گفت‌وگو با امین اصلانی کارگردان ادیپوس:

زبان دراماتیک در ادبیات کهن‌مان نداریم

فرهاد بامداد، صبا خاوری: نمایش ادیپ یکی از مشهورترین نمایش های جهان است که در بیشـتر صحنه های دنیا به روی صحنه آمده است و به روی صحنه می آید. نمایشی با روایت سوفکلس یکی از قدیمی‌ترین نمایشنامه نویسان جهان. اما امین اصلانی این نمایش را با روایت سـنکا به روی صحنه آورد. روایتی که به گفته او روایت قدیمی‌تر از تراژدی یونانی مشهور بود. او می گوید که ادیپ سنکا نسخه اصلی و مرجع سوفوکل برای بازنویسی این داستان است. به بهانه اجرای این نمایش در تالار ایوان شمس گفت‌وگویی با امین اصلانی شد که بیشتر در عرصه سینما فعالیت می کند.

محسن حسینی در ادیپوس/عکس: ایران تئاتر

اگر بخواهیم نقطه‌ای آغازین برای شروع یک تئاتر فرض کنیم آن لحظه، لحظه‌ای است که کارگردان متنی را برای اجرا انتخاب می کند.

من بسیار به تئاتر علاقه دارم و چند کتاب در رابطه با تئاتر یا نوشته یا ترجمه کرده‌ام. دلیل علاقه بسـیار زیاد من به تئاتر این است که آن را هنر کاملی می‌دانم، به‌خصوص در ایـن دوره جدید که ما می‌توانیم از کنار هم‌چیدن هنرها به یک هنر وحدت‌یافته و جامع برسیم. در نتیجه بعد از تصمیم برای تئاتر کار کردن به سراغ متن ادیپوس رفتم که ارجاع به منشا اولیه تئاتر دارد. ادیپوس در اصل یک سرنمون است و یک متن پایه‌ای به حساب می‌آید.

چرا سراغ نسخه سنکا رفتید که سخت‌ترین و در عین حال شناخته‌شده‌ترین ادیپوس است؟

اما چرا سنکا و مثلا سوفوکل را انتخاب نکردم، به متن سوفوکل بسیار توجه شده و بارها و بارها به شیوه‌های مختلف چه در غرب و چه در ایران اجرا شده است. متن سنکا هم نگاه و هم ادبیات متفاوتی با سوفوکل دارد. سنکا در سال چهار قبل از میلاد متولد شده و در سال ۶۰ بعد از میلاد در گذشته است.

ما، در ایران تقریبا هیچ کاری روی ادبیات دوره او نکرده‌ایم. در حالی‌که این ادبیات بسیار غنی و مفصل است. سنکا یک فیلسوف بسیار بزرگ بوده و تا پیش از اراسموس فکر می‌کردند که دو سنکا وجود دارد. یکی سنکایی که فیلسوف رواقی بوده است و رسالات اخلاقی دارد و دیگری که نمایشنامه‌نویس بزرگی بوده است. اما انگیزه من برای انتخاب این متن نگاه سنکا به ادیپوس بوده. منبع او در بازنویسی بیشتر «اوریپیدس» بوده است. «آرتو» غور می‌کند در آثار سـنکا و حتی متون سوفوکل و اوریپیدس را مورد اعتراض قرار می‌دهد و می‌گوید آنها کاملا انسان‌گرایانه هستند اما شقاوتی که انسان امروزین به آن دچار است در آثار سنکا وجود دارد. حتی «آرتو» در بعضی از ایده‌های تئاتر شقاوت خود را هم از سنکا می‌گیرد.

تا آنجا که من می‌دانم، متن زبان اصلی بسیار شاعرانه و پیچیده و برای اجرا ثقیل اسـت اما ما شاهد هستیم که چه در ترجمه و چه در اجرا در عین حفظ شاعرانگی، متن بسـیار اجرایی شده اسـت. با توجه به مفصل بودن بحث زبان، کمی در این‌باره توضیح دهید.

ایـن متن را «پیتر بروک» به «تد هیوز» سـفارش می‌دهد که برایش از روی متن سنکا بازنویسی کند. چرا که هم «پیتربروک» به عنوان یک تئاتری بزرگ و هم «هیوز» به‌عنوان یک شاعر بزرگ هر دو معتقدند که متن سنکا بسیار از متون نویسندگان یونانی ادیپوس بدوی‌تر یا حتی قبیله‌ای‌تر صدا می‌دهد. در نتیجه «تد هیوز» سـعی می‌کند که بازخوانی‌اش یک پیشنهاد باشد برای ادبیات کلاسیک روی صحنه. من فکر می‌کنم ترجمه‌هایی که از ادبیات کلاسـیک یونان و روم شـده است به‌عنوان کتاب و یک متن برای خواندن ارزش خود را دارند اما قابلیت اجرای صحنه‌ای ندارند. دلیل این قضیه این است که ما الگوی زبان دراماتیک در ادبیات کهن‌مان نداریم. در نتیجه مجبور هستیم آن را از نو بسازیم.

