اش فعال کند؟ چه تأثیری بر روح و جان آنها بگذارد؟ یادمان رفته اسـت که سـیر تاریخی تئاتر و فرازونشـیب آن همواره درصدد تبیین این مفهوم بوده: تئاتر، هنر پرسیدن است؛ با صدای رسا و در برابر چشـمان مخاطبان تناقض‌هـا و تردیدها و چالش‌ها را به امید یافتن معبری فریادزدن... . اما تئاتر امروز ما کجا ایستاده است؟

ادامه در صفحه ۱۱