در بوته نقد

کسی پابرهنه در پارک قدم می‌زند

محمدحسن خدایی

● نیل سایمون یکی از آن فیگورهای تئاتر ایران در دهه ۸۰ و ۹۰ است که کشف شده و درنهایت با ترجمه، اجرا و حتی مصرف آثارش به جامعه مخاطبان معرفی می‌شود. گاهی ایرانیزه می‌شود و گاه وفادارانه اجرا می‌شود. نتیجه اما هرچه هست، توان بحرانی‌کردن وضعیت اینجا و اکنون را به میانجی این آثار ندارد. فضای کمدی رمانتیک نیل سایمون با روان‌بودن و اغلب سادگی، مورد اقبال توده مخاطبان قرار گرفته و مانند نسیمی مفرح بر مخاطبان گرفتار مصرف و تورم می‌وزد. فضای ملال و هراس طبقه متوسط شهری، با چشم‌انداز نیل سایمونی نفسی تازه می‌کند و لبخندی هرچند کوتاه بر چهره‌ها می‌نشاند.

اجرای وفادارانه مریم باقری از نمایش‌نامه «پابرهنه در پارک» را می‌توان ذیل همین رویکرد صورت‌بندی کرد که چگونه همچنان در میانه دهه ۹۰ شمسی، توانسته به‌دور از پیچیدگی‌های فرمی، به اجرائی ساده و قابل‌قبول دست یابد. «پابرهنه در پارک» روایتی است انتقادی از ساختار خانواده در دهه ۵۰ و ۶۰ آمریکا که به‌خوبی تقابل سنت‌های محافظه‌کارانه و سنت‌شکنی‌های ماجراجویانه را بازنمایی می‌کند. همچنین تقابل تماشاچی‌بودن و عمل‌گرایی در جهان مدرن و صنعتی قرن بیستم آمریکا؛ تقابل کسانی که جرئت می‌کنند در هوای سرد نیویورک پابرهنه در پارک قدم بردارند یا آن محافظه‌کارانی که از این عمل امتناع کرده تا با بدنی سالم به زندگی روزمره ادامه دهند. پابرهنه‌ها در پارک، در این نظم نمادین، وقفه ایجاد کرده و اخلالگر روال عادی زندگی روزمره و شیوه غالب تولید سرمایه‌داری‌اند.

مریم باقری در مقام کارگردان، با وفاداری به متن، حتی با حذف شخصیت‌هایی مانند تعمیرکار تلفن و تحویل‌دهنده اجناس، به‌دور از وسوسه همیشگی این سال‌ها در بومی‌سازی نمایش‌نامه‌های نیل سایمون، به اجرائی ساده و روان دست یافته است. استفاده از حدیث فولادوند و رامبد شکرابی، امکان بازنمایی روابط عاطفی میان شخصیت‌های اصلی نمایش؛ یعنی «کوری براتر» و همسرش «پل براتر» را بیش‌ازپیش برای تئاتر معاصر ما، ممکن کرده است. همچنان که بازی مرضیه صدرایی و بهرام سروری‌نژاد هم در خدمت اتمسفر کلی اجرا بوده و موفق عمل می‌کنند. جهان یونیورسال نیل سایمون، عشق و مصیبت‌هایش را با ظرافت روایت کرده و همدلی مخاطبان را در اغلب فرهنگ‌ها برمی‌انگیزد. گو اینکه برای مخاطبان آمریکای دهه ۶۰، پابرهنه در پارک به‌نوعی روایتگر پایان «رؤیای آمریکایی» هم هست؛ رؤیایی تقدیس‌شده که جهان را به ماجراجویان و محافظه‌کاران تقسیم کرده و میان مصرف‌گرایی و ارزش‌های خانوادگی و انبوهی از مسائل پیدا و پنهان، در نوسان است، اما در نهایت نیل سایمون به روایتی ساده و فرمی غیررادیکال برای بازنمایی وضعیت متوسل شده و می‌توان او را از آن شخصیت‌های ماجراجوی پابرهنه در پارک ندانست. نکته‌ای که در اجرای وفادارانه و رویکرد بوطیقایی مریم باقری هم مشهود است. پابرهنه در پارک، ساده روایت می‌شود، اما تن به ابتذال نمی‌دهد؛ واقعیتی این‌روزها کمیاب و قابل احترام. حتی رامبد شکرابی و حدیث فولادوند به میانجی این سادگی، با ظرفیت‌های تازه‌ای از بازیگری مواجه شده و در خاطر مخاطبان می‌مانند.