برداشت ما از اسطوره ادیپوس بیشتر متاثر از مقاله جناب مسکوب در ضمیمه ترجمه سه‌گانه افسانه‌های تبانی است. و ایشان ادیپوس را مظهر خرد و آگاهی در نظر می‌گیرند و تاوانی که او می‌دهد را تاوان حقیقت‌جویی می‌دانند اما من بعد از دیدن فیلم «ادیپوس رکس» پازولینی متوجه نکته‌ای شـدم که در فیلم، ادیپوس بیشتر شخصیتی خودرای و دیکتاتور جلوه می‌کند تا حقیقت‌جو و خصیصه بارز شخصیت او خودرای بودن است. و در اصل نام این سرنمون ادیپوس تیرانوس بوده و تیرانوس ریشـه لغت دیکتاتور است. انتخاب شما و رویکردتان در اجرا بیشتر بر روی این دو وجه از شخصیت او بوده. چرا؟

در اینجا دو نکته مهم است. یک اینکه نظر آقای مسکوب در واقع ترجمه‌ای است از یک مقاله فرانسوی و نظر آن نویسنده فرانسوی هم راجع به ادیپ صحیح است. چرا که روایات متعددی راجع به ادیپوس اسطوره‌ای وجود دارد. و ادیپوس مثلثی است متشکل از حقیقت، قدرت و جباریت. در نتیجه به‌خاطر وجود این سه راس در نهاد خود، اجازه تفسـیرهای متعدد را می‌دهد و با این نوع دراماتیزه کردن یکی از این وجوه برجسـته می‌شود. ادیپوس نفس درون خود را کشف می‌کند و به آن چیستانی که ابوالهول مطرح می‌کند جواب می‌دهد. جواب آن چیستان، انسان است و ادیپوس با پاسخ دادن به این جواب خودش از انسانیت خارج می‌شود. در واقع یک بحثی می‌کنند که اسفنکس از نظر نژاد خانوادگی با «لایوس» پدر واقعی ادیپ ارتباط دارد و در واقع با رابطه با یک دیوی، فرزند نامشـروع لایوس زاده می‌شود و کاری که می‌کند وقتی در دروازه تبس ایستاده اجازه نمی‌دهد که آدمی که نژاد خانوادگی‌اش اصیل‌زاده نیسـت وارد آن شـهر شود و نااصیل‌زاده‌ها را در واقع می‌کشـد. این یک مفهوم عجیب‌وغریب و پیچیده‌ای را ایجاد می‌کند که حالا خود ادیپ را که پدر و مادرش پایش را لنگ می‌کنند و این بلا را سر او می‌آورند تا از اصیل‌زادگی خارج شود. چرا که معتقدند اگر کسی مشکل جسمانی داشته باشد و بدن کامل و سالمی نداشته باشد در واقع اصلا نمی‌تواند شاه شود. در نتیجه پای او باید سوراخ شود که شاه نشود و وجه تسمیه نام او نیز همین است:«سفته‌پا»، با اشاره به همین پای ادیپ که سوراخ است. اینها در مسیر خودش دیالوگ را ایجاد می‌کندکه وصل می‌شود به معنای انسان بودن و انسان نبودن، ابوالهول بودن، دیو بودن انسان از یک سو و از سوی دیگر مساله‌ای که او با پاسخ‌دادن به این مساله آغازگاه مفهوم سوبژکتیویته در غرب می‌شود.

شـما هم سابقه نویسندگی و ترجمه دارید که تاثیر آن را در زبان کار می‌بینیم.

هم تجربه آهنگسازی دارید که اثر آن را با کاری که انتخاب موسیقی و رابطه‌ای که با کلام و لحن برقرار می‌کند می‌بینیم. اما مهم‌ترین جلوه‌ای که از سابقه هنری شما در کار به چشم می‌آید، تجربه سینماگری شماست ما در این کار شاهد هستیم که میزانسن‌ها و ترکیب‌بندی به هیچ‌وجه از خطی بودن رها نمی‌شوند. حتی با استفاده از ابزار تکنولوژیک هم که شده شما به میزانسن‌ها و به‌ویژه ترکیب‌بندی‌های امروزی می‌رسید و مدام تصاویر جدید خلق می‌کنید. این بخش هم ارتباط برقرار می‌کند با تئوری وحدت هنرها؟

بله مبارزه با ایسـتایی این متن را من در واقع از آرتو وام گرفته‌ام. آرتو می‌خواسـته توئستس سنکا را اجرا کند ولی هیچ‌وقت اجرا نکرده و یادداشت‌های او هم گم شده که چگونه می‌خواسته متن سنکا را اجرا کند ولی چیز واضحی که او گفته در کل این بوده است که من اگر بخواهم متن سنکا را اجرا کنم همه اکسیون‌های نهفته در کلام را خارج می‌کنم و آنها را تبدیل می‌کنم به اکسیون‌های صحنه‌ای و آنها را به جریان درمی‌آورم. مسـاله و چالش اصلی برای من هم تبدیل کردن این ایسـتایی کلامی به یک پویایی صحنه‌ای بود. حال شـما اسم آن را سینمایی می‌گذارید و من هم مخالفتی ندارم ولی برای خود من این میزانسن‌ها و ترکیب‌بندی‌ها کاملا تئاتری است.

