نقدونظر

سطرهایی درباره «پسران تاریخ»، به کارگردانی اشکان خیل‌نژاد

پسران بی‌تاریخ

پیمان قدیمی

۱ سال‌هاست که در روباروبی با مقوله هنر معاصر، داخل پرانتز، تئاتر، کوشمان بر است از عبارتی نظیر «در بلبشوی امروز تئاتر»، «در این بازار آشفته تئاتر» و... انگاری که قانونی شبیه قانون بقای ماده و انرژی در مورد عبارت «شرایط ناگوار تئاتر امروز» صدق می‌کند. «شرایط ناگوار تئاتر ایران» هیچ‌گاه از بین نمی‌رود، بلکه این شرایط تنها از وضعیتی به وضعیتی دیگر تبدیل می‌شود!

سؤال اینجاست که آیا صرفا «بفروش» و «پرمخاطب»بودن یک تئاتر می‌تواند دالی بر ارزشمندبودنش باشد. آیا یک تئاتر می‌تواند همزمان، هم «بفروش» باشد و هم حضور مخاطب واقعی تئاتر؛ داخل پرانتز بخوانید قشر آلیت؛ خود اگر چنین قشری وجود داشته باشد را کنار خود احساس کند؟ و اگر می‌تواند و می‌شود، سؤال دیگری که مطرح می‌شود این است که چرا عده‌ای بی‌مخاطبی و لکنت تئاترشان را کردن شعور مخاطب می‌اندازند و پشت تعابیری شبیه «این تئاتر همه‌فهم نیست» سنگر می‌گیرند.

اینکه چرا در تئاتر امروز هیچ فصل قضایی تمایزی میان تئاتر به معنای «زیبایی‌شناسانه‌اش» و تئاتر به معنای «عامه‌پسند»ش وجود ندارد؛ اینکه دروالقع چه عناصری می‌توانند «اثر»بودن یک تئاتر یا صرفا یک «اجرا»بودنش را از هم متمایز کنند و اینکه در چه شرایط و بسته به وجود چه عناصری ما می‌توانیم شاهد «اجرای» یک «اثر هنری» باشیم؛ اینها همه سؤالاتی هستند که دانستن پاسخشان می‌تواند تاثیر بسزایی در درمان میگرن تئاتر ایران داشته باشد.

۲ اگر نمایش «پسران تاریخ» بهانه‌ای برای نوشتن این یادداشت‌طور باشد، دانستن اینکه این نمایش در کدام سمت جغرافیای تئاتر نفس می‌کشد و رسالت خود را در چیزی دنبال می‌کند، می‌تواند تعریف درست‌تری از آن ارائه کند. پسران تاریخ کنفوی‌ای تئاتر امروز ایستاده است؟ سمت یک اجرا؛ یک اجرای همه‌فهم و لال! یا سمت یک اثر همه‌فاهم و پرلکنت؛ اجرایی که در کفش‌وی‌ای تماشاگرش دارد با نه. پسران تاریخ یک «اثر هنری» است که در «اجراء» توانسته مخاطب خود را به دیالکتیک منطقی و نه عاطفی، با مضامینش وادار کند؛ مضمونی به نام تاریخ با نقیضش «بی‌تاریخی»!

۳ پسران تاریخ، در بطن خود همان‌گونه که متن ایجاب می‌کند، روی دو مفهوم اساسا تاریخ مدار تاریخ‌گری در مورد چند بچه‌محصل تاریخ هنر و مشتاقش، روایتی که در آن دانستن «هنر تاریخ»؛ در نهایت بر «تاریخ هنر» مقدم می‌شود. به عبارتی دانستن اینکه اتوارد مانه در چه تاریخ و کدام جغرافیا «ناهار بر سبزه‌زار» را تصویر کرده یا فردریش شیلر کدام روز «قصیده برای شادمانی» را تحریر کرده است «تاریخ هنر»، اما خود ناهار بر چمزار و قصیده برای شادمانی «هنر تاریخ»، کرنیکا هنر تاریخ اسپانیاست و ۲۶ آوریل ۱۹۳۷ تاریخ این اثر هنری. والتر بنیامین در نامه‌ای خطاب به کریستین رنگ می‌نویسد: «قطعا چنین تحت عنوان تاریخ هنر وجود ندارد و اساسا ذات هنر غیرتاریخی است» و متذکر می‌شود که «تاریخیت آثار هنری هیچ‌گاه در تاریخ هنر آشکار نمی‌شود بلکه تاریخ یک امر و اثر هنری تنها در تفسیر آن امر و اثر متبلور می‌شود».