تماشاخانه

اجرای مجدد نمایش «ماراتن» این‌بار در تماشاخانه شانو

● «دوکروموزوم، یکی x و دیگری y، به‌طور هم‌زمان به ۱۲ تخمک رسیده‌اند. آنها باید از میان خود یکی را برای ورود به تخمک و در نهایت ورود به جهان هستی انتخاب کنند. در این کشمکش با سایر اجزای درون بدن دچار چالش می‌شوند». این خلاصه‌ای از نمایش ماراتن است؛ نمایشی که تا اندازه‌ای می‌توان آن را موضوعی تازه در تئاتر ایران به شمار آورد. «ماراتن» اثری است سورئال با رگه‌هایی از پست‌مدرن و درگیری انسان با موجودیت خود به نویسندگی و کارگردانی آرش عسکری و تهیه‌کنندگی مجید دری که از سه‌شنبه، ۲۱ آذر تا جمعه یکم دی، ساعت ۱۸ در تماشاخانه شانو (آکادمی تئاتر قطب‌الدین صادقی) بر صحنه می‌رود. درهمین‌میان طراح، نویسنده و کارگردان نمایش«ماراتن» که چندی پیش این نمایش را در تماشاخانه «دا» به صحنه برده بود، از اجرای مجدد این نمایش به‌دلیل استقبال تماشاگران در تماشاخانه شانو (آکادمی تئاتر قطب‌الدین صادقی) خبر داد. از عوامل این نمایش می‌توان به مجید دری (تهیه‌کننده)، شایان خاکبازان، زهرا اردلانی، ملیکا محمدی، (دستیاران کارگردان)، الهه اشتریان (منشی صحنه)، مهدیه گلرو (برنامه‌ریز)، عاطفه اصلانی (مدیر صحنه) نوید مسگری (دستیار صحنه)، علیرضا حاجیان (اجرای دکور) منصور محمودزاده (مدیر فنی)، هیوا امین‌زاده (طراح گریم)، پرستو بیرانوند، فاطیما فردوس (گروه روابط‌عمومی)، آرمین نیکنام (عکاس)، مهدی مجیدی (طراح پوستر و بروشور) ابوذر عزیزی (ساخت تیزر) اشاره کرد.

درباره اجرای «اصفهان، شهر بچه‌های لهستان» به کارگردانی رکسانا مهرافزون

در جدال با فراموشی

عکس: سامک زمردی مطاق

رضا سرور

هر مهاجری، در روزهای نخست اقامت‌اش در سرزمینی بیگانه، پیش از فراگرفتنِ زبانِ آن دیار، تئاتر را تجربه می‌کند. او با نگریستن به چهره‌ی دیگران حدس می‌زند که لبخندشان از روی مهربانی است یا تمسخر؛ اکراه یا همدلی را از ژست‌هایشان درمی‌یابد و در مقابل، خود نیز برای رساندن مقصود، از چهره و بدن یاری می‌جوید. در غربت، و در غیاب زبان مادری، تئاتر در خالص‌ترین فرم خود، به شکل پانتومیم، حضور می‌یابد. تئاتر زبان غربت است، زبان تبعید، چنان‌که بیانِ اقلیت نیز هست؛ و به گمان من اتفاقی نیست که تئاتر، از روزگار نگارش پناه‌جویان آیسخولوس تا مهاجرانِ مروژک، رساترین صدای رانده‌شدگان بوده است.

