درباره نمایش «متولد ۱۳۶۱» نوشته نغمه ثمینی و کارگردانی پیام دهکردی

دختران آن سال

حسین ذوقی

«متولد ۱۳۶۱» درباره دختر یا دختران متولد سال ۱۳۶۱ یا به تعبیر گسترده‌تر متولدان اوایل دهه ۶۰ است؛ آن نسل از دختران که بعد از سال‌های اول انقلاب و شروع جنگ متولد شده‌اند؛ نسلی که با انقلاب بزرگ شده‌اند و با تغییر شرایط اجتماعی- سیاسی تقریباً سه دهه اخیر ایران زیست کرده‌اند. دو رویکرد همگون و به هم پیوسته در کنار هم مورد نظر اثر است؛ یکی همان نسل دختران که در طول سال‌های مورد نظر چه فرازها و فرودهایی را پشت سر گذاشته‌اند و دیگری روایت همان فرازها و فرودها. اثر با انتخاب موضوع متولدان اوایل دهه ۶۰ خود را کاملاً در بستری سیاسی- اجتماعی پیش می‌برد. با جنگ و سال‌های جنگ آغاز می‌کند. در نوجوانی به تحول سیاسی و شور اصلاحات می‌رسد و جوانی‌اش که به دوران امروز می‌رسد و پر از تلاطم است.

مولف با انتخاب موضوع دختری متولدشده در این سال و با پیشبرد قصه زندگی او اتفاقات اجتماعی و سیاسی هر دوره را بیان می‌کند. برشی از آن دوران را بیان کرده و صرفاً تداعی‌کننده اتفاقات است. چنان که هر جا ارجاعاتی دقیق به هر زمان می‌دهد. نمایشنامه در هفت قطعه، مقاطع تاریخ سیاسی-اجتماعی سه دهه را روایت می‌کند. نمایش با «متولد ۱۳۶۱» در شکم مادر آغاز می‌شود. جنگ هشت‌ساله ایران شروع شده است. کشور در وضعیت اضطرار است؛ همان خاطرات اخبار جنگ، اعلام پیروزی‌های سلحشوران، رواج اصطلاح ظفرمندی‌ها، پنهان شدن در پناهگاه‌ها، آژیرهای رنگی و سال‌های «شنوندگان عزیز توجه فرمایید». بعدتر سال آمدن رزمندگان در بند و تصاویر تلویزیون، سال‌های کوپن و صف. و حالا «متولد ۱۳۶۱» نوزادی متولدشده در سال‌های ابتدایی این دوران دارد. که خردسالی‌اش در پناهگاه و هراس از جنگ گذشته است؛ نسلی که به یاد می‌آورد مادران زیادی از خانه‌ها رفته‌اند. نسلی که به یاد دارد پدران زیادی دیگر به خانه برنگشته‌اند. و حالا این نسل در دوران پیچیده خود روایتی در یک نمایشنامه‌اند.

«متولد ۱۳۶۱» داستان همان دختر تولدیافته در دوران جنگ است که مادرش او را می‌گذارد و می‌رود. دختر می‌ماند و پدر. و حالا او با ترس‌های کودکی‌اش و عقده‌های فراوان از نامهربانی و ترس‌ها و وحشتش بزرگ می‌شود. قطعه دوم دوران کودکی اوست؛ دورانی که مادر خانه را رها می‌کند. او می‌ماند و عروسکی که یادگار اوست و چمدانی که برای رفتن با مادر بسته بوده و حالا و تا دیرتر برای روزی که مادر می‌آید تا او را با خود ببرد همچنان آماده است. دو قطعه اول نمایش در هر قطعه برهه‌ای از تاریخ رشد «متولد ۱۳۶۱» را نشان می‌دهد. در میان هر قطعه نمایش نیز بخشی به عنوان مقدمه قطعه دیگر با صدای «متولد ۱۳۶۱» شنیده می‌شود.

نمایشنامه در هر قطعه خود ارجاعاتی آشنا به بخشی از تاریخ سه دهه می‌دهد. چنان که در قطعه اول جنگ مورد نظر است و در قطعه‌ای دیگر که داستان نوجوانی «متولد ۱۳۶۱» است همان داستان‌های صفحات اجتماعی و حوادث روزنامه‌های آن سال‌ها که مرگ پسر یا دختری در یک مهمانی شبانه است، بیان می‌شود. در قطعه‌ای دیگر مستقیماً به شروع دوران اصلاحات اشاره می‌کند و هیجان آن نسل برای انتخاب کسی که اصلاحات سیاسی- اجتماعی را شعار داد و بنیان کرد. در پایان نیز که روایت همان «متولد ۱۳۶۱» در روزهای امروز ماست؛ دختری در آستانه رسیدن به پایان دهه سوم زندگی خود.