۴ از منظر اندیشه؛ نمایش «پسران تاریخ» یا دقیق‌تر «پسران بی‌تاریخ» بحثی در باب چیزی از جنس تاریخ بنیامین در مقوله تاریخ را به ذهن متبادر می‌کند. تقابل تاریخ سمندبدان و تئاتر فاتحان، تقابل تاریخ مورخان دربداری و تاریخ مقولات‌ارثی تاریخ؛ رویاروبی برای عاصی اکبار تاریخ با معلمان شیفته تاریخ، پرسانی منفعل در برابر اراده‌گرایانی فاعل! برخورد مخاطبان تاریخ با مورخان. این تقابل می‌تواند اساس بدبداری «پسران تاریخ»، از الن بنت باشد، آنجا که بنیامین در تزهای دربـاب تاریخش (به ترجمه مارد فوداربور) تاکید می‌کند: «اگر از خود بپرسیم بیرون از فاتحان؛ تقابل تاریخ با چه کسی همدلی می‌کند، پاسخ گریزناپذیر است: با فاتحان! و همه حاکمان وراث آنانی‌اند که پیش از آنان فاتح شده‌اند».

۵ اشکان خیل‌نژاد خواسته یا ناخواسته از «پسران تاریخ» الن بنت خوانشی بنیامینی داشته. چراکه در درامانوزی و کارگردانی، این متن را نه به شیوه‌ای تاریخی که به شیوه‌ای در تعارض با مفهوم هاج‌واج ارائه کرده است؛ با پیش‌فرض خوانشی شبیه تاریخی اجرا و کارگردانی می‌توانست حرکت به سمت ساخت تابلوهای مدلول به ساخت ماه‌های تاریخی (خواه نقاشی‌ها و خواه روایات و خواه...) باشد. اما چنان‌که از اجرا پیداست، «پسران تاریخ» حرکتی به سمتی مفهوم‌گیری و اولیه‌بدری تاریخی بوده است. ساخت تصاویر و ایماژهای تجریدی، طراحی حرکت و میزانسن سیال، نمایش‌ها و زنست‌هایی درخشان و درخشان از در همطراحی صحنه نمایش، همه‌وهمه در خدمت آشنایی‌زدایی از تاریخ بوده و هستند.

صحنه نمایش در نگاه اول تماشاگر را به نقاشی‌های باروک ارجاع می‌دهد؛ اما در نگاهی دقیق‌تر تماشاگر را با یک خلا، یک فضای تهی از هرگونه ارجاع مستقیم روبه‌رو می‌کند. بااین‌همه کارگردان، نمایش را از ارجاعات بینامتنی محروم نکرده و در لحظاتی از نمایش تابش‌هایی تاریخی را تصویر می‌کند؛ نظیر صحنه شاه‌لیر که انگاری فرزندان، الهه لیلیت را دوره کرده‌اند یا بازی با غباب توپ تنیس، اتفاقی که متأسفانه در حوزه موسیقی نمایش نمی‌افتد و انگار کارگردان لاجرم تن به پذیرفتن قطعاتی می‌دهد که هیچ ارتباطی با اندیشه متن ندارند. مگر در معاصرتش. قیاس «پسران تاریخ» با «شرایط ناگوار کنونی تئاتر ایران» به‌شدت مع‌الفارق است. پسران تاریخ را می‌توان با پسران تاریخ مقایسه کرد و در این قیاس، این تئاتر هر شب در چارسوی تئاتر شهر یک اجرای درخشان و به نیقض را تجربه می‌کند.

ارجاع به یک- سال‌هاست که تئاتر ایران میکرنی شدید و مداردازی را تحمل می‌کند؛ بااین‌همه کمکداری با مصرف آزمایش‌شدگی‌ها و حالش خوش می‌شود؛ آزمایش‌هایی پرقدرت: نظیر «پسران تاریخ».

گفت‌وگوی احمد طالبی‌نژاد با بهروز غریب‌پور پیرامون ایرای عروسکی خیام

جهان‌بینی خیام، متأثر از سفالگری و نمایش عروسکی است

از راست: بهروز غریب‌پور و احمد طالبی‌نژاد / عکس: روزبه رستمی، شرق

شرق: بهروز غریب‌پور، پس از تجربه موفق اجرای ایرای عروسکی مولوی، فردوسی، عاشورا و... این بار با اعتمای گروه تئاتر عروسکی آران در تالار فردوسی ایرای خیام را روی صحنه برده است. احمد طالبی‌نژاد به همین بهانه با بهروز غریب‌پور گفت‌وگو کرده است.