نمایش اصفهان، شهر بچه‌های لهستان بر پایه‌ی همین ویژگی تئاتر شکل گرفته است و دورنمایی از سرنوشت مهاجران لهستانی در جنگ جهانی دوم را ترسیم می‌کند. اما در این نمایش، برخلاف درام‌های تاریخی و مستند، خبری از شخصیت‌های نام‌دار نیست، زیرا از یک‌سو، نه خبری از شخصیت‌های مشهور و تاریخ‌سازی چون هیتلر، استالین و آیشمان است و از دیگرسو، هیچ‌یک از شخصیت‌های این نمایش نامِ مشخصی ندارند. در واقع، با حذف نام‌داران، فرصتی برایِ بازنمایی گمنامان -این پیادگانِ عرصه‌ی تاریخ- فراهم آمده است. اما هنگام تماشای نمایش، بدون دانستن نامِ شخصیت‌ها، چگونه می‌توان به هویت و سرگذشت آنهاَ پی برد؟ تجربه‌ی دیدن این نمایش درست مانند نگریستن به عکس‌های سیاه و سفیدی است که در جنگ جهانی دوم از شهرهای ویران، اردوگاه‌های کار اجباری، گتوها و کمپ‌های مهاجران برداشته شده است. در این عکس‌ها، گروهی از انسان‌ها به ما خیره شده‌اند، ما نام آنها را نمی‌دانیم، اما از طریق بدن‌های استخوانی و رنجورشان، از حالاتِ پریشان چهره و نگاه‌های مات آنها به هویت و سرگذشت دردبارشان آگاهی می‌یابیم. در غیاب نام، بدن در رساترین حد بلاغی خویش، رنج سرنوشت را بیان می‌کند. مصایبِ تاریخ را نه‌تنها از طریق نام‌ها و روایات بلکه به میانجی بدن‌ها نیز می‌توان دریافت. آشویتس، دنده‌های بیرون‌زده‌ی یهودیان است، داخائو سینه‌ی پرشیر مادری است که دیروز فرزندش را به خاک سپرده و تبعید، دست خسته‌ای است که چمدانی سنگین را هزاران کیلومتر به دنبال کشیده است. بازیگران نمایش، با چمدان‌هایی در دست، بر محیط دایره‌ای می‌چرخند که تماشاگران را در خود محاط کرده است، به‌عبارت دیگر، نمایش بر تماشاگرانِ نشسته بر زمین فرو می‌بارد. هربار که چمدان‌ها بر زمین گذاشته می‌شوند، بخشی از روایت سفر، پاره‌ای از روایت درونی تاریخ بیان می‌شود و هم‌زمان، این روایت شخصی با پخش تصاویر و فیلم‌های مستند -روایت بیرونی و رسمی تاریخ- مؤکد می‌شود. نمایش در فاصله میان این دو روایت درک می‌شود. در فاصله میان آشویتس تاریخی و آشویتس خصوصی، میان دوزخ درون و برون، و یا به‌عبارت دیگر، بر روی خط مرزی تاریخ است که نمایش روایت خویش را آغاز می‌کند. این خط مرزی تاریخ، علاوه‌بر تقسیم‌بندی روایت به قلمروهای درونی و بیرونی، کارکرد دیگری نیز دارد و آن، انقسامِ زمانِ یک‌پارچه تاریخی به گذشته و حال است. این‌بار نیز به‌رغم نمایش‌های کلاسیک تاریخی و مستند، نمایش فقط به وقایع تاریخی -به‌مثابه رخدادهایی تمام‌شده- نمی‌پردازد بلکه با احضار آنها به زمان حال و مرتبط ساختن‌شان با وقایع امروز، هسته صلب آنها را می‌شکافد تا در ادراک ما از آنها تغییری پدید آورد. به این ترتیب، نمایش «اصفهان، شهر بچه‌های لهستان» صرفاً داستان کودکانی نیست که ۷۵ سال پیش از لهستان به ایران آمدند بلکه درعین‌حال، داستان نوجوانان ایرانی نیز هست که از افق امروز به این رخداد می‌نگرند و در حین کاوش‌های تاریخی، به مسایل حاد زمانه خویش برمی‌خورند، به خشکسالی، به محدودیت و سترونی، و یا به‌عبارت دیگر، به مرزهای محتوم تاریخی سرزمین‌شان. بدین‌سان، نمایش از مرز تاریخِ دیروز فراتر می‌رود، زمانِ نمایشی دوپاره می‌شود، حتی فیلم‌ها و تصاویر مستند نیز به روایت‌های دیروز و امروز مهاجران تقسیم می‌شوند. با گذشتن از مرز تاریخ، بازیگران به تواتر هم کودکان دیروز لهستانی و هم نوجوانان امروز ایرانی می‌شوند، بدنِ دوگانه بازیگر، خود و دیگری را بازنمود می‌کند، بدن گذشته (کودکان لهستانی) به بدن امروز (نوجوانان ایرانی) بدل می‌شود. بدین معنا، مرز میان این دو بدن، همان مرز تاریخی است. در تئاتر، بدن محلِ نقر تاریخ است. بدنِ گذشته (نقش) در بدن امروز (بازیگر) احیا می‌شود و آلامِ پیشین را با مصایب امروز درمی‌آمیزد. در هر دوره‌ای، بازیگران مختلف، با بدن‌هایشان، نقش‌هایی ثابت و تکرارشونده را ایفا می‌کنند، اگرچه این بدن‌ها به زمان‌ها و کشورهای مختلفی تعلق دارند اما نقش و سرنوشت محتوم آنها یکسان باقی می‌ماند. این ذات نمایش و البته، تاریخ است. من در این جایگزینی بدن‌ها، در دایره بسته نمایش، با آن تصاویر موحشی که از مرگ و غربت و خشکسالی بر تماشاگران فرو می‌بارید، چشم‌انداز امیدوارکننده‌ای ندیدم. حتی رقص آیینی نیز شادی زودگذر و پیامدی غمناک داشت. در این چشم‌انداز تیره، بدن نوشکفته و چهره شاداب بازیگران جوان، بر اندوه روزانه‌ام افزود. نمایش اصفهان، شهر بچه‌های لهستان، نمایشی ناتمام است و این ناتمامی، برآمده از خصلت پژوهشی آن است. محدود نماندن موضوع نمایش به وقایع ماضی، امتداد یافتن‌اش به موضوعات بحرانی امروز، آن را از حد نمایش تاریخی مستند فراتر برده و به پژوهشی زنده بدل کرده است. در اینجا نیز همچون هر پژوهش اصیلی، به‌جای پاسخ‌های قطعی، هردم پرسش‌هایی جدید مطرح می‌شوند، و موضوعات بیش از آنکه واضح و گشوده شوند، پیچیده‌تر و گسترده‌تر از پیش باقی می‌مانند. این خصلت فرمی نمایش، مابه‌ازای اجتماعی نیز دارد، فجایع تاریخی نه‌تنها به انتها نمی‌رسند و یا حل‌وفصل نمی‌شوند بلکه هربار به‌صورتی پیچیده‌تر عیان می‌شوند. تاریخ به‌مثابه پروژه‌ای پیش‌رونده، غامض و فراگیر هردم با مهابت بیشتری به ویرانی‌هایش ادامه می‌دهد، هر روز شهرهای بیشتری ویران می‌شود، دیوانگان جدیدی بر مسند قدرت می‌نشینند و مهاجران بیشتری به اردوگاه‌های مرزی می‌رسند و آرزوی بازگشت به خانه، هر دم محال‌تر به‌نظر می‌رسد. هربار چمدانی بر زمین گذاشته و بی‌درنگ برداشته می‌شود، از غربتی به غربت دیگر، این همان دایره‌ای است که در نمایش هیچ‌گاه بسته نمی‌شود. هنگام شروع نمایش بازیگری می‌گوید: «ما می‌بخشیم اما فراموش نمی‌کنیم». هنگام خروج از تالار نمایش، در دالان‌های خروجی به‌یاد آوردم که زمانی افلاتون هشدار داده بود ما در عالم مُثُل همه‌چیز را می‌دانسته‌ایم و در این جهان، آموختن فقط به‌مثابه یادآوری است. اگر آگاهی همان یادآوری باشد آنگاه فراموشی وقایع، چیزی جز جهل نیست. به‌یادآوردن، حافظه سیاهِ تاریخ را برانگیختن، و آنگاه بی‌دریغ بخشودن؛ منطق نمایش چنین بود.

