تراژدی خنده روی لب‌های تماشاگر

ادامه از صفحه ۱۰

مثلا آقای می‌سی‌سی‌پی هم در نقش تئاتری خود یکدنده و محافظه‌کار است و هم در بازی سینمایی خود. یا بابک حمیدیان با بازی درخشـانش در نقش «اوبلوهه»، هم در بازی تئاتریش شخصی ضعیف و پُردرد اسـت و هم در بازی سینمای‌اش. راجع به چگونگی شکل‌گرفتن این تفکیک و ترکیب فضاها که به نظر کار بسیار سختی است، برایمان بگویید.

بینید! ابتدا این ایده در من شـکل گرفت که اگر شخصیت‌های واقعی با روابط واقعی، بخواهند فیلمی با خصوصیات خودشان بسازند، آن‌هم برپایه جهانی که از دریچه ذهنی خودشان می‌بینند و متصور هستند و آن را قضاوت می‌کنند، دست به چه اقداماتی می‌زنند. چگونه این فیلم را می‌سـازند و در آن ظاهر می‌شـوند. با خصوصیات منفی و مثبتشـان در مقابل دوربین، و با داستان و رمزورازهایی که حالا دیگر برای پیشـبرد فیلم باید عیان کنند، چه می‌کنند! این سـینما و این فیلم یک سـند خواهد بود. سندی شبیه به هزاران سند دیگر که دیگران تا پایان جهان می‌توانند براساس آنها دسـت به قضاوت و تحلیل بزنند، و برای ساختن جهانی بهتـر و یا بدتـر تلاش کنند. که البته چیزی که در این سـال‌ها خیلی من را عذاب می‌دهد و درعین‌حال می‌ترساند، جعل تاریخ با همین نوع سندها است. یک زمانی مورخین کلاسیک، مانند هرودت، دست به جعل می‌زدند، اما به علت محدودیت آنها در ابزار، بعد از دوهزار سـال، جعل آنها لو می‌رفت. اما جعل مورخین امروز، چه در عالم سیاسـت و چه در عالم هنر، جعلی ست که ممکن است هیچ‌وقت نتوانید از واقعیت تمییزش دهید! آنها ابزار جعل را به‌خوبی شـناخته‌اند و تلاش می‌کنند آن را در اختیار بگیرند. جای علت و معلول‌ها را عوض می‌کنند و محققین و پژوهشـگران آینده را دسـت می‌اندازند. چراکه آنها متریال اشتباه برای آیندگان به ارث می‌گذارند، که قطعا با متریال اشـتباه، جواب‌های اشتباه به دست می‌آید. اما هیچ‌کس نخواهد فهمید این جواب‌ها اشـتباه است. همین امروز مطبوعات با تکـرار، فیلم‌ها با چیدمان ماهرانه درام، عکس‌ها با ثبت ناقص و گاهی یک تغییر کوچـک زاویه و غیره، می‌توانند اسـنادی را پیش‌روی مـا بگذارند که با واقعیت هیچ سـنخیتی ندارند. همین امروز می‌توانند با شـمای هم‌عصر یک سوژه، قاتل و جنایتکار کاری کنند که تو با همه دانشـت نسـبت به کاراکتر منفی این سوژه به او رأی بدهـی! از او دفاع بکنی! برایش دل بسـوزانی! و بـه واقعیت‌ها و دانش درست خودت شک بکنی، و جهان دروغ و جعلی را خوشایندتر بدانی و بپذیری... حالا چه برسد به اینکه تو دیگر هم‌عصر این سوژه‌های جعلی نباشی! تصور کنید ۲۰۰ سـال دیگر با این اسـناد تمیز و مرتب جعلی مواجه شوید. چه چیزی برای رد آنها در اختیار دارید؟! واقعیت چه بوده اسـت؟! حافظه‌هایی هم که واقعیت را می‌دانسـتند مدفون هستند! واقعیت چیست؟ اسـناد قوی‌ای که به‌جا مانده اسـت دیگر... در حقیقت برای آینـدگان، واقعیتِ امروز همان چیزی اسـت که رسانه‌های قوی‌تر دارند برای نسل بعد به یادگار می‌گذارند و آن را دیکته می‌کنند، نـه لزوما همان چیزی که مـا امروز از واقعیت می‌دانیـم. «واقعیت مجعول»... «جعـل واقعیت»... اینها برای من از گرم‌شـدن کره زمین خطرناک‌تر اسـت. این اسـناد جعلی می‌توانند، مثلا صد سـال آینده، به دروغ ثابت کنند امروز، در دوره ما، توسـط سیاسـت‌مداران، کارهای خوبی برای جلوگیری از گرم‌شدن کره زمین انجام شـده، و همه سیاست‌مداران با دلسوزی، همه همت خود را برای این مهم انجام داده‌اند. وقتی شما بتوانید به دروغ و بدون هزینه و زحمت، کار «نکرده» را «کرده» قالب کنی، انگیزه‌ات برای انجام واقعی آن کار پایین می‌آید. می‌سی‌سی‌پی نمی‌گذارد تظاهرات علیه‌اش در فیلم توسـط سیاهی‌لشکرها اتفاق بیفتد. سعی می‌کند آن تظاهرات را، که به‌هرحال سـاخت اتفاقی «واقعی» از جهان «واقعی» اسـت، در فیلم سانسور کند تا سند مجعولی باقی بماند. با نفوذی که توسط پول و تهیه‌کنندگی‌اش دارد، اوبلوهه و عاشـق واقعی زنش را دائما حذف می‌کند تا اثری از او در اسناد نماند. آناستازیا را با حذف صحنه‌های روابطش می‌خواهد به زن وفـادار و دلخواهش تبدیل و ماندگار کنـد! کارگردان هم باید یک فیلمِ خوب و در حقیقت یک سـندِ خوب برای تهیه‌کننده‌اش می‌سی‌سی‌پی بسازد... بعضی به‌دروغ قهرمان، و بعضی به‌دروغ ضدقهرمان می‌شـوند... ما شاهد تلاشی مثلا نافرجام برای ثبت یک سـند بی‌نقص برای آیندگان هستیم. اما اصلا بعید نیست این نوع تلاش‌ها فرجامی هم داشـته باشند. حالا به سؤال شما درباره چگونگی تفکیک این فضاها برمی‌گردم... برای همه شخصیت‌ها، چه غالب و چه مغلوب، بجاماندن یک سند و تعریف جهان از منظر و قضاوت خودشان برای دیگران توسط آن سند مهم است. شاید آنها اصلا عمیقا واقعیت را باور ندارند و واقعیت را چیز دیگری می‌دانند! شاید دروغ نمی‌گویند! من با توجه و تمرکز روی این تلاش‌ها چه از طرف شـخصیت‌های غالب و چه از طرف شخصیت‌های مغلوب، سعی کردم بتوانم این فضاها را از هم تفکیک کنم. به‌نظرم کمی طولانی دراین‌باره حرف زدم. برویم سؤال بعد.

