پرده‌خانه

خواهران و مادران روایت عشق و حرمان و حسادت

محمدحسن خدایی

● به‌راستی چگونه می‌توان روایت سرراستی از فاجعه‌ای داشت که این‌گونه هولناک بر ما خیره مانده است؟ چگونه می‌توان مرگ جنینی هرگز زاده‌نشده را به میانجی فراموشی و روزمرگی، بدل به امری روزمره کرد؟ در انبوه اخبار و اطلاعات، این مواجهه البته که راحت است و قابل فهم. اما نمایشی چون «تو مشغول مردنت بودی»، خلاف‌آمد این عادی‌سازی است. رویکردی مقاوم در قبال خاطره کسی که قبل از تولد با سقط جنین، برای همیشه از جمع زندگان تبعیدشده و حال بعد از ۲۵ سال، بازگشته تا انتقام گیرد و مانند بدنی تکثیرشده، فضا را از آن خود کند. دختری که «سُها» نام دارد و خاطره‌اش مانند امری سپری‌نشده، زنده است. مژگان خالقی در مقام طراح و کارگردان، در مخالفت با فراموشی، دست به اجرائی مخاطره‌آمیز زده است؛ اجرائی تجربی و آزمایشگاهی از نمایش‌نامه کامران شهلایی. اجرا نه در سودای رئالیسم این روزها در بازنمایی رنج که در تمنای بحرانی‌کردن آن است. گویی دغدغه‌های کارگردان در اجرائی کانتوری از نمایش‌نامه، در اینجا و اکنون ما، یکی از اخلاقی‌ترین مواجهه‌ها با روایت رنج زنانه است. صحنه‌آرایی انتزاعی همراه با استفاده از نور موضعی، با مداخلات گاه‌وبی‌گاه کارگردان، فضاسازی هراسناکی را تدارک دیده که تماشاگران را دچار بهت و وجدان معذب می‌کند. انگار به تماشا نشستن این دادخواهی با آشنازدایی از تمام مناسبات مرسوم، هر نوع نظربازی و چشم‌چرانی را به حسی دلهره‌آور تبدیل می‌کند. به تماشا نشستن بدن‌هایی که از زندگی تهی‌شده و به قول کانتور «از طریق توسل به مرگ، از طریق وانموده، از طریق پوچی و فقدان یک پیام الهی» به ما خیره شده‌اند. شاید از یک منظر مدرنیستی، با عنایت به گفتارهای فمنیستی در باب مالکیت سوژه‌ها بر بدن خود، سقط جنین را امری موجه و عرفی بدانیم. اما اینجا رنجی مادرانه در جریان است از مرگ و غیاب فرزندی که هرگز زاده نشده. فروپاشی ذهن، پناه‌بردن به قرص‌های آرام‌بخش و تمامی آن سوژه‌زدایی از مادر.

مژگان خلاقی با استفاده از موسیقی اقوام دور و نزدیک تمدن ایرانی، با تاکیدگذاری بر منطقه‌ای مشخص، مصائب زنان این جغرافیا را مؤکد می‌کند که چگونه در مواجهه با قانون، عرف و اخلاقیات، گرفتار موقعیت‌های عذاب‌آورند. حتی انتخاب آهنگ‌هایی که لالایی کودکانه را در ذهن تداعی می‌کند، به همراه نوای الهیاتی اذان موذن‌زاده، یادآور نوعی عشق مادرانه است که گویا در جهان مدرن، کمیاب شده است.

به لحاظ اجرائی، مژگان خالقی در پی فرمی تجربی است که به سهولت به فهم درنیاید. نوعی نیروی ستیزاننده و نفی‌کنندگی که قرار است بار دیگر شگفتی را بر صحنه احضار کرده و یادآور نیروی‌های انقلابی هنر رادیکال باشد. خود او در این باب در کتاب «از کانتور تا کانتور» اشاره دارد که «تئاتر تجربی ناخواسته وارد نظامی از نشانه‌های قابل تأویل می‌شود و اجرا را از سطح دلالت‌های صریح و روشن به دلالت‌های ضمنی و قابل تفسیر افزایش می‌دهد». از این منظر، رسالت تئاتر تجربی این روزها همان دست‌شستن از تولیدات حاضر و آماده و عنایت به فرمی پیچیده است. به قول مارکوزه برای مقابله با زبان سلطه، باید دشوار نوشت. اجرا در سیزده صحنه، روایتی است از مواجهه ذهنی و عینی دختر هرگز متولده نشده با مادر، خواهر و نامزد خواهرش. قرار است در بیست‌وپنجمین سالگرد تولد دختر، جشنی برپا شود. یک گردهمایی خانوادگی برای زدودن خاطرات گذشته. خانه مانند فضایی انتزاعی، در تسخیر خاطره و غیاب سُها است. بازیگران گاه به شیوه فاصله‌گذاری برشت، مقابل تماشاگران ایستاده و به تعمد، ناشیانه به ایفای نقش می‌پردازند و گاه بهت‌زده خیره به چشم‌انداز روبه‌روانند. بدن سُها چون ویروس، تکه‌تکه و منتشر، خانه و آدم‌هایش را به تسخیر خود درآورده. فضا خالی از اشیاست و فقط چند کمد چوبی را می‌توان دید که امکان رازداری و پنهان‌شدن را مهیا می‌کنند. کمدها میانجی اتصال زندگان و مردگان هستند.