■ از این این همه شکل‌های نمایشی که هم در جهان مطرح است و هم در ایران، چرا تمرکزت روی ایرای عروسکی است و چرا ایرای‌های زنده کار نمی‌کنی؟

اگر فقط یک مورد از میان همه عناصر دیگر که لازم است برای ایرای زنده برای شما بگویم، آن مورد این است که خواننده ایرا باید بازیگری بداند. باید نقشی را بیافریند و چنین خواننده‌ای باید حداقل ۱۲ سال تعلیم ببیند تا بتواند فقط خوانندگی نکند و بازیگری هم بکند. یا حتی اگر خواننده است، خواننده‌ای باشد که در تحرک و در ایفای نقش حداقل روی صحنه بتواند بـا جنب‌وجوش و رفت‌وآمد بخواند و دیدید که خواننده‌های سنتی ما صندلی می‌گذارند و روبش می‌نشیند و تا آخر برنامه هم نشسته هستند. خواننده ایرا را در نظر بگیرید؛ حالا می‌خواهید گریمش کنید. لباس یک دوره خاصی را بر تنش کنید. حالا این نه یک سب، نه دو سب، بلکه مدت‌ها باید روی صحنه باشد. بنابراین با درنظرگرفتن واقعیاتی که وجود دارد، اصلا می‌بینید که خواننده‌هایمان هنوز دارند کار رادیویی می‌کنند. بنابراین یکی از عناصر مهم این راز را اصلا نداریم. کسانی هم که از دوران قبل داشتیم، به شیوه غربی تعلیم دیده بودند؛ یعنی می‌بایستی ایرا را به شیوه غربی اجرا کنند. آنچه قدیم هم در تالار رودکی اجرا می‌شد، تکـرار مکرراتی بود کـه در دنیا روی صحنه می‌رفت یعنی مثلا دالاور سـهند، بزن و منیژه و... کارهایی بودند که دهلوی و یژمان برای صحنه کردند که اگر این‌ها را ملاک قرار دهیم، می‌بینیم باز هم خواننده دارد به شیوه‌ای کلاسیک غربی می‌خواند. به دلیل اینکه از ۱۳۵۰ به بعد تماشاگر دائمـی ایراها در تهران بودند. آن موقعـی که اصلا تئاتری‌ها ایرا نمی‌دیدنـد، دائما رصد می‌کردم که چرا ما نتوانسـتیم نه سـنت تعزیه را ادامه دهیم، نه سنت میرزاده عشقی و مهرتاش را، بالاخره اینها ایرت بودند. بنابراین اولین مسئله نداشتن گروهی است که بتوانند همزمان ایفای نقش و خوانندگی کنند.

■ اینکـه می‌گویید ما نداشـتیم؛ چون آنجا‌ها دیگر مـا در تعزیه با دسته‌گردان‌های موسیقی اصیل ایرانی روبه‌رو هستیم.

مسلک اصلـت ما فقط راجع به همین بحث کیفی. ولی برسیم به یک نقطه‌ای که کاملا قابل بحث نیست به اسم «ازدست‌دادن اعتماد به‌نفس ملی». ما هیچ روشـنفکری نداریم که متنی برای تعزیه نوشـته باشـد. بنابراین می‌بینیم تعزیه کاملا در اختیار عوام اسـت. شـاعران کمتام و گویندگان کمتام و وقتی من نقاله کردم، دیدم ما یک ظرفیـت ۵۰۰ سـاله به‌نام تعزیه داریم که این‌قدر در درون خودش پویاست که شما می‌بینید عناصر درماتیک را کشـف کرده و زاویه‌های مختلف دارد. وقتی می‌گوید این تعزیه غربی اسـت یعنی کنکن دارد. وقتی می‌بینید تعزیه غیرغربی اسـت. دروالقع بیشتر کفت‌وگو اسـت. بعد اینها متناسب با نقش‌ها می‌آیند آوازه‌خوان تربیت می‌کنند. علی‌اکبرخوان داشتم. زن‌بوش دارد. عباس‌خوان دارد، حرخـوان دارد. این تفکیک را قائل می‌شـوند و بعد دسـته‌بندی موضوعی می‌کنند. حتی موقعی که ناصرالدین‌شـاه را تزور می‌کنند یک تعزیه به اسم تعزیه شاه شهید نوشته می‌شود که اتجا نقش میرزاخرای کرمانی معادل دنیـا است. بنابراین زمانی که می‌خواستم ایرا را احیا کنم، به یک راه‌حل رسـیدم که این راه‌حل هم‌افزایی همه نیروهاست. از یک طـرف ایرا عروسـکی، یعنی بچه هم می‌توانند ببینند. درحالی که مثـلا من دو تا کارت را که به شـکل زنده و یک کار هم ضبط شـده دیدم، مثلا برای بچه‌ها نمی‌خواهم بگویم که این‌ها بیشـتر به درهمـه کارهایی که دیدم، من و محتواسـت. بنابراین می‌خواهم بگویم می‌شـود گفت مخاطبان بزرگسـالان هسـتند؟ آن هم نه بزرگسـالان، فرهختگان. مثلا همین خیام، که کوششی برای معارفه این شـخصیت نمی‌کنی، یعنی من اگر در مورد خیام چیزی ندانسم این نمایش هم چیزی به من نمی‌گویـد. اینکه خیام که بود، مثلا کجاسـت. چه‌کار کرد و... می‌خواهم بگویم وجه پیوگرافیکی مطلقا ندارد؛ یعنی وقتی کسی وجه اسـطوره‌ای پیدا می‌کند، یعنی داستان نیسـت و قصه اسـت. درحالی‌که در واقعیت باید بگویند که حکیم عمر خیام در چه سـالی به دنیا آمـد، حتی اگر از دنیا رفته، یا اینکه دسـت‌کم احـدی از نیشـابور برده شود و... می‌خواهم بگویم آران و چه چیزی به مخاطب نمی‌دهد. مثلا اینکه نمی‌خواهم بگویم در این نمایش بدویژه، دیدگاه‌های فلسفی خیام را نسبت به جهان هستی و خلقت و آخرت و اینها بیان کنی.

