از چشم منتقد

نگاهی به نظریه خواننده مقاوم در نقد نمایشنامه

آینا قطبی یعقوبی

■ نقادی ادبی و به تبع آن نقد نمایشنامه به عنوان یکی از گونه‌های مهم ادبی، در پایان قرن نوزدهم و در نتیجه تخصصی شدن علوم و شکل‌گیری رشته‌های تازه‌ای چون روانشناسی، جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی و... دچار تحول وسیع شده و از این دوران به بعد نقدنویسی به حوزه‌هایی کاملا تخصصی تقسیم شد و تحت چارچوب‌های فکری متفاوت و گاه متضاد تنوع می‌یابد. یکی از این حوزه‌های نوظهور حوزه نقادی فمینیستی است. نقد فمینیستی شاخه‌ای از نقادی ادبی است که به بررسی وضعیت زنان چه در جایگاه مولد متن و چه به عنوان خواننده و منتقد، پرداخته و متون نمایشی را از منظر جایگاه و نقش زنان و همچنین تاثیری که بر زنان و بر کلیت جامعه تابع خود می‌گذارند، مورد بررسی قرار می‌دهد. این نوع نقد هم داعیه افشای سلطه مردانه بر زنان را داشته و هم در پی یافتن جایگاه ویژه زنان و زبان حقیقی آنهاست. از منظر فمینیستی اولین پژوهش‌ها درحوزه تاریخ تئاتر با غیبت زنان مواجه می‌شود. از آنجا که پژوهشگری سنتی بر شواهد مبتنی بر متون نوشتاری، متمرکز بوده و بیشتر تلاش‌های پیشین زنان، به صورت مکتوب ثبت نشده‌اند، بنابراین غیبت زنان نمایشنامه‌نویس در این‌گونه از پژوهش‌ها مرکزیت می‌یابد. واقعیت این است هیچ نشانه‌ای از متون نگاشته شده توسط زنان برای صحنه تئاتر، تا قرن هفدهم وجود ندارد. بنابراین اولین موج منتقدان تئاتر فمینیست، تمرکز اصلی کار خود را بر جنبه‌های منفی متون نگاشته شده توسط مردان و نقش‌های محدود شده زنان در این آثار می‌گذارند. در حقیقت این مرحله از نقادی به تصویر و نقش زنان در متون مرد نگاشته و همچنین تاثیر جامعه‌شناختی و روانشناختی این تصاویر بر جامعه می‌پردازد.

نظریه «خواننده مقاوم» یکی از نظریه‌های مرحله اول نقادی ادبی فمینیستی است که بیشتر از سایر نظریات این حوزه توسط منتقدان فمینیست ایرانی در نقد و بررسی آثار ادبی، نمایشی و سینمایی به کار گرفته شده است. این نظریه تلاش می‌کند، متن را متناسب با واکنش‌های مخاطبان آن اثر تحلیل کند. در واقع نظریه خواننده مقاوم یک نظریه وابسته به مخاطب است و در ذیل کار منتقدانی قرار می‌گیرد که در دهه ۷۰ آمریکا تحت عنوان «Reader-Responsecritic»طبقه‌بندی می‌شدند. جودیت فترلی نظریه‌پرداز این نوع نقادی، در کتاب خود «خواننده مقاوم: رویکرد فمینیستی به داستان آمریکایی» (The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction)، می‌نویسد: «ادبیات، سیاسی است. ادبیات آمریکایی مذکر است و خیانت زنان یکی از اصیل‌ترین مفاهیم ذاتی این ادبیات محسوب می‌شود. ادبیاتی که یکی از پایدارترین کلیشه‌های آن، تصویر فاحشه اخته‌گر و هراس مردان از این زن عقیم‌ساز است اما واقعیت فرهنگی، اخته شدن (emasculation) رندان توسط زنان نیست، بلکه مردانه‌سازی (- i masculation) زنان به دست مردان است. به عنوان خواننده، معلم، محقق و... زنان یاد می‌گیرند که مانند مردان فکر کنند و از نقطه‌نظر مردانه احراز هویت شوند و نظام ارزشی مردانه را به عنوان سیستم نرمال و مشروع بپذیرند. نظامی که اصل مرکزی آن زن‌ستیزی (Mysoginy) است. پس به وضوح اولین قدم نقد فمینیستی باید تبدیل شدن به خواننده مقاوم به جای خواننده موافق باشد و به وسیله همین سرباززدن از پذیرش، باید پروسه بیرون کردن ذهنیت مردانه‌ای که درون ما کاشته شده را آغاز کنیم.»