مژگان خالقی در رویکردی کانتوری، روایتگر زنانی است کودک از دست داده که تا فروپاشی ذهنی پیش رفته و مشغول مردن خود و خواندن لالایی هستند. معصومه کریمی در نقش مادر، یادآور شوق و فلاکت است. نوید بانی، با آن حیرت همیشگی و فرسودگی بدن، میان عشق و نظامیگری در نوسان است و البته به یاد ماندنی. فائزه و فاطمه بختیار، این خواهران جهان نمایش و جهان واقعی، غیاب و حضور دختران خانواده‌اند. در نهایت، اجرا با تمامی پیچیدگی و فشردگی، تلاشی برای صدادار کردن زنان بی‌صدا است. آنان که در حذف‌شدن‌های ساختاری و خانوادگی، رابطه‌شان با واقعیت قطع‌شده و مشغول به مردن هستند.

گفت‌وگو با منتقدان جشنواره تئاتر دانشگاهی:

ایستادن در پارادوکس کارگردان‌محوری یا دانشجوبودن

استراگون: اگه از هم جدا شیم، شاید برامون بهتر باشه.
ولادیمیر: فردا خودمونو دار می‌زنیم؛ مگه اینکه گودو بیاد.
استراگون: و اگه بیاد چی؟
ولادیمیر: خلاص می‌شیم.
حدیثه ایزدی: بیست‌ویکمین دوره جشنواره تئاتر دانشگاهی با تمام هم‌وغم‌هایی که زمان تمرین‌ها، بازبینی اول و دوم، لحظات اجرای نمایش و داوری برای تیم‌های دانشجویی داشت، گذشت و حال در بخش تئاتر صحنه‌ای آثاری مانند: «هار»، «آن‌شرلی با موهای خیلی قرمز»، «مقدس» و «فرایند» شانس اجرای عمومی در تالار مولوی را پیدا کرده‌اند؛ به این بهانه، گفت‌وگویی مفصل با حامد اصغرزاده و رفیق نصرتی (منتقدان و مدرسان تئاتر) و حسام سلامت (دانشجوی دکترای جامعه‌شناسی) داشته‌ام که در ادامه می‌خوانید.

آنچه در تئاتر دانشجویی دیدید، چه بود؟ خصیصه تئاتر دانشجویی چیست؟

حسام سلامت: به نظرم آنچه انجام می‌دهیم عموما مشروط به جایگاهی است که در یک میدان اجتماعی اشغال کرده‌ایم. به تعبیر دیگر، کنش‌ها و اعمال ما آن‌قدرها هم خلق‌الساعه نیستند و ریشه در متن مناسبات پیچیده‌ای دارند. تا جایی که به جشنواره تئاتر دانشگاهی مربوط می‌شود، به نظرم نمی‌توان تجاربی را که در متن به آزمون گذاشته می‌شود، از جایگاه دانشجویی جدا کرد. در میدان تئاتر، مرز باریکی میان حرفه‌ای‌بودن و غیرحرفه‌ای‌بودن در کار است.

