گفت‌وگو با محمد مساوات به بهانه اجرای «بی‌پدر»

متهورانه تجربه می‌کنم

عباس غفاری: کارگردان‌هایی هستند که هر اجرایشان حرف جدیدی دارد. نه از آن حرف‌ها که برای نگفتن است، حرف‌هایی که تو را وادار به اندیشیدن می‌کند. سیدمحمد مساوات از این دست کارگردان‌هاست. کافی است همین نمایش آخرش یعنی «بی‌پدر» را در تالار قشقایی تئاتر شهر به تماشا بنشینید، تئاتری ناب درباره پیدایش خشونت. به بهانه اجرای «بی‌پدر» با او به گفت‌وگو نشسته‌ایم.

تماشاگری که می‌آید و نمایش اخیرتان «بی‌پدر» را می‌بیند، فکر می‌کند که باید کدام محمد مساوات را قضاوت کند؛ کارگردان نمایش «خانه.وا.ده» را، یا کارگردان نمایش «بیضایی» یا حتی کارگردان «قصه ظهر جمعه» را؟

احتمالا این نمایش‌ها باید با همدیگر تفاوت‌های آشکاری داشته باشند اما در نهایت یک ذهنیت است که دارد آنها را سامان می‌دهد. به نظرم در این چند سال نه چندان طولانی و بلندی که من کار تئاتر کرده‌ام، مخاطب دارد یواش‌یواش با استراتژی من آشنا می‌شود و شاید از جایی به بعد دیگر غافلگیر نشود، کما اینکه خودم هم خیلی به دنبال غافلگیرکردن مخاطب با سبک و سیاق نو نیستم. مخاطب کم‌کم عادت می‌کند که وقتی قرار است با نمایش من مواجه شود، پیش‌فرض‌های خودش را کنار بگذارد. این شاید آن چیزی است که من حداقل دارم تلاش می‌کنم به سمت آن بروم و در یک شیوه خاص به استادی نرسم.

به نظر شما قضاوت درباره آثار مختلف یک کارگردان درست است و اساسا این قضاوت‌ها چقدر می‌تواند برایتان اهمیت داشته باشد؟

به هر حال تماشاگر و نگاه و بازخوردی که از طرف مخاطب به سمت من می‌آید، برایم اهمیت دارد ولی این‌طور نیست که من به خاطر هجمه‌ای که از سوی مخاطب می‌آید، ذهن و تفکر خودم را تغییر دهم. من سعی می‌کنم اتفاقا شکلی از تئاتر را ارائه کنم که نه مبتنی صرف بر مثلا تئاتر تجربی یا اکسپریمنتال (در شکل کلان آن) باشد و نه مبتنی بر شکل و گونه مثلا تئاتر کلاسیک. یعنی نه آن ساده‌فهمی که در کارهای کلاسیک وجود دارد در نمایش من هست و نه آن سخت‌فهمی که به طور قطع در تئاتر تجربی دیده می‌شود. من سعی کردم این دو را در کنار هم و به شکل توأمان به کار بگیرم.

خیلی اتفاق عجیب و بامزه‌ای است که غالب مخاطبانی که می‌آیند نمایش «بی‌پدر» را می‌بینند، می‌توانند با آن ارتباط برقرار کنند. با اینکه «بی‌پدر» از یک رویکرد تجربی تبعیت می‌کند اما در عین حال من به قصه‌گویی وفادار مانده‌ام و فکر می‌کنم علاقه‌ای که من به تعریف قصه دارم، هیچ‌گاه از من دور نخواهد شد. من در شیوه اجرائی تجربه‌گری می‌کنم اما خوشبختانه تا امروز مخاطبان کار من توانسته‌اند با آثارم ارتباط بگیرند. گاه بیش از حدِ تصورم، گاه معادل با حد تصورم و گاه پایین‌تر. ولی عموما این‌طور بوده که ارتباط مخاطب با نمایش من هیچ‌وقت قطع نبوده و من هیچ‌وقت جدا از اذهان مخاطبانم نبوده‌ام. خیلی وقت‌ها دارم همسو با آنها گام برمی‌دارم؛ منتها طبیعی است که من باید رنج و محنت بیشتری را برای خودم بخرم تا بتوانم تماشاگران را اغنا کنم چون معتقدم ما باید فرض را بر این بگذاریم که مخاطب ما از ما باهوش‌تر، شنواتر و آگاه‌تر است. در این شرایط ما باید مازاد بر توان خود به تولید اثر بکوشیم. از این حیث نتیجه‌ای که در نهایت به دست می‌آید، عموما در این سال‌ها نتیجه خوشایندی بوده است.

