در بوته نقد

به بهانه اجرای نمایش «لرز» در تئاتر هامون

منطق وارونه‌سازی صنعت کامیابی

محمدحسن خدایی
منتقد

● این روزها سرمایه‌داری متأخر مدام در رسانه‌های جمعی خویش، افراد را به تلاش مضاعف و دستیابی به موفقیت دعوت می‌کند. اگر بپذیریم که عنصر رقابت یکی از مهم‌ترین راه‌های کامیابی در جهان سرمایه‌داری نئولیبرال است، زیستن در این سیستم اقتصادی لاجرم دامن‌زدن به یک رقابت ابدی و بی‌پایان هم است. نمایش «لرز» به نویسندگی و کارگردانی داریوش علیزاده، کمابیش در همین حال و هواست. خانواده‌ای که برای کسب موفقیت از شهر به بیابان مهاجرت کرده و در خانه‌ای عجیب‌وغریب، فرزند پسر را تحت مکانیسمی نوآورانه تربیت می‌کند تا امکانی برای بالارفتن از پله‌های ترقی شود. پسر در یک فرایند طولانی‌مدت زبانی می‌آموزد که جهان، اشیا و مناسبات آن، به شکل دیگری نام‌گذاری و صورت‌بندی شده است. پدر در مقام یک رمان‌نویس، سرگذشت فرزند خویش را در کتابی به چاپ رسانده و گویی برنده جایزه‌ای ارزشمند هم شده است، حال تلاش دارد این کامیابی را ادامه دهد و منطق وارونه‌سازی را که پیش از این در قبال پسر اعمال کرده، گسترش داده و شرح آن را در جلد دوم کتاب به چاپ برساند. بنابراین پیشنهادهای تازه و خلاقیت‌های شگفت از راه می‌رسند تا مقدمه‌ای باشند برای کامروایی فزون‌تر. زمانی ژولیا کریستوا متذکر شده بود که برای نوشتن، باید سفر کرد و از جهان کناره گرفت و انزوا برگزید. لرز به نوعی روایت همین‌هاست؛ کناره‌گیری از جهان و تلاش برای برساختن یک جهان تازه. اما در ادامه این روند به چالش کشیده شده و خانواده گرفتار بحران می‌شود. ماجرا مربوط است به بارداری مادر که گویا دوقلویی در رحم دارد. تنها یکی از دوقلوها متولد شده و آن یکی را قبل از تولد بلعیده است. دختر مدعی است که خواهرش شرور بوده و بهتر آنکه متولد نشود، در عوض او منتسب است به امر خیر. دختر در مقابل ابتذال خانواده می‌ایستد، اجرای تکراری پدر را شاهکار نمی‌داند و وارونه‌سازی نام‌ها را اشتباه می‌داند و به برادر تذکر می‌دهد. کنشی که موفقیت خانواده را به مخاطره خواهد انداخت. بنابراین خانواده تصمیم می‌گیرد او را قربانی کند تا خواهر بلعیده شده، امکان متولدشدن بیابد. دختر شرور به دنیا می‌آید و با اقتداری که از خود نشان می‌دهد، تمریناتی سخت را برای رسیدن به موفقیت به اجرا می‌گذارد. نتیجه فرسودگی بدن‌ها و اضمحلال مناسبات است. خواهر شرور مکانیسم خانواده را در قبال تلاش برای کامیابی، تا نهایت منطقی‌اش ادامه می‌دهد تا تاب‌آوری افراد به حداقل برسد. در نهایت اوضاع چنان سخت و غیرقابل کنترل می‌شود تا گسستی دوباره رخ دهد. خانواده تصمیم می‌گیرد دختر شرور را قربانی کند. دختر مهربان بار دیگر پدیدار می‌شود و حال با اعضای تأدیب‌شده خانواده روبه‌رو هستیم که تلاش دارند خطاهایی که در قبال پسر اعمال شده را جبران کنند. تمامی نام‌های تصحیح شده بر روی کاغذ نوشته شده و برای پسر خوانده می‌شود اما پسر که تاب این حجم از دروغین بودن جهانی را که می‌شناسد ندارد، دست به اسلحه برده و خانواده را نابود می‌کند. او همچون فرانکشتاینی است که تا آنجا تحمل می‌کند که احساس کند با او صادق بوده و جهان مالوفش را نابود نمی‌کنند.