تأثیر جایگاه دانشجوبودن بر جشنواره تئاتر دانشگاهی چگونه است؟

حسام سلامت: روشن است دانشجوی تئاتر به‌طور حرفه‌ای وارد قلمروی تئاتر نشده است و هنوز درگیر مناسبات تثبیت‌شده جریان‌ها، مکتب‌ها و سنت‌های تئاتری نیست و الزام چندانی به رعایت ملاحظات تجاری کارهایش از جلب مخاطب، گرفتن گیشه و سود مالی گرفته تا بازگشت سرمایه حس نمی‌کند. ولی این فضا مانور بیشتری برای تجربه‌اندوزی و ریسک‌پذیری دارد و این امر آدم را مجاب می‌کند در اجراهای دانشجویی چشم‌انتظار کنجکاوی‌های خلاقانه و جسارت‌های بدعت‌گذارانه باشد. راستش را بخواهید، من در جشنواره امسال به‌جز چند کار انگشت‌شمار و نشانی از نوجویی دَرخوری که نسبتی با توانش‌های آفرینشگر تئاتر غیرحرفه‌ای دانشجویی داشته باشد و خبری از مرزشکنی‌های ضدمحافظه‌کارانه بدهد، ندیدم. شاید توقع من خوش‌خیالانه باشد یا از حال‌وهوای میدان تئاتر دانشگاهی و گرفتاری‌ها، ممیزی‌ها و مناسبات درونی آن بی‌خبر باشم، ولی در مقام یک «غریبه» که از بیرون به میدان تئاتر نگاه می‌کند، نمی‌توانم نارضایتی انتقادی خود را پنهان کنم.

بررسی سطح کیفی آثار جشنواره بیست‌ویکم

رفیق نصرتی: در چهار سال اخیر که من درگیر جشنواره بوده‌ام، این جشنواره از لحاظ کیفیت کارها، محیط برگزاری برنامه‌ها، مناسبات اجرائی، انتخاب داورها و... بهترین بود و در تعدادی از کارها روبه‌جلوبودن و امید به آینده تئاتر را می‌دیدم؛ اما نکته‌ای که جالب است این است که در بازبینی اول و دوم، هیچ کاری به دلیل ممیزی رد نشده است و در ۳۰-۴۰ سال اخیر ذهن‌ها به سمتی رفته که دانشجوها خودشان تا سه، چهار پله مانده به ممیزی را رعایت می‌کنند.

حسام سلامت: بله. صدالبته من منکر کارها یا اجراهای «خوب» در جشنواره نیستم. به‌راحتی می‌توان نشان داد برخی از کارها از حیث اجرائی، چه به لحاظ محتوا و چه از نظر فرم (بازی‌ها، کارگردانی، نویسندگی و دراماتورژی)، حرف‌های شنیدنی‌ای برای گفتن داشتند که باید با آغوش باز از آنها استقبال کرد. حرفم این نیست که در تئاتر دانشگاهی با فعالیت‌های خلاقانه طرف نیستیم و همه‌چیز دستخوش انفعال است؛ اتفاقا در این جشنواره کارهایی بود که خودم بسیار دوست داشتم و از آن دفاع می‌کنم.

مثلا چه آثاری؟

حسام سلامت: مثل «کمانگیر» که خصایصی از ایده پروبلماتیک معاصر گرفته تا چفت‌وبست اجرائی محکم یک اثر را داشت. در «کمانگیر» با دو مرزبان سروکار داریم که هویت ایرانی و تورانی خود را به سروصورت هم می‌کوبند، ولی به‌مرور هر دو آنها متوجه می‌شوند این بازی هویت‌گرایانه بی‌سرانجام، به‌غایت «بی‌معنا»ست و بهتر است راه خود را بگیرند و به زندگی‌شان برسند؛ اما بازهم به این بازی بی‌معنا ادامه می‌دهند، این‌بار در قامت مجموعه‌ای از اداواطوارهایی که از تک‌وتاافتاده و چیزی نیست مگر مناسکی فرمالیته.

پروبلماتیک‌بودن نمایش «کمانگیر» در قیاس با وضعیت کلی جامعه معاصر

حسام سلامت: به نظرم «کمانگیر» درست به قلب وضعیت اکنون می‌زند؛ اکنونی که در همین خاورمیانه درگیر انواع و اقسام مناقشات مرزی است و سایه جنگ‌های هویت‌یابی ناسیونالیستی را بالای سر دارد. با این همه، «کمانگیر» به بی‌معناسازی مرز، هویت و ناسیونالیسم بسنده می‌کند و در نهایت به آن تن می‌دهد و از رادیکالیزه‌کردن ایده خودش و پیش‌بردن آن به سوی یک پایان منطقی ناتوان می‌ماند.

معنای بدعت‌گذاری از نظر شما چیست؟

حسام سلامت: بدعت‌گذاری به نظرم دقیقا این است که اثر بتواند ایده خود را چنان شرح و بسط بدهد که مختصات وضعیتی را که دستخوش ترسیم است، جابه‌جا کند و از مرزهای آن فراتر برود و از درون همان وضعیت یک جهان دیگر خلق کند.