اولا که این حیطه نمی‌گنجد. کاملا صحیح است که یک تحقیقی که نمایش عروسـکی که نه در شرق، در غرب صورت گرفت که بگویند این زبان بیان برای کودکان جیلی مناسـب‌تر از هر تاریخ‌گری است. درحالی‌که در شـرق بـا آن مثال‌هایی کـه ذدم، کاملا در دسـتان نیروهای هدایتگر اندیشه قرار می‌گیرد. اگر همین کاسـت بگویم که بورتالو یک زمانی رسانه تصویری ژاپن محسـوب می‌شده است. یعنی وقتی نکاه کنید به بورتالو، در پریتوارثش نزدیک به نصف نمایش‌نامه است که راجع به خیال‌ها هوشتاک و خودکشی‌هاسـت و اگر یک حداقل عجیب اتفاق می‌افتاد. فورا تبدیلش می‌کردند به یک اثر صحنه‌ای و شما می‌فرقـی آن نمایش دراماتیک را می‌دیدی که جطور یک زنی به دسـت شوهرش به راه دسـت کودکانش با به دسـت نیروهای مخالفش به قتل رسیده است؛ یعنی این‌قدر قتل در بورتالو هست که باورکردنی نیست.

■ شـما رای تاکید می‌کنی در هند و ژاپن و... من می‌گویم در تعزیه ما هم که یک ایران زنده اسـت، گاهی وقت‌ها از عروسـک استفاده می‌شود. مثلا علی‌اصغر(ع) را معمولا از یک پارچه درست می‌کنند. با حتی سرهای بزنید.

اصلا یک چیزی به شـما بگویم که به نظر من چیـزی فوق‌العاده عجیب اسـت. مثلا قرآن پوسیده را باید چه‌کار کرد؟ کلام خداسـت و نباید زیر یا بیفتد. سرهای برده شهدا را از کاغذ فرسوده قرآن می‌ساختند و بعد ما در موزای در مسـکو سه تا عروسـک داریم. عروسـک خشـت. درویش. عروسـک حضرت عباس که به شـیوای میله‌ای و در رزهای دوره صفویه این عروسـک‌های بزرگ را به نمایش می‌گذاشتند و ماسک استفاده می‌کردند با در تعزیه بازار شام اغلب ماسک‌ها از همین خمیر کاغذ فرسوده قرآن ساخته می‌شـد. راه‌حل‌ها و تکنیک‌هایی هست در تعزیه که باورنکردنی اسـت. مثلا مـا الان در تکیه غربی. غیبکی داریم روی صحنه. یک قطعه‌ای اسـت که در یک لحظه غیب می‌شـود و با دسـتگاه ماشینری اکمان‌بدیرد اسـت. درحالی‌که در تعزیه ذاهغان، اوبـه و متوجه نشـدن. چراغ‌ها را به روی صحنه بردیم. بعد گفتند از اینها ذاردنگره میه‌ی‌ی. بعد گفتند چه تعـزیه؟ گفتند شما خیلی چرا احرش و به اسـم و غیب می‌شـد. بنابراین در این رابطـه آنچه تا به‌امروز بصری هم توجه داشـتند. کودکان ما در ایرا چه‌کار می‌کنند؟ گفته اتفاق می‌افتد که یک بچه ما یا چهارساله است یک طیف هر خیده و دیدی نمی‌شود بگویسـه که تا نو دلی می‌رویـم و خواهش می‌کنیم که اگر بچه تحمل نکرد، ببریدش بیرون. من مشـهد که رفته بودم، یک خانمی بعد از اجرا آمد به من گفت این پسر پیچـاه‌اله اغلب شاهنامه را حفظ است و ما از بچه‌ها تجربه داریم که دیدن ایرای ریسـتم و سهراب. گفتم این جیلی برای این بچه سـخت است. بعد گفت نه، خیلی لذت برده اسـت. مثل گذشته برای دریافت جایزه فردوسـی من رفتم مشهد. یک آقایی آمد گفت شما من را به خاطر نمی‌آورید؛ من همان بچه پنج‌ساله هستم که با مادرم آمدم ایرای رستم و سهراب را دیدم. من هنوز آن ایرا در ذهن من مانده است. یا یک چیز دیگر کشف شود، سینمای جهان متحول می‌شود. تئاتر جهان متحول می‌شود. حالا برگردیم به آن سـؤال شـما. من دیدم که می‌توانم با بلی‌یک‌کردن صدا، با استفاده از عروسـک، با استفاده از قابلیت‌های عروسـک به‌کرات این نمایش را به روی صحنه ببرم و مخاطب‌شناسی کنم. اما الان تا دهم شهریور که اجرا داریم، بلیت‌فروش‌ها می‌گویند تمام شـده است. دلیلش این اسـت که مخاطب پیدا کردم من؛ زیرا حکشیدم. بعضی شـب‌ها بعد از یک دوره اوج در رسـتم و سـهراب، ما سـینمای جهان متحول می‌شـود. بعضی وقت‌ها ۱۲ تا و بعد که وارد می‌کنم شما فکر کنید سالن لباب در تماشاگر پر است. یا برای اینکه آن روز را خاطره دیـد شـما. اجرا دهید که این نفرس‌ها به اجرا بخورد و مدام بروند بگویند من تاثیر گرفتم. یوم من اثر گذاشـت و به‌هرحال ما رسـیدیم به این نقطه امروز. من این نقطه را یک نقطه‌ای می‌دانـم که هم بـرای احیای آن و ادامه راه تعزیه و هم آن مسـئله‌ای که بهلبد و امثـال بهلبد می‌گفتند که دهانی‌ی‌ی درنیاورید. یعنی بروند به سوی هنر. سـوزای که مردم هم می‌بینند. موسیقی‌ی که مردم به آن آشـنایی دارند. یادتان باشـد که ما دیگر از آوازاریی خسـته شده بودیم و مردم می‌گفتند این چیچچه کسته هسـت. یعنی من زنده و کسـی دیگر رفیرت آوازشنیدن نداشت. من هر موقع که ایرا کار می‌کنم، حداقل نصد نفر فایل‌های صوتی‌شان را می‌فرستند که ما آواز می‌خوانیم و دلمان می‌خواهد در ایرای شـما و یک شـعر، ولو یک مصـرع را بیان کنیم.