طراحی صحنه فضایی انتزاعی را تداعی می‌کند. تمام آنچه قابل‌رؤیت است، محفظه‌ای فلزی است که بر کف صحنه قرار دارد و نسبت پرابهام فضای داخلی را با بیابان لم‌یزرع متعین می‌کند. نوعی فشردگی و وارونه‌سازی مکانی و فضایی که قبل از آن در زبان به کار رفته. اتصال حوزه خصوصی با امر عمومی، واجد نوعی اعوجاج و تغییر منظر است که پسر هیچ‌گاه امکان تجربه کردنش را نمی‌یابد. حتی ژست بازیگران هم در نسبت با این وارونگی است. ژست‌هایی که مدام با توزیع نیروها تغییر می‌کند. برای مثال پدر را به یاد بیاوریم که چگونه قبل و بعد از پدیدارشدن دختر شرور، خانواده را خطاب می‌کند. فیگوری که از جایگاه نمادین پدر، اقتدارش را بر بقیه اعمال می‌کند و به‌تدریج بدل می‌شود به ابژه‌ای قابل ترحم و سرزنش. پسر اما واجد نوعی باورمندی همیشگی است. حتی زمانی که در انتها دست به اسلحه می‌برد تا جهان آشنای خویش را که ادعا شده دروغین است، در مقابل هجوم حقیقت‌طلبی نالازم دیگران نجات دهد، باورمند جلوه می‌کند.

در نهایت اجرای لرز را می‌توان تلاشی دانست برای خلق یک جهان تکین اما معناباخته؛ اما این تمنای معناست که عامل موفقیت را که وارونگی زبانی باشد، پس می‌زند و بحران می‌آفریند. اجرایی مانند لرز، زبان را در ساحتی تازه به کار می‌بندد و جهان را شکلی بدیع می‌نامد اما در این فرایند کمابیش محافظه‌کار عمل می‌کند و مکانیسم وارونه‌سازی را تا نهایت منطقی خویش ادامه نمی‌دهد.

تئاتر و هیاهوی معافیت مالیاتی

مجید گیاه‌چی
منتقد

جامعه هنر و از جمله جامعه تئاتر ایران در هفته‌های اخیر مورد هجمه و برخوردهایی نادرست و ناروا قرار گرفته و به‌شکلی که گاه حتی هدایت‌شده و هدفمند به‌نظر می‌رسد، تلاش شده است با گزارش‌های مغرضانه و غیرحقیقی هم که شده، فاصله و افتراقی بین هنرمندان و آحاد جامعه ایجاد شود، شاید تنها به این دلیل که هنرمندان از گروه‌های مرجع اجتماعی که می‌توانند بر نظر و کنش آحاد جامعه تأثیرگذار باشند، ارزیابی می‌شوند.

مظلومیت تئاتر و هنرمندانش که دهه‌هاست با بی‌توجهی روبه‌رو بوده، از حداقل‌های کار و فعالیت برخوردار نیستند و تنها شرافت و عشق‌شان به مردم و فرهنگ و کشور موجب شده چراغ این هنر را ایثارگرایانه روشن نگه دارند، بر عمق این رفتار ناجوانمردانه و به‌دور از حق و انصاف و منطق افزوده است.

به‌عنوان یک فعال صنفی تئاتر لازم است اذعان کنم که ابدا به‌نظر نمی‌رسد موضوع معافیت مالیاتی از اساس و مبنا موضوع جامعه تئاتر باشد! و حتی در صورت حذف آن، بخش عمده و تقریبا قریب به اتفاق هنرمندان تئاتر شامل آن نمی‌شوند، چراکه درآمد اکثریت قریب به اتفاق این جامعه کمتر از میزان در نظر گرفته‌شده برای معافیت مالیاتی عموم آحاد جامعه است و از قضا همین واقعیت دهشتناک و تلخ است که موضوع و مشکل اساسی جامعه تئاتر است!

