زیرنور صحنه

تحلیلی بر نمایش ساعت صفر
ذهن علیه بدن

محسن خیمه‌دوز
khaimehdooz@gmail.com

■ نمایش «ساعت صفر» کار آتیلا پسیانی بر خلاف نمایش دیگرش، «تی‌کی تاکا»، که همزمان با ساعت صفر اجرا می‌شود و حالتی مینی‌مال و واقع‌گرا دارد، از ویژگی سورئال برخوردار است.

نمایش ساعت صفر، هم در فرم و هم در محتوا، سورئال عمل می‌کند. محتوای ساعت صفر بیان حالات مالیخولیایی ذهن است. به عبارت دیگر منظر نمایش، منظر درون‌ذهنی ذهن یک فرد خواب‌زده و مالیخولیایی است که علیه بدن خود قیام کرده است. به نحوی که می‌توان درون‌مایه اثر را قیام ذهن علیه بدن دانست؛ ذهنی که از محیط پرتنش خود خسته شده و نمی‌تواند زمینه رئال و واقعی بدن و محیط بدن را تحمل کند. ذهن عصیانگر از تمام توان خود استفاده می‌کند تا به واسازی بدن بپردازد و از این طریق شاید بتواند بدن را به بازسازی محیط بدن وادار سازد؛ ابتکاری که رومانتیک‌های اولیه آغازگر آن بوده‌اند. رومانتیک‌های اولیه نظرشان این بود که با واسازی ذهن می‌توان به تغییر حالات ذهنی و خلق آرمان‌های جدید ذهنی رسید به‌طوری که ذهن مسلح به آرمان‌های نوین و شاعرانه می‌تواند بدن و محیط بدن را نوع دیگری ببیند و بازسازی کند. ابتکاری که در سورئالیست‌های اولیه نیز به نحو دیگری وجود داشت. آنها نیز با تکیه بر تمایز دو بعد وجودی انسان یعنی بعد مردانه (آنیموس) و بعد زنانه (آنیما) به دنبال وحدت شاعرانه و همدلانه این دو بعد وجودی انسان بوده‌اند تا اینکه شرایطی فراهم آید که مرد بتواند نماد بیرونی آنیمای درونی خود (زن نیمه دیگرش) را بیابد و زن هم بتواند نماد بیرونی آنیموس درونی خود (مرد نیمه دیگرش) را بیابد و با آن به وحدت و هماهنگی برسد. ساعت صفر را می‌توان ترکیبی روایتی از این دو ابتکار سورئالیستی و رومانتیکی دانست. بازیگر نمایش به‌مثابه ذهن کاراکتر در تمام طول نمایش، عصیان علیه بدن کاراکتر را به نمایش می‌گذارد. ذهن چندین بار اقدام به قتل و کشتن بدن می‌کند و هر بار که در این کار موفق نمی‌شود به رویای دیگری برای اقدام علیه بدن خود می‌پردازد و چون منظر نمایش، منظر درون‌ذهنی و رویاپرداز است، قواعد حرکات و نسبت اشیاء با هم، قواعدی و نسبتی خلاف معمول و غیرمتعارف است. درست شبیه آنچه ذهن خواب دیده و حتی بدتر از آن ذهن مالیخولیایی تجربه می‌کند و در همین جاست که فرم نمایش هم حالتی سورئال، نمادین و اشاره‌گرا به خود می‌گیرد. نمایش ساعت صفر به لحاظ فرمال مجموعه‌ای است از اشارات، ارجاعات و نشانه‌های صوتی، تصویری، کلامی و حرکتی. اشارات و نشانه‌هایی که الزاما روابط منطقی و واقعی را بیان نمی‌کنند تا از این طریق حداکثر هماهنگی بین فرم و محتوا را ایجاد کنند و زمینه‌های فرمال بروز محتوای نمایش را فراهم کند. نمایش که با بازی تنها بازیگر خود (آتیلا پسیانی در نقش ذهن علیه بدن) اجرا می‌شود، نمایشی است عاری از متن و ساختار متنی و با آنکه در طول نمایش، روایت و کلمات و عباراتی را می‌شنویم ولی با نمایشی متن- محور روبه‌رو نیستیم؛ بلکه برعکس، نمایش به شدت عمل- محور است و همین عمل- محور بودن نمایش است که پارادوکس زیبایی‌شناختی آن را نیز ظاهر می‌کند. در پارادوکس زیبایی‌شناختی نمایش از یک سو با نمایشی سر و کار داریم که محور اصلی آن ذهن است؛ ذهنی که حاصل آن مفهوم و متن است نه عمل پراتیک؛ اما از سوی دیگر فرم همین نمایش برای بیان حالات چنین ذهنی، فرمی عمل-محور است و نه متن-محور یا مفهوم-محور. این پارادوکس بارزترین وجه زیبایی‌شناختی ساعت صفر است.