فترلی با استفاده از این نظریه داستان آمریکایی را بررسی کرده و تصاویری از زنان را بیرون می‌کشد که نه تنها واقعی و عینی نیستند که حاصل خیال‌های بیمارگونه زن‌ستیزان بوده و تاثیری جز تخریب هویت زنانه ندارند. او توضیح می‌دهد که چگونه یک متن طوری نگاشته می‌شود که مخاطب زن که قادر نیست با هیچ‌کدام از زنان جعلی اثر همذات‌پنداری کند، به طور ناخودآگاه جانب کاراکتر مرد داستان را گرفته و بر ضد خود می‌شورد. او معتقد است برای غلبه بر چنین بحرانی باید خواننده متن، به یک خواننده مقاوم تحول یافته و هر کلیشه و تصویری را از نویسنده و مولد متن نپذیرد. در حقیقت خواننده مقاوم شدن یک مکانیسم دفاعی است که اندیشیدن پیش از پذیرش را تشویق و توصیه می‌کند. نظریه فترلی بعدتر به طور وسیع در ساختارشکنی از حوزه درام و سینما توسط منتقدان فمینیست به کار گرفته می‌شود. گایل روبین منتقد تئاتر آمریکایی اولین کسی است که با تحلیل نمایشنامه «مرد یخین می‌آید یوجین اونیل»، از منظر خواننده مقاوم، این نظریه را به حوزه درام تعمیم می‌دهد.

پس از روبین، فمینیست‌های زیادی دراجرای متون نمایشی مردانه دست به کار ساختارشکنی از تصویر زنان مرد ساخته نمایش شده و متون بسیاری را از نو نگاشته و نقد و تحلیل می‌کنند. البته طبیعی است که زنان قادر نخواهند بود تا کل گنجینه نمایشی مردانه را از نو بنویسند. اما فترلی ابزاری را به دست زنان می‌دهد که به مدد آن بتوانند بر متون میزوژینیک غلبه کنند. در حقیقت به کمک نقد اصولی یک خواننده مقاوم می‌توان بر بسیاری از این متون فایق آمده یا با ساختارشکنی در اجرا و صحنه، خوانشی جدید و زنانه از متون میزوژینیک ارایه داد و با دخالت در پروسه تولید تئاتر، سطح آگاهی مخاطب را نسبت به اثر و آنچه که می‌بیند و می‌شنود، رشد داد.

تحلیلی بر نمایش آقای «اشمیت کیه؟»

نابودی فردیت در سلطه جمعیت

محسن خیمه‌دوز

عکس: ایران‌تئاتر

مقدمه

در جامعه‌شناسی کلاسیک وقتی فردی از جمعی منزوی می‌شد ایراد را در فرد می‌دیدند و راه‌حل مساله انزوای فرد را روحی، روانی و در درون فرد می‌جستند اما در جامعه‌شناسی مدرن این دیدگاه و پیش‌فرض تغییر کرد؛ به نحوی که در تبیین انزوای فرد، ایراد را در جمع و محیط او می‌بینند. جمع سالم، هم فرد سالم را منزوی نمی‌کند و هم فرد منزوی‌شده را درمان می‌کند، نه فقط به این دلیل که فرد خودی است بلکه به این دلیل که انسان است و شایسته زیستن با عزت و آبرو و جمع ناسالم و فاسد از سوی دیگر، هم فرد سالم و مستعد را منزوی می‌کند و هم فرد یا افراد بیمار را گاه به صدر می‌نشاند و گاه تحقیر می‌کند. به صدر نشاندن فرد بیمار، تحقیر کردن فرد بیمار و منزوی‌سازی فرد مستعد، از بارزترین نشانه‌های جمع و جامعه ناسالم و فاسد امروز است. (جورج اورول در رمان زیبایش به نام ۱۹۸۴، که فیلمی با همین نام با بازی زیبای ریچارد برتون نیز بر اساسش ساخته شد، وضعیت فلاکت‌بارکشورهای ایدئولوژیکی که با دیدگاه‌های جمع‌گرایانه و عدالت‌خواهانه وعده بهشت دادند و نهایتا جهنم ساختند را به خوبی به تصویر کشیده است). آنچه در نگاه آرمان‌گرایانه جمعی همواره نابود شده و می‌شود فردیت انسان است و این خطر آنچنان مهم و مساله‌ساز شده است که برای برطرف کردن آن نه‌تنها بدبینی به ایدئولوژی‌های جمع‌گرایانه سوسیالیستی که بدبینی به مناسبات جوامع لیبرالیستی و نهیلیستی خواندن آنها را به دنبال داشته است. فلسفه‌سازی‌های اگزیستانسیالیستی (از هایدگر تا سارتر) و بدبینی به متافیزیک غربی، همه تلاشی بوده‌اند برای نجات دادن فردیت له‌شده انسان معاصر؛ به‌راستی چرا فردیت انسان که هویت اصلی اوست همواره قربانی نظام‌های مسلط (سوسیالیستی، لیبرالیستی و پوپولیستی) شده است؟ شاید طرح این پرسش، اساسی‌تر از پاسخ‌گویی به آن باشد، زیرا پاسخ‌گویی به این پرسش به پاتولوژی و آسیب‌شناسی نظام‌های مسلط مربوط می‌شود.