بازیگران نمایش، با چمدان‌هایی در دست، بر محیط دایره‌ای می‌چرخند که تماشاگران را در خود محاط کرده است، به‌عبارت دیگر، نمایش بر تماشاگرانِ نشسته بر زمین فرو می‌بارد. هربار که چمدان‌ها بر زمین گذاشته می‌شوند، بخشی از روایت سفر، پاره‌ای از روایت درونی تاریخ بیان می‌شود و هم‌زمان، این روایت شخصی با پخش تصاویر و فیلم‌های مستند -روایت بیرونی و رسمی تاریخ- مؤکد می‌شود

گفت‌وگو با رکسانا مهرافزون، کارگردان «اصفهان، شهر بچه‌های لهستان»

فجایع تاریخ تکرار می‌شوند

عسل عباسیان

رکسانا مهرافزون در تجربه بدیع تئاتری، نوجوانان ایرانی را با مسئله مهاجرت لهستانیان به ایران درگیر می‌کند و در کنار آن به موضوع «بحران آب» به‌عنوان مسئله حاد این زمان می‌پردازد و حاصل آن را در نمایشی با عنوان «اصفهان، شهر بچه‌های لهستان» به نویسندگی و دراماتورژی محمد چرمشیر در تئاتر شهر روی صحنه می‌برد. با این کارگردان درباره تجربه این اجرا و تجربه کار با نوجوانان به گفت‌وگو پرداختیم.