این نمایش‌نامه را «ادای احترامی به سینمای کلاسیک» خوانده‌اید. در طول اجرا، طراحی صحنه، لباس، و نورپردازی اشاره‌ای به این سبک دارد: نقش خود شـما، نقش لئون، حال‌وهوای نقش ژان رنو در فیلم «لئـون» را دارد (که به ماتیلدا، دختربچه آن فیلم، هم اشاره شده)... یا وجود باجه‌تلفنی که درش قتل صورت می‌گیرد یادآور تعداد زیادی درام جنایی کلاسیک است. یا در دیالوگ‌ها از جمله‌های معروف در سینما استفاده شـده. این اشارات جسته‌وگریخته به فیلم‌های مختلف، تماشـاچی را ناخودآگاه به‌دنبال پیداکردن نمونه‌های دیگر وامی‌دارد، تا جایی‌که مثلا با وجود اینکه در نمایش‌نامه اصلی، آناستازیا در آخر اجرا لباسی قرمز به تن می‌کند، آنها که نمایش‌نامه اصلی را نخوانده بوده‌اند این تصور را داشتند که این پوشیدن لباس قرمز هم اشاره‌ای به دختربچه قرمزپوش فیلم «لیسـت شـیندلر» اسـت. دلیل این «ادای احترام»، که واقعا جذاب است، چه بوده؟ آیا در ذهنتان هنگام خواندن نمایش‌نامه اصلی، صحنه‌های فیلم‌های سینمایی تداعی می‌شـد؟ یا مایل بودید در هر صورت روزی از این سبک در نمایش جدیدی که روی صحنه می‌برید استفاده کنید؟

جواب دقیق و درسـتی نمی‌توانم برای شما داشته باشم. خب زمانی که روی صحنه در حال ساخت فیلمی توسط کارگردان بدی هستیم، ناخودآگاه یاد خیلی از این فیلم‌ها می‌افتیم. همان‌طور که احتمالا کارگردان آن فیلم هم شاید آرزویش این بوده که فیلمی شبیه به همین فیلم‌های معروف بسازد، و خب حتما هم زمان ساخت این فیلم بی‌کیفیتش یاد آنها می‌افتاده! البته من فکر نمی‌کنم در انجام آن چیزی که مدنظرم بود، و برایش تلاش کردم، تمام‌وکمال موفق شده باشم. خیلی از صحنه‌های کلاسیک سینما را که برای بعضی از صحنه‌های تئاترم انتخاب کرده بودم نتوانستم به‌علت عدم استعداد کافی و الکن‌بودن تخیلم، به فعل دربیاورم و حذف شد یا عقیم ماند. حداقل ۵۰ درصد آن!