البته باید توجه داشت که منظور از فردیت، فرد بودن و زندگی فردی و ویژگی‌های فردی نیست. فرد و زندگی فردی جنبه رفتاری، فرهنگی، سنتی، غریزی، حسی و عاطفی دارد. مثل اینکه بگوییم ایرانی‌ها افرادی چنین و چنان هستند و با افراد اروپایی که چنین و چنانند، فرق دارند. اما فردیت که ربطی به فرد و ویژگی‌های فردی ندارد، نوعی مناسبات حقوقی و نهادین است که فرد را به لحاظ حقوقی در جمع و نهادهای جمعی تعریف و پشتیبانی می‌کند. جامعه‌ای می‌تواند از افراد متفاوت و با استعدادها و ویژگی‌های رفتاری گوناگون تشکیل شده باشد اما فاقد فردیت در ساختار حقوقی و اجتماعی‌اش باشد، مثل جامعه ایران!

محتوا و فرم نمایش

الف: محتوا

دقت در پرسش از فردیت، اهمیت به رسمیت شناختن آن را در برابر افراد قرار می‌دهد و این همان کاری است که نمایشنامه‌نویسی چون سباستین تیری، نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی در نمایش آقای اشمیت کیه؟ انجام داده است. سرتاسر نمایش آقای اشمیت، پرسش از هویت فردی شخصیت اصلی ماجراست. هویتی که ابتدا به‌طور نرمال ابراز می‌شود اما به‌تدریج تحت سلطه جمعیت پیرامون به انحطاط می‌گراید؛ اول به صورت طنز و در نهایت به صورت تراژیک به‌طوری‌که کاملا در آنچه جمع به او دیکته می‌کند، منحل شده و سرانجام نابود می‌شود. نابودی آقای قوچی (با بازی زیبای سیامک صفری) ابتدا نابودی فردیت اوست که به لحاظ روحی و کاراکتریستیک انجام می‌شود و سپس نابودی جسم اوست که به لحاظ فیزیکی اتفاق می‌افتد (نابودی فیزیکی آقای قوچی با نابودی شخصیت قلابی و تحمیلی او یعنی آقای اشمیت همزمان می‌شود). به عبارت دیگر آقای قوچی همراه با شخصیت تحمیلی‌اش دو بار می‌میرد؛ یک‌بار آن زمان که آقای قوچی دست از مقاومت در برابر سلطه جمع برمی‌دارد و در برابر دکتر درمان‌گرش که خود او هم بیمار است (با بازی سروش صحت) می‌پذیرد که دیگر آقای قوچی نیست و آقای اشمیت است و بار دوم زمانی است که با ماهیت جعلی‌اش (آقای اشمیت) خودش را می‌کشد. بار دوم که خودش را می‌کشد زمانی است که علاوه بر از دست دادن هویتش، با تحقیر کامل جمع هم مواجه می‌شود و احساس می‌کند دیگر هیچ دلیلی برای زنده ماندنش وجود ندارد و این در حالی است که در اوج سلامت جسم، تخصص و احترام اجتماعی بوده است. مرگ اول آقای قوچی، مرگ واقعی او و مرگ دوم، مرگ وقوعی اوست.

آنچه فردیت انسان را نابود می‌کند، مرگ واقعی اوست، نه مرگ وقوعی او.

مرگ وقوعی انسان پایان اوست اما مرگ واقعی‌اش، بن‌بست اوست. انسانی که به لحاظ فیزیکی می‌میرد، به بن‌بست نرسیده، به پایان حیاتش رسیده. مرگ پایان است نه بن‌بست. اما له شدن هویت فردی و مرگ فردیت، بن‌بست حیات است و نه پایان حیات؛ بن‌بستی که اگر ادامه یابد حاصلی جز مرگ وقوعی و خاتمه حیات فیزیکی ندارد.