«متولد ۱۳۶۱» به لحاظ رویکرد روایت چند دهه یادآور اثری دیگر است؛ «یک دقیقه سکوت» اثر محمد یعقوبی. آنجا نیز نمایش تاریخ دهه‌های اخیر را در بستری اجتماعی روایت می‌کند. آنجا داستان کسی است که به خواب‌های طولانی می‌رود و در هر بار از خواب بیدار شدن‌هایش با اتفاقاتی دیگر مواجه می‌شود. آنجا نویسنده با هوشیاری خواب را وارد داستانش می‌کند و سربسته گذر تاریخی ما را آن‌گونه روایت می‌کند. انگار که هر اتفاقی چنان ناگهانی، هر موجی چنان ناگهانی به راه می‌افتد که گویی خواب بوده‌ایم و از خواب برخاسته‌ایم. چنین است که «یک دقیقه سکوت» به دور از نوستالژی و در عین ارائه تصاویر رئالیستی می‌تواند راوی صادق تاریخ باشد. در کنار روایت، تحلیلی دقیق از اوضاع اجتماعی- سیاسی بدهد و خود را ثبت کند.

اما «متولد ۱۳۶۱» نیز کارکردی چنین دارد؟ مسلماً نه به اندازه «یک دقیقه سکوت». اما رویکرد این دو متفاوت است. نمی‌توان قیاس بین دو اثر را نشانه خوب بودن یکی و خوب نبودن دیگری دانست. اینجا قیاس در مورد تحلیل و نوع نگاه مولف به ماجراست. «متولد ۱۳۶۱» برخلاف اثر مورد اشاره کلاژی از آدم‌ها و تاریخ‌ها و داستان‌هاست.

قصه به همان میزان که مربوط به یک دختر متولد آن سال است، به همان میزان هم گستردگی یک نسل را دارد. اما آن چیزی که اثر را در مسیر موفقیت با چالشی بزرگ مواجه می‌کند نگاه نوستالژیک مولف به ماجراست. «متولد ۱۳۶۱» با اینکه متوجه مساله نسل است اما تحلیلش و نوع نگاهش به تاریخ این نسل نگاهی نوستالژیک از طرف نسل خود است. نمایشنامه نگاه نسلی دیگر به دختران دهه ۶۰ است. آنقدر نشانه‌گرا می‌شود که می‌توان آن را نه یک تئاتر که یک بسته خاطره‌ای دانست و آفتش آنجا بروز می‌کند که نگاه مخاطب به اثر نگاهی همراه با اخطار به اوضاع دختران در دهه‌های اخیر می‌شود. به جایی می‌رسد که در جایی تماشای این نمایش را به مسوولان و مدیران نظام توصیه می‌کنند. (اشاره به مطلب یکی از سایت‌های اینترنتی است که تماشای این نمایش را به مسوولان توصیه کرده تا در جریان مشکلات دختران جوان قرار بگیرند.) حالا نه به استناد حرفی در جایی که به استناد همان نکته اشاره شده درباره نوستالژیک بودن نگاه مولف به داستان و مواردی در تاریخ ۳۰ساله اخیر می‌توان گفت که «متولد ۱۳۶۱» در همان بیان خاطرات و نوستالژی‌بازی باقی می‌ماند. در این رویکرد البته کاملاً موفق است. در هفت قطعه از سه دهه گذر می‌کند. با اینکه هر قطعه نمایش چونان یک متن رئالیستی دیده می‌شود اما اثر در کلیت خود نمایشنامه‌ای رئالیستی با معیارهای رئالیسم نیست.

«متولد ۱۳۶۱» آنجایی نمایشنامه‌ای خوب است که بخواهیم خاطرات‌مان را مرور کنیم و آنجایی خوب نیست که بخواهیم به اثر دقیق شویم و آن را نه به عنوان بسته‌ای نوستالژیک و هدیه‌ای تاریخی مورد بررسی قرار دهیم.