بازی بازیگران در این نمایش‌نامه عالی است. شخصیت‌پردازی هرکدام از آنها به‌خوبی درآمده و حرکات، افکار، دیالوگ‌ها، و تقابل هرکدام با بازیگر دیگر، منسجم و یکدست است. گفته‌ها و اعمال بازیگران، به‌خصوص ویشکا آسایش و بابک حمیدیان، تا انتها با نمایش همخوانی دارد که نشان از تمرین‌های زیاد بازیگران و تیم اجرائی شما دارد. شنیده‌ام معتقد به ماه‌ها تمرین قبل از شروع اجرا هسـتید و همین باعث شـده عده‌ای بازیگر تئاتر از وحشت ساعات زیاد تمرین، تن به همکاری با شـما ندهند! ولی درعین‌حال این روش کاملا موفق بوده و قابل تقدیر اسـت. کمی راجع به این شـیوه کار و تمرین با بازیگرانتان توضیح دهید.

ساعت و روزهای زیاد تمرین برای کار و خلق اثری هنری یک شیوه نیست! تنها راه رسـیدن به هدف است. حداقل تنها راهی است که می‌شناسم و به آن اعتقاد دارم! ببینید اگر راهی داشتم و بلد بودم که مثلا تئاتر می‌سی‌سی‌پی را در یک هفته با روزی ۳۰ دقیقه تمرین با همین کیفیت روی صحنه بیاورم حتما انجام می‌دادم. امـا وقتی راهی وجود ندارد چه باید کرد؟! وقتی شـما بـا زمان تمرین کم، قصد روی‌صحنه‌بـردن اثری را دارید، در حقیقت و بدون تعارف بگویم آگاهانه تصمیم گرفته‌اید اثـری با کیفیت پایین تولید کنید. شـما از بازیگرهای من در همین اجرا بپرسید اگر فقط ۱۵ روز پایانی تمرین‌ها، که منتهی به این اجرا شده است، از چندماه تمرین شـما حذف شود، خود را آماده اجرا می‌دیدید؟ آیا اگر برگردید به آن میزان آمادگی‌ای که با ۱۵ روز تمرینِ کمتر داشـتید، امروز راضی می‌شـدید روی صحنه حاضر شـوید؟ مطمئن باشید امروز حتی رویشان نمی‌شـود با آن میزان آمادگی یک صحنه را نشان بدهند. کیفیتِ اثر هنرمندان زاییده پروسه و مسیر خلق آن اثر است... هر چقدر این پروسه و مسیر را سهل‌تر انتخاب کنیم، اثری بی‌کیفیت‌تر هم خلـق می‌کنیم. درباره جعل تاریخ، بازهم باید اشـاره کنم که هنرمندان تنبل هم دارند به جعل تاریخ برای ماندگاری خود پناه می‌برند. یکی از بحران‌های نسل‌های بعد، تمییزدادن هنرمندان واقعی از هنرمندان تنبل متقلب اسـت، که متأسـفانه در تئاتر، به علت میرابودن آن، این خطر جدی‌تر شـده اسـت. در گذشـته درباره ایـن جعل‌ها در تئاتر حرف زده‌ام و اینجا نمی‌خواهم باز به صورت مفصل به آن بپردازم. البته در پایان اضافه کنم به نظرم، اگر یک ماه دیگر تئاتر می‌سی‌سی‌پی را تمرین می‌کردیم، بازهم بازیگران من با میزان آمادگی امروزشان حاضر نبودند روی صحنه بروند (با خنده).

عکس: رئوفه رستمی، شرق

کمی راجع به داسـتان‌پردازی، حرکت‌پردازی و تصویرسـازی در نمایش صحبت کنیم. داستان‌پردازی در نمایش «می‌سی‌سی‌پی نشسته می‌میرد» در بعضی صحنه‌ها فدای حرکت‌پردازی و تصویرسازی شده. مثلا صحنه برقراری دیالوگ بین وزیر و می‌سی‌سی‌پی روی هواپیما، که دیالوگی نسبتا طولانی و مهم برای داستان نمایش است، فدای فضای شلوغ و صدا و باد و حرکت هواپیما و حرکت بقیه عوامل نمایش می‌شود به‌طوری‌که مخاطب شنیدن دیالوگ را رها می‌کند و میخ‌کوب صحنه می‌شود. با وجود لذتی که از صحنه‌پردازی و حرکت می‌بریم، داسـتان را گم می‌کنیم و جالب این است که این «گم‌کردن» خیلی هم مهم نیست! آیا این برداشـت درست است و این نتیجه‌گیری که شاید به میزانسن بیشتر از متن اهمیت داده‌اید، مسئله‌ای برای شما ندارد؟

نه این برداشـت اشتباه است. فرم و محتوا دو بال یک پرنده هستند. هیچ‌کدام بر دیگری ارجح نیسـت، بلکه باید با هم رشـد کنند و به رشـد یکدیگر نیز کمک کنند. اگر در جایی از اثر من داستان‌پردازی فدای تصویرسازی شده است یک اشتباه محرز در کارگردانی من است که باید درست شود. یعنی اگر این مسئله‌ای که شما می‌فرمایید با همین کیفیت وجود داشته باشد و به‌علت لذتی که از تصاویر می‌برید داسـتان را گم می‌کنید در کار من یک ضعـف وجود دارد که باید اصلاحش کنم. امشـب از این منظر، همین صحنه را نـگاه می‌کنم و در صورت هم‌عقیده‌بودن با شما قطعا تلاش خواهم کرد اصلاح شود. ممنون از گوشزدی که کردید.