من در مصاحبه‌هایی که خود با موزیسین‌های بزرگ داشته‌ام یا خوانده‌ام بسیاری بر این نظر بودند که موسیقی یک فیلم یا یک تئاتر باید در یک سبک و متعلق به یک دوران باشـد. ولی اما از یک جایی به بعد این قاعده شکست، مثلا در چشمان کاملا بسـته استنلی کوبریک در فیلم همزمان هم از موسیقی کلاسیک استفاده می‌کند و هم مثلثی از موسـیقی لیگتی که نیم‌پرده‌ای اسـت، اما در ایران جریان غالب هم کماکان به همین منوال است، در کار شما موسیقی‌های متفاوت ترکیب می‌شوند و در کنار هم یک کلیت می‌سازند و به یک همنشینی می‌رسند. چطور به این ترکیب رسیدید؟

در موسـیقی سعی کرده‌ام سـه‌دوره را به هم وصل کنم: دوره روم و یونان باستان- دوران قرون وسـطی و دوره سوم فضای جهانی مدرن که در موسیقی قرن ۲۰ جلوه‌گر می‌شود. بخشی از موسیقی در این کار که سمفونی استالینگراد شوستاکوویچ است بسیار اکسپرسیون (بیان‌گرا) است.

به متن سوفوکل بسیار توجه شده و بارها و بارها به شیوه‌های مختلف چه در غرب و چه در ایران اجرا شده است. متن سنکا هم نگاه و هم ادبیات متفاوتی با سوفوکل دارد. سنکا در سال چهار قبل از میلاد متولد شده و در سال ۶۰ بعد از میلاد درگذشته است.

در واقع موسیقی روایتگر استالینگراد است که در نمایش معادل شهر طیوه است که ادیپ از آن حرف می‌زند و دچار طاعون شده. این یک مساله است. مساله بعدی اینکه غالبا دوره قرون وسطی را در اروپا به طاعون می‌شناسیم سپس موسیقی قرون وسطایی ارتباط پیدا می‌کند با فضاسازی و با این لباس‌های سیاهی که گروه همسرایان می‌پوشند و لباس سیاه بازنمود همان طاعون است. دیگر اینکه آرتو هم مفصل راجع به آن حرف زده، این است که می‌گوید در واقع باید به یک نوع ویرانگری سازنده در تئاتر برسیم و این ویرانگری است که کاتارسیس را ایجاد می‌کند، یعنی ترکیب کاتالکیسم و کاتارسیس. از همین منظر بحث می‌کند که تئاتر و طاعون می‌توانند با هم برابری داشته باشند. این طاعون به عنوان مفهومی روانی یا امری روان‌تنانی (سایکوسـوماتیک) است که آرتو را سوق می‌دهد به این ایده انقلابی که بدن را با تئاتر یکی بداند. خب اینها مسایل پیچیده‌ای است که در نهایت آرتو آنها را به یک تئوری مدون می‌رساند. در نهایت اینکه در موسیقی، آن سه‌دوره را به‌هم وصل کردم، در واقع این سه نوع موسیقی، سه‌زمان و مکان مختلف را کنار هم می‌گذارد که به نظر من به‌طور درون‌متنی، این ارجاعات را کامل می‌کند.

ما در بازی بازیگران هم شاهد یک سه‌تایی هستیم (بازی نقش ادیپوس شاهبانو و کرئون و کاهنه) این سه نوع بازی هم با اینکه دارای تفاوت‌های آشکار با هم هستند به یک همنشینی و تعادل می‌رسند. مثلا جنس بازی افشین هاشمی در نقش ادیپوس تعادل برقرار می‌کند با بازی شمایل‌گرایانه لادن مستوفی در نقش شاهبانو. این سه سطح بازی به چه شکل است؟