نمایش آقای اشمیت کیه؟ ابتذال سلطه مناسبات جمعی (سنتی و مدرن) بر فرد را به نحوی که ابتدا او را به بن‌بست و سپس به پایان رسانده، به‌خوبی نشان می‌دهد. (بحران نابودی فردیت له شده انسان تحت سلطه جمعیت را در نمایشنامه دیگری به نام «سفید برفی و هفت کوتوله» کار و نوشته نصیر ملکی‌جو نیز می‌توانیم ببینیم. در این نمایش که از جنس کارهای تجربی تئاتر محسوب می‌شود و فاقد کلام و سرشار از حرکات نمایشی ابتکاری به سبک گروتسک است، روایت آدم‌های کوتوله‌ای است که جمع سلطه‌گر، آنها را کوتوله به دنیا آورده و اینک همه در تلاش هستند، البته تلاشی مذبوحانه که قد خود را بلند کنند ولی چون نمی‌توانند، هم مولد طنز می‌شوند و هم پایانی تراژیک پیدا می‌کنند).

نکته جالب در نمایشنامه آقای اشمیت کیه؟ طرح یک روایت مهم و کلان از فردیت انسان است در محدوده یک زندگی آپارتمانی، بدون ارجاع نشانه‌شناختی به اوضاع بیرون از خانه (و در واقع بدون ارجاعات تاریخی، سیاسی و ایدئولوژیک) که می‌توان آن را ویژگی منحصربه‌فرد نمایشنامه دانست. تکنیکی که باید بیشتر کاویده شود تا مشخص شود چگونه وجود روایت‌های کلان در نمایشنامه آن را غیردراماتیک نمی‌سازد؟

ب: فرم

درست است که نمایش آقای اشمیت کیه؟ فاقد ارجاعات برون‌متنی است و در تمام مدت نمایش به موارد درون‌متنی متکی است، اما نمایشی فاقد عناصر نشانه‌شناختی نیست بلکه برعکس، برخی از نشانه‌های درون‌متنی آن با محتوای نمایش، هماهنگ و رسا عمل می‌کنند؛ از جمله سه نشانه مهم: کتابخانه در سمت چپ در ورودی، عکس یک سگ شکاری در سمت راست در ورودی و درست در تقارن با کتابخانه و سوم عکس خود آقای قوچی (و اشمیت بعدی) در طراز با عکس سگ شکاری!

در ابتدای نمایش، هویت تمام کتاب‌های موجود در کتابخانه مورد شک و تردید قرار می‌گیرند و همه آنها روی زمین ولو می‌شوند و تا آخر نمایش زیر دست و پای همه له می‌شوند. این نشانه گویا از همان آغاز به مخاطب می‌فهماند که انتظار عقلانیت و منطق نداشته باشند و می‌فهماند که از دست اطلاعات متراکم آکادمیک یا مکتوب ایدئولوژیک و تئولوژیک نیز کمکی بر نمی‌آید و شما در حادثه پیش‌رو تنهای تنها هستید. عکس سگ، نشانه دیگری است برای بیان این مفهوم که زندگی آقای قوچی در میان جمع به‌تدریج چه محتوایی پیدا می‌کند و جالب آنکه در تست‌های پزشکی، دکتر روانکاو مرتبا از آقای قوچی می‌خواهد که به زیر عکس سگ برود و از آنجا معاینه را آغاز کند و بالاخره عکس خود آقای قوچی (یا آقای اشمیت بعدی) در طراز با عکس سگ قرار می‌گیرد. عکسی بی‌جان و ظاهرا خندان اما بی‌روح و بی‌هویت در کنار نماد زندگی جدیدش یعنی زندگی سگی. (زندگی سگی به لحاظ ارجاع نشانه‌شناختی شباهت فراوانی دارد با محتوا و ارجاعات رمان «فلسفه خوک». فلسفه خوک، کتابی است از انتشارات گالیمار فرانسه نوشته رمان‌نویس و ناراضی مشهور چینی لیو شیائوبو، برنده جایزه نوبل صلح ۲۰۱۰. لیو شیائوبو در رمان فلسفه خوک، ضمن اینکه تحولات جامعه ۱۹۸۹ چین را در پی کشتار معروف میدان «تیان آن من» ترسیم می‌کند، زندگی خوکی و نحوه زندگی کردن در خوک‌دانی را نیز توضیح می‌دهد. طبق تحلیل لیو شیائوبو خوک‌ها زمانی که از خوردن سیر می‌شوند، خسته شده و به خواب می‌روند و وقتی بیدار شدند باز هم شروع به خوردن می‌کنند. زندگی خوکی نماد و نشانه جهان بسته‌ای است از جهان انسان‌هایی که همواره در سطح نیازهای اولیه و غریزی خود قرار دارند و همیشه دور خود می‌چرخند. در فلسفه خوک، زندگی خوک‌واره آدم‌ها در برابر خواسته‌ها و آرزوهای ارزشمند انسانی‌شان قرار می‌گیرد و نشان داده می‌شود که چگونه یک انسان یا یک جامعه انسانی از منزلت انسانی‌اش فاصله گرفته و به زندگی و مناسبات خوکی تبدیل می‌شود. لیو شیائوبو زندگی هماهنگ‌شده فرد با نظام دیکتاتوری را معادل زندگی خوکی و فلسفه هماهنگی با نظام دیکتاتوری را فلسفه خوک می‌نامد.