نمایشنامه «متولد ۱۳۶۱» به دلیل ساختار متنی‌اش خود را در اولویت قرار می‌دهد. کارگردانی به جز لحظات اولیه و لحظات پایانی ایده‌ای را دنبال نمی‌کند. تنها خواننده متن است. متن متشکل از هفت مونولوگ است (به جز قطعه آخر که پایان‌بندی نمایش است و همه قطعات قبلی نمایش را کنار هم قرار می‌دهد). مشخصاً به جز قطعه اول کارگردانی دیگر نور چشمگیری ندارد. نمایش با جلوه‌ای تصویری آغاز می‌شود؛ بازیگری که در هوا معلق است. پس از آن و تا قبل از رسیدن به قطعه پایانی کارگردانی نمایش جلوه خاصی ندارد. البته می‌توان این را به بازیگر نیز نسبت داد. در مونولوگ و هنگامی که متنی قصه‌گو در حال اجراست، بازیگر نقش عمده‌ای در نحوه ارائه آن ایفا می‌کند. بازیگر می‌تواند قطعه‌ای جذاب را ارائه کند و در عین حال می‌تواند موجب شود لحظات برای مخاطب به سختی بگذرند. در «متولد ۱۳۶۱» لحظاتی این‌گونه است. ایده کارگردان در نحوه اجرا در پنج قطعه میانی اثر یکسان است و به گونه‌ای است که بازیگر باید صحنه را به پیش ببرد، قصه‌اش را تعریف کند و مخاطب را با خود همراه کرده و به قطعه بعدی بسپارد. اما این امر در اجرای «متولد ۱۳۶۱» محقق نمی‌شود. می‌توان گفت اگر جذابیت نوستالژی‌بازی متن و شکل اجرای قطعه اول را به کناری بگذاریم، اجرا بسته‌ای از ملال است.

عکس‌ها: رضا معطریان

نگاهی به نمایش «در خواب به سراغم آمد» نوشته مشهود محسنیان و کارگردانی ندا هنگامی

وعده دیدار عشق و مرگ

افسانه نوری

فضایی که آمیخته با وهم و شک و اندوه و دودلی است، فضایی که در استحاله رنگ‌ها و شکل‌ها معنی می‌یابد و فضایی که در گوشه و کنار آن می‌توان نشانه‌های اسطوره‌مانند را یافت، ترکیب درهم پیچیده‌ای است که با پس و پیش کردن زمان و کنار هم گذاشتن موقعیت‌های گوناگون، نمایش «در خواب به سراغم آمد» را به وجود می‌آورد.

حضور زنی قرمزپوش با جامه‌ای بلند که در پس پرده‌های سیاه حرکت می‌کند در اولین برخورد، مخاطب را برای مواجهه با نمایشی که بر بستری از اسطوره و معما جریان دارد، آماده می‌کند؛ بستری که خود گویی از اعماق تاریک و فراموش‌شده‌ای سربرآورده است که ویژگی ممتاز آن آرکائیک بودن آن است. کهن بودن در این نمایش بخشی از معنای اثر است که با تاثیر از مرگ و پوسیدگی در کنار عشق و نیاز مطرح می‌شود، یکی از مفاهیمی که از این نمایش به ذهن متبادر می‌شود، همین همنشینی عشق و مرگ است به مصداق آن بخش از یکی از اشعار شاملو که می‌گوید: «عشق، مگر امشب با شوهرش مرگ وعده‌ی دیداری داشته است.»

در فضای شاعرانه‌ای که در آن همه اتفاقات و آمد و شدها به رفع این معما می‌انجامد که آن شب در خانه پدر کلیسا (کشیش) چه گذشت، این مفهوم به خودی خود بخشی از این معما را گره‌گشایی می‌کند؛ مفهومی که به به‌هم‌آمیختگی تفکیک‌ناپذیر عشق و مرگ اشاره می‌کند و در عین حال که هیچ‌یک را برتر یا کمتر از دیگری نمی‌پندارد، وجود هر یکی را ملزم به حیات دیگری می‌داند.

در کنار دیالوگ‌های شاعرانه اثر که گاه وجه شاعرانه‌شان بر وجه دراماتیک آنها می‌چربد، در رفت‌وآمدهای زمانی ممتد حل معما خود به صورت معمایی دیگر درمی‌آید. معمای اول این است که دختر چگونه به قتل رسیده و معمای دوم اینکه پسر چگونه به دیار فراموشی راه یافته؟ این دو پرسش هر دو از بن‌مایه یکسانی به نام مرگ تغذیه می‌شوند که با بن‌مایه‌ای به نام عشق پیوند خورده است؛ عشقی که متعلق به روزگاری است که هنوز خون در رگ‌های آنان جریان داشته است.