اصلا جشنواره‌ای که وزارت علوم برگزار می‌کند، چقدر می‌تواند بدعت‌گذار باشد؟

حامد اصغرزاده: ما جشنواره‌هایی داشته‌ایم که به صورت خصوصی برگزار شده و فاقد تمرکز دولتی بوده؛ اما همان‌ها ضعیف‌تر و محافظه‌کارتر از جشنواره‌هایی بود که از طرف نهادهای رسمی برگزار می‌شدند. از طرف دیگر، دانشجوها این جشنواره را متعلق به خودشان می‌دانند، نه وزارت علوم؛ چون دبیر جشنواره، برگزارکنندگان و عواملش دوست، همکلاسی و هم‌نسل‌های خودشان هستند. اجراهای دوستان خود را می‌بینند و در طراحی صحنه، تمرین‌ها و آماده‌کردن اجرا به یکدیگر کمک می‌کنند. این شکل از مشارکت در یک میدانِ بوردیویی و تشکیل اجتماع دانشجویی در عین رقابت با هم، کل میدان را و نه لزوما تک‌تک اجراها را واجد یک نوع پتانسیل ریسک‌پذیری و بدعت‌گذاری می‌کند و امری است که تحت کنترل دولت درنمی‌آید.

وجود افق‌های روشن در تئاترهای دانشجویی

رفیق نصرتی: من به طور کلی حرف حسام را رد نمی‌کنم؛ اما افق‌های آینده‌ای را که تئاتر دانشجویی باید به ما بدهد، در چند کار دیدم. مسئله‌ای که پیش آمده، جهان اشباع‌شده از بدعت‌گذاری است و از لحاظ اجرای هنری و پرسش‌برانگیزی آثاری مثل لانچر، در انتظار گودو، هملت (امیرحسین یزدی) نامفهوم، ایستگاه بعدی، مقدس و فرایند هم تا حدی نقش خود را خوب ایفا کردند.

پیشنهاد فوبیا؛ رخداد جدید تئاتر

رفیق نصرتی: اتفاق جدید در تئاترِ فعلی به‌وجودآمدن پیشنهاد فوبیا است؛ به‌صورتی‌که بعد از دیده‌شدن اثر فردی می‌گوید: این ایده پیشنهاد من بود و هراسی در بین عوامل کار به وجود می‌آید که حتما ایده مال خودشان باشد و می‌تواند ناشی از حس مالکیت باشد.

هراس ایده متعلق به منِ (کارگردان- مؤلف)، در نمایش‌های دانشجویی نشئت‌گرفته از چیست؟

حامد اصغرزاده: این فوبیا از پیشنهاد دیگران، با مسئله بغرنج دانشجوبودن و احساس بلاتکلیفی‌ای که افراد بین دانشجومانده یا حرفه‌ای‌شدن دارند، پیوند خورده است. این ذهنیت در دانشجوها هست که قبول‌کردن پیشنهاد دیگران آنها را از مقام مؤلف به‌عنوان یکی از ویژگی‌های تئاتر حرفه‌ای عزل خواهد کرد و وقتی ما می‌خواهیم تئاتری را برای تماشا انتخاب کنیم، اغلب براساسِ جایگاه کارگردان که چه میزان از ویژگی‌های مؤلف منحصربه‌فرد را دارد، انتخاب می‌کنیم و با تمام تأکیدی که سال‌ها بر اهمیت‌بخشیدن به گروه در ایران شده، هنوز گروهی بااعتبار وجود ندارد که با اسم آن به تماشای اجرای‌شان برویم.

علت پیشروی تئاترهای دانشجویی به سمت کارگردان‌محوری چیست؟

حامد اصغرزاده: همین که بتوانید خود را به جایگاه مؤلف بالا بکشید، یکی از راه‌های واردشدن به عرصه نمادین تئاتر حرفه‌ای است. انگشت‌نماشدن می‌تواند مسیر کسب‌وکار و هموارتر و شناخته‌شدن به‌عنوان مؤلف می‌تواند سازوکار تولید آثار بعدی را موفق‌تر کند و منظورم از مسئله بغرنج دانشجوبودن هم ایستادن در تقاطع همین پارادوکس‌هاست.