محتوای نمایش را هم می‌توان نگاهی زیبایی‌شناسانه به حالات زشت مالیخولیایی ذهن درنظر گرفت. بنابراین نگاه از منظر ذهن مالیخولیایی به بدن و حتی به محیط بدن را نباید الزاما به معنی هجو ذهن یا هجو بدن دانست زیرا اگر این عمل (نگاه از منظر ذهن مالیخولیایی به بدن و محیط بدن) به قصد نوعی بازنگری در خود ذهن و واسازی آن به قصد بازسازی بدن و محیط بدن باشد؛ می‌تواند در خدمت نوعی دعوت به آسیب‌شناسی ذهن بحران‌زده‌ای باشد که همواره در خدمت کشتن و نابودی صاحب خود است. در این صورت پرسشی که در ذهن مخاطب (اگر ذهنی مالیخولیایی نباشد) ایجاد می‌شود این است که چرا ذهنی علیه صاحب خود عمل می‌کند؟ چرا ذهنی به این نتیجه می‌رسد که میزبان خود را نابود کند؟ چرا سالم‌ترین و معتبرترین روش برای واسازی ذهن به قصد بازسازی بدن و محیط انسانی او همواره مفقود است؟ آیا ذهن که محل ادراک و عامل ادراک است، نمی‌تواند درک کند که اقدام علیه میزبانش (بدن) نابودی خودش را هم فراهم می‌کند؟ به ویژه اگر دریابیم که ذهن یک امر جمعی است و نه یک امر خصوصی. به‌طوری‌که اقدام ذهن علیه بدن، اقدام ذهن علیه بدن جامعه است و شکل‌گیری بحران در ذهن، شکل‌گیری بحران در ذهنیت جمعی است و اینکه رسیدن به ذهنیت نامعتبر یعنی رسیدن به جامعه‌نامعتبر.

نمایش با انجام انواع اقدامات خشونت‌بار ذهن علیه بدن به پایان رومانتیک خود می‌رسد؛ یعنی پیوند رومانتیک آنیما و آنیموس. با این ابهام که ما نمی‌دانیم آیا این پیوند رومانتیک، پایان آرام یک شروع پریشان است یا آغاز پریشان یک خاتمه آرام ولی ویران‌ساز دیگر؟

عکس: رضا معطریان، ایران تئاتر

گفت‌وگو با صابر ابر درباره بازیگری تئاتر

نقش باید حالم را خوب کند

فرزانه ابراهیم‌زاده

صابر ابر از آن دست بازیگران سینما و تئاتری است که هیچ‌گاه نمی‌شود برایش مرز گذاشت که به کدام طرف گرایش دارد. هر چند که تعداد فیلم‌های سینما و تئاترهایی که در این سال‌ها بازی کرده مانند سایر همکارانش زیاد نیست اما در این سال‌هایی که این بازیگر جوان وارد عرصه بازیگری شده، به همان اندازه در سینما دیده شده است که در تئاتر. حضور او در تئاتر همراه با نقش‌هایی بوده که هر کدام ویژگی خاصی داشته است. بازی او در نمایش کالیگولا به کارگردانی همایون غنی‌زاده در سال ۸۹ واکنش‌های زیادی داشت. اما بیشتر منتقدان و بازیگران تئاتر حضورش در این نقش را اتفاق مهمی دانستند. حالا ابر در نقش یک جوان با سوال‌هایی زیاد درباره هویت و گذشته‌اش در نمایش جیره‌بندی پر خروس برای مراسم سوگواری در تالار چارسوی مجموعه تئاتر شهر روی صحنه رفته است؛ نقشی که خودش معتقد است نوعی بازی حسی را می‌طلبد.

از آنجایی که من اجرای جشنواره جیره‌بندی پر خروس برای مراسم سوگواری را ندیدم، نمی‌توانم قضاوت کنم نقشی که شما در اینجا بازی می‌کنید چقدر نسبت به آن متفاوت است.

همین اول صحبت بگویم که خود من هم اجرای جشنواره را در جشنواره ندیدم، مثل شما. پس می‌توانم بگویم که بدون هیچ ذهنیتی سر این کار آمدم تا تجربه‌ای از جنس دیگری داشته باشم.

سوالم را شاید این‌جوری باید مطرح کنم که تعریف خود شما از نقشی که در این نمایش بازی می‌کنید، چیست؟

شاید مهم‌ترین جذابیتی که این نقش برای من دارد، این است که دارم نقش آدمی را بازی می‌کنم که از نظر تکنیک بازیگری احتیاج به یک راکورد حسی قوی و دقیق دارد و حتما باید با یک برنامه‌ریزی روی صحنه بیایم و خارج شوم. نمی‌خواهم خیلی جزیی بگویم این نقشی که بازی می‌کنم، چه هست به این دلیل که باید کار دیده شود تا ویژگی‌ای که دارد، درباره‌اش صحبت شود. اما به نظرم متنی که علی نرگس‌نژاد نوشته، متنی روانشناسانه است که به ذهن درگیر امروزی نزدیک است؛ ذهنی که گفتمان می‌کند و نیاز دارد بشنوند، بداند و دلیل بخواهد و ذهن سوال‌کننده‌اش را فعال کند. ما در این دوره به خاطر روزمرگی‌ها متاسفانه به سمتی می‌رویم که ذهن‌هایمان دارد به هر دلیل پذیرا می‌شود.