منظور از فردیت، فرد بودن و زندگی فردی و ویژگی‌های فردی نیست. فرد و زندگی فردی جنبه رفتاری، فرهنگی، سنتی، غریزی، حسی و عاطفی دارد. مثل اینکه بگوییم ایرانی‌ها افرادی چنین و چنان هستند و با افراد اروپایی که چنین و چنانند، فرق دارند. اما فردیت که ربطی به فرد و ویژگی‌های فردی ندارد، نوعی مناسبات حقوقی و نهادین است

نمایش آقای اشمیت کیه؟ با آنکه مفهوم کلانی چون هویت و فردیت را مبنای خود قرار داده اما تبدیل به نمایشی متن‌محور، مفهوم‌محور یا عبوس و کسل‌کننده نشده و توانسته از فرمی عمل‌محور در نمایش استفاده کند. این عمل‌محوری از یک‌سو با ایجاد تخیل عمل در ذهن تماشاچی ایجاد می‌شود بی‌آنکه واقعا عملی در کار بوده باشد (تلفن‌های متعددی که آقای قوچی و بعدا اشمیت به دیگران می‌زند، همراه با بازی زیبای سیامک صفری، تصور حرکت را در فرم نمایش و نهایتا در ذهن مخاطب القا می‌کند). از طرف دیگر در تمام زمان اجرای نمایش فقط از یک دکور استفاده می‌شود اما این‌بار هم میزانسن بازیگران به نحوی است که تغییر و حرکت دایمی را به‌خوبی القا می‌کند؛ به نحوی که گاه به نظر می‌رسد میزانسن بازی بازیگران برای دوربین طراحی شده تا صحنه تئاتر. همین ویژگی باعث شده سکون حاصل از دکور ثابت، به تحرکی بانشاط در صحنه تبدیل شود به‌طوری‌که نه دکور ثابت و نه محتوای کلان و مفهومی نمایشنامه، بازی‌ها و نمایش را از تحرک نینداخته است. این فرم مکمل و هماهنگ با محتوا، از یک سو برآمده از شیوه نگارش نمایشنامه‌نویس است (سباستین تیری) و از دیگر سو حاصل دراماتورژی کارگردان ایرانی نمایش است (داوود رشیدی).

بازیگری سیامک صفری

نمی‌توان از اجرای نمایش آقای اشمیت کیه؟ سخن گفت و از بازی حرفه‌ای، سنجیده و باطراوت سیامک صفری سخن نگفت.