برای من تصویرسازی‌های زیبا مشخصه کار شماست و از نمایش‌های شما می‌توان هزاران عکسِ زیبا گرفت. صحنه قرارگرفتن آقای می‌سی‌سـی‌پی زیر برف و نور چراغ، صحنه حبس‌شدن آناستازیا در باجه تلفن، صحنه ورود ماشین به صحنه، صحنه‌ای که کف سـالن پر از کفش شده، تصویر لئون با گلدان گل، تصویر حرکت آناستازیا و لئون روی صفحه متحرک، تصویر اوبلوهه با عروسک خاکی و کثیف... از این نمونه‌ها در اجراهای دیگرتان هم به‌وفور موجود است. این تصاویر با پخش موسـیقی بجا، تأثیر بیشـتری هم دارند. غلو نیسـت اگر بگویم این تصاویر جذاب باعث می‌شـود که پس از ترک سالن مخاطب حال بهتری داشته باشـد. صحنه‌های زیبا دیده و حظ بصر کرده! کمی راجع به این تصویرسازی‌ها و انتخاب موسیقی برایمان بگویید.

ببینیـد خلق تصاویـر زیبا و تلفیق آن با موسـیقی یا صدا و افکت مناسـب، هـدف و غایت هنرمنـد در حوزه هنرهای شـنیداری و دیداری اسـت. تصاویر و صداها در تئاتر، عناصر و ابزار روایت هسـتند. مانند کلمـات در رمان. همان‌طور که انتخاب بجا و به‌موقع کلمات در داستان و رمان می‌تواند برای تشبیه و تشریح فضا و روایت زیبا مؤثر باشـد، انتخاب درسـت تصاویر و فرم، همراه با موسیقی و صداها هم، در تشـریح فضا و روایت تئاتر یک اصل اسـت. درحقیقت مانند خط و رنگ در نقاشـی اسـت. مانند نت در موسیقی اسـت. تئاتر بدون تصاویر، مانند رمان بدون کلمات اسـت. و تئاتر با تصاویر بد، مانند داسـتان و رمان با کلمات و جملات بد است. هیچ‌وقت فقط یک داستان نیست که من را ترغیب می‌کند اثری را روی صحنه ببرم. تصاویر و موسـیقی‌ای کـه همراه این تصاویر در ذهنم نقش می‌بندند نیز محرک قوی من می‌شـوند، که البته و قطعا در پروسـه عینیت‌دادن و به فعل‌درآوردن این تصورات، دسـتخوش تغییرات خوب یا بد هم می‌شوند. و برای همین نیز در نهایت با تصورات اولیه کارگردان، فاصله‌ای کم یا زیاد خواهند داشـت. در حقیقت اینجاسـت که هنرمندان با هم متفاوت می‌شوند، چراکه من فکر می‌کنم در حیطه تصور و ایده، ما میلیون‌ها هنرمند برتر داریم که راهی برای عینیت‌بخشـیدن آنها یا خلـق با کیفیت آنها پیدا نمی‌کنند، یـا درآنها حوصله و کوشش کافی برای این خلق وجود ندارد.

صحبت راجع به حرکت‌پردازی در اجراهای شـما زیاد اسـت. از حرکت مداوم اجسـام روی صحنه، تا صندلی متحرک عجیب «ملکه زیبایی لینین» و صفحه متحرک «آقای می‌سی‌سی‌پی» تا حرکت ماشین و هواپیما و هلیکوپتر. همین‌طور شیوه راه‌رفتن بازیگران که به‌واسطه خطی و مکانیکی حرکت‌کردن، اغراق‌آمیز شده. اینها نشان از توجه چشمگیر شما به یک حرکت‌پردازی متفاوت دارد که اجراهایتان را با شـکوه می‌کند. این‌طور به نظر می‌رسـد که اگر سالن تئاتر خیلی بزرگی در اختیارتان قرار دهند، یک هلیکوپتر واقعی را در صحنه به حرکت درآورید! یا آن صندلی متحرک «ملکـه زیبایی لینین» را آن‌قدر بزرگ بگیرید که ویشکا آسایش را مجبور به آویزان‌شدن با طناب از سقف و بندبازی و تکان‌دادن آن کنید! درست است؟