درباره ایرای عروسکی خیام

لُعبتک و عروسک‌گردان

علی ورامینی

ایرای عروسکی خیام و رنگ خاهوار (با به قول علی تسلیمی، خاهمگی) یک نقطه تلاقی بسیار عجیب و مهمی دارند. این نقطه تلاقی را نه‌تنها در هفت ایرای عروسکی قبل نمی‌توان سراغ گرفت، بلکه در هر کار دیگری که غربیب‌پور بزرگان و اسطوره‌های ایرانی در آینده هم بسـازد، باقی نخواهد شد. این نقطه تلاقی به ۱۲ ایرده‌ای است که روی سـن اصلی تالار فردوسی می‌بینیم، بلکه در لحظه‌های پایانی‌ای است که پرده‌های بالای سن برداشته می‌شود و مخاطبان، عروسـک‌گردان‌ها را در حال کنترل و تسلط بر عروسـک‌ها می‌بینند. این صحنه را شـما بگذارید در کنار یکی از معروف‌تریـن و مهم‌ترین رباعی‌های خیام: «لعبتگانیم و فلک لعبت‌باز/ ازروی حقیقتی نه ازروی مجاز/ یک چند در این بسـاط بازی کردیم/ رفتیم به صندوق عدم یک‌یک باز».