شاید بهترین اتفاق این نمایش در وهله نخست، در ایده اولیه آن پنهان باشد؛ زمانی که این ایده در ذهن نویسنده شکل گرفته که بر اساس بخشی از رومئو و ژولیت شکسپیر داستانی روایت کند. داستانی زاییده نگاهی دیگر به این تراژدی. نگاهی که افسون عشق و نیز نفرت مردی را که سال‌ها در انزوا و تاریکی زیسته و در سایه قرار دارد به تصویر می‌کشد که با از بین بردن این عشق تمنای هر وسوسه‌ای را نیز در خود خاموش می‌کند و تلاش می‌کند تا جان بی‌قرار خود را با دست آلودن به دو قتل آرامش بخشد، اما این آرامش در عمل پیدا نمی‌شود و او همچنان آشفته و سردرگم در سوالات و ترس‌های به زبان نیامده ذهن خویش اسیر است و در انزوای خویش می‌پوسد. این نقطه از داستان که می‌توان آن را سطور ناخوانده نمایشنامه شکسپیر دانست، بخش پنهانی است که توسط نویسنده نمایشنامه پیدا شده، داستانی دیگر به آن اضافه شده و رنگ و لعاب یافته است، اما این داستانی دیگر از نوعی نیست که اگر مردمان شهر کشیش بدانند، او را متهم کنند. این داستان بیش از آنکه بر پایه روایت به ترتیب وقوع حوادث شکل گرفته باشد، در ذهن مردگان و زندگان نمایش می‌گذرد؛ مردگانی که دست آخر تلاش می‌کنند با پیوندی ابدی انتقام خود را از مرد کلیسا به عنوان کسی که مسوول جدایی ابدی آنها در دنیای فانی بود، بگیرند.در نمایشنامه «در خواب به سراغم آمد» ایده و طرح اولیه بر اجرای اثر غالب است و آنقدر که ایده جذاب و جالب به نظر می‌رسد، در اجرا موفق به نظر نمی‌رسد چرا که با وجود بازی‌های زمانی و رفت و برگشت‌هایی در زمان و حتی مکان و درهم‌آمیختن زمان و نیز ترکیبی از حضور کاراکترها در صحنه‌های مختلف، نمایشنامه همچنان از کمبودهایی که بر آن غلبه کرده است رنج می‌برد.

اولین مشکلی که نمایشنامه با آن دست به گریبان است، این است که ظاهراً نویسنده نتوانسته از وجه شاعرانه دیالوگ‌ها تا حدی چشم‌پوشی کند که بتواند به وجه دراماتیک آنها بیفزاید. این موضوع باعث می‌شود در بسیاری جاها مخاطبان نمایشنامه در عین حالی که به صحنه خیره شده‌اند، نتوانند دیالوگ‌ها را به خوبی دنبال کرده یا حتی بشنوند چراکه دیالوگ‌ها کارکرد دراماتیک خود را از دست داده و تنها به واگویه‌هایی مبدل می‌شوند که داستان آنقدر به عمق آنها هدایت شده است که قابل تشخیص نیست. داستانگویی مبهم و نداشتن خط روایتی منسجم شاید دومین مشکلی است که نویسنده متن با آن دست و پنجه نرم می‌کند. گرچه در کل می‌توان از آنچه بر صحنه می‌گذرد، داستانی برداشت کرد که مقصود نویسنده است اما این داستان آنقدر ته‌نشین شده و آنقدر از آن زده شده است که کتابی را می‌ماند که صفحاتی از آن یا سطرهایی از آن افتاده و این سطرها همان سوالاتی هستند که در ادامه نمایش نیز پاسخی برای آنها یافت نمی‌شود.

حتی بازی‌های زمان و مکانی و رفت‌وآمدها و پیچیدگی‌های ظاهری که به ایجاد فرمی دلربا در نمایشنامه می‌انجامند و به فرصتی تازه برای پدید آوردن جلوه‌ای از ساختاری مسحورکننده برای هر کارگردانی بدل می‌شوند نیز نمی‌توانند نمایشنامه را از مشکل شیوه روایت نجات دهند. این مساله یکی از مسائلی است که باعث می‌شود نمایش «در خواب به سراغم آمد» از نمایشی عالی که می‌توانست باشد، به نمایشی متوسط نزول کند. با برطرف شدن ضعفی که در شیوه دیالوگ‌نویسی وجود دارد، نمایش می‌تواند چندین پله بالاتر از سطحی که اکنون بر آن ایستاده است، جلوه‌گر شود.