به نظر می‌رسد خیلی به اصل غافلگیری تماشاگر اعتقاد دارید چون هر دفعه در اجراهایتان دوست دارید که با روح و روان تماشاگر بازی کنید! فرقی هم نمی‌کند که بازیگران‌تان جوان باشند یا بازیگران حرفه‌ای، در هر صورت به شکلی ثابت پای اصل غافلگیری ایستاده‌اید. گویا به دنبال آن هستید که وقتی تماشاگر وارد سالن اجرا می‌شود، چیز دیگری ببیند که قبلا آن را متصور نبود. این حتی از اسم نمایش‌های‌تان هم بیرون می‌آید!

شاید من در تئاتر درگیر یک هیجان هستم که امیدوارم این هیجان کماکان برایم باقی بماند و حفظ شود. برای حضور در تئاتر هنوز احساس تازگی دارم. احساس نمی‌کنم که من یک شخصیت حرفه‌ای تئاتر هستم. هنوز دوست دارم که خودم و گروهم را آماتور بدانم. هنوز دوست دارم تجربه کنم و کارهای خیلی متهورانه و شجاعانه‌تری انجام دهم. تازه الان محافظه‌کارتر هم شده‌ام. من فکر می‌کنم دلیلش این است که تئاتر هنوز برای من جای تمام‌شده‌ای نیست. این هیجان برای من وجود دارد و احتمالا تماشاگر من هم دچار این هیجان می‌شود. امیدوارم که این رویکرد در من باقی بماند.

فکر می‌کنید علت اینکه محافظه‌کارتر شده‌اید چیست؟ آیا به خاطر افزایش تجربه است یا مثل خیلی‌ها که چند اثر اول‌شان موفق می‌شود و نقدهای خوبی دریافت می‌کنند، بیم از آن دارید که با انتخاب‌های بعدی‌تان این نقدها معکوس شوند و بازخورد منفی از کارتان بگیرید؟

به نظرم ربطی به نقدها ندارد و شاید تا حدودی به محدودیت‌هایی که الان در تئاتر ما وجود دارد، مرتبط باشد. مثلا در همین نمایش باید در صحنه پایانی همه بازیگران برهنه می‌شدند. آنجا بود که میزان تأثیرگذاری صحنه پایانی عجیب و غریب می‌شد و تازه نمایش در می‌آمد اما این اتفاق نیفتاد. یا صحنه ورود تماشاگر هم می‌توانست مثلا نیم‌ساعت طول بکشد. خوشبختانه هیچ‌وقت این‌طور نبوده که بخواهم به واسطه نوع نگاه و رفتار دیگران خودم را با شرایط تطبیق دهم. حسم می‌گوید که بخشی از این محافظه‌کاری به خاطر محدودیت‌های اجرائی است که در شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسی کشور ما وجود دارد.

نمایش «بیضایی» در مقایسه با سایر نمایش‌های‌تان چه به لحاظ کارگردانی و چه حتی برای بازیگران هم نمایش خیلی سختی بود؛ چون تمرکز ذهنی و توان جسمی بالایی می‌طلبید و بازیگران باید روی آن صحنه‌ای که شیب‌دار طراحی شده بود، قرار می‌گرفتند و اجرا می‌کردند. خود آقای بیضایی در جریان نمایش شما بود و چیزی راجع به نمایش‌تان گفت؟

آنچه را که در خصوص سختی اجرا گفتید، قبول دارم. من روز اول که نمایش‌نامه را در حدود یک ساعت برای بچه‌ها خواندم، بهشان گفتم که می‌دانم هیچ‌کدام هیچ چیزی متوجه نشدید و می‌دانم که این را اجرا کنید، تماشاگر هم هیچ چیزی متوجه نمی‌شود! اینها حکم‌های قطعی بود که من در روز اول تمرینات صادر کردم. به نظرم وقتی خود کارگردان به این مسئله ایمان دارد، طبیعتا می‌تواند تن به شکست‌های احتمالی بدهد، ولی واقعا این‌طور هم نشد. تماشاگران خیلی از جاها را متوجه نمی‌شدند، اما من از یک جایی به بعد این حکم قطعی را برای‌شان صادر کردم که گوش نکنید، بلکه فضاسازی نمایش را ببینید و با اتمسفری که ایجاد می‌کند، ارتباط برقرار کنید. اینها به ما و به تماشاگران کمک کرد که جنس رادیکال نمایش خیلی باعث عدم ارتباط تماشاگر نشود. درباره واکنش آقای بیضایی، من بعید می‌دانم ایشان واکنشی نشان داده باشد؛ چون کلا آقای بیضایی شخصیتی است که هیچ واکنشی نشان نمی‌دهد و اساسا اگر قرار بود واکنشی نشان دهد که بهرام بیضایی نمی‌شد. من هم تماسی با آقای بیضایی نداشتم، اما دوست داشتم که ایشان بودند و نمایش ما را می‌دیدند.