به نظرم ادیپوس و یوکاستا به‌مانند یک تز و آنتی‌تز عمل می‌کنند. ادیپوس از سطح یک کاراکتر فراتر می‌رود و به نوعی تبدیل به یک مفهوم جامع و تعمیم‌یافته می‌شود. ادیپوس ابتدا از مرحله یک تیپ به کاراکتر می‌رسد و در نهایت از آن هم عبور می‌کند، او برای من ریشه فلسفی انسانی است که در خود غور می‌کند تا جایی که در نهایت با کوری خودخواسـته‌اش به یک نوع از بصیرت می‌رسـد. او از یک‌سو به مقابله با فرمان خدایان می‌پردازد که یک نوع جسارت انسان‌مدارانه است و از سوی دیگر برای رسیدن به آگاهی دست از جباریت برمی‌دارد و این امر در طول کار به او رهایی و آزادی می‌دهد در اجرا و بازی که از سطح یک شخصیت نمایش فراتر می‌رود نقطه مقابل او یک کاراکتر آیکونیک یا شمایل‌نگارانه است که یوکاستاست. یوکاستا هم یک شاه مادر مثالی رومی و هم صورتی از یک کاراکتر زنانه اسـطوره‌ای و یک آنتی‌تز در مقابل ادیپوس است که ترکیب این دو به یک سـنتز معنایی و عمیق دراماتیک می‌رسـد. ادیپوس نماد رهایی و پویایی اسـت و یوکاسـتا ایستایی شمایل‌نگارانه. سطح سوم که مربوط به شخصیت تیرسیاس و دختر اوست، بیشتر ریشه در نمایش‌های سنتی دارد که من دوست داشتم با یک بازسازی و بازتعریف مشخص از نمایش آیینی و فضای آن داشته باشم. فرمی که این بازیگران استفاده می‌کنند اتفاقا وجه مشترکی دارد با یکسری آیین‌های شرق دور از یک طرف و روم و یونان باسـتان. بنابراین ترکیبی از این سه نوع نمایش آیینی را در صحنه حضور شخصیت پیشگو داریم. بنابراین او مطلقا و مطمئنا هم نوع بازی‌اش و هم کاراکترش متفاوت است از نوع حضور یوکاستا و ادیپ.

مـا در ابتدای بحث راجـع به وضعیت فعلی تئاتر در ایران با شـما بحث را آغاز کردیم که گفتیم یا حرافی شـده یا تبدیل به یکسـری بازی‌های فرعی بیهوده. اما این مسـاله فارغ از اینکه بخشـی از آن به عدم خلاقیت و... برمی‌گردد، بخشی هم به محدودیت‌های اجرایی برمی‌گردد. یعنی مثلا بزرگی که در این عرصه فعال است می‌گفت تئاتر در ایران مدیریت بحران است و فقط ۲۰درصد به خلاقیت برمی‌گردد. کار شـما اجرایی است که به‌شـدت تولید سنگینی داشته. این چه مسایلی را برای شـما و گروه به‌وجود آورد و همان مسـایل چقدر باعث شد تا شما از ایده‌آل‌هایتان کوتاه‌بیایید؟

واقعیت این است که هیچ اثری انتها ندارد و تو می‌توانی مدام بهتر و بهتر شوی اما در این صورت نیاز به وقت بیشتر و هزینه‌های بیشتر است. من شانسی که در این کار داشتم این بود که گروه بازیگرانی که به من پیوستند واقعا از آدم‌های حرفه‌ای این کار بودند و خیلی هم خوشـحالم که با این دوسـتان کار کردم. بنابراین در درجه اول این جایگاه حرفه‌ای آنها بود که ابتدا اول از همه در وقت به من کمک کرد. یعنی در کار با آدم‌های حرفه‌ای یک راه طولانی خیلی کوتاه‌تر می‌شود. افشین هاشمی مقداری دیرتر به ما پیوست ولی به‌راحتی نقش را درونی کرد و ساخت و پرداخت و من بسیار خوشحالم از همکاری با او. لادن مستوفی که بازیگر متعهدی است و یکی از بهترین‌هاست برای نقش یک ملک اسطوره‌ای بسیار روی این کار وقت گذاشت و نقش را درآورد. فرخ نعمتی که در این زمینه کارکشته است و به‌راحتی نقش را از آن خود کرد. بازیگران دیگر، امیر باران‌لویی و مرتضی ضرابی که از قدیمی‌های تئاتر هستند، از کارگاه نمایش و سال‌هاست دارند کار می‌کنند و هردو کوله‌باری از تجربه دارند. همین‌طور، بهروز پوربرجی و عاطفه تهرانی هم به ما پیوستند و هرکس به شکل خود به نقش‌ها افزودند. هرکدام ایده‌های جذابی داشتند و به هر حال کار با کمک هم توانست به نتیجه برسد و در نهایت آقای محسن حسینی که بازیگر بسیار توانا و قدرتمندی هستند و گرچه خیلی دیر به ما پیوستند ولی با حضورشان بسیار به این اجرا اضافه کردند. به هر حال کار با این زبان و چالش با این زبان اصلا کار آسانی نیست و ما نزدیک پنج‌ماه با گروه کار کردیم. من شانس آوردم دوست عزیزم آقای جودکی به ما پیوست و شرایط تولید این کار را در لحظه‌های بحرانی و در شرایط سختی که داشتیم مدیریت کرد و همراه دوستانم در گروه کارگردانی کار را به نتیجه رساندند. البته ما چند تا حامی بانکی هم داشتیم. بانک کارآفرین، بیمه نوین و برادران بلورچی که به ما کمک کردند. هر کدام به نوبه خود حمایت‌های مالی و کمک کردند تا کار به نتیجه برسد و من هم مجموعا از آنها متشکرم.