اساس اندیشـه «خیامگی» همین رباعی اسـت؛ رباعی‌ای که اقتضاء در پرده‌های اصلی، بلکه در همان یک ضدیرده بیرونی و فارغ از داسـتان اصلـی بازنمایی می‌شـود. در تفکر جبرگرایانه خیام انسـان سـرنوشت مـنفذ و ازپیش‌متعین جبری است که آمدن و رفتنش به دسـت خـود نبوده است. که اگر می‌بود شاید هرگز نمی‌آمـد. در این میانـه انسـان و رفتن، آدمی بـه‌سـان همان عروسک‌های غربیب‌پور، بازیچه آن ردنشینانی است که اگر برده پر افتـاد، نه تو مانی و نه من؛ دقیقا مانـند همان زمانی که عروسک‌گردان‌های ایرا را در برابر خود می‌بینیم و تشویق‌شان می‌کنیم. اما دیگر خبری از عروسـک‌ها که تاه‌حال سـوژه اصلی بودند، نیسـت. سـوای این ضدپرده، بهروز غریب‌پور سـعی کرده اسـت خیام را در ۱۲ پرده برای مخاطبان معرفی کند به در حقیقت آشنایی‌زدایی کند. با وجود اینکه خیام و شـعرهایش لطفش زیاد بسیاری از هاست؛ تصویری که از او در فهـم عرفی ما شـکل گرفته، بـه‌سان یک مرد لاابالی و عیاشـی اسـت که در زندگی جز نظربازی و بادهگـاری به هیچ کاری می‌کند و به اسـاسا هـیچ کاری را مهـم‌ندانـد. برای اسـتراتژی بهروز غریب‌پور روایت را نه از هزار سـال پیش و در زمانه خیام، بلکه از ۳۰ سـال پیش و با قاعـده‌ای از بمباران بیوارای در جنگ خیلی دوم شـروع می‌کند. این شروع به نوعی بیانه‌شدگی در دل زمان است؛ زمان‌ای که برای خیام بیش‌تر از بسـیاری از فیلسـوفان غربی «مسـئله» بود. در پرده بعـدی که در ادامه همین بیانه‌شـدگی زمانی است، دو مقام کلیسـایی را نشان می‌دهند که در بحوحه این شـر عظیم کتاب خیام را به تجربه فیتز جرالد را در سنگر سربازهای کشته‌شـده می‌بینند و خیـام را درعوض این شـر تبدیل می‌کنند. این پرده به‌زیبایی لامکانی و لازمانی خود را تصویر و اسـتمرار آن در طول تاریخ را به‌خوبی نشـان می‌دهد. دیگـر پرده‌هایی در زمانه خیام نیاز دارند. تکمیل‌کننده همین بحث جدید و نشان می‌دهد که بشر از این نصف‌کوبی خلاصی ندارد. غریب‌پور بعد کرده است. در کنار خیام به دو شخصیت مهم دیگر آن بازه زمانی یعنی حسـن صباح و خواجه‌نظام بپـردازد. البته این پرداخت در ادامه افسانه «سـه بار دیسـتانی» نیسـت و حتی در راستای مقابله با آن اسـت. ایرای عروسـکی خیام کامی مهم در راستای پرداختن به جهان‌بینی و فلسفه عمیق خیام است؛ کامی که البته بی‌نقص نیسـت و می‌توانسـت بهتر از این باشد.

حرفه: تئاتر پژوه

نگاهی به اجرای «آیینه‌های رویه‌رو»، نوشته «بهرام بیضایی» و کارگردانی «محمد رحمانیان»

تله-تئاتر: سریع و مطمئن

امین عظیمی

هنگامی که «محمد رحمانیان» عنوان «فیلم - تئاتر» را به جدیدترین تجربه اجرائی‌اش داد تنگخوای بسیاری از مرود تنجه از ترانکیحات. اجرائی که قرار بود براساس فیلم‌نامه‌ای هرگز ساخته‌نشده توسط بهرام بیضایی با عنوان «آیینه‌های رویه‌رو» (۱۳۵۹) شـکل بگیرد و بازگوکننده زندگی پرمشقت یک روسی و عاشـق‌اش در روزهای به‌آتش‌کشیدن و نابودی محله بدنام تهران - قلعه- باشـد. حالا بعـد از چندین هفته، ایـن اجرا، روزهای پایانی‌اش را در تالار وحدت سـپری می‌کند. اثری که متن و حاشـیه‌اش پرسش‌هایی را در ارتباط با نحوه تعامل و انگیزه‌های اجرائی در بهره‌گیری از امکانات رسـانه‌های گوناگون در قالب تئاتر ایران برانگیخته است.

«رزنی گلدرب» در کتـاب امروز کلاسیک شـده‌اش، «هنر اجرا» (Performance Art) تاکیـد دارد قدمـت بهره‌گیـری از «آباراتـوس سـینمایی» در صحنه تئاتر را می‌توان تا نخستین روزهای اختراع سینما پـی گرفت. هنگامی کـه در سـال ۱۸۹۵، م. جـادوی تصاویر متحرک توسـط برادران لومیر به جهانیان معرفی شـد کمتر کسـی باور داشت روزی اجرای زنده تئاتری بتواند از امکانات زیبایی‌شناسـانه رسانه فیلم در جهت غنابخشـیدن به وجوه بیانی خود اسـتفاده کند. تئاتر، همواره هنر اکنون و درلحظه‌بودن دانسـته شـده و سـینما، هنر نمایش تصاویر پیش‌تر ضبط‌شده بر پرده دوبعدی، اما ماحصل پیوند آنها چه تمایلی می‌توانسـت داشـته باشد؟ نخسـتین تجربه‌ها در این میان معطوف به نمایش تصاویر خیال‌انگیز، جادویی و رویاگون در صحنه تئاتر بود و باید گفت که فانیدیری. این را باد بکوم آقای ابوقدرت، آقای حسن صباح که فکر می‌کنی که حتما می‌مانی و عدالت‌گسـتر می‌شـوی و جهانی را خواهی ساخت سرشـار از عدالت. آزادی و... ولی اگر کسـی به تو دشمن باشد، می‌بیند او در قعر جهنم ابدالدهر بماند. بنابراین یک‌کم آرام باش و بـه یک کوزه نگاه کن و کوزه را ببین که به نظر می‌رسـد که همیشـه خواهد ماند. اما تا نلنگری می‌شکند. بنابراین این باید یک هیجان درونی در شما ایجاد کند؛ نه هیجان بیرونی. مثلا در همه کارهایی که من کردم، چون اسـاس بر احیای شعر کلاسیک است، اسـاس بر اساس موسیقی کلاسـیک است. سـعی کردم به‌گونه‌ای این مسئله‌ای که شما می‌گویید حالت موتونون نباشد را از بین ببرم. فکر می‌کنم تماشاگر ما نشان می‌دهد که می‌بسندد.