آقای مساوات معمولا درباره کار شما گفته می‌شود که در مدت طولانی که تمرینات‌تان ادامه پیدا می‌کند، خیلی سخت تمرین می‌کنید و حتی بعد از اجراها هم بازیگران را نگه می‌دارید و یک سری تمرین‌ها را با آن‌ها انجام می‌دهید. اما الان بعد از آن شیوه در سخت‌گیری، یک شیوه سخت‌گیری دیگر را در پیش گرفته‌اید؛ یعنی به جای آنکه مدام با بازیگران تمرین کنید، الان می‌گویید که آنها را حتی ممکن است سه، چهار روز به حال خودشان رها می‌کنید تا تمرین کنند و چیزی بهشان نمی‌گویید که این هم خودش برای بازیگر یک نوع شکنجه است. می‌خواهم بدانم که چطور از شیوه تمرین‌های سخت به این شیوه رسیدید که بازیگران را در تمرین‌ها رها می‌کنید؟

زمان تمرینات ما کماکان همان زمان قبلی یعنی ۱۲،۶ یا حتی ۱۶ ساعت است؛ چون من به تمرین‌های در بازه زمانی کوتاه‌مدت قائل نیستم. من در شیوه جدید تمرینات، قصدم این نبود که خودم را با تیم بازیگران جدیدم تطبیق دهم، بلکه احساس کردم که باید تجربه خودم را داشته باشم که در این رویکرد حسین منفرد یا ابراهیم نائیج مجبور بودند که یک شبه تبدیل به آن بازیگری شوند که ۱۰ سال است دارد با من کار می‌کند و همه تجربیات پیش از این من را تجربه کرده است. سختی کار بچه‌ها در این بود که آنها در روز اول اجرا تازه برای اولین‌بار روی صحنه دکور شروع کردند به راه رفتن! بنابراین من تا وقتی اجرای اول را ندیده بودم، هیچ تصویری از اجرایم نداشتم. به‌هرحال بخشی از تئاتر تجربی این است که شما یک‌سری چیزها را نمی‌توانید تصور کنید. در نهایت در شب اول اجرا، با آنکه من فکر کردم نمایش من ۷۵ دقیقه است، اما اجرایم شد یک ساعت و ۴۸ دقیقه! در این مدت من یک لحظه هم احساس نکردم که نمایشم دارد از ریتم می‌افتد. این در حالی است که من کلا آدم ناراضی‌ای هستم و سوهان روح بازیگرم! اما این دستاورد عجیب و مهمی بود که بازیگران جوان من توانستند در یک‌ساعت‌و ۴۸ دقیقه تماشاگر را در تئاتر شهر میخکوب کنند. حتی خود من را هم به عنوان کارگردان میخکوب کردند. من حسین منفرد را در امتداد محمدعلی محمدی با ابراهیم نائیج را در امتداد علی محمودی در نمایش «بازیخانه قیاس‌الدین مع‌الفارق» می‌بینم.

گاه در جامعه اطراف خودم در تئاتر می‌شنوم که می‌گویند محمد مساوات

با اینکه «بی‌پدر» از یک رویکرد تجربی تبعیت می‌کند اما در عین حال من به قصه‌گویی وفادار مانده‌ام و فکر می‌کنم علاقه‌ای که من به تعریف قصه دارم، هیچ‌گاه از من دور نخواهد شد. من در شیوه اجرائی تجربه‌گری می‌کنم اما خوشبختانه تا امروز مخاطبان کار من توانسته‌اند با آثارم ارتباط بگیرند. گاه بیش از حدِ تصورم، گاه معادل با حد تصورم و گاه پایین‌تر.

از بازیگر به عنوان ابزار استفاده می‌کند که این تعریف کج‌اندیشانه‌ای است؛ چون مگر می‌شود یک بازیگر در نمایش «بی‌پدر» بازی کند و در روی صحنه به لحظه وجد و حظ کامل نرسد؟ بازیگر در این نمایش مثل زین‌الدین زیدان که در تیم فوتبال فرانسه هر کاری دلش می‌خواست می‌کرد، می‌تواند هر کاری در راستای رسیدن به یک هدف مشخص انجام دهد تا نمایش دربیاید. از این حیث اتفاقا معتقدم که همان رویکرد بازیگر مقدسِ گروتفسکی را که تئاتر را بازیگر و تماشاگر می‌داند، در پیش گرفته‌ام.

اگر بعد از سه، چهار ماه تمرین، گروه جدید بازیگران‌تان براساس آن متدی که در پیش گرفته بودید، راضی‌تان نمی‌کردند، آن‌وقت چه اتفاقی می‌افتاد؟ آیا دوباره سراغ تیم بازیگران سابق‌تان می‌رفتید یا از ورک‌شاپی که برگزار کرده بودید، بازیگر جدید جایگزین می‌کردید و کارتان را با یک تیم جدید ادامه می‌دادید؟