شاید به این دلیل که به نظرم ما در زمانه‌ای هستیم که دیگر از خودمان و دیگران سوال نمی‌کنیم؟ هر چیز را یا می‌پذیریم یا رد می‌کنیم.

بله. همین‌طوری است که می‌گویید. یا می‌پذیریم یا رد می‌کنیم. خیلی مهم است که گاهی وقت‌ها بایستیم و بخواهیم تا جواب سوال‌مان را بگیریم؛ یعنی بدانیم آن چیزی که می‌پرسیم به کجا می‌رسد. یا نپرسیم یا اگر می‌پرسیم تبعاتش را بپذیریم و همراه آن جریان بشویم. خواستن چیزی و پایبندی و مصر بودن برای گرفتن آن جواب است.

یعنی به نظر شما این نقش خاص تلنگری به ذهن تماشاگر می‌زند که برود به دنبال جواب سوال‌هایش؟

امیدوارم. این نکته را مطرح می‌کند که برایت مهم است که از روزمرگی دربیایی و بفهمی و هویت داشته باشی و خودت را پیدا کنی. در مورد این کاراکتری که من بازی می‌کنم، به هر قیمتی سعی می‌کند تا رسیدن به جواب بایستد؛ حتی تا پای مرگ باید بداند.

در این چند سالی که شما به عنوان بازیگر چه در عرصه تصویری و چه در عرصه تئاتر وارد شدید خیلی فعال بودید و نقش‌های متفاوتی را بازی کردید؛ نقش‌هایی که بازی در آنها می‌توانست شما را در آن حیطه کلیشه کند. اما چنین اتفاقی در هیچ کاری نیفتاده است. این تنوع نقش از کجا ناشی می‌شود؟ خواست شماست یا به قول بعضی از همکاران خوش شانسی انتخاب است؟

از روز اولی که به عنوان بازیگر وارد سینما و تئاتر شدم؛ همیشه سعی کردم، این اتفاق بیفتد که تماشاگر، من را در یک نقش نشناسد. یعنی شناخت یا مُهری که می‌خورد که فلان بازیگر فقط می‌تواند این نقش را بازی کند. اتفاقی که همان‌گونه که گفتید خیلی راحت می‌افتد که این بازیگر همیشه می‌تواند این‌گونه بازی کند و این نقش را بازی کند. به‌خصوص این روند در جدا کردن سینما از تئاتر برایم مهم بوده است. اصولا سعی می‌کنم نقش‌هایی را در تئاتر بپذیرم که در سینما اصلا نمی‌شود اجرایی شود.

در سینما هم هیچ وقت دو نقش شما شبیه هم نبوده؟ البته قبول دارم که نقش‌هایی که در تئاتر بازی کردید اساسا نقش‌های از جنس دیگری است.

در سینما به خاطر جنس ساختار تکنیکی آن، این‌گونه است که فیلم‌هایی که با سلیقه من یکی است آثار رئال است. مگر اینکه کارگردانی باشد که وارد یک حوزه دیگری شود که آدم بخواهد آن را تجربه کند. اما اصولا در تئاتر فضا متفاوت است. ما خیلی کارگردانان مدرنی داریم که دارند به‌روز؛ تئاتر دنیا را دنبال و همان را در تئاتر ایران هم اجرا می‌کنند و به نوعی آپدیت شده هستند. همه هم کارگردانانی جوان هستند مثل همین علی نرگس‌نژاد و همایون غنی‌زاده و رضا گوران، رضا ثروتی، امیررضا کوهستانی و... . اینها کسانی هستند که با ذهن به روز شده و جدیدی وارد تئاتر شدند و اکثرشان هم چندین سال است که در تئاتر هستند اما کم کار هستند و گزیده انتخاب می‌کنند. پرداخت‌های خاص و عجیبی هم در کارهایشان دارند. تئاتر برای من همیشه تعریفش هنر نمایش است. به خاطر همین هم انتخاب‌هایم فرق می‌کند.

برای جشن بازیگر امسال با هر کدام از نامزدهای دیگر درباره بازیگر برتر تئاتر صحبت می‌کردیم. تقریبا یکی از گزینه‌هایی که هر کدام انتخاب می‌کردند صابر ابر و نقشی بود که در کالیگولا بازی کرده بود. کاری به نتیجه‌ای که اعلام شد، ندارم و نمی‌خواهم آن را نقد کنم، چون به نظرم داوری در ایران مقوله‌ای پیچیده و البته سلیقه‌ای است که خیلی عوامل در آن دخیل هستند. اما از نگاه حرفه‌ای همکاران شما و کسانی که نامزد جشن بازیگر بودند انتخاب‌شان کالیگولا بود. این نشان می‌دهد، شما جایگاهتان را در تئاتر دارید و می‌دانید چه می‌کنید. از سوی دیگر انتخاب را سخت می‌کند، یعنی حتما بازی شما در این نمایش باید به مراتب بهتر و متفاوت‌تر از آن نقش باشد.