ما در عصری زندگی می‌کنیم که دیگر در آن از بازیگران کاریزماتیک خبری نیست. مدت‌هاست که دوران بازیگران کاریزماتیک به پایان رسیده؛ بازیگرانی که با تبدیل شدن به شمایل دوران خود، بار جذابیت یک اثر را به تنهایی به‌دوش می‌کشند. در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی و در دهه ۴۰و نیمه دهه ۵۰ در ایران بازیگران کاریزماتیک حرف اول را می‌زدند. بازیگر کاریزماتیک غیراز ستاره یا سوپراستار است. ستاره‌ها و سوپراستارها، گیشه‌پسند هستند اما تبدیل به شمایل نمی‌شوند؛ به عبارت دیگر بار خاطره‌سازی یک دوران را به دوش نمی‌کشند. لئوناردو دی کاپریو یک ستاره یا یک سوپراستار است اما جان وین یک شمایل کاریزماتیک است که حضورش به اثر، هویت و معنا می‌دهد و بار معنایی یک اثر را حتی برای سال‌ها پس از اتمام حیات تجاری آن اثر (حیات گیشه‌ای) حفظ می‌کند و به همین دلیل یک اثر با بازی بازیگر کاریزماتیک دو نوع حیات را زندگی می‌کند؛ اول حیات گیشه‌ای و دوم حیات فرهنگی، معنایی و خاطره‌ای. تنها آثاری می‌توانند پس از اتمام حیات گیشه‌ای و تبدیل شدن به کالای راکد در انبار، وارد حیات دوم خود بشوند که دست‌کم از بازی یک بازیگر کاریزماتیک برخوردار بوده باشند. در سینمای ایران نیز آثار مطرحی که با بازی بازیگران کاریزماتیک ساخته شدند، همچنان به حیات فرهنگی، معنایی و خاطره‌ای خود ادامه می‌دهند.

در تئاتر، خلأ بازیگری کاریزماتیک بیش از سینما وجود دارد. خلایی که گاه به صورت مضحکی از طریق استفاده از بازیگران مشهور سینما پر می‌شود که البته بی‌نتیجه است.

یکی از بازیگرانی که توانسته در عصر فقدان کاریزما به یک شمایل تاثیرگذار تئاتری تبدیل شود، سیامک صفری است. عمده‌ترین ویژگی‌های بازیگری سیامک صفری به‌مثابه یک بازیگر کاریزماتیک تئاتر را می‌توان در این موارد دید و تحلیل کرد:

الف: لحن بازیگری

سیامک صفری علاوه بر تسلطی که بر تکنیک‌های رایج بازیگری دارد، تکنیک‌هایی که هر بازیگری در یک دوره کوتاه‌مدت و چند تجربه بازیگری می‌تواند به دست آورد، واجد یک ویژگی مهمی است که او را در حد یک بازیگر کاریزماتیک ارتقا داده است و آن قدرت لحن‌دهی به بازی‌هاست. اهمیت لحن را مترجمان بهتر از هر کس دیگری درک می‌کنند. آنجا که ترجمه فنی از طریق دیکشنری و دستور زبان به پایان می‌رسد و مفهوم هم از زبان مبدا به زبان مقصد به‌خوبی منتقل شده ولی کار ترجمه هنوز به پایان نرسیده. زیرا متن در زبان اصلی لحنی دارد که در انتقال آن، دیگر از دیکشنری و گرامر زبانی و مفاهیم درون-متنی کاری ساخته نیست. در اینجاست که هنر مترجم خود را نشان می‌دهد، یعنی هنر فهم و انتقال لحن اثر از زبان مبدا به زبان مقصد. کاری که به‌ندرت در بازیگری، حتی فهم می‌شود چه رسد به اینکه جدی گرفته شده و به اجرا درآید. هنر بازیگری سیامک صفری که پس از مرحوم فنی‌زاده تقریبا بی‌نظیر است، قدرت انتقال لحن نقش در کنار بازی نقش است.