نمی‌دانم چه می‌کردم اما اساسا بازگشت به عقب را دوست ندارم. شاید دوباره با تیم قبلی‌ام کار کنم و شاید هم نه، ولی هیچ‌گاه پشیمان نمی‌شوم که چرا با بازیگرانی نظیر ابراهیم نائیج و یا حسین منفرد کار کردم؛ چون این بازیگران دقیقا همه آن آموزه‌ها و آدابی را که من در سالیان طولانی روی آن‌ها تاکید می‌کردم به‌خوبی انجام دادند. من سال‌هاست که دارم سعی می‌کنم که بتوانم آداب اجرای صحنه‌ای را با ۱۵، ۲۰ یا ۵۰ نفر به اشتراک بگذارم. در این نمایش برای اولین‌بار آن آدابی را که من سال‌ها فریاد می‌زدم، بچه‌ها انجام دادند. من به یک سری آداب تئاتری معتقدم که دوست دارم همه به آن مقید باشند. در این سال‌ها خیلی از استادان من را مورد نکوهش قرار داده‌اند که ما آمدیم اجرای شما را دیدیم، اما شما اصلا انگار نه انگار. این روزها داریم تمرین می‌کنیم تا حداقل بیرون سالن بایستیم و به هر که به آنجا آمد بگوییم دست شما درد نکند که تشریف آوردید. این بزرگ‌ترین احترامی است که می‌تواند وجود داشته باشد.

نمایش «خانه.وا.ده» پیدایش یک دیکتاتوری را به شکلی کاملا عیان روایت می‌کند که در نهایت منجر به خشونت می‌شود؛ اما در نمایش «بی‌پدر» شاید ۷۰ درصد خشونت دارد در پشت پرده اتفاق می‌افتد و پنهان است. انگار که پدر و مادر خانواده (گرگ و مامان‌بزی) مدام دارند روی خشونتی که دارد توی بچه‌های‌شان تولید می‌شود، سرپوش می‌گذارند و شعارهای اخلاقی بی‌خود می‌دهند؛ مثلا جایی که جنازه شنگول آن وسط افتاده و اینها دارند بحث سیگارکشیدن را مطرح می‌کنند. این اتفاق امروز در جامعه مکرر رخ می‌دهد؛ منظورم پرداختن به اخلاقیات سطحی است؛ درحالی‌که در لایه‌های زیرین جامعه دارد اتفاق‌های مهم‌تری می‌افتد. نظر شما در این‌باره چیست؟

من معتقدم که در هر بخش نمایش یک کانسپت وجود دارد که کانسپت منطقه‌ای، موقعیت نمایشی است و با تجمیع این کانسپت‌ها، در نهایت یک مفهوم بزرگ‌تر شکل می‌گیرد. فکر می‌کنم تماشاگر احتمالا از این رویکرد خیلی دچار لذت خواهد شد. ما در این نمایش یک ترس داریم در مقابل یک موقعیت ترسناک. گاه ترس بز از گرگ مطرح است و گاه ترس گرگِ بزشده از بزِ گرگ‌شده. جدا از این، ما یک موقعیت عجیب و پیچیده‌تر هم داریم که به نظرم ساحت فلسفی متن در آنجا اتفاق می‌افتد؛ یعنی بزی که بز است از گرگی که بزشده می‌ترسد و بالعکس. در این شرایط، دو ترس در کنار هم وجود دارد که در کنار آن، یک وضعیت بیمارگونه توصیف‌نشدنی و تحلیل‌ناپذیر را باعث شده که آن وضعیت در نهایت موجب بیگ‌بنگ پایانی می‌شود و فاجعه غایی را به وجود می‌آورد. در واقع آن فاجعه واقعا فاجعه بزرگی نیست؛ چون بخشی از غریزه یا طبیعت وحشی است که وجود دارد.

آنچه که در این نمایش درباره خشونت وجود دارد، صرفا و لزوما حضور یک جنازه و خون‌هایی که در صحنه پایانی به در و دیوار پرتاب می‌شود، نیست؛ اتفاقا آن بخشی از طبیعت وحشی است که وجود دارد. وحشت، ترس و خشونت آنجایی است که نسبت‌های اجتماعی جابه‌جا می‌شوند و شاید اگر اصالتی وجود داشته باشد، آن اصالت پراکنده می‌شود. آن پراکندگی است که خشونت ایجاد می‌کند. خشونت آنجایی اتفاق می‌افتد که گرگ، بز می‌شود و بز، گرگ. خشونت در آن وارونگی اتفاق می‌افتد و نه در پایان نمایش و کشته‌شدن شنگول. خشونت آنجایی است که آنها خودشان شنگول را خوردند و حالا دنبال قاتلش می‌گردند.