وجه دیگری نیز در نمایشنامه وجود دارد که می‌توانست به نوعی هدایتگر شیوه کارگردانی برای هر کارگردانی باشد که این متن را برای اجرا برمی‌گزیند. این وجه تغییر زمان‌ها و مکان‌هاست که می‌تواند در هر رفت و برگشت با شیوه‌ای متفاوت در نحوه اجرا اعم از کارگردانی و بازیگری و نورپردازی اجرا شود و به این‌ترتیب برزخی را که به دلیل ساختار و فرم نمایشنامه به صورت بالقوه در آن وجود دارد، به عمل درآورد. برای روشن شدن این موضوع می‌توانیم به مشخص‌ترین صحنه‌هایی که بیشترین تفاوت‌ها را با هم داشتند، رجوع کنیم. یکی از این صحنه‌ها اولین صحنه لب به سخن گشودن دختر است که تا آن زمان دختر نامیده می‌شد و پس از لب گشودن نام او که ژولیت است، فاش می‌شود. در این صحنه بازگشت در زمان اتفاق می‌افتد و علاوه بر آن، لحن و زبان دیالوگ‌ها از خشونت و حتی عوامانه بودن که در صحنه پیش از آن (گفت‌وگوی پسر یا رومئو با پدر یا کشیش) اتفاق افتاده کاملاً فاصله گرفته و به زبانی لطیف و شاعرانه مبدل شده که علاوه بر شاعرانه بودن رنگی از زبان فاخر یا آرکائیک به همراه دارد. این شکست ناگهانی زبان و فضا که در بستری از شکست زمانی اتفاق می‌افتد، بهترین موقعیت را برای کارگردان ایجاد می‌کند تا شیوه کارگردانی خود را تغییر داده و مخاطب را با اتمسفری جدید رودررو سازد. نمونه دیگری از این تغییر در نمایشنامه که متاسفانه کارگردان از آن در جهت تغییر اتمسفر حاکم بر کارش استفاده نکرده است، صحنه‌های مرگ ژولیت و ورود رومئو به جهان فراموشی است. کارگردان نمایش «در خواب به سراغم آمد» با در نظر گرفتن چنین نکاتی می‌توانست به ایجاد تنوع و فضایی پرتعلیق‌تر کمک کند که در آن مخاطب بدون احساس کسالت نمایش را پیگیری کند.

این نکته را نیز نباید فراموش کرد که احساس کسالت ایجاد شده در این نمایش که با توجه به دکور زیبا و شاعرانه، طراحی لباس و موسیقی تلاش شده بود بر آن غلبه شود صرفاً به شیوه کارگردانی مربوط نمی‌شود بلکه ظاهراً ریشه در عوامل متعددی دارد. برای مثال زیبایی دکور نمایش که در لحظه اول چشمگیر است، هیچ کاربردی ندارد مگر همان چشمگیر بودن در لحظه اول! و علاوه بر این در این دکور نمی‌توان مفهوم خاصی نیز یافت تا شاید کاربرد آن را مفهومی دانست. شاید بتوان پرده‌های سیاهرنگ آویخته را با توجه به تم و مایه اصلی نمایش وسیله مناسبی برای فضاسازی در نظر گرفت اما آکواریوم‌های پرآب برای نمایشی که افلیا در آن یکی از کاراکترهاست، مناسب‌تر به نظر می‌رسد تا ژولیت. مخصوصاً آکواریوم انتهای صحنه هیچ کارکردی ندارد و تنها به عنوان تختی که مرده‌ای بر آن خوابیده، استفاده می‌شود که به جای آن نیمکتی هم می‌توانست قرار بگیرد.

میزانسن‌ها در این نمایش کلاسیک و بازی‌ها نیز به پیروی از حال و هوای متن بین گرایشی واقع‌گرایانه و غیرواقع‌گرایانه در رفت و آمدند. همه‌چیز در این نمایش سیال به نظر می‌رسد. از حال و هوای اولیه نمایشنامه گرفته تا بازی‌ها و کارگردانی نمایش. ایجاد این احساس شناور بودن در تماشاگر تا حدود زیادی مدیون متن اولیه است که اگر از نمایش حذف شود، نمایش به رنگ و لعابی می‌ماند که با شیوه اجرا به وجود آمده است به علاوه اینکه در برخی صحنه‌ها شیوه اجرا و محتملاً نمایشنامه به شیوه‌های هالیوودی نزدیک می‌شود. این موضوع بیشتر در صحنه‌های برخورد پسر با کشیش و برخورد پسر با او همراه اسلحه که به زانو زدن و اعتراف‌گیری منجر می‌شود اتفاق می‌افتد که فیلم‌های معمایی پلیسی هالیوود را به ذهن متبادر می‌کنند.