صددرصد همین است که می‌گویید. یعنی آن مخاطبی که با آن ذهنیت می‌آید تا این کار را می‌بیند و راضی هم بوده، توقع دارد همان بازیگری را ببیند که آنجا از او راضی بوده است. مثل این است که وقتی یک فیلم را از یک کارگردان خوب می‌بینند با ذهنیتی می‌رود فیلم بعدی‌اش را ببیند. برای من هم خیلی سخت بود و امیدوارم که بتوانم این نقش را بهتر بازی کنم. کم هم آدم استرسی نیستم و سعی می‌کنم اتفاق درست پیش برود و به مخاطبم بی‌احترامی نشود.

در تئاتر ممکن است شما بگویید فلان کار این کارگردان به نسبت کارهای قبلی ضعیف‌تر است اما همین کار هم کار خوبی است. با این همه دست بازیگر تئاتر برای ارایه نقش خاص بسته‌تر است.

واقعا این جوری نیست. مثلا برای من بعد از کالیگولا وارد یک دوره‌ای شدم که می‌شنیدم کار خوبی بود و باید مواظب باشم نقش بعدی بهتر از این باشد. به هر حال باید با وسواس بیشتری نقش را انتخاب کنم. اصولا من در کارم این وسواس را دارم. اما این باعث می‌شود بدتر هم شود. خوشبختانه بعد از کالیگولا چند کار بود که پیشنهاد شد، شاید بین ۱۰ تا یکی را خیلی دوست داشتم که نرفتم. دلیل اینکه الان سر این نمایش هستم، این است که متن را پسندیدم. من علی را تا پیش از این کار نمی‌شناختم. متن برایم جذاب بود و متنی بود که می‌کشاند و هول می‌داد که نقش را بازی کنم. از وقتی که یادم هست تئاتر می‌دیدم و علاقه‌مند به تئاتر بودم. پانته‌آ پناهی‌ها را می‌دیدم و همیشه برایم این طوری بود که چقدر بازیگر خلاق و ویژه‌ای است. از آن طرف در سینما جور دیگری همکاری می‌کردیم. آنجا هم در کارش بهترین بود. وقتی وارد کار شدیم و عوامل کامل شد و هانیه توسلی آمد به نظرم این گروهی بود که دوست داشتم به عنوان بازیگر در آن حضور داشته باشم. نسبت به انتخاب‌هایی که وجود دارد و به قول شما محدودیت‌ها، به نظرم این نقش گزیده کم خطاتری است.

خیلی‌ها معتقدند صابر ابر بازیگر سینماست. اما خیلی‌ها هم بیشتر تئاتری می‌دانند از آن جهت که با بازیگری تئاتر شروع کردید. اما من معتقدم خیلی نمی‌شود این مرز را گذاشت و خیلی قطعی گفت که کدام طرفی هستید. در واقع غیرقابل تفکیک است. نگاه خود شما به تئاتر چگونه است؟ یعنی اگر بخواهید انتخاب کنید کدام یک انتخاب شما می‌تواند باشد؟

به نظرم همانقدر که تئاتر برای من مهم است، سینما مهم است و برعکس. این جوری نبوده که بگویم تئاتر را همیشه بازی می‌کنم، یک وقت‌هایی یک فیلم بازی کنم. یا سینما را مدام کار می‌کنم حالا یک تئاتر هم بازی کنم. تئاتر برای من یک شکل دیگر است و سینما یک دنیای دیگری. این قدر باهم فرق می‌کند. اما من همیشه مخالف این بودم که تفکیک کنم که بگویم این بازیگر، بازیگر تئاتر است و این یکی بازیگر سینما. بازیگر بازیگر است. مهم این است که خودش را نسبت به مدیومی که بازی می‌کند تطبیق بدهد.

اما در تئاتر کمتر اتفاق می‌افتد و در سینما بیشتر نقش‌های مکمل به شما پیشنهاد می‌شود. نقش مکملی که در پرداخت نمود پیدا می‌کند و گاهی از نقش اول هم شاخص‌تر می‌شود. بازی در فیلم «هیچ» را می‌خواهم مثال بزنم که خیلی نقش شما کوتاه بود و به نظر می‌آمد که خیلی دیده هم نمی‌شود؛ اما دیده می‌شد. یا علیرضای «درباره الی» که مثال روشن و بارزی است.