آماتوریسم گروهی نه کارگردان‌محوری؛ خصیصه پیشنهادی تئاترهای دانشجویی

حامد اصغرزاده: تولید یک اثر در بین دانشجوها وقتی قرار است به نام کارگردان به‌مثابه مؤلف تمام شود، می‌تواند به‌عنوان شکلی از محافظه‌کاری در جریان دانشجویی فهمیده شود. در دوره نوزدهم، جشنواره تصمیم گرفت رقابت اصلی را میان گروه‌ها تعریف کند و در نهایت چند گروه را به‌عنوان برگزیده جشنواره معرفی کند؛ اما جالب بود که در جدول برنامه‌ها اجراها با نام کارگردان اعلام شده بودند و نه نام گروه‌ها. دانشجوها می‌دانند که با مؤلف‌محوری، مسیر حضورشان در جهان بیرون کوتاه‌تر می‌شود و زودتر به حرفه‌ای‌بودن دنیای بیرون می‌پیوندند تا فیگورِ مؤلف‌های مشهور را بگیرند. آنها از خیر کلنجاررفتن اعضای گروه با یکدیگر می‌گذرند و آن را نوعی آماتوربودن قلمداد می‌کنند؛ اما این شکل از آماتوریسم از قضا می‌تواند وجه ممیزه تئاتر دانشجویی از اجراهای تولید به مصرف تئاتر حرفه‌ای باشد و با درگیری میان اعضا می‌توان بدعت واقعی در تئاتر دانشجویی را دید.

اگر بپذیریم ایده‌ها با تاریخ و جامعه‌شان نسبت دارند، می‌توان اذعان کرد آنچه به‌عنوان حاکمیت هژمونیک ایده زوال اشاره کردیم، از همین وضعیتی که در آن هستیم، نیرو می‌گیرد. همان‌طور که گرامشی از مفهوم «بحران ارگانیک» نام می‌برد و می‌بینیم نظم کهن با همه هیبتش فروریخته، اما نظم جدیدی هم پا نگرفته است که جایگزینش شود

پیش‌رفتن به سوی تئاتر کارگردان‌محور و دامن‌زدن به اتفاقات

رفیق نصرتی: ادعای کارگردان‌های جوان مبنی بر مشارکت گروهی موضوعی است که کم‌کم مُد شد که فرد بگوید ما با یکدیگر ایده دادیم و...؛ اما من قبول ندارم. در ابتدا مالکیت تئاتر به نام نویسنده اثر بود؛ اما از نیمه دوم قرن بیستم کلیت اثر متعلق به کارگردان شد که در مواردی گروه‌های رادیکال فمینیستی هم برای درهم‌ریختن این چارچوب تلاش کردند؛ اما تئاتر ما به سمتی پیش می‌رود که سلطه کارگردان بر اثر و گروه در حال توجیه‌شدن است و قسمت بد ماجرا این است که اگر شما امکان برندینگ‌شدن را داشته باشید، از بازیگرها دو میلیون تومان می‌گیرید که مخارج تمرین‌ها درمی‌آید و فروش سالن هم در جیب کارگردان می‌رود و این تقسیم قدرت نیست، یک‌جور استثمارکردن گروه است.

سوژه معنابخش در تئاترهای مؤلف‌محور چیست؟ و آیا می‌توان مؤلف را صاحب تمام و کمال یک اثر دانست؟

حسام سلامت: در گفتار مؤلف‌محوری تصور غالب این است که شما با یک متن خودبسنده سروکار دارید که می‌توانید آن را یکسره به خود مؤلف نسبت دهید و خیالتان راحت باشد که هر ایده، معنا، دلالت یا ردپایی که در متن حضور دارد (یا ندارد) منسوب به مؤلف است و در چنین شرایطی مؤلف به یک برند سرشناس بدل می‌شود که مُهر و نشان خود را یک بار برای همیشه بر متن و اثر می‌کوبد و به یگانه مفسر رسمی اثر بدل می‌شود؛ اما اگر هر متنی- یک کتاب، فیلم، تئاتر، نقاشی و عکس- در واقع یک بینامتنیت باشد چطور؟ فکر می‌کنم می‌توان نشان داد که هر متن یا اثر تا چه حد محصول درهم‌تنیدگی ایده‌ها، رَدپاها، جریان‌ها و نیروهایی است که از پیرامون متن آمده‌اند و در پیکر خودِ متن با هم چفت‌وبست شده‌اند و مسئله این نیست که مؤلف وجود دارد یا سراپا یک توهم است، مسئله این است که بتوان نشان داد خودِ «مؤلف» نیز در واقع یکی از مؤلفه‌های بینامتنیتِ متن است و قدرت آفرینش‌گرایانه‌اش پیشاپیش با دیگر مؤلفه‌های برسازنده متن به‌نوعی تقسیم شده است و اگر ایده دموکراتیزاسیون متن یا اثر هنری را که نوعی توزیع قدرت است و از مجرای بینامتنیت حاصل می‌شود بپذیریم، این خودآگاهی مانع درافتادن به توهم مؤلف‌محوری می‌شود.