خود قصه کودکانه شنگول و منگول و حبه‌انگور در میان قصه‌های کودکانه قصه خیلی خشنی است که به نظرم آقایان ایرج طهماسب و حمید جبلی به‌درستی آن را در مجموعه کلاه قرمزی تکرار می‌کنند تا به پدر و مادرها این آموزش را بدهند که این قصه اتفاقا قصه خشن و غلطی است؛ چون حتی در نگاه کودکانه به این قصه هم شما خیلی جاها می‌بینید که درباره قتل و مرگ‌ومیر صحبت شده و آموزش‌های غلط داده می‌شود. اگر ما بخواهیم درباره یک قصه عامیانه خشن صحبت کنیم، این قصه در ذات خودش انتخاب درستی است که شما داشته‌اید؛ تا بخواهید حرف‌های خودتان را درباره اخلاق، سیاست، اجتماع، خشونت، اقتصاد و حتی درباره مفهوم دیگری‌شدن بگویید. چطور شد به داستان شنگول و منگول و حبه‌انگور رسیدید؟

نمایش «بی‌پدر» زاییده نمایش «خانه.وا.ده» است. من در زمان اجرای نمایش «خانه.وا.ده» بودم که ایده پرداختن به داستان شنگول و منگول و حبه‌انگور به ذهنم رسید. ابتدا فکر می‌کردم که نمی‌شود آن را عملی کرد؛ ولی در نهایت اتفاق افتاد. رویکردی که من در اجرای نمایش «خانه.وا.ده» داشتم (چه در متن و چه در اجرا)، برایم جالب بود و همان باعث شد که از دل آن نمایش «بی‌پدر» شکل بگیرد و اجرا شود.

در نمایش «خانه.وا.ده» نگاه پدیدآورنده که شما هستید، کمتر نگران است و بیشتر دارد مسئله پیداش را به ما عنوان می‌کند؛ اما نمایش «بی‌پدر» یک نگاه کاملا نگران دارد و انگار درباره خشونت در خانواده به ما هشدار می‌دهد و می‌گوید خشونت در نهایت منجر به خودخوری و دگرخوری می‌شود. شما چقدر با این نظرگاه من موافق هستید؟

«بی‌پدر» ادامه مسیر نمایش «خانه.وا.ده» است؛ اما شاید در آن به خاطر مسائل اجتماعی - سیاسی پیرامون خودمان و مسائلی مانند ناامنی در اروپا، کمی محاسبات از همسویی با «خانه.وا.ده» زاویه بگیرد. به نظر خودم این‌طور نمی‌آید که دارم در نمایش «بی‌پدر» وضعیت دهشتناک‌تری را نسبت به «خانه.وا.ده» نشان می‌دهم. رویکرد من اساسا رویکرد اجتماعی- سیاسی یا روان‌شناسانه و فلسفی نیست؛ رویکرد من رویکرد تئاتریکال است. من دارم به تئاتریکال فکر می‌کنم و درام‌نویس و کارگردان تئاتر هستم. شاید نمایش بعدی‌ام در وضعیت دیگری باشد.

قبول دارید که یک هنرمند، خارج از جامعه خودش نیست و بازتاب‌های اتفاقات اجتماعی در کار بیشتر آنها نمود پیدا می‌کند؟ در اوایل قرن ۲۰ مفهوم هنر برای هنر رایج شد و عده‌ای گفتند هنر را صرفا برای ارتزاق یا برای ارائه یک مفهوم زیبایی‌شناسی انجام می‌دهند؛ اما به نظر می‌آید الان اجتماع و سیاست ناخودآگاه وارد کار هنرمند می‌شود.

من یک زمانی به این موضوع فکر می‌کردم که چه تئاتری را قرار است تولید کنم و با چه محتوایی به سراغ شکل آرتیستیک آن بروم؛ اما الان خیالم از این بابت راحت شده و معتقدم آن چیزی که علی‌القاعده در نمایش اتفاق می‌افتد، مبتنی و متکی است بر شرایط اقتصادی، سیاسی و فرهنگی؛ بنابراین در وهله اول خیلی تلاش و تمهیدی مبنی بر این ارتباط ندارم و شاید این اتفاق به صورت ناخودآگاه می‌افتد. نمایش‌نامه‌های من به دلیل شکل کلانی که دارند، خوشبختانه هیچ‌وقت به ممیزی برخورد نکرده‌اند و به جز چالش‌هایی که برای مثلا همین اسم نمایش‌نامه «بی‌پدر» داشتم، مشکلی دیگر در این زمینه برایم به وجود نیامده است.

در نمایش «بی‌پدر» دو خانواده‌ای که انتخاب کرده‌اید به اعتقاد من انتخاب‌های درستی هستند. شما دو خانواده گرگ و بز را انتخاب کرده‌اید که هردوی این حیوانات، خلق‌وخو و ساختار خانوادگی دارند و در برابر اعضای خانواده خود هم خیلی حساس هستند و مثلا بز نر از بقیه اعضای خانواده محافظت می‌کند. این انتخاب‌ها آگاهانه بود؟

بله، این انتخاب‌ها مبتنی بر قصه شنگول و منگول بود. من کماکان موقعیت خانوادگی را خیلی دوست دارم و در نمایش «قصه ظهر جمعه» هم باز یک بی‌پدری دیگر دارد اتفاق می‌افتد. در آن نمایش پدری وجود دارد که روی تخت خوابیده و هیچ کنشی ندارد و هیچ کاری از دستش ساخته نیست. من موقعیت خانوادگی‌بودن را دوست دارم.