عهده‌داری حضور

مالک خواجه‌وند

پیش از همه «ادیپوس» نزدیک آمد، با مشعلش، با لباسش و با کلامش و این سه در خلوص و پاکیزگی، مقدمه‌ساز و آشکارکننده نحوه اجرا تا پایان کار هستند. در باب «زبان»، این اجرا برانگیزاننده آن اسـت که بگوییم تمایل بر آن بوده که نقش‌ها به حد کلامشان حاضر باشند و نه البته به اندازه «بیان» که نقش‌ها نه به کار بیانگری بل مدام به کلامی فاخر در کار حضور خویش در زبان شده‌اند و این به کلی خصلت‌نمایی نقش‌ها را که اغلب چون واقعیاتی مبرهن دانسـته شـده‌اند (یعنی که نقش‌ها توصیف یا بیان می‌شـوند و نه حاضر) را به تعویق می‌اندازد و درعوض تلاش هر بازیگر را به «در زبان بودن» معطوف می‌کند که آنچه چون واقعیتی پیشین باید دانسته شود بازیگر است و نه نقش. بازیگر حق آن دارد که ناگزیر با «صرفا بودن» آغاز کند و به صحنه آید. اما نقش نیاز به مدام بودن دارد. مدام خلق شدن؛ و در اینجا مدام در «زبان» خلق شدن. چنان‌که مساله آن نیست که یک نقش چگونه سخن بگوید بل آن است که یک سخن چگونه نقش بگیرد و چگونه حضوری را وادار به تداوم کند؛ حضور بازیگر را، یک کلام چگونه در سحر بازیگر به راه نقش گرفتن بیفتد. آن تلاش زبانی که در ادبیات مدرن، تصویرسازی گفته می‌شـود و نه البته گزارش تصاویر خواسته، در تئاتر «نقش‌ساز» می‌تواند باشد و گواه این ادعا را در این اجرا تنها و فعلا در زیبایی کلام می‌بینم- که هنوز واژه دیگری ندارم. زیبایی‌ای سحرکننده بازیگر چون موسیقی‌ای که روح را وسوسه کرد در به کالبد آمدن. بازیگران این کار مسحور کلام خود شده‌اند. از ادیپوس هراسان تا شبان در بند، همگی فارغ از حالاتشـان چنانند که گویی این کلام همه بودن آنهاسـت و زیبایی آن چون هوای دم ضرورت زندگی‌شـان. و اینجا تلاش به آن است که رمز ذاتی هر انسانی به رازآلودگی کلامش سپرده شود که به حد کلامش انسان است. و این سراسر متفاوت است با اجرایی که بازیگر خود را در فاصله با نقش بخواهد قرار دهد. نقشی هنوز وجود ندارد که آنچه هست کلام است و سخن است که دعوت به در نمایش بودن کرده. بازیگر، بازی را پذیرفته، گویی تنها از آن‌رو که مجال آن آورده که بتواند جز در داشته‌های خود انسـان؛ زبان، لباس و... نخواهد که باشـد. «بودن» را وام نگیرد و هر بار خود، خودش را خلق کند. و باز این منطق مانع است که بازیگر «خودش باشد یا نباشد»، در نقش «جا بیفتد یا نیفتد» که عادت‌شـدگی دیالوگ‌ها برایش، کلام را در «بیان» سـر می‌دهد و هم اینجا، «بودن» عاریتی می‌شـود و «در زبان بودن» متوقف. از سوی دیگر هر فاصله گرفتنـی هم از دیالوگ‌ها «بـودن» را دوگانه می‌کند و هم آنجا هـم «در زبان بودن» متوقف است. این کلام‌مندی نقش‌های اصلی که برای ادیپوس و کرئون همراه شده با مشعلی به دست داشتن در تاریکی که خود به همراهی حقیقت‌جویی و بی‌نیازی‌شان از صرفا بودن است، مقابل می‌شود با خاموشی و تاریکی طاعون گرفتگان. این تقابل سه نحو بازی را برای بازیگران ایجاد کرده: اول بازی‌های گفتارمند که نسبتا بی‌اعتنا به حرکتند؛ در ادیپوس، کرئون، تیرسـیاس، یوکاسـتا و پیام‌رسان دیده می‌شـوند، دوم خاموشی چنگ‌زنان به حرکاتی شـدید، که در طاعونیان هست و سوم که چیزی است در میان این دو، در بازی لایوس و مانتو (دختر پیشگو) دیده می‌شود. امین اصلانی (کارگردان نمایش) گفته است به تحرک‌آوردن متن ایستای «سنکا» از انگیزه‌هایش بوده. این تلاشی است که بیش از هر چیز در بازی‌های این کار به چشم می‌آید که چگونه از یک سو بازیگر در حرکت خود، «بودن»ش را پیش‌فرض نگیرد (که این بیش از همه در یوکاستا با بازی لادن مستوفی دیده می‌شود و شاید کمتر از همه در بازی فرخ نعمتی برای کرئون) و از سوی دیگر حضوری، در تولد خود، در بودن خود، ایستا نشود (که منظور دیالوگ‌هاست). به عبارتی تحرک متن متفاوت باشد از تزریق یک متن در اجرایی متحرک یا عکس آن. و بهترین تمهید در مواجهه با چنین خواسته‌ای از متن، «کلام» بوده؛ که می‌تواند منتشر شود و سرایت کند و باقی ماند. آنگونه که بتوانیم بگوییم این «کلام» بود که راه گشود، برای حرکتی که لزوما نیازمند «مکان» نیست. چنان‌که ادیپ، چرخان و آویخته می‌تواند شـد که آنچه او را راه برده پاهایش نبوده که تمایلی به رفتن ندارند، بل شاید کلامش بوده که هر جایی می‌تواند بردش. کلام بسان لباس می‌تواند که بپوشاند حتی بودن یا نبودنمان را و این خویشاوندی کلام و لباس بیش از همه آنجا به چشم می‌آید که لباس خلاصه ادیپ با کلام یوکاسـتا و کلام مفصلش را با لباس یوکاسـتا همراه ببینیم. این مساله‌ای است که تنها تئاتر مجال اندیشیدن و تجربه آن را می‌دهد؛ در برابر سینما این تئاتر است که بازیگران را در معرض مرگ قرار داده و می‌تواند یادآورشان باشد که پیش از هر چیز باید بخواهند که «بودن» خود را، خود عهده‌دار باشند و خود زنده بمانند اگر که «در نمایش بودن» را برعهده گرفته‌اند که سینما که به کلی دیگر است و خود می‌دانیم...