جایگاه منتقد در متن و اثر چه می‌شود؟

حسام سلامت: گفتار مؤلف در نهایت نمی‌تواند با فیگور منتقد کنار بیاید. اساسا منتقد یک خرمگس معرکه است که از سر بی‌خبری و بدفهمی نظام معنایی و اجرائی اثر را زیر و رو می‌کند و دست به تخریب و واسازی می‌زند. البته که حضور بی‌دعوت منتقد در هر شرایطی از اقتدار مؤلف می‌کاهد، اما اگر منتقد را بر وفق ایده بینامتنیت بفهمیم چطور؟ آن‌وقت دیگر منتقد یک بیگانه یا تهدیدی از بیرون که به موجودیت اثر حمله می‌بَرَد نخواهد بود، بلکه از راه گفت‌وگو با متن یا اثر در فرایندِ انکشاف آن سهیم می‌شود. منتقد ایده درونی اثر را پی می‌گیرد و آن را بسط می‌دهد و اثر را با تناقض‌های درونی خودش رودررو می‌کند.

رفیق نصرتی: البته حسام، آنهایی که خودشان در میدان تئاتر کنشگر هستند همیشه در دوگانه مؤلف- منتقد؛ مؤلف را در اولویت قرار می‌دهند.

تکرار مضمون زوال در بین آثار جشنواره ۹۷

حسام سلامت: موضوعی که در جشنواره امسال، برای من برجسته شد تکرار مضمون انحطاط و فروپاشیدگی بود. البته من همه کارهای جشنواره را ندیدم، ولی مضمون غالب چند اثری که فرصت تماشایشان دست داد، از همین جنس بود. از خودم می‌پرسم مگر ویژگی‌ها و مختصات زمانه‌ای که از سر می‌گذرانیم چیست که تقریبا هر اثری خود را با ضرورت به‌نمایش‌گذاشتن زوال و فاجعه طرف می‌بیند؟ به نظرم، اینجا پای یک ناخودآگاه تاریخی در کار است و آثار بی‌آنکه بدانند، ویژگی‌های یک وضعیت تاریخی را بازتاب می‌دهند. البته هریک به شیوه و سبک منحصربه‌فرد خودشان.

چه آثاری در حال نمایشِ ایده زوال بودند؟ و آیا در پرورش ایده‌شان موفق ظاهر شدند؟

حسام سلامت: مثلا در کار«تجزیه» شما با موقعیتی سروکار دارید که تشخیص شخصیت‌های نمایش به‌واسطه تکثیر آنها حتی دیگر برای خود افراد هم مشخص نیست که چه کسی هستند! و «تجزیه» به‌روشنی روایتی از زوال معنا و فروپاشی هویت شخصی است. در نمایش «هار» نیز ماجرا این است که مدل‌ها درواقع به‌مرور دِفرمه می‌شوند، تغییر ماهیت می‌دهند و به هیبت‌هایی نمادین درمی‌آیند. اینجا موقعیت انتزاعی است، انگار هیچ نیرویی عمل نمی‌کند و هیچ قدرتی آن را از ریخت نمی‌اندازد و این کارها با وجود داشتن ایده آغازین درخشان، رادیکال یا اجراهای خوبشان، در نهایت از پرسش‌افکنی و بحرانی‌کردن ایده در وضعیتی که دست‌اندرکار نمایش اثر هستند ناتوان ماندند و نتوانستند در پرورش ایده زوال موفق ظاهر شوند.

به‌جز «تجزیه» و «هار»، نمایش دیگری بیانگر ایده زوال بود؟

حامد اصغرزاده: اثری چون «لغزش آنی کلام»، گرچه شکست می‌خورد، اما شکستِ لغزش آنی کلام، یک شکست نقادانه است و شکستِ برخی نمایش‌ها از نوع دیگری بود، مثل «چشمش به دشت باز» که از قضا اسم شاعرانه‌ای هم دارد. این نمایش‌ها همان استراتژی‌ای که بعضی از شاگردان براهنی در شعر پیش گرفتند، یعنی روی‌آوردن به یک‌سری شعر بی‌معنا را دنبال کردند و درواقع آنها مُهملاتی بی‌معنا می‌نوشتند که در حال تکثیر حداکثری معنا هستند و این نمایش‌ها در نقطه مقابل اجراهایی مثل «لوله» که می‌خواستند فقط یک معنای صریح و مستقیم را به مخاطب‌ها انتقال دهند، قرار می‌گیرند که منتقدهای حوزه مطالعات فرهنگی و کسانی مثل حسین پاینده سعی می‌کنند از این مفهومِ دموکراسی ادبی و وفور معنا دفاع کنند.