◣ میروسلاو کوچور، منتقد لهستانی، نمایش «اصفهان، شهر بچه‌های لهستان» را از لحاظ اجرائی شبیه به شیوه اجرائی گروتفسکی ارزیابی کرده است. چطور به فرم اجرائی نهایی خود رسیدید؟

برای توضیح فرم این اجرا باید به چند نکته توجه کرد که رابطه تنگاتنگی دارد با روشی که گروه ما در آموزش تئاتر به کودک و نوجوان دنبال می‌کند. تئاتر در این روش آموزشی دربرگیرنده توجه به هنرهای مختلف است در کنار یافتن راه درست بیان احساسات از طریق بالابردن اعتمادبه‌نفس آموزش‌گیرنده در جهت بروز خلاقیت‌های فردی و مشارکت‌دادن آن در خلاقیت‌های جمعی. در این روش آموزشی شرکت هدفمند آموزش‌گیرنده لازم و ضروری است به همین دلیل آموزش‌گیرنده باید پروژه‌ای را طراحی کند. آن را تعریف کرده و در پی یافتن راهی باشد برای چگونگی گسترش آن. کار من به‌عنوان هدایت‌کننده روند این روش آموزشی، برای شروع پروژه اصفهان، شهر بچه‌های لهستان، با پژوهش آغاز شد. مرحله اول مطالعه منابع موجود در مورد تئاتر کودک بود. با توجه به نوع تمرین‌های (بازی‌های نمایشی) موجود در این کتاب‌ها، مطالعه منبع این تمرین‌ها ضروری بود. من باید به سراغ منبع این تمرین‌ها یا همان متد یا روش‌های معروف تمرین تئاتر برای بازیگران حرفه‌ای می‌رفتم. پس روش افرادی مانند: میرهولد، استانیسلاوسکی، گروتفسکی، آنتونن آرتو، آگوستو بوآل، ژان لکوک و... را مورد توجه قرار دادم. از همه بیشتر روش گروتفسکی به نیازهای آموزشی ما نزدیک بود. بعدتر هم شرکت در کارگاه‌های آقای «رائول» که از اعضای گروه آقای «یوجین باربا» بودند و دیدن اجرای نمایش «آرمینه سیسترز» به کارگردانی «آقای یاروسلاو فرت» آرام آرام ایده‌های اولیه برای طراحی کارگاه‌های آموزشی را برای من پدید آورد. یکی دیگر از بخش‌های پیش‌برنده ایده‌های اولیه؛ دیدن روش تمرین «آقای آتیلا پسیانی» بود. نکته مهم روش کار آقای پسیانی این بود که ایشان ویژگی‌های بازیگران را می‌بینند و به آنها کمک می‌کنند که با توجه به ویژگی‌های فردی خود به نقش‌شان نزدیک شده و از ویژگی‌هایشان در جهت نزدیک‌شدن به نقش و اجرا استفاده کنند. بخش دیگری که به ایده‌های اولیه برای شکل‌گیری فرم کمک کرد پیشنهادهایی بود که از خود متن که توسط آقای محمد چرمشیر نوشته شده بود، به دست آمد. بنابراین فرم اجرا از پیش انتخاب‌شده نبود بلکه مجموعه‌ای از ایده‌ها و تمرین‌هایی بود که براساس مشارکت خلاقانه آموزش‌دهندگان و آموزش‌گیرندگان طراحی شد. این مجموعه در کنار پژوهش‌های انجام‌شده در مورد تاریخ این رویداد به چیزی منتهی شد که فُرم اجرائی این نمایش خوانده می‌شود.

◣ در این نمایش، تئاتر به‌مثابه کنش اجتماعی، هم نسبت به مسئله جنگ و در پی آن مهاجرت و هم نسبت به مسئله کمبود آب در جهان سخنی دارد. چطور به التقاط این دو سوژه رسیدید و در پی آن به روایتی تاریخی، مستند دست یافتید؟

در سال ۲۰۱۳ از طرف مؤسسه پژوهشی کودکان دنیا همراه با گروهی از کودکان در جشنواره‌ای مختص کودکان و نوجوانان در لهستان شرکت کردم. برای شرکت در این جشنواره مجموعه کلاس‌هایی برای من و بچه‌ها طراحی شد. در این کلاس‌ها ما در کنار آشنایی با تاریخ، فرهنگ و رسوم کشور خودمان با خصوصیات قومی و فرهنگی و تاریخی کشور لهستان هم آشنا شدیم. یکی از مهم‌ترین وقایعی که با آن آشنا شدیم، رویداد مهاجرت گروهی از لهستانیان در زمان جنگ جهانی دوم به ایران بود. نکته‌ای که در این رویداد توجه ما را جلب کرد، این بود که اکثریت این مهاجر - پناه‌جویان زنان و کودکان خردسال بی‌سرپرست بودند. در آن زمان سعی کردیم موضوع این مهاجرت را از منظر آن کودکان نگاه کنیم. این پناه‌جویان ماه‌ها و شاید سال‌ها در سفر بودند، به کشورهای زیادی رفتند و یاد گرفتند و یاد دادند. آن روز در ذهن ما این کودکان نوعی پیام‌آوران صلح بودند. اگر هرکدام از آنها یک لالایی از کشوری یاد گرفته و به کشور دیگر بُرده بودند، می‌توانستند یک نقطه اشتراک بین کودکان کشورهایی که رفته بودند، به وجود بیاورند.