روزنه آبی

درباره لابیرنت

جنون شر

محمدحسین زیکسری

از آن پـس، فرمانروایـی بر همه بدی‌های وجود انسان، امتیاز انحصاری جنون بود.

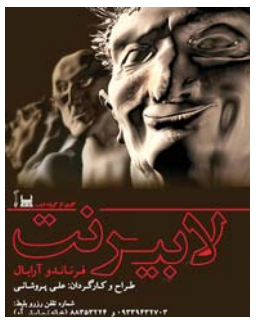
(تاریخ جنون، میشل فوکو)

سـرمونیای وحشـت در حمامی قدیمی در حوالی خیابان فاطمی در جریان است. اجرایی از علی پروشانی؛ اجرایی که تماشـاگران را در لابیرنت جنـون اجـرا محبـوس و نفس‌ها را در سـینه خاک می‌کند. گریختن‌ها لابه‌لای پارچه‌های سپید و خون‌آلود هزارتویـی خاکـی در بی‌زمانـی و بی‌مکانی‌ای بی‌پایان جریان دارد.

لابیرنت اثر نویسنده شهیر اسپانیایی، فرنانـدو آرابال اسـت. آرابـال که خود دوران حکومت توتالیتر ژنرال فرانکو را تجربه کرده و پدرش جزو محکومان به اعدام دادگاه‌های فرمایشی آن زمان بوده اسـت؛ از قربانیان بی‌عدالتی آن دوران به‌شـمار می‌رود. آرابال سبک پانیک را به همراه یودروفسکی بنیان نهاد که مبتنی بر سـه اصل وحشـت، شوخی و بداهـه اسـت. وی پـان (برگرفته از خدای اسطوره‌ای) و سرمونیا (به معنی جشـن) را در کارهایش استفاده کرده است؛ جشـنی سرشار از شادی، مرگ، خون و وحشـت که تراژدی گروتسک روزگار ماسـت. انگار که انسان سقوط کرده از بهشت نخستین به‌واسطه گناه اولیه خود، در لابیرنت، پلان هستی را گم کرده اسـت و سـیزیف‌وار پیوسته در این هزارتو به بازی رهایی مشـغول اسـت. بـه گفتـه آرابال، «زنـسـانس دیگـری از داخل گوردخمه‌ها را تجربه می‌کنیـم.» و اجرای لابیرنت در داخل چنیـن گوردخمه‌ای برگزار می‌شـود. موفقیت کارگردان در همخوانی فضای غریـب و وهم‌آلـود محیـط اجرایی و سـبک اجرایی‌اش است؛ به‌گونه‌ای که تماشاگران را حیرت‌زده در این لابیرنت به بازی می‌کشاند و یادآور جریان‌های off broadway است.

اسـتپان، زندانی سرگشته‌ای که به هر در می‌زند تا از این هزارتو به درآید؛ ولی خوسـتینو، خدای نمایش، پدر یا صاحب نفـوذ و... با همکاری دخترش او را هـر لحظه بـازی می‌دهد. فضای سادیسـتی – مازوخیسـتی‌ای که در جریان است با بازی بازیگران موسیقی زنده و نورپردازی جنون و سرگیجه در این هزارتو به اوج خود می‌رسد و اجرایی جالب و دیدنی را در نوع خود می‌آفرینند.

آرابال: جهان در حال گردش است. به‌زودی در زمان سفر خواهیم کرد.