آخر سخن اینکه نمایش «در خواب به سراغم آمد» هنوز حال و هوای تجربه‌گر خود را حفظ کرده و به نمایشی حرفه‌ای بدل نشده است اما شجاعت گروه در برخورد، نتیجه‌گیری و تاویلی خلاق از موضوعی که سطرهای نانوشته یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌های جهان را تشکیل می‌دهد، ستودنی و غیرقابل انکار است، این شجاعت آنقدر ارزشمند هست که نمایش را به کاری دیدنی بدل کند.

صحنه کافکی

علی منصوری

درباره تونی کوشنر

از درد و آرزومندی

چیزی که بیشتر از همه نام تونی کوشنر (-۱۹۵۶) نمایشنامه‌نویس امریکایی را بر سر زبان‌ها انداخت، نمایشنامه اپیک «فرشتگان در امریکا» (۱۹۹۱) بود؛ نمایشنامه‌ای در امریکا که در آن از معضلات فرهنگی شیوع ایدز، سیاست‌های ریگان/ بوش و پایان جنگ سرد به صراحت سخن به میان می‌آید. هم‌دوزی دراماتیک روابط انسانی، حقایق تلخ سیاسی و خیال‌پردازی‌های رویاگونه کوشنر، برای او تحسین منتقدان و شهرت در میان نمایشنامه‌نویسان جوان امریکایی را به همراه جوایز پولیتزر و تونی به ارمغان آورد. منتقدان موضوعات طرح‌شده در «فرشتگان در امریکا» را مجموعه‌ای ارزشمند می‌دانند از تغییر الگوها و ارزش‌ها، ماهیت خودخواهی در اجتماع بشری و همچنین مباحث مهم سیاسی مطرح در دهه ۱۹۸۰؛ یعنی حقوق اقلیت‌های جنسی، پایان جنگ سرد، جایگاه دین در جوامع مدرن و کشمکش ایدئولوژیک بین سیاست‌های محافظه‌کارانه و لیبرالیسم. منتقدان همچنین او را به خاطر اجتناب از احساساتی‌گرایی‌های رایج در اکثر نمایشنامه‌ها در مواجهه با کاراکترهای مبتلا به ایدز تحسین کرده‌اند. فرانک ریچ این نمایشنامه را یک شاهکار واقعی امریکایی معرفی می‌کند که با اصرار می‌خواهد تمام احتمالات ممکن در زندگی و هنر را پذیرا باشد. کوشنر درباره ایدز می‌گوید: «این پارادوکس یک بیماری است. بی‌شک ایدز یکی از بزرگ‌ترین مصیبت‌هایی است که گریبان بشر را گرفته و با توجه به اینکه همنوعان ما همواره میل شدیدی برای یادگیری و درک دارند، چیزی که می‌شود آن‌را به نوعی گرسنگی و میل همیشگی برای پیشرفت تعبیر کرد، این بیماری هم در این فرآیند، سازنده و مفید شناخته می‌شود. کشمکش و جنگ با ایدز، به ما مرگ را می‌آموزد، اینکه اگر قرار باشد با آن روبه‌رو شویم، شکل آن را عوض می‌کنیم. یک مرگ ناعادلانه می‌تواند تبدیل به منبعی برای زندگی شود، یک زندگی که به عدالت و قدرت وارد می‌شود.» به زعم بسیاری از منتقدان، آثار و نظرات برتولت برشت تاثیر بسزایی روی کوشنر گذاشته و خود او هم با گفتن اینکه آثار برشت جزء محبوب‌ترین نمایشنامه‌هایش است این را تایید کرده است: «وقتی دانشجوی