بله و نه! اگر این تصاویر و یا بزرگی آنها به انسجام روایتم کمک کند، بله درست است. اما ببینید در سـؤال شما چیزی مستتر است که می‌تواند سوءتفاهم‌برانگیز باشد. آیا همایون غنی‌زاده دوست دارد کارهای گنده با تصاویر بزرگ داشته باشد؟! مثلا دوست دارد یک هلیکوپتر روی صحنه بیاورد؟! بله دوست دارد. اما اگر شما می‌خواهید یک هلیکوپتر واقعی و بزرگ روی صحنه بیاورید، باید توجیه و دلیلی به همان بزرگی هم برایش داشـته باشد. اشیا روی صحنه شما، با تعریف شما، هویتی مناسـبِ حضور به خود می‌گیرند. مانند شخصیت‌پردازی بازیگر است که من اسمش را «ماهیت‌پردازی» گذاشته‌ام. ماهیت‌پردازی در تئاتر یعنی جواب‌دادن به چرایی حضور یک شـیء روی صحنه! چـرا صندلی؟! چرا میز چوبی؟! چرا درِ قهـوه‌ای؟! چرا هلیکوپتر؟! چرا و چـرا؟! زمانِ خلق یک اثـر، باید بی‌رحمانه از خودت سـؤال کنی و بی‌رحمانه‌تر و بدون کوچک‌ترین اغماضی جواب بدهی که این کار، کار سـختی اسـت. چراکه تعریف ماهیت در جهان ما ذاتیات یک شـیء اسـت. اما در تئاتر ممکن است شـما بخواهید تعریف دیگری از ذاتیات یک شیء بدهیـد! مثلا در پارچه‌ای غلط بزنید و بگویید مـن دارم در آب غلط می‌زنم. ذات پارچه در جهان واقعی، ماهیت آن را می‌سازد؛ اما همان ذات در جهان تئاتر تبدیل به ماهیت دیگری می‌شود! در حقیقت بحث من در تعریف ماهیتِ اشیا در جهان واقعـی و تفاوت آن تعاریف با جهان تئاتر، همان تفاوت تعریف ماهیت از دیدگاه هگل در مقابل ملاصدرا است. جهانِ هگل، تخیل و داستان‌ها را هم متصور است، ولـی ملاصدرا جایی برای تغییر ماهیت متصور نیسـت. البتـه دکارت یک بحث سوبژکتویسم دارد که ما در تئاتر می‌توانیم در ماهیت‌پردازی اشیا کمال استفاده را از آن ببریم... . بحث کمی پیچیده شد (با خنده).

بپردازیم به تفاوت نمایش‌نامه اصلی با اجرای شما. در نمایش‌نامه اصلی نوشـته دورنمات، در پرده اول، دورنمات خواسته اسـت که روی میز وسط صحنه، یک گلدان ژاپنی باشد که در آن گل‌های سرخ است. می‌خواهد «سن کلود» جوراب‌هایش قرمز باشـد. می‌خواهد صدای ناقوس کلیسا بیاید، و یک درخت سـیب و یک درخت سرو در صحنه دیده شـوند. هیچ‌کدام از اینها در نمایش شما نیست. اصلا شـما در تبلیغات‌تان هم اشاره‌ای به نام دورنمات نمی‌کنید. از طرف دیگر اشـخاص نمایش دورنمات هم، مثل اجرای شـما، هرکدام دارای دو نقش هسـتند. در نمایش اصلی، بازیگـران در یک لحظه بی‌حرکـت می‌مانند و یک بازیگر به جلوی صحنه می‌آیـد و مثل یک نقال با تماشـاچی حرف می‌زند و بعـد مجددا به داخل صحنه مـی‌رود. مثلا آقای می‌سی‌سی‌پی جلوی صحنه به تماشـاچی می‌گوید: «حالا شبه. این جزییاتو فراموش نکنیم. یکی از شب‌های تاریک ماه نوامبره. روشنایی صحنه رو تغییر می‌دیم. یک لوستر روشن شده پایین میاد...». این نوع «نقالی» در نمایش‌نامه اصلی زیاد است. ولی در اجرای شما، این توقف در بازی، زمان صحبتِ بازیگر با کارگردان و یا با کات‌دادن‌های کارگردان شـکل می‌گیرد. این تغییر، اجرای شـما را جذاب کرده ولی با نمایش اصلی متفاوت است. بعضی که اعتقاد به «وفاداری به متن» از سوی کارگردانان تئاتر و دنبال‌کردن دقیق فضاهایی که در نمایش‌نامه به تصویر کشیده‌اند، دارند، این کار را نکوهش می‌کنند! مثلا شنیده شـده که نمایش‌نامه‌نویس بر اثر عدم تطابق لباس بازیگر یا رنگ دیوار صحنه با نمایش‌نامه‌اش، به کارگردان اعتراض کـرده یا حتی جلوی اجرای نمایش را هم گرفته. این در حالی اسـت که «فاصله گرفتن از اصل متن»، «تفسـیر و برداشـت آزاد» و حتی «ازآن‌خودکردن»، مفاهیمی بسـیار بحث‌برانگیز، در دنیـای مدرن ما، تا حدی اجتناب‌ناپذیرنـد. تا چه حد به دخل‌وتصرف در نمایش‌نامه معتقدید؟ تا چه حد فکر می‌کنید «ازآن‌خودکردن» یک نمایش‌نامه و اعمال تفسـیر خودتان از فضا، ضروری است؟ تا چه حد معتقدید اصرار بر اعمال نظرات مکتوب نمایش‌نامه‌نویس قابل اعتناست؟ یا تا چه حد خلاقیت نمایش‌نامه‌نویس ممکن است با تفسیر آزاد شما خدشه‌دار شود؟ مثلا همین ترکیب سینما و تئاتر در اجرای اخیرتان؟ فکر می‌کنید اگر دورنمات نمایش شما را می‌دید چه می‌گفت؟!