این نقص یک بخش از سینماست. خیلی وقت‌ها پیش آمد در فیلمی نقشی پیشنهاد شده است که نپذیرفتم و گفتم که این نقش را بازی می‌کنم. یک ویژگی را در آن نقش که شاید خیلی هم نقش اصلی هم نبوده دیدم که در نقش دیگر ندیدم. برایم مهم این است که وقتی دارم در نقشی بازی می‌کنم، آن نقش مال من باشد، یعنی سندش را داشته باشم. این مالکیت برایم خیلی هیجان‌انگیزتر از این است که ۹۰ دقیقه یا ۱۰۰ دقیقه در یک فیلم باشم. دوست دارم در هر فیلم صاحب چیزی باشم که هیچ فرد دیگری نداشته باشد. این برایم ارزشمندتر است. متاسفانه خیلی کم پیش می‌آید که کاراکترهای اصلی فیلم‌های ما کاراکترهای مهم باشند و پیش برنده داستان نباشند. الان این جوری است که روایتی از سمت شخصیت‌های اصلی دارد دنبال می‌شود. شخصیت‌هایی که کنارشان هستند، شخصیت‌های جذابی هستند.

اما مثلا در روسری آبی نقش خانم آدینه نقش اول نیست. اما نقشش دیده می‌شود و با حذفش فیلم چیزی کم دارد.

می دانید چه اتفاقی می‌افتد؟ حالا در مورد سینمای خانم بنی‌اعتماد می‌شود خیلی صحبت کرد. اما در کل فیلم‌هایی که این اتفاق می‌افتد چون فیلمنامه‌های درستی دارند و فیلم‌هایی بوده که مکمل به معنای واقعی بوده‌اند، نقش مکمل خیلی مهم است. نقشی است که کامل‌کننده کاراکتر اصلی هستند. در خیلی از فیلم‌ها، ما نقش مکمل خوب نداریم. یکسری هستند. البته گاهی نقش اصلی خوب هم نداشتیم. اما چند مورد بوده که من نقش اصلی بوده که دوست داشتم بازی کنم مثل اینجا بدون من بهرام توکلی که هنوز اکران نشده؛ یا دایره زنگی یا انتهای خیابان هشتم علیرضا امینی که تازه حالش خوب شده است. بدون شک اینها را انتخاب کردم. اما همیشه این سوال برایم بوده است که این نقش باید حال من را عوض کند. وقتی صبح می‌خواهم بروم سر کار، نقشی را بازی کنم که دوست ندارم باشم. بودن خیلی مهم نیست. چطور بودن خیلی مهم است.

این اتفاق ظاهرا در تئاتر بهتر می‌افتد.

قطعا. تئاتر یک نقطه متمرکز قرمز در فضایی سفید است. این نقطه قرمز را باید دید. همه در این نقطه دیده می‌شوند. کوچک و بزرگ، کم و زیاد و... همه دیده می‌شود. چون مخاطب آمده تا همه اینها را ببیند.

اما تئاتر به همین نسبت بازیگر و گروه را چندین ماه درگیر می‌کند و به اندازه مادی تامین نمی‌کند.

من فکر می‌کنم بخش معنوی یک چیز است و بخش مادی یک چیز دیگر. در مورد بخش مادی آنقدر مخالفم که نمی‌خواهم حرف برنم. نه در مورد خودم؛ چون از طریق کارهای تصویری‌ای که انجام می‌دهم در سینما و کارهای دیگری که در زندگی‌ام انجام می‌دهم تامین می‌شوم. اما بازیگران درجه یک را در تئاتر داریم که زندگیشان وابسته به این حرفه است. به اندازه کافی هم در این مورد و در مورد شغل تئاتر نگرانی داریم. نگرانی نداشتن حرفه بدترین نگرانی است. تب وحشتناکی است که آدم را دچار می‌کند. همیشه فکر می‌کنم شاید خیلی از آن حدشان آدم‌ها آن تئاترهایی هم که بازی می‌کنند هم نیست و بالاتر از اینهاست. اینها انتخاب واقعیشان نیست اما چه کنند؟ یک چیز تعیین شده است. من می‌گویم چه کسی می‌تواند قیمت هنر کسی را تعیین کند؟ اصلا نمی‌گویم این کم یا زیاد است با این مخالفم.