تماشاخانه

چکامه رستاخیز

نویسنده: آرتور میلر
کارگردان: داوود دانشور
تالار چهارسو
ساعت: ۱۹،۱۵
دستیار: قدرت‌الله صالحی
مدیر اجرایی: محمود هندیانی
طـراح صحنـه و لبـاس: شـیوا رشیدیان
بازیگران: داوود دانشور، رضا امامی، پریسـا مقتدی، طوفـان مهردادیان، هوشنگ قوانلو، شهریار رشید علی پور

خلاصه داسـتان: داستان زندگی مردی قدرتمند که تصمیم دارد برای دسـت یافتن به پول و قدرت بیشتر یک مبارز را در دوران معاصر به شیوه قرون وسطا به صلیب بکشد. در این راه از رسانه‌های بین المللی برای پوشش تصویری و مخابره این مراسم دعوت می کند و .....

این یکی از نمایش نامه‌های آرتور میلر اسـت که در سـال‌های پایانی زندگی‌اش نوشـته شده و تاکنون در ایران به صحنه نرفته است.

بازی خانه

یادداشتی درباره «این نوبت از کسان»

خرگوش در محضر شیر

رفیق نصرتی

«این نوبت از کسان» را «ایثار ابومحبوب» نوشته و «حسین ذوقی» کارگردانی کرده و «محمدرضا نجفی» در آن بازی می‌کند. درامی که در روز ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ می‌گذرد.

۱ رابطـه تاریخ و درام از دیرباز کدر بوده اسـت، این کینه تاریخی اسـت چراکه درام شنگول‌تر از آن است که از کسی کینه به دل بگیرد حتی از تاریخ با همه عنقی و عبوسی‌اش. بگذارید با یخ‌لطیفه‌ای این رابطه را توضیح دهم: روزی خرگوشـی دوان‌دوان خود را به شـیر رسـاند و در حالی که نفس‌نفس می‌زد، گفت: آقا شیره! آقا شیره! من وقتی می‌دوم، دمم گیر میکنه زیر پاهام. شیر نگاهی به خرگوش انداخت، نگاهی پر از تفرعن، نگاهی عاقل اندر سـفیه و خمیازه‌ای کشـید. این یخ‌لطیفه اینجا تمام می‌شود اما واقعیت آن است پایانش اینجا نیست، چون خرگوش سرخوشانه و بی‌اعتنا به ملالِ جناب شیر به بازی با پاها و دمش ادامه می‌دهد و کیست که دنبال‌کردن این بازی سرخوشانه را به محضر سنگین جناب شیر ترجیح ندهد؟ اما همه درام‌هایی که سراغ تاریخ می‌روند تیزهوشی و هوسبازی خرگوش را ندارند. بسیاری از آنها در محضر شیر یخ می‌زنند. نگاهِ سنگین شیر خشکشان می‌کند و چیزی از سرخوشیِ‌شان به‌جا نمی‌ماند.

همان‌گونه که در رستاخیز شهریاران عشقی، نمایشنامه‌های تاریخی کمال شهرزاد و ... این یخ‌زدن هست. سرخوشی خرگوش عملی سیاسی است، چراکه بی‌اعتنایی او به نگاه شیر موجب گسستن از نظم نمادینی است که شیر با سکوت سنگین خود می‌خواهد برقرار کند. بی‌اعتنایی خرگـوش نوعی قلمروزدایی اسـت. شـیر به‌عنوان سـلطان جنگل، کارکردی دولت‌گونه دارد، شـیر شهریار جنگل است. به‌زعم نیکلاس اونوف، شهریاری دارای سه عنصر ثابت است، این سه عنصر عبارتند از فرمانروایی بلامنازع بر یک قلمرو مفروض، فرهمندی و عاملیت که منظور از عاملیت اعمال حاکمیت بر همان قلمرو مفروض اسـت. شـهریاری همیشه مستلزم قانونگذاری است، که در یخ‌لطیفه بالا با سکوت صورت می‌گیرد. شیر با سکوتش گفتاری را پایه‌گذاری می‌کند که نظم نمادین قلمرواش را تعریف می‌کند.

شـیر می‌تواند به‌راحتی خرگوش را بخـورد چنانکه در واقعیت به احتمال بسیار زیاد اتفاق می‌افتد اما در اینجا خوردن خرگوش تنها به تهی شدن قلمرو شیر و فسخ شهریاری‌اش منجر می‌شود چراکه عاملیت وی بدون دیگری ممکن نیسـت. پس شـیر ترجیح می‌دهد به جای سیر شدن، شهریاری‌اش را تثبیت کند. وی با سکوتش، فرهمندی‌اش را به‌عنوان سـرمایه نمادین و عاملیتش را نیز پایه می‌گذارد. اوست که تعیین می‌کند چه چیزی مسـاله‌ای جدی و شایسـته توجه است. در حیطه فرمانروایی وی، گیر کردن دم خاله‌خرگوش زیر پاهایش به هنگام دویدن مسـاله‌ای است بسیار کوچک، جزیی و شاید ابلهانه و مطمئنا ناشایسـت برای کوچک‌ترین توجهی. شیر تصمیم داشت پس از این سکوت سنگین، شروع به نصیحت خرگوش کند که دست از بازیگوشی بردارد و همچون حیوانی بالغ به فکر کار و مسوولیت‌هایش باشد و اینکه همچون عضوی مفید از اجتماع جنگل به پیشبرد برنامه‌های شیر برای رشـد و ترقی جنگل کمک کند که خرگوش بی‌اعتنا به بازی‌اش ادامه می‌دهد. این واقع‌بینانه‌ترین مبارزه انقلابی است که خرگوش می‌توانست انجام دهد. زیر سایه پرابهت و دهشتناک شیر، هر عمل دیگری می‌تواند عواقب وخیمی برای خرگوش در پی داشته باشد.