■ آن شبی که من اجرا را دیدم، شبی بود که وزیر فرهنگ فرقیزستان و همراهانش هم آمـده بودند. واکنش آنها را دیدم و آن تشـویق و دسـت‌زدنی که من انتظار داشتم. در آن شـب اتفاق نیفتاد. یکی از دلایلش هم این بود که آن شب اجرا خیلی طولانی بود.

همیشـه اجرای زنده وابسته به فضای بیرامونی هم اسـت. شما شبی که آمده بودید، شب بدی بود. باورتان نمی‌شود که یک ساعت مانده به اجرا، به من کارگردان می‌گویند چون وزیر و میهمانش که وزیر اسـت و یک ساعت نیسـتم بروند بگردند. وسطش به یک بهانه‌ای اتتراکت شده و چراغ‌ها را روشن کن که اینها بروند بیرون.

■ جالب اینجاسـت که اتتراکت نداریم.

نباید می‌دادم. گفتم مگر می‌شـود و گفتم اگر دو تا وزیر آمده‌اند که هر دو وزیر فرهنگ هسـتند و اگر تحمل دو سـاعت دیدن یک کار را ندارند، اصلا چه کسـی گفته که بایستد؟ بعد هم من تماشـاگر هم بیام مهجتر از این دو تا وزیر هسـتند. من به احترام اینها چنین خیطی نمی‌کنم که چراغ را روشـن کنم و بهانه‌ای بیاورم که اینها بیان که یک ساعت تشریف ببرند؛ تحت تشـریف نیاورند. یعنی من در حال حروبحت این حروبی بودم که امکان‌پذیر نیست.

من تماشـاگری دارم ۳۵ بار یک اجرایم را دیده است. تماشاگری دارم که مسلط اسـت بر ادبیات فارسی. مسلط اسـت بر ادبیات انگلیسی که ۲۳ بار خیام را دیده اسـت. آقای رحیل تاجالی آقای حمید شکیبا نامی داریم که پنج بار خیام را دید و شب آخر آمد و گفت با عرض معذرت چون یک سـفری برایم پیش آمده و دارم می‌رم‌ها، امیدوارم به اجرای آخر برسم که هر شب بیایم.

■ به نظرت چه عنصری باعث می‌شود که این افراد این‌گونه جذب می‌شوند؟

چرا ما خیـام را این‌گونه نمی‌دیـم؟ دلما این کوزه‌ها دارد رنژه می‌روند. خود خیام یک زمانی راجع به عروسـک صحبت کرده و اینها با تبوتاب اجرا آشنا هسـتند. بد نیسـت که بروید به سایت تیوال مراجعه کنید؛ کامت‌هایی که مردم درباره ایرای خیام می‌گذارند. دیوانه‌کننده اسـت. با من حرف می‌زنند. گفت‌وگو می‌کنند. نقد می‌کنند. من با تماشـاگرانم تعامل دارم و دیدید که در لابی می‌ایستم که نظرات را بشنوم. بدون اینکه ترس از این داشته باشم که بگویند بد بود. خوب بود. عالی بود. من واقعا دارم از این کار دارم که کمی می‌دهم به اسـتاد بزرگم که همین‌ها هم که جلویش می‌گذارم، خوشش اسـتاد هم باشد. اگر خوشش نباید. هیچ‌کس نمی‌تواند کسی را روی صندلی مهار کند؛ هیچ نیروی نمی‌تواند.

■ در دنیا چه مدرد این اتفاق می‌افتد؛ بعضی دوسـوم تئاتر‌هایی که دارد اجرا می‌شود لطفی از نمایش و سینما و شعبده‌بازی است: من البته گاهی برخی از اجراها را روی ویدئو دیده‌ام.

مـن از دیوار این اجرا را کردم‌ام. از موقعی که خودم را شـناختم، این کار را کرده‌ام. من در ۲۳ سـالگی آران کمانگیر اثر سـیاوش کسـرایی را کارگردانـی کردم که روی صحنـه رفت. ایجاد کرده بودم. من با یر مرخ این کار را کردم و تمام سقف را آمده بودم کیسـه‌هایی گذاشته بودم که با تلنگری زده می‌شد و برف می‌بارید روی صحنه. من آن موقع فکر کردم که برف نبارد، اصلا این آران کمانگیر نباید بیاید روی صحنه.