مسئله مهاجرت و در کنار آن موضوع آب که در آن زمان در مؤسسه پژوهشی کودکان دنیا در مورد آن تحقیق می‌کردیم، به اضافه دیدن فیلم مستندی درمورد خشک‌سالی جهان در سال ۲۰۵۰ و شروع مهاجرت اجباری به‌خاطر کمبود آب این دو موضوع را برای ما به هم نزدیک کرد. پس از مطرح‌کردن این دو موضوع با آقای چرمشیر، متن توسط ایشان نوشته شد و در ادامه گروه پژوهش شامل من، آگاتا مازورکیه ویچ، سارا رمضانی، پارسا ناظری، امیر نقوی، ایده ابوطالبی، باران یوسفی کار خود را آغاز کرد.

امروز آرزو و برنامه آینده گروه ما، باشگاه نوجوانان «لَدر تیم»، برگزاری پروژه‌ای با نوجوانی از کشورهای مختلف دنیا برای بررسی رویکرد هر کشور نسبت به آب و جلب توجه مردم کشورهای مختلف به موضوع بی‌آبی و مهاجرت اجباری در سال‌های آینده است.

◣ نسبت تئاتر و مهاجرت برای شما چگونه است؟

ما اگر موضوع مهاجرت را از منظر کودکان نگاه کنیم ارتباط مستقیمی در آن با اصل تئاتر پیدا می‌کنیم. کودکان در هر جایی که باشند با هر فرهنگ و زبانی هر لحظه می‌خواهند با دیگران، چه کودک و چه بزرگسال ارتباط برقرار کنند. وقتی زبان یکدیگر را نمی‌دانند سراغ یافتن راه‌هایی از جمله فهم حرکات دیگران برای ارتباط‌گرفتن می‌روند. بازی‌هایی یا کلماتی و شعرهایی از کشور و فرهنگ خود را به کودک کشور دیگر آموزش می‌دهند. این درست همان کاری است که در تئاتر اتفاق می‌افتد». شکنر در کتاب «نظریه اجرا» نکات مهمی درباره ارتباط نمایش، بازی، آیین و برقراری ارتباط را متذکر شده است.

◣ اساسا از نظر شما چرا باید در یک تئاتر مسئله «مهاجرت لهستانی‌ها» را بازنمایی کرد؟ اهمیت این سوژه در چیست؟

فکر می‌کنم بهترین جواب به این سؤال شما نقل‌قولی از آقای خسرو سینایی باشد درباره یک فیلسوف لهستانی. این فیلسوف می‌گوید: فجایع تاریخ تکرار می‌شوند چون نسل جدید فراموش می‌کند که چه بر سر نسل‌های گذشته آمده است. همان‌طور که قبلتر گفتم، نسل‌های آینده شاهد مهاجرت‌هایی به خاطر رویدادهای طبیعی خواهند بود و چه خوب که امروز جزئیات تجربیات گذشتگان را بدانند. دومین نکته خاص‌بودن مهاجران لهستانی در زمان جنگ جهانی دوم است، تعداد زیادی کودک بی‌سرپرست که سال‌ها از کشوری به کشور دیگری رفتند و در این راه با مردمان آن کشور زندگی کردند و فرهنگ آن کشورها را آموختند و آموزش دادند.

◣ درباره رویکردتان به تئاتر مستند توضیح دهید.

همان‌طور که درباره روش آموزشی‌ای که گروه ما دنبال می‌کند توضیح دادم؛ پژوهش و گردآوری اطلاعات برای به‌دست‌آوردن ایده و خلاقیت نکته مهم و اساسی است. در این روش شرکت‌کنندگان به جای آموزش اجباری، لذت دانستن و در ادامه خلاق‌بودن را تجربه می‌کنند و به‌جای رقابت برای نمره بهتر و دیده‌شدن، لذت به‌ثمررساندن یک پروژه گروهی و تشویق‌شدن گروهی را تجربه می‌کنند.

ویژگی‌های تئاتر مستند در اینجا کمک می‌کند تا آموزش‌گیرنده سعی کند به‌جای خوب و بدکردن یک رویداد، اصل آن را با دلایل مستند به بینندگان خود نشان دهد و تصمیم و قضاوت را برعهده خود آنان بگذارد. به نظر می‌رسد برای نسل جوان دعوت به دیدن یک موضوع و فکرکردن درمورد آن روش بهتری از دادن هرگونه مانیفست باشد.