ببینیـد وقتـی درباره نمایش‌نامـه صحبت می‌کنیم خیلی مهم اسـت که متوجه باشیم درباره چه نمایش‌نامه‌ای از چه نویسنده‌ای با چه میزان اشتهاری در جهـان ادبیـات و تئاتر و متعلق بـه چه دوره‌ای صحبـت می‌کنیم! قطعا وضعیت شـما وقتی با یک نمایش‌نامه بسیار معروف سروکار دارید که مهجور نمانده اسـت و جزء ادبیات معروف و مشـهور جهان تئاتر اسـت، با وضعیت شـما با نمایش‌نامه‌ای که اشـتهاری ندارد و نویسـنده آن هنوز نتوانسته آن را معرفـی کند، فرق می‌کند. اصولا در نمایش‌نامه‌های معروف، که دوره معرفی خود را سـپری کرده‌اند و آرام آرام می‌روند که جزء آثار کلاسـیک تئاتر شـوند، و یا کلاسـیک شده‌اند، کمتر با این مسـئله از جانب نویسنده مواجه می‌شوید! چون یا اینکه احتمالا نویسنده دیگر نگران بد معرفی‌شدن اثرش نیست؛ چراکه اثرش آن‌قدر معروف شـده که یک کارگردان با دخل‌وتصرفش نتواند آسـیبی به اشـتهارش بزند، یا آنکه نویسنده آن مرده اسـت. مثل چخوف! شکسپیر! و غیره... اصلا نمایش‌نامه‌ها و آثار معروف هنری بعد از مدتی جزء میراث بشری محسـوب می‌شـوند که دیگر حتی خود نویسنده و هنرمند هم چندان صاحب آن نیسـت. در مواجهه با چنین آثاری، دسـت کارگردان بازتر خواهد بود. البته نمایش‌نامه «می‌سی‌سـی‌پی نشسـته می‌میرد» به بهانه و الهـام از «ازدواج آقای می‌سی‌سـی‌پی» دورنمات و عمدتا فیلم‌های کلاسیک سینما نوشته شده است. شخصیت‌های جدید اضافه شده است. در حقیقت ما در این نمایش‌نامه «می‌سی‌سی‌پی نشسته می‌میرد» دو نمایش‌نامه داریم! اول نمایش‌نامه‌ای که مربوط به جریان سـاخت یک فیلمِ سینمایی است و دوم نمایش‌نامه‌ای که، با نگاهی به نمایش‌نامه دورنمات، فیلم‌نامه فیلمِ نمایش‌نامه اول شـده اسـت. برگردیم به سـؤال شما! من کارگردان را محق می‌دانم با نمایش‌نامه هر کاری که دوست دارد بکند! اما کارگردان حق ندارد در کارگردانی‌اش هر کاری دوست دارد انجـام دهـد! یعنی کارگردانی تابـع یک اصول زیبایی‌شناسـانه و قواعد اسـتاتیک است که در آنها مرزِ رفتارش با درام و نمایش‌نامه مشخص می‌شود. کارگردانی که اصول و قواعد مشـخصی، حداقل برای خودش، نداشـته باشد، اصلا اگر حتـی یک نمایش‌نامه را تغییر هم ندهد، بازهم چنان نمایش بدی از آن نمایش‌نامه خلق خواهد کرد که نویسـنده از نوشتن اثرش پشیمان خواهد شـد! اما درباره قضاوت دورنمات درباره نمایش‌نامه من! به‌نظرم اگر دورنمات تا امروز زنده می‌ماند و در تالار وحدت می‌نشسـت و کار را می‌دید، چیزی از کار نمی‌فهمید، چون فارسـی بلد نبود، اما اگر از من بپرسـید آیا اجازه می‌دادم که نمایش‌نامه «می‌سی‌سـی‌پی نشسته می‌میرد» را مثلا دورنمات کارگردانی کند، بایـد بگویم: نه! چـون احتمالا او نیز به تلافی‌کاری که مـن با نمایش‌نامه‌اش کرده‌ام، نمایش‌نامه‌ام را عوض می‌کرد (با خنده).