دانشگاه کلمبیا بودم دو خواسته داشتم: اول اینکه می‌خواستم فعال سیاسی باشم و دوم اینکه می‌خواستم در دنیای تئاتر سیر کنم. و خب برای رسیدن به این دو، برشت یک راه‌حل قطعی بود. در آنجا سعی کردم با نظرات مارکس هم آشنا شوم و برشت کسی بود که به من یاد داد چطور مارکس را بفهمم. مارکس هم به من کمک کرد که برشت را بفهمم. این روزها همه به راحتی از اصطلاح پرطمطراق «فاصله‌گیری» از تماشاگر و «بیگانه‌سازی» حرف می‌زنند اما به اعتقاد من این چیزی نیست که برشت به دنبال آن بود. به نظر من این بزرگ‌ترین اشتباه در تعبیر نظریات برشت است. آنچه او از آن به عنوان Verfremdungseffekt یاد می‌کرد، عبارت بود از تاثیر بیگانگی و نامتجانس بودن و نه فاصله‌گیری. نمی‌شود «تنه‌دلاور» را نوشت و انتظار داشت تماشاگران آن گریه نکنند. او دقیقاً می‌داند چه می‌کند. او اصلاً به دنبال یک رابطه شبه‌مازوخیستی دروغین با تماشاگرش نیست و نمی‌آید بگوید می‌دانم اشک‌تان درآمده ولی من روی صورت‌تان سرکه می‌پاشم. اما این روزها هر کس به سراغ برشت می‌رود، عجیب و غریب‌ترین کارها را انجام می‌دهد و خیال می‌کند لاجرم کار برشت به این معناست.» در ۱۹۹۷ او اقتباسی از نمایشنامه «زن نیک ایالت سچوان» به عمل آورد که در آن بر شباهت داستان اصلی با جامعه امروز امریکا تاکید کرده است. بعد از «فرشتگان در امریکا»، کوشنر در سایر آثارش هم به کاوش روابط میان آدم‌ها، در محیط اجتماعی، فرهنگی و سیاسی بزرگ‌تری در عرصه رخدادهای داخلی و بین‌المللی ادامه داد. نمایشنامه «خانه‌نشین/ کابل» (۲۰۰۱) که پیش از حملات تروریستی یازدهم سپتامبر نوشته شده بود، تنها چند ماه پس از این حملات روی صحنه رفت. از آنجا که بخشی از ماجرای نمایش در افغانستان اتفاق می‌افتاد و به موضوعاتی در مورد قدرت‌های غربی در رابطه با سیاست‌ها و تاریخ افغانستان می‌پرداخت، «خانه‌نشین/ کابل» به عنوان یک اثر پیشگویانه شناخته شد. در موزیکال «کرولاین یا تغییر» (۲۰۰۳) هم کوشنر به روابط میان یک خانواده یهودی ساکن در جنوب امریکا و پیشخدمت سیاهپوست‌شان کرولاین می‌پردازد و روند تغییرات و اصلاحات در ساختار خانواده را در بستر تغییرات به وجودآمده توسط جنبش حقوق شهروندی در دهه ۶۰ به تصویر می‌کشد. اعتراضات کوشنر به رفتارهای اسرائیل در قبال فلسطینیان و مخالفت او با افراطی‌گری‌های مذهبی اسرائیل در مواجهه با موضوعات فرهنگی و سیاسی، باعث بروز بحث و جدل‌هایی در انجمن یهودیان امریکایی در مورد این نمایشنامه‌نویس یهودی شد و حتی به لغو دریافت دکترای افتخاری وی از دانشگاه برندیس در سال ۲۰۰۶ انجامید.