■ من واقعا به شما شـعبده‌نباشـد می‌گویم. به‌عنوان یک منتقد، به‌عنوان یک ایرانی. بـرای اینکه کمه‌کاری‌هایی که طی این دهه‌ها در عرصه‌های مختلف شـده را یکـه‌تـه و با کمک یک‌وکوشـش‌نابذیر دارای جبـران می‌کنی و کمتر هم خـود را درگیر حاشـیه می‌کنی... امیدوارم مثل همیشه موفق باشی.

تو بان. تو.

درباره نمایش «اگه بمیری...» به کارگردانی سمانه زندی‌نژاد

مصیبت‌های یک عشق

محمدحسن خدایی

همچـون تمامـی آثاری که به عشـق و مـرگ پرداخته‌اند، «اگه بمیـری...» فلوریان زلر هم دغدغه‌های جهان‌شـمول دارد؛ عشـق، مرگ و البته معشـوق در مقام «دیگری» که نسبت عاشق را با جهان ادراک‌پذیـر می‌کند. نمایش‌نامه سرشـار از مکث و سـکوت اسـت، یادآور کسـی همچون هارولد پینتر. در باب عشـق، بسیار نوشته‌اند. اما یکسـی از متفکران که بیش‌ازهمه‌ی‌ی فرانکفورت باشد، در مقاله «در باب عشـق و دلایل آن» متذکر شـده که چگونه معشق عمدتا علاقه‌ای است که ما امکان کشف‌ورزی می‌یابد و گاه همچون ناظری خنثی، ساکت است. کل روایت اما بازسـازی ذهنی گذشـته به میانجی خاطرات زن و میل او به بربلاندن رازهاسـت؛ مکانیسمی دفاعی که یادآور مانم و ماخولیای فروید اسـت. در سـوای هر تئوری که ممکن اسـت توانایی روبه‌روشـدن با گذشته، خصوبر یی و عشـق و خیانت و او را در مناسـبات مادی می‌نشاند و بودن‌داشـتن را معطوف می‌کند به اهمیت آن فرد که دسـت‌می‌دایم و نه تفکی که به ما می‌سازد. از ایـن منظر، همچون زنی که در مناسـبات زن‌ومرد را جسـتی غیر از این دانسـت، رابطه‌ای که تجسـم عدم وفاداری به معشـوق هم هست. حتی عنوان نمایش هم به مرگ و غیاب «معشـوق» اشـاره دارد که چگونه فرار اسـت می‌گذارد در دهنیت زن حضور ناقصه و حقیقت را آشکار کند. بی‌بر همیشه به نسبت حاضر است. او همچون سوزای است که راه امکان گشـوده‌ی می‌یابد و به آنچه برای آن مطلوب و سـودمند است. عاشق میل دارد معشـوق بیالد و آسیب نبیند و این میل او به‌خاطر بیشـتر هدفی دیگر نیسـت. نزد عاشق، وضعیت معشـوق فی‌حدذاته، سـوای هر تئوری که ممکن اسـت بر سـایر امور داشته باشد، مهم اسـت؛ رویکردی که عشق از افراتر از مناسـبات مادی می‌نشاند و بودن‌داشـتن را معطوف می‌کند به اهمیت آن فرد که دسـت‌می‌دایم و نه تفکی که به ما می‌سازد. از ایـن منظر، معشـوق همچون زنی بیمارگنده، کنار گذاشته شود. کنش زن در یکجری حقیقت، بی‌شـباهت به حقیقت‌جویی ایبـه نیسـت. در ادبیب حقیقت با نابینایی همراه اسـت و اینجا با بینایی. در انتهای صحنه هفتم، زن به صحنه‌ی‌ی همراه اسـت و اینجا با بینایی. می‌تواند نشانه می‌کنیم همه چی‌رو بفهمیم. ترجیح می‌دادم همچنین ناظری خنثی، باشـد که امکان گشـوده‌ی‌ی می‌یابد و گاه همچون ناظری دخیل، ساکت اسـت. کل روایت اما بازسـازی ذهنی گذشـته به میانجی خاطرات زن و میل او به بربلاندن رازهاسـت؛ مکانیسمی دفاعی که یادآور مانم و ماخولیای فروید اسـت. در سـوای هر تئوری که ممکن اسـت توانایی روبه‌روشـدن با گذشته، خصوبر یی و عشـق و خیانت و او را در مناسـبات مادی می‌نشاند و بودن‌داشـتن را معطوف می‌کند به اهمیت آن فرد که دسـت‌می‌دایم و نه تفکی که به ما می‌سازد. از ایـن منظر، معشـوق همچون زنی بیمارگنده، کنار گذاشته شود. کنش زن در یکجری حقیقت، بی‌شـباهت به حقیقت‌جویی ایبـه نیسـت. در ادبیب حقیقت با نابینایی همراه اسـت و اینجا با بینایی. در انتهای صحنه هفتم، زن به صحنه‌ی‌ی همراه اسـت و اینجا با بینایی. می‌تواند نش