کنش معاصر

مروری بر نمایش‌نامه «موسیو ابراهیم» علیرضا کوشک

در باب هویت و همدلی

محمود حدادی

جامعـه سـنتی و پدرسـالار را از تحمیـل نقش‌هـای اجتماعـی به انسان‌ها می‌شناسیم، از تحمیل نقش براساس جنسیت، ارشـدیت و اعتبار تزلزل‌ناپذیـر سـرالگوهای سـنتی و مذهبی. به‌طور نمونه نخسـت‌زادگی در این نظام، موهبتی شـاهانه است و پسر ارشـد را خودبه‌خود به مقامی هم‌تراز با پدر می‌رسـاند و آمریت بر دیگر بـرادران و خواهران را به حکم عـرف ارزانی او می‌دارد. شـگفتا که به درون این نظام سـختگیر یعقوبی، بااین‌حـال رگـه‌ای از ملاطفـت و رئوفـت راه می‌یابـد کـه واکنـش بی‌حائل انسـان در قبال انکارناپذیری چرخه نسل‌هاسـت؛ به این معنی که پدران اگر کـه می‌خواهند در خاطره نسـل‌های آینده زنده بمانند، محبت خـود را بیـش از همه نثـار آخرین فرزند خود می‌کننـد و پدربزرگان نثار فرزندزادگانشـان. ایـن نظام سـنتی امـا در قـرون ۱۷ و ۱۸ رو بـه افول می‌گذارد. اینک فرد به عنوان هویتی یگانه به طلب حق هستی خاص خود برمی‌آید و در این راه هر آن چارچوب از پیش تعیین‌شده را درهم می‌شکند. کمال‌یابی، تحقق‌بخشـیدن به وجود خویشـتن، پـرورش اسـتعدادهای فردی و زیستن براساس ذوق و معیار شخصی آمریت پدرسـالارانه را پس می‌زند و توجیـه اخلاقی خود را هم نـه از نظـام عرفی، بلکه از فلسـفه روشـنگری می‌گیرد. بازتاب ادبی این تحـول، شـکوفایی لطیفـه، هجویه و طنـز اسـت و نشسـتن ایـن انواع نکته‌سـنجانه و واقع‌بینانـه ادبی به جـای تمثیل‌های تهذیبـی. در چنین زمینه تاریخی است که انسان محض تحقق‌بخشیدن به وجود خویشتن، از سرمشق‌های تحمیلی می‌گریزد و در مسـیری نو به جسـت‌وجوی همدل برمی‌آیـد. خون و تبار کـه تا پیش از ایـن حامـی او بودند، اینک چه‌بسـا کـه دسـت‌وپاگیرش می‌شـوند. در نمایش‌نامه «موسیو ابراهیم» همین تحول تاریخی است که در جان مومو رخ می‌دهد. مومو، شخصیت کانونی این نمایش‌نامـه، می‌گوید هرباره در چرخش به دور خویشـتن احسـاس می‌کند یک اتم است در میان هزاران اتـم دیگـر. ترجمـان اجتماعی این احسـاس، آگاهی‌یافتن او بر فردیت و برابری همه انسان‌هاسـت با یکدیگر. همین آگاهی انگیزه درونی او می‌شود تا از پدر و برادر نخست‌زاده خود دور شود و در یک حوزه فرهنگی در ظاهر بیگانه، به انسـانی همدل با خویشتن برسد و در سـلوک با او به کمالی که هماهنگ با ذات اوست، دست یابد.

ادبیـات درون درج عتیـق خـود سرنمادهایی جاویدان و بسا پیشاادبی دارد. نمایش‌نامـه موسـیو ابراهیم، بـه گواهـی نویسـنده‌اش، رابطه‌ای بینامتنـی با اثـری از اریـک امانوئل اشـمیت، نویسنده فرانسـوی، برقرار می‌کند. اشـمیت از برنـدگان جایزه تئاتر مولیر فرانسـه است. مولیر خود در قـرن هفدهـم اثری اسـطوره‌ای را با طنز بازپردازی کرده اسـت و آن داسـتان آمپیترویون است که زئوس، خدای خدایان، خـود را به صورت او درآورد تـا از این راه، یعنـی در مقام همـزاد این مـرد، یقیـن و اطمینان همسـر او آلکمنه را زائل کند و او را - از نطفـه خـود- مـادر هرکولس، فرزند خویشـتن کند. وقوع این فریب ناگوار و مطرود بـا درآمدن زئوس به قالـب آمپیترویون و نفـی یگانگی یا فردیت او ممکن می‌شود.

به‌این‌ترتیـب می‌بینیـم آرزوی انسـانی برای آنکـه در حیات خاکی خـود پیوسـته وجـودی یگانـه و تعرض‌ناپذیـر داشـته باشـد، تـا به سرچشـمه‌های اسـطوره می‌رود و از اعمـاق بی‌بن تاریخ نیـرو و انگیزه می‌گیرد.

جنبه شاداب نمایش، اجرای همه نقش‌ها از سـوی فقط دو بازیگر بود که بـه آن فضایی بی‌تعـارف، بلکه صمیمانه و طنزآمیز می‌بخشید.