۲ ایثار ابومحبوب، مثل خرگوش داستان بالا عمل کرده است. او در مواجهه با تاریخ، موعدی بسیار مهم از تاریخ ایران یعنی ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، روزی که دولت ملی‌گرای مصدق به تصمیم و اراده استعمارگران و خیانت اراذل و اوباش و ارتش و شهربانی، سقوط می‌کند سرخوشانه به جدیت، تلخی و عبوسی این تاریخ بی‌اعتناست و این روز را نه با بازتولید چهره مصدق، استعمارگران، ارتش یا اوباش، که با روایت زندگی آدمی ساده یعنی تلفنچی دکتر مصدق روایت می‌کند.

این نحوه مواجهه با تاریخ در درام ایرانی البته که تازه نیسـت، مگر بیضایی در مرگ یزدگرد و ندبه و بسیاری دیگر از کارهایش همین‌گونه عمل نکرده اسـت؟ ندبه بازخوانی تاریخ مشروطه، با روایت سرگذشت زنی اسـت که در ابتدای نمایش توسـط پدر و نامزدش به طرب‌خانه سپرده می‌شود. شکلک و خواب در فنجان خالی ثمینی، و... نیز از این دسـته‌اند. و تازه اینگونه مواجهه خاص درام ایرانی نیست و عمرش به یونان باستان می‌رسـد. ایرانیان اشیل جنگ ایران و یونان را با روایتی خانگی از دربار ایران بازمی‌نمایاند. اما چیزی که «این نوبت از کسـان» را کمی متمایز می‌کند همان سرخوشـی است که پیش‌تر گفتم. این سرخوشی زاده فرهنگ پسامدرن است. ابتلای به اندوه درام کلاسیک در مواجهه با تاریخ در چینه پسامدرن جایش را به بازیگوشی می‌دهد. اندوهی که نتیجه حافظه است و پذیرش انقیاد تاریخ. چنان‌که اسکاتلش در جامعه‌شناسـی پست‌مدرن می‌نویسـد: «در دوره‌ای که فوکو، دوره کلاسیک (۱۸۰۰-۱۶۵۰) می‌خواندش، نشانه‌ها و مصداق‌ها در جهان خود (world of the same) ساخته و صاحب تشخص می‌شوند. در این دوره، اعمال گفتاری (discurse practice) شـاهزادگان پرگوی روشـنایی، به صورتی کاملا مانوی، در مقابل سکوت اراذل تاریکی قرار گرفته است. اما دنیای جدید و سومی، در دوره مدرن با زیبایی‌شناسی کانت ممکن و با آثار ساد محقق می‌شود و خود را ابداع می‌کند یا بهتر اسـت گفته شـود فضا یا چینه‌ای نو پدید می‌آید. فضایی عمودی در مرز میان تاریکی و روشـنایی به‌وجود می‌آیـد. این فضا فضای ادبیات غیرگفتاری اسـت جایی که در آنجا نظم نمادین کدر می‌شود و وزنی هستی‌شـناختی پیدا می‌کنـد. در این خم و در این چینه اسـت که پست‌مدرن زاده می‌شود.»

این نوبت از کسان به طرز جالبی از لحاظ ساختاری واجد این فضای عمودی است، تلفنچی دکتر مصدق در اتاقی در زیرزمین منزل وی کار می‌کند و درام به‌جای کلان روایت فضای بالا یا همان مکان شاهزادگان پرگوی روشنایی، یعنی منزل و دفتر کار دکتر مصدق و رفت‌وآمد یاران و افراد دولت وی، به خرده روایت تلفنچی ساکن در زیرزمین می‌پردازد. فضـای بالا همان فضای گفتار نظم نمادین، گفتار فرشـتگان پرگوی روشنایی و انقیاد تاریخ است (نمایشنامه حسین پاکدل درباره مصدق و یارانش دقیقا از همین جنس اسـت) و فضای زیرزمین فضای اراذل تاریکی یعنی بدن، میل و مرگ اسـت. روایت این نوبت از این کسـان، درامی اسـت که در روز ۲۸مرداد ۱۳۳۲، به‌جای تمرکز بر کنش میان مصدق و یارانش از یک‌سو و استعمار