مخالف گرفتن دستمزد در تئاتر هستید؟

نه. مخالف کم بودن دستمزدهای تئاتر و این قانون هستم. قانونی وجود دارد که این را تعیین می‌کند. من می‌گویم اگر قانون هست باید در همه موارد باشد. برای من این‌جوری نیست. هیچ وقت هم نشده درباره قراردادم صحبت کنم. اگر فکر کنم تئاتر اصولی دارد و چیزهایی‌اش درس است، من فکر می‌کنم شش ماه باید بیایم در تئاتر یاد بگیرم. اما این برای من است. مخالف دستمزدهای پایین بازیگران بزرگ و پیشکسوت تئاتر هستم. اصلا از آن مواردی نیست که بخواهم ادای خوب بودن را در بیاورم. اهل شعار دادن نیستم. اما مدت‌هاست بحث قراردادهای بچه‌های بازیگر در سینما پیچیده که چرا اینقدر زیاد است چرا این جوری هست و نیست؟ چرا نباید زیاد باشد؟ چه جوری باشد خوب است؟ چه کسی می‌تواند این را تشخیص دهد؟ چه کسی می‌تواند تعیین کند؟ به نظرم مثل این می‌ماند که بگویم دوست دارم این رنگی بپوشم. می‌توانی من را نبین. اینقدر دستمزد می‌گیرم می‌توانی مرا نخواه. به نظرم خیلی شخصی است. اینکه وارد زندگی یک تعداد آدم بشویم که به دلایلی کم کار هستند. آنها را هم می‌شود وارد کرد و از همین دستمزد داد. البته این بحث جدایی است و خیلی شاید به این بحثی که ما داشتیم ربطی نداشته باشم.

یک سوالی همیشه در ذهن من هست این است که صابر ابر به عنوان کارگردان تئاتر وارد جریان هنری شد. کارگردان نمایشی که خیلی هم موفق بود. اما در همان تجربه اول ماند و دیگر ما کاری در این بخش از او ندیدیم.

خیلی دوست دارم که بار دیگر کارگردانی تئاتر انجام دهم، اما فرصت نشده است. امیدوارم به زودی این اتفاق بیفتد. یک متنی هست که سینا آذین نوشته و به زودی شروع می‌کنم که روی آن کار کنم.

میزانسن

یادداشتی بر نمایش «بالاخره این زندگی مال کیه؟»
لطفا با مرگ من موافقت کنید*

هومن نیک‌فرد

■ کار تئاتر بیان واقعیت نیست، بلکه فقط بیان حقیقت است. «ژان‌پل سارتر» بالاخره این زندگی مال کیه؟ نوشته برایان کلارک، راوی زندگی یک استاد دانشگاه و هنرمند مجسمه‌ساز است که به‌علت تصادف شدیدی که داشته قطع نخاع شده و بدن او مانند یک تکه‌گوشت، بی‌حرکت روی تخت بیمارستان افتاده است. او از این وضع خسته شده و تمام تلاش خود را می‌کند تا پزشکان با مرگ او موافقت کنند...

سارتر به چهار جبر در زندگی بشر قایل است: در جهان بودن، در جهان کارکردن، در میان دیگران زیستن، مردن. با نگاهی ساده به عقاید سارتر و اعتقاد او به چهار جبری که نام بردیم باید گفت که زندگی در این دنیا از نظر او چیزی جز جبر همراه با بدترین ذلت‌ها نیست. سارتر روشنفکر فرانسوی، فیلسوفی بوده که به مکتب اگزیستانسیالیسم معتقد بود و زندگی پس از مرگ را عقیده‌ای پوچ می‌شمرد. چه‌کسی خبر دارد؟ شاید بهتر است به توصیه مترلینگ، صبر کنیم تا مرگ فرابرسد و خود به همه‌چیز پی ببریم.

یکی از ویژگی‌های نمایش بالاخره... حس عذاب‌آور جاری در طول نمایش است. سرمنشأ این حس بدن بی‌حرکت کن هریسن - نوید محمدزاده - است و همین‌طور تقلای او برای فرار از حس ترحمی که دیگران به او دارند. حتی شوخی‌های هریسن نیز به شکستن فضای خشک بیمارستان کمکی نمی‌کند و تمامی این عوامل دست به دست هم می‌دهند تا تماشاگر با هریسن از کار افتاده همذات‌پنداری کند و خود را در ترحم، خشم، ضعف و بسیار چیزهای دیگر او شریک بداند.

تماشاگر نه‌تنها در این نمایش، بلکه در هر نمایشی حتی با مضمونی غیر از این ابدا نمی‌خواهد بداند که در ذهن شخصیت چه می‌گذرد؛ ترجیح می‌دهد او را در مجموعه اعمالش بسنجد و درباره او قضاوت کند.

در نمایش بالاخره... این پروسه «سرزدن اعمال شخصیت اصلی» -کن هریسون- به‌خوبی انجام می‌گیرد و به‌واقع تماشاگر را وا می‌دارد در انتها، راجع به درستی کار او داوری کند و به حال او دل بسوزاند یا او را مورد شماتت قرار دهد. البته اعمال هریسن فقط در بیان حرف‌هایی است که او می‌زند. شاید غیرمنطقی به‌نظر برسد ولی او ذهنیات خود را در حروفی که به‌کار می‌برد بیان نمی‌کند و با توجه به شرایط جسمی، عملی نیز از او سر نمی‌زند بلکه محدود تکانی هم که می‌خورد توسط پزشکان، پرستاران یا مستخدم بیمارستان، جان - محمدهادی عطایی - انجام می‌شود؛ بنابراین او خیلی زیرکانه اعمالش را بدون اشاره‌ای کامل به ذهنیاتش اذعان می‌دارد!