ب: مدیریت دیتا

معمولا بهترین سخنران‌ها آنهایی هستند که هم از حافظه خوب برخوردارند و هم مفاهیم مورد نیاز در سخنرانی را در ذهن و حافظه خود دارند؛ به همین دلیل می‌توانند چند ساعت به‌راحتی سخن بگویند بی‌آنکه دچار پریشان‌گویی یا سکته‌های مداوم در گویش خود بشوند. کسانی که فاقد قدرت سخن‌گفتن در برابر جمع هستند، از مدیریت دیتا رنج می‌برند (مدیریت دیتا یکی از ویژگی‌های نوشته خوب و نویسندگی خوب هم هست). در دنیای بازیگری و به ویژه بازیگری تئاتر مدیریت دیتا چیزی فراتر از حفظ کردن دیالوگ‌ها و متن مربوط به بازی است. زیرا این کاری است که هر بازیگری با روش‌های تست‌شده و تجربه‌شده همراه با چند تجربه بازیگری قادر به انجامش هست. مدیریت دیتا در اینجا جدا از تسلط حافظه‌ای بر متن و دیالوگ‌ها، تسلط بر زوایای حسی و کاراکتریستیک نقش و بازی است. به عبارت دیگر بازی در نقش‌های پیچیده و چندبعدی به ویژه نقش‌های مفهومی و انتقادی نیاز به عبور از پاساژهای تنگ بازیگری برای انتقال از یک مود حسی به مود حسی دیگر دارد، بی‌آنکه به کل نقش آسیب بزند به‌طوری‌که حسی‌ها و خرده‌حس‌های نقش به‌خوبی به مخاطب منتقل شود، ولی مخاطب متوجه عبور بازیگر از پاساژهای بازیگری نشود. درست شبیه آنچه یک خواننده سنتی در مرکب‌خوانی انجام می‌دهد. خواننده آماتور در شیفت‌کردن و انتقال آواز از گوشه‌های یک دستگاه به گوشه‌های دستگاه دیگر با زمختی رفتار می‌کند، بنابراین شنونده زود متوجه این عبور شده و لطف صدا برایش از بین می‌رود. ولی خواننده حرفه‌ای این عبور را با لطافت و بدون دیده شدن انجام می‌دهد (به کار شجریان در اجرای چهره‌به‌چهره، موبه‌مو و نیز اثر مرکب‌خوانی او و همچنین به کنسرت راست‌پنجگاه مرحوم ایرج بسطامی مراجعه کنید). سیامک صفری را می‌توان مرکب‌خوان بازیگری تئاتر نامید که ظرایف تغییر در گوشه‌های بازیگری را که نیازمند لحن‌دهی به نقش یا انتقال یک خرده‌حس به یک خرده‌حس دیگری است، با زیرکی و لطافت تمام انجام می‌دهد. سبک مرکب‌خوانی سیامک صفری در بازیگری که حاصل مدیریت قوی او بر دیتای بازیگری است (هم مدیریت دیتای مفهومی و هم مدیریت دیتای حسی)، مولد نوعی لطافت بازیگری یا بازیگری لطیف هم شده که حتی در نقش‌های خشنی چون آغا محمدخان قاجار (در نمایش شکار روباه ساخته علی رفیعی) نیز به‌خوبی دیده می‌شود.

سیامک صفری در دوران مرگ کاریزما، شمایلی ماندگار از یک بازیگر کاریزماتیک در تئاتر معاصر ایران است.

زیر نور صحنه

نگاهی به نمایش سفیدبرفی و هفت‌کوتوله

انتظار، تماشاگر را از بین می‌برد

رضا آشفته

■ در نمایش «سفیدبرفی و هفت‌کوتوله والت دیسنی، ۱۹۳۷» نصیر ملکی‌جو به دنبال ارایه ساختار و فرم نوین است. او اقتباس را بهانه‌ای قرار می‌دهد تا شاید بتواند با عبور از اصل ماجرا شگفتی‌ساز شود، یعنی خرق‌عادت می‌کند و انتظار تماشاگر را از بین می‌برد و به او شکل تازه‌ای را تقدیم می‌کند. یک داستان یا افسانه قدیمی که حتی شرکت والت دیسنی هم بر اساس آن کارتون ساخته است، حالا تبدیل به پدیده‌ای غریب می‌شود. در اینجا پنج کوتوله در جهان صنعتی غرب به نمایش درمی‌آیند. ملکی‌جو حتی وفاداری خود را به هفت شخصیت از دست می‌دهد تا با استقلال معنایی بتواند بر طراوت اندیشه و شکل خود تاکید ورزد؛ چرا که در اینجا یک مساله تفننی به نمایش در نمی‌آید، هر چند تفنن به دلیل بضاعت طنز و شیرینی لحن در برخی از لحظات اتفاق می‌افتد و همین خود تماشاگر را با لذت وصف‌ناپذیری مواجه خواهد کرد. اینکه تماشاگر ببیند از یک روایت آشنا، فضایی غیرآشنا و نگرشی نو به وجود آمده است، جاذبه اثر را بیشتر و بیشتر خواهد کرد. حالا به ازای این نگرش نو، مخاطب هم درگیری ذهنی و عاطفی با فضای موجود در نمایش «سفیدبرفی و هفت‌کوتوله، والت دیسنی (۱۹۳۷)» را پیدا خواهد کرد و این منجر به تفکری موثر خواهد شد. همان نکته‌ای که برتولد برشت به دنبالش بود، در اینجا به سادگی اتفاق می‌افتد. این سادگی ظاهر امر است؛ چرا که کشف این موقعیت و پرداخت آن چندان هم راحت نیست. نصیر ملکی‌جو با نیروی خلاقه از پس این دگردیسی شکل و معنا برآمده است و به همین دلیل در مقام هنرمندی نوآور مورد توجه اکثر مخاطبانش قرار خواهد گرفت. گویی بده‌بستانی بی‌نظیر در مواجهه با تماشاگر روی داده و این همان نکته بکری است که اگر در هر اثر هنری موجود باشد، گریبان‌گیر همگان خواهد شد. فرقی هم نمی‌کند که چه سن و سال و سواد و شعور و طبقه‌ای داشته باشد. ظرایف هنر در این بازی بی‌قاعده مستتر است به خصوص در زمانه اکنون که همه بر این گریز از فضاهای متعارف یادآور خواهند شد و در این ناپرهیزی ضرورت و امکان خلق بهتر و بهینه ممکن خواهد شد. شاید این خود به تدریج تئاتر ناشناخته ما را در سطح بین‌الملل مطرح کند؛ چرا که ارجاع به متون و فنون درام‌پردازانه غربی ذهن ما را در چارچوب‌های بسته و مشخص قرار خواهد داد که