روی صحنه آبی

نگاهی به نمایش «چند تکه لغزان بر لبه سران یک وضعیت پیچان» به کارگردانی علیرضا اجلی

املتِ بدونِ تخم‌مرغ

پوریا گل‌شناس: نمایشی هم‌اکنون در «تئاتر باران» به دور از هیاهوی تئاتر امروز ایران روی صحنه اسـت؛ هیاهویی که در پی تبلیغات مضاعف، در راستای خصوصی‌سازی تئاتر و همچنین زیر درخشش چهره «چهره‌ها» روی پوسـترها، در جریان است. درخشـش پرتلألویی که هنر آوانگارد را مهجور می‌کنـد و امکان‌های بدیع نظریه‌های دگراندیشـانه در تئاتر زیر پرتو دروغین این تبلیغات پنهان می‌شـود. هرچه باشـد، پیش از هر چیز اشاره به این مهم خالی از لطف نیست که اجرای تئاتری، بدون بازیگران چهـره از یک صداقتِ حداقلی خبر می‌دهد که تئاتـر امروز تهران از آن بی‌بهره است. تماشاگر تئاتر، اگر معتقد است از بینش فرهنگی عمیق‌تری برخوردار است، حال زمان آن اسـت که درباره نقش‌تعیین‌کننده‌اش در انتخاب اجراهایی که به تماشایشان می‌نشیند، بازاندیشی کند. داستان این نمایش از جایی آغاز می‌شود که یک روزنامه در پی چاپ طنزی سیاسی در یک سـتون در صفحه آخر، درباره حقوق زنان توقیف شده است. کل ماجرا موجب ناامیدی چهار روزنامه‌نگاری است که ما در اجرا می‌بینیم؛ روزنامه‌نگارانی که ذهن‌شـان مملو از ایده‌های گوناگون است، از مسائل سیاسـی گرفته تا تاریخ، به‌ویژه تاریخ معاصر ایران. با این همه، این ایده اصلی در نمایش آرام‌آرام فراموش می‌شود: آنچه حالا می‌نُماید مسائل شـخصی دبیران روزنامه با همدیگر اسـت، ایده‌ها و آرزوهای یک خانم طنزنویس، کـه از قضا روزنامه به دلیل مطلبی چاپ‌شـده از او تعطیل شده و همچنین مشکلات برادرش، سـیروس. از دیگر سو رابطه دیگری در جریان اسـت؛ علاقه کریم به نسـیم. از همان آغـاز نمایش متوجه می‌شویم موقعیت این شخصیت‌ها به‌مراتب پیچیده‌تر از آن است که در تعطیلی دفتر روزنامه خلاصه شود. به‌مرور خواهیم فهمید این اثر نه یک اثر انتقادی به فضای بسـته نظارت بر مطبوعات، بلکه بر عکس نگاهی دوباره به مهره‌هایی اسـت که فضای مطبوعاتی را در ایران می‌سـازند. کسـانی که قرار است برای مردم بنویسـند اساسا فقط به خودشان فکر می‌کنند. به نیازهایشـان، ماجراهای عشقی‌شـان و آرزوهایشـان برای پول‌دارشـدن. گره‌گشـایی اصلی در پایان و چرخش دراماتیک به‌شدت مهلک است. فضاسازی‌های این اجرا مینی‌مال هستند. نمایش‌نامه‌نویس به هیچ‌وجه خودش را مقید به سـاختاری منسجم نمی‌داند. شروع هر صحنه بی‌هیچ منطقی و پایان هر صحنه بی‌هیچ سرانجامی شکل گرفته است. شخصیت‌ها ملزم نیسـتند به گفت‌وگوهای همدیگر پاسخ دهند، بیشـتر ترجیح می‌دهند تک‌گویی کنند. به این نحو، شـاید بتوان گفت با روشـی نئوابزورد، گفت‌وگوها شالوده‌شکنی شـده‌اند. در چنین شرایطی گفت‌وگوهـای واقع‌گرایانه‌تر کـه در جای‌جای نمایش یافت می‌شـود، جذاب و چشـمگیرند، به‌ویژه مجادله‌هـا در چنین فضای عصبی‌ای، که دفتر روزنامه توقیف شـده، ناگزیرنـد. بااین‌حـال نمایش‌نامه‌نویس در پی پیشبرد صریح داسـتان و افزودن به پیچیدگی‌های شخصیت‌هایش اسـت و از طرفی در پی صورت‌بخشـی به موقعیت‌هایی برساخته، که در ورای اجرا، به مثابه بدیل‌هایـی مؤثر در جریانند. کلان‌روایت‌هایی که بـه عنوان رانه‌های تاریخی در یک ترفند تک‌گویانه‌وار روایت می‌شـوند. گویی موقعیت کنونی، نه صرفا انضمامی، جزئی تحلیل شده در پردازش شـخصیت‌های اثر و طرح موقعیت، بلکه به ورای اینها،