در مورد تمهید کارگردانی نیز نگارنده با عبارات و اصطلاحاتی همچون تدوین موازی و قیاس کردن این نوع اجرا که تماشاگر همزمان بر کل صحنه و اتفاقاتی که در آن می‌افتد واقف است، با سینما مواجه شد. منتها ذکر این نکته و در این مورد بیان تفاوت تئاتر و سینما الزامی است که در سینما نگرشی با عنوان نگرش هدایت‌شده وجود دارد که تدوین‌گر مخاطب را به سویی که خودش بخواهد هدایت می‌کند؛ اما در تئاتر خلاف این موضوع صادق است و مطمئنا از این بابت آزادی بیشتری وجود دارد. زیرا تماشاگر در تئاتر درست بالعکس سینما آن‌چیزی را که خودش بخواهد نگاه می‌کند و با نوع طراحی صحنه و کارگردانی در نمایش مورد بحث ما این آزادی بیشتر و مورد پسندتر است. زیرا تماشاگر آزادانه می‌تواند صحنه و حرکات بازیگری را دنبال کند که صحنه به او مربوط نیست، اما در صحنه مربوط به خود حضور دارد!

ژان کوکتو معتقد بود: «بدترین نوع نمایش این است که صحنه آن پر از میز و صندلی و گل‌های بی‌فایده باشد. بدین‌ترتیب آرایشی وحشتناک و یک نوع «طبیعی» به‌وجود می‌آید.» این نظر کوکتو در مورد نمایش بالاخره... صدق می‌کند اما فارغ از گفته این استاد تئاتر، نوعی نارضایتی بصری در این نمایش برای تماشاگر به‌وجود می‌آمد که غیرقابل جبران بود.

در مورد بازی‌ها هم نوید محمدزاده در نقش کن هریسن با اینکه بدن ثابتی داشت اما با این وجود توانسته بود نقشش را به‌خوبی ایفا کند. او با پذیرفتن نقش هریسن، به‌نوعی روی لبه تیغ درحرکت بوده است. زیرا این امکان وجود داشت که با ضعف در کنترل احساسات یک بیمار قطع نخاعی و خارج شدن از فضای تئاتری -نزدیک شدن به بازی سینمایی- به کل اجرا لطمه بزند. اما خوشبختانه انتظارات را برآورد. نکته قابل تامل در بازی محمدزاده، ناخودآگاه او در ارتباط با کمال مطلوبی که در نمایش و کمی قبل‌تر در نمایشنامه وجود دارد، توانسته بود به المان‌های کمال مطلوب که همان «تشان دادن» و «متاثر کردن» است -نمونه آن را به‌طور آشکار می‌توان در ننه‌دلاور برشت دنبال کرد- دست‌یابد. در انتها، نمایش بالاخره این زندگی مال کیه؟ کاری از گروه اِس‌نیف، به‌نویسندگی برایان کلارک و کارگردانی اشکان خلیل‌نژاد که خرداد و تیر ۹۰ در تالار مولوی ساعت ۲۰ به اجرا می‌رود از دست ندهید. از کارگردانی این نمایش در چهاردهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر دانشگاهی ایران تقدیر شده و همچنین جایزه بازیگری اول مرد را هم نصیب خود کرده است.