◣ از نقش محمد چرمشیر در پیکره‌بندی این اثر و به‌متن تبدیل‌شدنش بگویید.

درواقع موضوع این اجرا در حد ایده‌های پراکنده‌ای در مورد کودکان مهاجر لهستانی، تاریخ، مسئله پناه‌جویان در دنیای امروز، مسئله آب و خشک‌سالی، مراسم آیینی کشورها و... بود که ما درموردشان با آقای چرمشیر صحبت کردیم و ایشان با توجه به نیازهای روش آموزشی ما و شناختی که از تاریخ لهستان و ایران و تاریخ تئاتر لهستان داشتند متن را برای ما آماده کردند. همچنین ایشان در ادامه برگزاری کارگاه‌ها در لهستان و بعدتر در ایران به‌عنوان مشاور در کنار برگزارکنندگان پروژه حضور داشتند.

◣ شما در ابتدای نمایش توضیح می‌دهید که تماشاگران باید این تئاتر را با همه بدن خود حس کنند و به‌همین سبب همه روی زمین و در مکعبی میان صحنه می‌نشینند. لزوم این ایده (لمس تئاتر با همه بدن) و اجرائی‌شدنش چه بود؟

نحوه نشستن تماشاگران روی زمین، مانند اضافه‌کردن بو به نمایش یا تغییر زاویه دید تماشاگران و نزدیک‌ترشدنشان به بازیگران در کارهای بسیاری از کارگردانان اتفاق افتاده است. ما هم قصد داشتیم نوع تجربه تماشاگران را با دعوتشان به نشستن روی زمین در فضایی محدود، تغییر دهیم. این نوع نشستن با توجه به مبحث «فهم بدنی» که در علم نوروساینس مطرح می‌شود، می‌تواند تماشاگران را به تجربه پناه‌جویان لهستانی که ماه‌ها و هفته‌ها در قطارهای باری بدون صندلی در کنار یکدیگر می‌نشستند، نزدیک‌تر کند.

زاویه‌دید

نگاهی به «ترانه‌های قدیمی، پیکان جوانان»

این همه شعبده‌ها عقل که می‌کرد...