سهم ایده زوال نمایش‌ها از جامعه‌شان

حسام سلامت: اگر بپذیریم ایده‌ها با تاریخ و جامعه‌شان نسبت دارند، می‌توان اذعان کرد آنچه به‌عنوان حاکمیت هژمونیک ایده زوال اشاره کردیم، از همین وضعیتی که در آن هستیم، نیرو می‌گیرد. همان‌طور که گرامشی از مفهوم «بحران ارگانیک»، نام می‌برد و می‌بینیم نظم کهن با همه هیبتش فروریخته، اما نظم جدیدی هم پا نگرفته است که جایگزینش شود. درحالی‌که باید با پرسش به دل وضعیت موجود بزند و اثر را آن‌طورکه هست، نگه دارد. آن‌وقت این اثر بینامتنی می‌شود، نه اینکه برود بیرون و فقط به خودش ارجاع دهد که این یعنی پیش‌رفتن به سمت تئاترهای به‌دور از معنا، مثل زمانی که تئاتر آلترناتیو با سنت تئاتری بازی می‌کند و به طرز جالبی به تو می‌گوید من تئاتر نیستم کالای ناب‌تری برایت دارم؛ یک محصول جدید. اما فقط پروپاگاندایی ایجاد می‌کند که درنهایت بیشتر به تبلیغات بازرگانی نزدیک است و شما اثری از تئاتر مستقل نمی‌بینی.

قائل‌شدن تفاوت میان نمایش‌ها از نظرِ سبک اجرا

حسام سلامت: لازم است مشخصا میان خودِ تئاترها فرق گذاشته شود، مثلا تئاتر «قانون‌گذار آگوستو بوآل» یا دیگر سبک و سیاق‌های تئاتر تعاملی مثل اجرای («پوبلیکومس بشیمبوفنگ» که بر اساس اقتباس از نمایش‌نامه «اهانت به تماشاگر»، پیتر هاند که در همین جشنواره اجرا شد)، بود. درواقع دغدغه پیروی از بوطیقای نمایش را ندارند، بلکه می‌کوشند از طریق برداشتن مرز میان بازیگران و تماشاگران یک واقعیت بسازند یا به‌واسطه نمایشی‌کردن واقعیت و واقعی‌کردن نمایش، دست به یک‌جور آلترناتیوسازی بزنند؛ آلترناتیوی برای تئاتر و برای واقعیت.

ادامه در صفحه ۱۰

روزنه آبی

نگاهی به نمایش «دستورالعمل‌های پرواز برای خدمه و خلبان»