***عنوان نمایشنامه‌ای از شهرام کرمی**

تماشاخانه

تئاتر و موجودات ماورالطبیعه

آینا قطبی‌یعقوبی

جهان نمایش از دیرباز یکی از موثرترین امکانات بشر برای نمایش افکار و ایده‌هایش درباره ماهیت کائنات و کیفیت زیستن در آن بوده است. تئاتر امروزین ماحصل تلاش‌های آیینی انسان برای تسلط بر نیروهای طبیعت به مدد رقص‌های نمایشی و مراسم سحر و جادوی باستانی است. آیین‌هایی پرشکوه و رنگارنگ که در میان مردمان سرزمین‌های گوناگون با رقص، صورتک، لباس مبدل و گریم اجرا می‌شده‌اند. نمایش‌هایی برای شناخت و غلبه برجهانی ناشناخته که در نظر انسان پیشینی، مشحون موجودات فرانسانی و متافیزیکال بوده است. این‌گونه مراسم که توسط شمن‌ها و رهبران مذهبی به مردم عرضه می‌شدند، چه رستاخیز مردگان در مصر بوده باشند و چه آیین‌های دیتی‌رامبیک یونان، چه رقص ایندرای هندی در نبرد با مخلوقات جهنمی باشد و چه رقص اوزومه ژاپنی برای بیرون کشیدن آماتراسو از غار، همگی در یک امر وجه اشتراک دارند و آن حضور دایم ماورالطبیعه و موجودات فرانسانی است. این حضور، متناسب با بستر فرهنگی و اعتقادی سرزمینی که نمایش در آن اجرا می‌شده متنوع و متغیر بوده و شدت و ضعف می‌یابد. اقلیم‌هایی که در امر فرهنگی خود رابطه ارگانیک و قدرتمندتری با سحر و جادو و ماورالطبیعه دارند، ماحصل نمایشی‌شان هم بیشتر به این مقولات تنیده است. شاید به همین علت باشد که حضور پررنگ موجودات فرازمینی را بیشتر می‌توان در تئاتر شرق، آفریقا و آمریکای‌لاتین مشاهده کرد. نمایش آفریقا و آمریکای‌لاتین مملو از داستان‌های جادوگران، ارواح (ارواح انسانی- ارواح طبیعت)، و غیر ارگانیک‌ها (جن، پری و همزاد) و... است. نمایش ژاپنی‌ای که از دل آیین شینتو بیرون آمده و در سرفصل اعتقادی‌اش پرستش مردگان حضوری قاطع دارد، مشحون ارواح انسانی است که درقالب تجسدی قابل رویت، سراغ زندگان آمده و متناسب با اعمال بازماندگان‌شان آنها را کیفر یا پاداش می‌دهند. حضور موجودات غیرمادی در فرهنگ ژاپنی آنچنان قدرتمند است که مجموعه وسیعی از داستان‌ها و مراسم نمایشی پیچیده را با محوریت ارواح انسانی، موجودات دوزخی (یوکای)، ارواح مرگ (شینیگامی)، شیاطین (آکوما) و... پدید می‌آورد. نمایش درهند و مصر نیز تقریبا به همین‌گونه است. در اروپای شرقی و به خصوص کشورهایی چون رومانی و لهستان نیز می‌توان نمایش‌هایی با محوریت خون‌آشام‌ها و جادوگران را شاهد بود. ایران هم به سبب دارا بودن فرهنگی غنی از اسطوره‌ها، افسانه‌ها و آیین‌های قدرتمند سحر، جادو و باور به وجود موجودات غیرارگانیک در میان عامه مردم، مراسم جادویی (زار، باطل‌السحر و...) و قصه‌های خیالی بسیاری در این خصوص دارد، هرچند در امر نمایش تنها موجودات فرانسانی نمایش‌های ایرانی را می‌توان در دیوها و غول‌ها خلاصه کرد. اما این حضور تنها در تئاتر شرقی خلاصه نمی‌شود. اگر ریشه‌های تئاتر غربی را دنبال کنیم، به سرمنشاء اصلی این هنر که یونان باستان است، می‌رسیم و در آنجا نیز خواهیم دید که تئاتر یونانی هم، با همه تکیه و ارزشی که به اصالت انسان می‌دهد، نمی‌تواند خود را از چنگ موجودات ماورایی برهاند و نمایش‌هایش مملو از خدایان، نیمه خدایان، تیتان‌ها و... است و این حضور قدرتمند حتی در انسانی‌ترین نمایش‌ها نیز دیده می‌شود. به عنوان نمونه در نمایش مدآ اوریپید که نمایشی است در باب انسان، عشق، خیانت و قدرت در واپسین صحنه نمایش خدایی از آسمان به زمین آمده و مدآی مغبون را با خود می‌برد. درحقیقت نمایش‌های یونانی نیز حتی اگر به طور مستقیم به موجودات ماورایی نپردازند، باز هم درگیر ماورالطبیعه هستند. چه این ماورالطبیعه خدایی نازل شده باشد، چه پیشگویی مهمی در یک معبد، چه تقدیری محکم‌شده که راه گریزی از آن نیست (ادیپ شهریار).

حضور موجودات فراطبیعی در نمایش، البته تنها به دوران پیشاتئاتری و دوران ابتدایی اندیشه بشری، محدود نمی‌شود. درحقیقت تئاتر تا همین یک سده اخیر همیشه مشحون فراواقعیت و درگیر متافیزیک بوده است و معجزات و پدیده‌های غیرمرسوم در تئاتر به صحنه می‌رفته‌اند. از تئاترهای اخلاقی قرون وسطایی گرفته، تا نمایش‌های شکسپیری. تئاتر اروپایی، نه‌تنها ماورالطبیعه را پس نمی‌زند که می‌توان تلفیقی موزون و مرسوم را در بدنه تئاتر غربی از انسان و فرانسان شاهد بود. قرن بیستم و رشد سرسام‌آور تکنولوژی و ماده‌محوری پررنگ این دوره، تئاتر را تا حدودی از مقولات غیرواقعی تهی می‌کند. در حقیقت اندیشه مدرن، ابژه‌محوری خاص پدیدارشناسانه خود را به تئاتر نیز حقنه کرده و تئاتر مدرن، تنها مواجهه انسان می‌شود با ابژه. اما این فاصله و دوری چندان هم نمی‌پاید چراکه در چند دهه اخیر و با رجعت دوباره به اندیشه‌های پیشینی و سنت‌های فراموش‌شده و رشد محیرالعقول