تماشاخانه

ناصر حبیبیان

درباره تئاتر شهر

پارک دانشجو پیشترها به نام پارک پهلوی شناخته می‌شد که یکی از تفرجگاه‌های مردم تهران هم بوده. در این پارک ساختمانی معروف به «میهمانخانه بلدیه» حدود ۸۰ سال پیش ساخته شد و گاهی گروه‌های شعبده و سیرک‌بازان در فضای باز اطراف این میهمانخانه به اجرای برنامه می‌پرداختند. بعدتر میهمانخانه به نام کافه شهرداری معروف شد. مجموعه تئاتر شهر که ساختمان مدور آن یکی از شاهکارهای معماری ایران به شمار می‌رود، در حال حاضر مهم‌ترین مجموعه تئاتری ایران است و از طرفی میزبان اصلی میهمانان ۲۸ دوره گذشته جشنواره تئاتر فجر نیز همین مکان بوده است. نمای گنبد نیم‌مدور بام و ستون‌های قرینه اطراف آن از دور چون خیمه‌ای بر محوطه سنگفرش گسترده پارک دانشجو قوام یافته است. نمای دیوار بیرونی، ترکیب انتزاعی و زیبای کاشی فیروزه‌ای و سبزرنگ و آجر برجسته، به ویژه یادآور معماری دوره ایلخانیان است. فضاهای داخلی بنا با پیچ و خم‌های هندسی شاید بر کاربرد دایره و رازگونگی آن در فرهنگ و هنر ایرانی تاکید می‌کند که در شکل پلان دایره‌ای ساختمان نیز بارزترین ویژگی آن به حساب می‌آید. ساخت این مجموعه در سال ۱۳۴۶ بر اساس طرحی از بیژن انصاری و با نظارت مهندس سردار افخمی شروع شد. هشتم بهمن‌ماه ۱۳۵۱ تئاتر شهر با اجرای نمایش «باغ آلبالو» به کارگردانی آربی آوانسیان افتتاح شد. این مجموعه، دولتی بود و نخست زیر نظر «سازمان جشن هنر» و سپس «سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران» و «انجمن ایران و امریکا» اداره می‌شد. بعد از پیروزی انقلاب با حکم شورای انقلاب در سال ۵۹ اداره این مجموعه به «وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی» محول شد. ساختمان تئاتر شهر در ابتدا تنها برای سالن اصلی در نظر گرفته شده بود که به مرور محل پارکینگ اتومبیل‌های تماشاگران و کارکنان و همچنین برخی انبارها و سالن‌های تمرین هم با تغییراتی به عنوان سالن نمایش مورد استفاده قرار گرفت. دومین سالنی که پس از تالار اصلی در آن افتتاح شد سالن چهارسو بود که در سال ۱۳۵۴ به کوشش آربی آوانسیان و همکاری صدرالدین زاهد و سوسن تسلیمی و فردوس کاویانی بنا شد که به افتخار پنجاهمین سال فعالیت تئاتری لُرتا افتتاح شد و از این جهت چهارسو نام گرفت که اجرای نمایش در چهار طرف یا دو طرف یا رودررو امکان‌پذیر است و البته برای اجرای تئاترهای تجربی در نظر گرفته شده بود. پیش از ورود به سالن چهارسو برای میهمانان یک کافه‌تریا وجود دارد که کتابفروشی را هم شامل می‌شود. سالن‌های تئاتر شهر در حال حاضر شامل اصلی در طبقه همکف، چهارسو، سایه، قشقایی و کارگاه نمایش در طبقه زیرین است. البته تالارهای «خورشید» و «کوچک شماره۳» و «نو» هم برای مدتی در این مجموعه فعال بوده‌اند که سالن کوچک شماره ۳، در سال ۱۳۶۶ تبدیل به کتابخانه شد و سالن خورشید هم به علت عدم وجود امکانات مناسب تعطیل شد. محوطه باز اطراف بنا در مجاورت خیابان ولیعصر، پارک دانشجو و خیابان انقلاب نیز بخشی از مجموعه تئاتر شهر محسوب می‌شود که در حال حاضر ضلع جنوبی آن به علت ساخت و ساز مسجد همجوارش از سمت تالار قشقایی و محوطه ضلع شمالی آن نیز از طرف شرکت «راه‌آهن شهری تهران و حومه» با احداث ایستگاه مترو تحدید شده است که احتمالاً باعث تسریع در استهلاک این مجموعه خواهد شد. تئاتر شهر در سال ۱۳۸۶ به دلیل عدم ایمنی و فرسایش مورد بازسازی قرار گرفت که همین زمان یک سالن کنفرانس به جای سالن کوچک شماره ۲ در آن ساخته شد. در طبقه چهارم، کتابخانه تخصصی و مرکز اسناد هنرهای نمایشی واقع است. این مرکز تنها کتابخانه و مرکز اسناد هنرهای نمایشی کشور است که به همت منصور خلج سامان یافت. یکی از نکات جالب توجه در تئاتر شهر تفاوت قیمت بلیت نسبت به سالیان پیش است. بهای بلیت آن تا سال ۱۳۷۱، ۳۰ و ۵۰ تومان بوده است. در آن سال بهای بلیت ناگاه ۱۵۰ تومان می‌شود که در حال حاضر بسته به اجراها گاهی تا ۱۰ هزار تومان هم می‌رسد. از جمله مدیران آن تا به حال علی رفیعی، ناهید مهدوی، فخرالدوله انوار، نادر خوشدل، فریدون علیاری، میرمحمود موسوی، مهدی حجت، صادق هاتفی، قدیمی، محمدرضا آل‌محمد، سیدمهدی میردانش، مجید جعفری، حسین پاکدل، حسین پارسایی، محمد خبری، مهرداد رایانی‌مخصوص و محمد حیدری بوده‌اند. پس از حیدری مجموعه تئاتر شهر تا به حال توسط اداره کل هنرهای نمایشی اداره شده است.