چرا هیچ‌کدام از شخصیت‌های نمایش‌تان کنش‌گرا نیستند؟

بله هیچ‌کدام کنش‌گرا نیستند و حتی شنگول هم متفکر نیست؛ اما تنها امتیازی که او دارد این است که می‌گوید من این هستم (چنین شخصیتی هستم)، گرچه درنهایت باز هم دست به یک عمل انقلابی نمی‌زند. در نمایش «خانه.وا.ده» بزرگ خانواده می‌آمد و می‌گفت هواپیمایی وجود ندارد و یک حرکت انقلابی انجام می‌داد؛ اما در این نمایش شنگول به‌جای حرکت انقلابی، دست به یک عملیات انتحاری می‌زند و شروع می‌کند به خودخوری‌کردن؛ یعنی در همه شخصیت‌های نمایش «بی‌پدر» یک میزانی از تحجر وجود دارد و انگار که ما یک ساخت متحجرانه را دنبال می‌کنیم.

چرا اصولا از بازیگرهای خانم کمتر استفاده می‌کنید؟ حتی جاهایی به ضرورت هم بازیگرهای مرد به‌جای خانم‌ها بازی می‌کنند.

دو نمایش کار کرده‌ام که بازیگران آن همگی مرد بوده‌اند؛ یکی نمایش «خانه.وا.ده» و دیگری «بی‌پدر». اولی شاید به‌خاطر محدودیت‌های عرفی نمی‌شد در آن از بازیگر خانم استفاده کرد. من معتقدم کارکردن با بازیگر مرد راحت‌تر از بازیگر خانم است و کارکردن با بازیگر خانم آداب سخت‌تری دارد، شاید این رویکرد همچنان ادامه پیدا کند. یک نمایش دیگر هم اجرا کردم به نام «آقای بکت سکسکه فراموش نشود». همه بازیگران آن نمایش هم مرد هستند.

روی صحنه آبی

نکاتی درباره «بی‌پدر»

تماشای رنج دیگران *

دکتر اشا صدر اشکوری

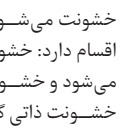
ایده نمایش بی‌پدر، ایده‌ای است به‌شدت معاصر وام‌گرفته از داستان «شنگول‌ومنگول» قصه‌ای که در کودکی‌هایمان جریان دارد و به محض شنیدنش ترس از اجازه ورود دیگری به -حریم خصوصی- مان در کودکی شکل گرفته است؛ زمانی که آیفون‌های تصویری و ابزار مدرن برای شناسایی آن دیگری پشت در وجود خارجی نداشت و تنهایی نسل فرزندانِ کارمندانی که برای ساعت‌های متمادی در را باید «قفل» می‌کردند. چنانچه این امر، نوستالژی بازی آتاری و نشانه‌هایش در لحظه‌لحظه این اثر حفظ شده است، از بروشور گرفته، تا افکت‌های صدا و... ما را به دهه ۶۰ پیش از ورود کامپیوترها و تلفن‌های هوشمند می‌برد. امروز اما تکنولوژی به حریم خصوصی ما تعرض کرده است و همان‌قدر خشونت؛ خشونتی که دیگر حتی تلاشی برای پنهان‌شدن نمی‌کند. هر روز تنها اگر برای چند دقیقه‌ای در فضای مجازی، اینستاگرام و... بچرخید، حداقل چند عکس خشونت‌بار را ورق خواهید زد. جنگ، تجاوز، بی‌هویتی و درندگی انسان پست‌مدرن جهان را به سمت اضمحلالی تراژیک سوق می‌دهد. اما همه اینها بن اندیشه نمایشی است که فانتزی خشونت‌بارش، بازنمایی معاصریتی است که با شتاب در آن زیست می‌کنیم و سیدمحمد مساوات به‌درستی آن را درک کرده است. ایده اصلی چیدمان واقعیت‌های بی‌پرده امروزی و ترس‌هایش؛ ایده‌ای درخشان است. مطمئنا ما در ایران نیازمند گونه‌های مختلف اجرائی، تفاوت در سلیقه انتخاب درام و نگاه‌های متفاوت از یکدیگر هستیم؛ آنچه آثار نمایشی‌مان را از هم متمایز می‌کند و به مخاطب تئاتری اجازه می‌دهد تا تجربه دیداری و شنیداری متفاوتی از دیدن یک اثر نمایشی داشته باشد. گونه کمدی امروزه بیش از هر چیزی مخاطبان را به سمت خود کشانده، کما اینکه دیگر کمدی به سخیف‌ترین شکلش، عنوان تئاتر به خود گرفته است و مخاطب درجست‌وجوی قهقهه‌هایی بلند روانه سالن‌های نمایش می‌شود. دیگر آن «کاتارسیس» معروف رنگ باخته و جایگاهش را از دست داده است. پدیده‌ای ترسناک که می‌تواند کارگردان‌های جوان و حتی پیش‌کسوتان را به یک همسان‌گرایی تراژیک در دوره کاری‌شان سوق دهد. مساوات این مرز را گذرانده و دست به تجربه‌ای کاملا تئاتری زده است؛ تئاتری با فانتزی هولناکِ «فرزندخوری!» اما سؤال آنجایی مطرح می‌شود که لزوم نمایش امر خشونت‌بار به مثابه جنایتی هولناک روی صحنه تئاتر چیست؟ مساوات در «بی‌پدر» با تمام تلاشش از ساختن اثری متفاوت، به‌شدت معاصر و نقادانه نسبت به جامعه خویش، دچار چند لغزش حرفه‌ای شده است. اول از همه مساوات به‌عنوان امری اخلاقی و حرفه‌ای باید پیش از اجرا به مخاطبش اجازه انتخاب دهد که آیا توانایی روحی و جسمی دیدن صحنه‌های خشونت‌بار را دارد یا خیر؟ نه‌تنها این اتفاق پیش از اجرا نمی‌افتد که عنوان «طراح عروسک» به این امر بار دیگری اضافه می‌کند که شاید بتوانیم با کودکانمان به دیدن این نمایش برویم؛ «شنگول‌ومنگول و حبه انگوری» که با عروسک همراه می‌شوند. انتخاب چنین عنوانی به جای «طراح قطعه» یا «اسپشیال»، آگاهانه به مخاطب ضربه می‌زند؛ ضربه‌ای که طراح و کارگردان خودش آن را در طول اثرش به صلابه کشیده و نقد می‌کند. سومین و آخرین نکته در این مقام زمانی است که مساوات زمان پست‌مدرن حاضر را برعکس شتاب جاری‌اش کش می‌آورد، مخاطب را همچنان به دردی محکوم می‌کند که می‌تواند از حوصله‌اش فراتر رفته و از لذت تماشای ایده هوشمندانه‌اش جا بماند.