درباره ۲ روایت موازی

پوریا گل‌شناس

● نمایش «دستورالعمل‌های پرواز برای خدمه و خلبان» به کارگردانی «فرهاد فزونی» با بازی یک چهره سینمایی و برادرش (فرشاد فزونی) که دستی در موسیقی تئاتر دارد، هم‌اکنون در تماشاخانه پالیز روی صحنه می‌رود. اگر از موسیقی بسیار بدش که اغلب متشکل از موسیقی پاپ است بگذریم، اجرائی بسیار جذاب و خیره‌کننده است با به‌کارگیری تمهیدات اجرائی ویژه. این پرداخت خلاقانه با به‌کارگیری جنبه‌های تازه‌ای از اجرا محقق می‌شود، از جمله فضاسازی‌های بدیع. ساختار منحصربه‌فرد این اجرا به‌مدد فضاسازی خیره‌کننده نورپردازانه، با طرح‌های انتزاعی گرافیکی و اشکال گوناگون نورپردازی، متشکل از ساخت‌های انتزاعی و رنگ‌پردازی‌های متنوع است که صحنه تئاتر را ورای اجرای مبتنی‌بر بازیگران و میزانسن‌ها، بازنمایی ایده‌های انتزاعی ساخته‌وپرداخته فرهاد فزونی کرده است. حرکت بازیگران بسیار جریان‌محور است و فضایی وهم‌آلود را متناسب با موضوع کار به نمایش می‌گذارد. بازیگرها با وجود میزانسن‌های دشوار بسیار مسلطند. صحنه‌پردازی و حجم‌های پرداخته‌شده روی صحنه که به‌مدد چرخ‌ها حرکت می‌کنند، همگی فضای سقوط و پرواز را تداعی می‌کنند و همنشینی‌شان بازنمای تلاشی یک هواپیما نیز هست که تحسین‌برانگیز است. این نمایش برای تماشاچیان یادآور این مهم است که اجرا برای پرداخت فضاهایی که دست‌مایه می‌کند، همواره چه امکاناتی پیش‌رو دارد. همه درباره تئاتر- رسانه شنیده‌ایم، بااین‌همه کمتر پیش آمده که به‌نحو انضمامی روی صحنه تئاتر تجربه‌اش کنیم. حدس می‌زنم بسیاری از تماشاچیان از اجرا راضی بوده‌اند، احتمالا آمار فروش اجرا نیز بر این ادعایم صحه می‌گذارد. همچنین آنچه خودم به‌عینه دیدم نیز سالنی مملو از جمعیت بود و بلیت‌ها ظاهرا از روز قبل تمام می‌شوند. البته باید بگویم چنین نیست که تجربه‌های بدیع و تازه در تئاتر همیشه تماشاچی داشته باشند، اما در این مورد خاص تجربه‌های جدید چشمگیرتر و مخاطب‌پسندانه‌ترند. ماجرای این تئاتر به شکلی مرموز تا آخرین دقایق نمایش بسیار مرموز و مبهم باقی می‌ماند. راوی ماجرایی را تعریف می‌کند و ماجرایی دیگر نیز هم‌راستا با روایت راوی جلو می‌رود. آنچه که من در اینجا می‌خواهم به آن بپردازم همین ساختار روایی است. پیش از هرچیز شمای کلی این روایت را ترسیم می‌کنم: ماجرا در عین آنکه در وهله نخست بسیار پیچیده به نظر می‌آید، بسیار ساده است، آنچه کار را دشوار می‌کند ربط و بسط دو روایت متمایز از هم است. روایت اول ماجرای دختری است که از بالکن خانه برحسب پیشامدی ناگوار سقوط می‌کند و به کما می‌رود. ماجرای دوم احتمالا - احتمالا را از این رو به کار می‌برم که رویکردی محافظه‌کارانه را در خوانش خودم از روایت لحاظ کرده باشم، زیرا ناگفته روشن است راه بر خوانش‌های دیگر و متضاد با این باز است- تصورات ذهنی یا یک نوع حلول روحی خیالی این خانم در فردی دیگر است یا به عبارت ساده‌تر خوابی است که او در کما می‌بیند و آن ماجرای مردی است که در روستا کافه‌ای دارد و به قاچاقچی‌ها چیزهایی می‌فروشد. این مرد که صدای راوی درواقع صدای اوست، از دو چیز می‌ترسد: یکی سقوط از ارتفاع و دیگری گونه‌ای منحصربه‌فرد از خرگوش که بسیار ویرانگر است. دومی چندان به کارمان نمی‌آید، اما اولی چرا؛ زیرا حالا می‌بینید که نسبتی در سقوط دختر روایتِ اول با ترس از ارتفاع در روایت دوم دریافتنی است. این مرد روزی کافه‌اش را می‌بندد و بلیتی به مقصد آلمان می‌خرد (چرا آلمان؟ پاسخ من کمی عجیب است، امیدوارم مقبول بیفتد: راستش این نمایش یک بازیگر آلمانی خانم دارد!) و خلاصه همان‌طور که حتما تا الان حدس زده‌اید، هواپیما سقوط می‌کند. سقوط هواپیما و سقوط این مرد دو روایت همپوشان و موازی را پیش می‌کشند. تئاتر در تمام مدت اجرا پیش‌برد این نسبت غریب و فهم‌نشده است تا اینکه سرآخر به تماشاچی مجال می‌دهد این نسبت را رمزگشایی کند. تا اینجا کار خوب پیش رفته است و من مایلم توانسته باشم برای کسانی که اجرا را ندیده‌اند اجمالا فضای اجرا را ترسیم کرده باشم. بسیار خب، دو پرسشی که من می‌خواهم این یادداشت را با آن به پایان برسانم این است که اولا نسبت این دو روایت را چگونه باید توضیح داد و ثانیا کشف این نسبت‌های روایی - یعنی روایت واقعی اول و روایت خیالی دوم- چه پی‌آیندی دارد؟ در پاسخ به پرسش اول اگر اهل عرفان، خیال‌پردازی‌های غریب، رمل و اسطرلاب، تناسخ و خلاصه چیزهایی ماوراءطبیعی باشید، پاسخ در مشتان است، ولی من متأسفانه اهلش نیستم و پرسش دوم برای من ناگشودنی و لاینحل است؛ زیرا نمی‌توانم هیچ ساختار عمیق دراماتیکی یا اندیشه‌ای ضمنی را در این کل بازیابم و احساس غریبی در گوشم زمزمه می‌کند که روایت نه از بنیانی استوار و خودآیین، طوری که بتواند این تئاتر را برای ما تبیین کند، بلکه برآمده از ایده‌ای بسیار خام‌دستانه است. درواقع مایلم ادعا کنم نمایش‌نامه برای تمهیدات اجرائی نوشته شده، نه برعکس. شاید این تمهیدات خوب از آب درآمده و جالب است، اما آیا بهتر نیست متن نمایشی را کس دیگری بنویسد؟