احمد طالبی‌نژاد

شیوه‌ای که محمد رحمانیان چند سال اخیر در پیش گرفته و با نوشتن و اجرای نمایش‌های اپیزودیک با حال‌وهوای نوستالژیک می‌کوشد فضای ذهنی جامعه ایران در چند دهه اخیر را بررسی کند، از یک‌سو با اقبال مخاطبان روبه‌رو شده و از سوی دیگر مورد نکوهش برخی صاحب‌نظران قرار گرفته که مدعی‌اند این نوع نمایش‌های کوچک که گاهی پیوند درونی هم ندارند، فرصت کافی برای پرداختن عمیق به موضوع ایجاد نمی‌کنند و به نظر می‌رسد رحمانیان به برخی موضوع‌های اجتماعی نوک می‌زند، احساسات مخاطبان را قلقلک می‌دهد و رهایش می‌کند. هر دو گروه هم به گمان من حق دارند. چه مخاطبان انبوهی که مثلا در همین نمایش ترانه‌های قدیمی پیکان جوانان، به شوخی‌های جسورانه و انتقادهای رک و پوست‌کنده - مثلا شوخی با چندکاره‌بودن غلامعلی حدادعادل- از اخلاقیات جامعه می‌خندند و سرشار از شور می‌شوند و در مواردی که از سابقه موضوع بی‌اطلاع‌اند، سکوت می‌کنند؛ به انتظار لحظه‌های مفرح بعدی و جالب اینکه میانگین سنی تماشاگران، به ۴۰ سال نمی‌رسد. یعنی اینها نه از ماجراهای مورد اشاره خبر دارند و نه از ترانه‌هایی که به‌عنوان نخ تسبیح این اپیزودها را به هم وصل می‌کنند، هیچ خاطره‌ای. اما لحن سرخوشانه و شوخ‌طبعانه رحمانیان در نوشتن متن و اجرا، گذشته و حال را به هم پیوند می‌زند. به‌عنوان مثال ماجرای اوین سینمای ونک که در اواخر دهه ۱۳۴۰ راه‌اندازی شد و به‌عنوان یکی از نشانه‌های مدرنیسم مورد توجه جوانان آن روزگار که امروز در حال طی‌کردن دهه ششم یا هفتم عمر خود هستند، قرار گرفته بود اما امروز کمتر کسی حتی محل آن را به یاد می‌آورد، در ساختاری پلیسی-جنایی، تبدیل به نوعی بازی سیاسی می‌شود که جوانان امروزی هم نمونه‌هایش را دیده یا درباره‌اش شنیده‌اند. ممکن است شهرنشینان امروزی هنگامی که از مقابل کارخانه پیسی‌کولا (زمزم) در خیابان آزادی نبش جیحون رد می‌شوند؛ حتی نگاهی هم به آن سو نیندازند اما قدیمی‌ها فراموش نکرده‌اند که برخی مردم به‌ویژه در روزهای تعطیل، یکی از تفریحاتشان ایستادن در مقابل خط تولید و پرکردن این نوشابه بود که از پشت دیوار شیشه‌ای کاملا پیدا بود. حالا رحمانیان این تفریح ساده مردم را با یکی دیگر از تفریحات ساده همین مردم یعنی سینمارفتن درهم آمیخته و تبدیل به نمایشی ساده از خوشی‌های ساده کرده است. خوشی‌های ساده‌ای که ناگهان در معرض خطر قرار می‌گیرند. بقیه بخش‌ها هم به‌همین‌ترتیب از یک سو بار نوستالژیک دارند و از سوی دیگر اشاراتی به حوادث روز جامعه. از ماجرای ترشی‌فروشی یک خانم در حوالی میدان ونک که پیوند می‌خورد به ماجرای دردناک مدرسه دخترانه شین‌آباد که باعث سوختن تعدادی از دختران دانش‌آموز شد تا تبدیل‌شدن بیمارستان امید واقع در خیابان نوفل‌لوشاتو (چرچیل) به تماشاخانه شهرزاد؛ یعنی همان جایی که این نمایش در آن اجرا می‌شود. این میزان ذکاوت و تخیل از محمد رحمانیان، دوست و همکار ۴۰ساله‌ام بعید نیست که من و دیگر دوستان و حتی تماشاگران تئاتر امروز ایران از اینها بیشتر را از وی دیده‌اند. می‌ماند استفاده از عنصر تکرارشونده در کارهای اخیر او یعنی بازخوانی و درواقع اجرای زنده ترانه‌های قدیمی و محلی در فواصل اجرا نمایش که در دو کار پیشین یعنی ترانه‌های قدیمی و ترانه‌های محلی با صدای حزین علی زندوکیلی خوانده می‌شد و این‌بار تعدادی با صدای پرطنین رضا یزدانی و یک ترانه هم با صدای گرم احسان کرمی اجرا می‌شود؛ هم فال و هم تماشا. این ویژگی به گمان من از سینمای عامه‌پسند ایران در سال‌های پیش از انقلاب عاریه گرفته شده. یادمان هست که در هنگامه‌های عاطفی ناگهان ستاره فیلم با آواز و قر و قمیش حال‌وهوای تماشاگران را دگرگون می‌کرد؟ خب این یک بازی هوشمندانه با حافظه مخاطبان است. ترانه‌ها در همه دوران‌های گذشته و حال، گویای حال و هوای جامعه‌اند. دست‌کم پس از کودتای ۲۸ مرداد، ترانه‌ها به اصلی‌ترین محمل بیان احساس و عواطف مردم تبدیل شدند. بهترین ترانه‌سرایان، بهترین آهنگ‌سازان و بهترین خوانندگان در پشت میکروفن رادیو، غم‌ها و شادی‌های مردم ترس‌خورده و بهت‌زده را فریاد کشیدند و به‌این‌ترتیب انبوهی از آثار درخشان خلق شدند که مایه فخر اهالی و دوستداران موسیقی به حساب می‌آیند. حتی در زمینه موسیقی موسوم به کوچه‌بازاری هم ما شاهد انبوهی ترانه بودیم که واگویه درددل‌ها و آرزوهای اقشار فرودست جامعه بودند. از ترانه‌های قاسم جبلی گرفته تا آغاسی و یساری و... . رحمانیان با آگاهی از این ویژگی‌ها، این مجموعه نمایش‌های موزیکال را که یادآور ملودرام‌های برادوی هستند، می‌پروراند و اجرا می‌کند. از آن سو شنیده‌ایم که برخی، این کارها را با آثار گذشته او که از متن و اجرائی قوی و پرویپمان برخوردار بودند، مقایسه می‌کنند و به این نتیجه می‌رسند که اجراها در خوش‌بینانه‌ترین شکلش نوعی نان به نرخ روز خوردن و همسوشدن با سلیقه‌های عوام‌مآبانه است.

ادامه در صفحه ۱۰