*عنوان کتابی از سوزان سونتاگ

در بوته نقد

تأملی در «بی‌پدر» محمد مساوات

پدر، تو کجا بودی؟



محمدحسن خدایی

همچنان مسئله «خانواده» و «خشونت» جاری و ساری در مناسبات این نهاد اجتماعی، برای سیدمحمد مساوات، میانجی به‌صحنه‌آوردن نمایش و خلق جهان‌های تازه است. قبل از این، نمایش‌هایی مانند «قصه ظهر جمعه» و «خانه.وا.ده» و «یافت‌آباد» تعین‌بخشی به خانواده و نسبتی بود که با خشونت برقرار می‌کردند؛ اما به نظر می‌آید مساوات در نمایش بی‌پدر، استراتژی خود را در قبال بازنمایی زندگی روزمره در فرم خانواده مدرن و کلاسیک ایرانی، تغییر داده و این‌بار برای رهایی از تعین تاریخی و مسائل انضمامی مترتب با آن، به قصه‌ای عامیانه روی آورده است. این تغییر استراتژی البته مهم و تأثیرگذار و مستعد امکانات تازه‌ای است که برای جهان روایی نمایش مساوات گشوده شده و در سطحی تازه، نسبت خشونت و خانواده را بر صحنه مورد مداقه قرار می‌دهد. نسبتی که لاجرم با مسئله «هویت» و جایگاه افراد در سلسله‌مراتب ساختار خانواده تعریف شده و به نوعی آن را بحرانی می‌کند. این بحران که از پس ازدواج «مامان بزی» و «آقا گرگه» قصه «شنگول، منگول و حبه انگور» آغاز می‌شود، توان آن را می‌یابد که در نمایش بی‌پدر، کلیشه «بز خوب» و «گرگ شرور» را ساخت‌شکنی کرده و وجه تازه‌ای از آن قصه و مناسبات درون متنی‌اش را عیان کند. وصلت «گرگه» و «مامان بزی» مفصل‌بندی یکسره متفاوت از ساختار خانواده ایجاد کرده و هویت‌های متضاد را با میانجی ازدواج در کنار هم قرار داده تا هویت‌های تازه شکل یابد. هویت‌هایی که کلیشه‌زدایی می‌کند از باورهای سنتی در باب خیر و شر. مساوات مرز مابین آن را که خشونت می‌ورزد و آنکه قربانی خشونت می‌شود، به‌تدریج کم‌رنگ می‌کند. خشونتی که انواع و اقسام دارد: خشونت به خود و البته به دیگری. خشونتی که اعمال می‌شود و خشونتی که تحمل می‌شود. بزها برای در امان‌ماندن از خشونت ذاتی گرگ‌ها در دریدن بزها، تمنای تبدیل‌شدن به گرگ‌ها را دارند و از آن سو، گرگ‌ها برای پذیرفته‌شدن در ساختار خانواده و منتفع‌شدن از آرامش زندگی خانوادگی، بزبودن را طلب می‌کنند. از دل این تمناهای مدام در تبدیل به دیگری است که سیالیت و لغزندگی اعجاب‌آوری در جایگاه اعضای خانواده نمایان می‌شود. هویت‌های قدیم نفی یا انکارشده و هویت‌های تازه، مدعی می‌یابد و غیرقابل اعتماد می‌شود. جهان معنایی و نشگانی بی‌پدر از همین چرخش‌های مداوم است که لغزان و فاقد باورمندی شده است.