در قیاس با آثار غربی به مراتب در جایگاه پایین‌تری قرار خواهد گرفت اما ایجاد موقعیت‌های نو و نامتعارف که خواناخواه در غرب هم تجربه نشده باشد، بستر هم‌طرازی‌ها و حتی پیشی‌گرفتن‌های ما را موجب خواهد شد، یعنی بستری ممکن خواهد شد که در جهان قیاس‌مند نخواهد بود مگر اینکه آنها هم بخواهند این شیوه‌ها را استخراج کنند و مورد استفاده قرار دهند؛ در اینجا بحث خاستگاه آفرینندگی مطرح خواهد شد که مرتبط با ما خواهد بود. بنابراین باید بکوشیم امکان تجربه‌های بکر و نوآورانه را بالاتر ببریم و حتی همه نویسندگان و کارگردانان ما در کنار تجربه‌های متعارف و معمول برای چند بار هم که شده، بهتر است مرتکب این آزمون و خطا شوند. شاید هم موفقیت در ابتدا کمرنگ یا بی‌رنگ باشد اما به تدریج در آستانه کشف‌های بزرگ و تکان‌دهنده قرار خواهیم گرفت. البته معطوف بر این نکته اساسی که زیرساخت اثر را از هنر و خاستگاه‌های فکری غربی و شرقی تهی کرده و کاملا ایرانی باشیم و هرچه از آنها می‌گیریم را کاملا اینجایی کنیم. شاید سخت و ناشدنی به نظر آید اما با گذر از این مرحله از پس آن برخواهیم آمد. باور بفرمایید پینوکیو، دن کیشوت، هری‌پاتر، گالیور، سفیدبرفی و... خاستگاه اینجایی ندارد و پرداختن به آنها فقط در حد تکنیک و فن قابل درک و جذب خواهد بود و اگر همین‌ها از پوسته خارج شدند و شکل ایرانی به خود بگیرند، چون از فیلتر ناخودآگاه هنرمند گذشته است، رازآمیز بر جهان خارج از خود سیطره خواهد انداخت؛ چرا که در هر اقلیم و جغرافیا دغدغه‌ها و مسایلی هست که هنرمند در پرداختن به آنها ضمن آگاه کردن جهان خارج از خود مبحث‌های نوینی را در وادی هنر مطرح خواهد کرد. اینکه همه‌چیز پیکره و نگاه ایرانی باشد، والامنشی هنرمند را اثبات خواهد کرد. اصلا شگفتی دیگران و حتی خودی‌ها نیز در دیدن مسایل یک محدوده جغرافیایی در بارزشدن مسایل جهانی تاثیرگذار خواهد بود. ما نیز چاره‌ای جز این نخواهیم داشت که از الگوهای رایج در جهان غرب دست برداریم و با تمام وجود خودی نشان دهیم و جهان را متاثر کنیم؛ بی‌آنکه از آن تاثیر مستقیم گرفته باشیم. در عین‌حال پذیرنده این نکته هم خواهیم بود که در دنیای اکنون که عصر ارتباطات و حضور رسانه‌های ارتباطی است، تاثیرپذیری یک امر بلامنازع است. در عین حال کنترل این نوع تاثیرپذیری نیز بر مطلوبیت اثر خواهد افزود و از میزان تاثیر خواهد کاست.

تماشاخانه

بعضی وقت‌ها خوبه که آدم چشم‌هاشو ببنده...!

تالار اجرا: تالار اصلی، نویسنده: آرش عباسی، کارگردان: سیاوش طهمورث

ولپن، تالار اجرا: کارگاه نمایش، نویسنده: بن‌جانسون، کارگردان: مهدی کوشکی