طراحی لباس نمایش بی‌پدر، یادآور موجودات اشراف‌منشانه‌ای است که همچنان به فرهنگ والا اعتقاد دارند و به نظر می‌رسد روزگارشان با هجوم سرمایه‌داری و خشونت مستتر در آن فرهنگ عامیانه و شیوه تولید مادی آن، رو به پایان است. فرهنگ والای اشرافیت، از نظر لوکاچ و آدورنو در قیاس با فرهنگ سرمایه‌داری، گرفتار انحطاط کمتری است. لباس‌هایی شیک، با آن تلاش برای مبادی‌آداب‌بودن که در روایت، به‌تدریج از تن بزها و گرگ‌ها کنار گذاشته شده، به خون آلوده و یکسره کارکردشان را از دست می‌دهند. لباس‌هایی که با افزایش خشونت، بیش از پیش از بدن‌ها رخت برمی‌بندد و به شکل نمادین، خشونت عریان اندام‌ها را به نمایش می‌گذارند. لباس سفید بزها و سیاهی لباس گرگ‌ها، در ابتدا تأکیدی است بر همان کلیشه خیر و شر که در نهایت هر دو به یک میزان کارکردشان را از دست داده و کنار گذاشته می‌شوند.

از دیگر سو، طراحی صحنه نمایش، راهرویی را به نمایش گذاشته که مشتمل است بر پله‌ها، پاگرد و درها. راهرویی با چراغ‌های کم‌نور که یادآور سینمای نوآر و گوتیک است. راهرویی که حسی از بیرون‌ماندن، موقتی و بالا و پایین‌بودن را القا می‌کند و در خدمت فضای وهمناک نمایش است. درها که حسی از بیرون‌ماندگی را ایجاد می‌کنند از قضا، میل به دیدزدن فضاهای داخلی را بیش‌ازپیش می‌کنند. ترکیب پله‌ها و نور مورب و کم‌رمقی که سایه افراد را بر دیوارهای این عمارت در حال زوال را بازنمایی می‌کند، خشونت بی‌پدر را شدت بخشیده و کارکرد دراماتیکی می‌یابد. صورت‌های ترس‌خورده، اعتمادنداشتن به دیگری در مقام عامل آرامش یا تهدید و انبوهی مثال‌هایی که می‌توان ذکر کرد.

نمایش بی‌پدر، اقتدارزدایی از پدر و تبدیل تدریجی ساختار خانواده از سلسله‌مراتبی به هم‌سطح‌شدگی است. در ترکیب هویت‌های متضاد و لغزان گرگ‌ها و بزها و در نتیجه سربرآوردن هویت‌های یکسره تازه، اقتدار از پدر ستانده شده و به کل افراد خانواده منتقل می‌شود. از دل این اقتدارزدایی و هویت‌گریابی‌های تازه، امکان خشونت‌ورزی‌های تازه هم مهیا می‌شود. حال در فقدان اقتدار و سردرگمی هویتی، می‌توان در نهایت خشونت، در هنگام گرسنگی و حتی کنجکاوی، بدن خود و دیگری را تکه‌پاره کرد و مشغول خوردن آن شد. بی‌پدر این وضعیت اعمال خشونت را در کمبود منابع غذایی و در سائق طبیعی صیانت از نفس به شکل درخشانی به نمایش درآورده است. حال خانواده هم‌سطح شده و تمایززدایی شده، در گناهی مشترک، جنازه یکی از اعضای خانواده را به شکل وحشیانه‌ای از هم می‌درد و تناول می‌کند. دیگر خبری از متمدن‌شدن، رواداری و همبستگی مشاهده نمی‌شود. سیدمحمد مساوات، با کلیشه‌زدایی از یک قصه عامیانه، با تعمدی که در فاصله‌گرفتن از بازنمایی زندگی روزمره افراد جامعه دارد، توانسته در نمایش بی‌پدر، خشونت ماقبل تمدنی و طبیعی را در دل یک خانواده عجیب و شگفتی‌ساز به نمایش بگذارد و امکان‌های خشونت‌ورزی را به مرزهای تازه برساند. از این منظر، بی‌پدر را می‌توان پیشنهادی قابل اعتنا دانست به فضای رخوت‌ناک تئاتر کشور که گرفتار روزمرگی کسالت‌آور و تجربه‌گرایی‌های بدون منطق شده است.