هرچند موضوع معافیت مالیاتی هنرمندان و فعالیت‌های فرهنگی، مختص ایران نیست و در کشورهایی که به اعتلای فرهنگ توجه و اهتمام دارند نمونه‌هایی دارد، اما اطمینان دارم قاطبه جامعه تئاتر ایران اگر درآمدی داشته باشند و دولت همچنان‌که به اخذ مالیات از فعالیت آنان توجه کرده، به تعهداتش هم در برابر تئاتر توجه کند، در برابر پرداخت مالیات، مقاومت و فرار و گریزی ندارند!

خیلی بعید به‌نظر می‌رسد جامعه تئاتر راضی باشد آن عده قلیلی که از فعالیت‌های هنری، بهره‌های کلان می‌برند و مجموع درآمدشان که بسیار معدود و اندک هستند، نه تنها با درآمد کل جامعه تئاتر برابری می‌کند که حتی افزون بر آن است، پشت آنان پنهان شده و مالیات نپردازند!

همچنان‌که بعید است راضی باشند لیست بلندی از دریافت‌کنندگان بودجه‌های دولتی و عمومی که نام‌شان هر ساله در لیست بودجه‌های فرهنگی درج می‌شود و با وجود همه شعارها و اعتراضات، بلاتغییر باقی می‌ماند و نه ارتباط‌شان با فرهنگ و هنر معین است و نه گزارش و آماری از فعالیت و تأثیرشان بر فرهنگ وجود دارد، پشت آنان پنهان شده و با بهانه کار فرهنگی و هنری یا انواع دیگر بهانه‌ها از پرداخت مالیات فرار کنند!

این نکته محرز به‌نظر می‌رسد که قاطبه مردم و ازجمله جامعه تئاتر، آنچه را که نپذیرفته و با آن مخالفت دارند عدم احساس وجود عدالت در نظام مالیاتی کشور است، نظامی که به‌گفته خود مسئولان دولتی در آن پردرآمدترین اشخاص، نهادها و مشاغل کشور از پرداخت مالیات فرار می‌کنند، در حالی که اساس و بنیان مالیات بر دوش اقشار کم‌درآمد، کارگران، کارمندان، بازنشستگان و کسانی است که بر مبنای آمار و اطلاعات همین مسئولان، زیر خط فقر، درآمد دارند!

جامعه تئاتر را از پرداخت مالیات نترسانید، اطمینان دارم آنان داوطلبانه و متعهدانه حاضرند در هر سیستم مالیاتی عادلانه که معافیت‌ها و استثناهای بی‌مورد در آن حذف شده باشد و البته متقابلا به توقعات آنان توجه بشود، مالیات پرداخت کنند که بنیان و اساس کار و فعالیت تئاتر، ساختن انسان و توسعه جامعه مدنی و کشور است و در هر چه در این طریق باشد همراه و در کنار مردم و جامعه است!

متأسفانه توقعات بدیهی و انباشته‌شده جامعه تئاتر آن‌قدر زیاد است که در این مختصر تنها می‌توان به عناوین تعدادی از آنها اشاره کرد:

۱. بالاخره آیا فعالیت تئاتر یک شغل رسمی و موردپذیرش دولت هست یا نه؟ اگر بله، آیا تنها مشمول مالیات می‌شود؟! آیا نباید از انواع خدمات حمایتی و بیمه‌ای، از بیمه‌های پایه و تکمیلی گرفته تا بی‌کاری و ازکارافتادگی و بازنشستگی و انواع کارانه‌ها، پاداش‌ها، عیدی‌ها، وام‌ها و کمک‌های نقدی و غیرنقدی متعارف و تعریف‌شده، برخوردار باشد و اگر تاکنون تنها معدودی از هنرمندان تئاتر توانسته‌اند از بخش بسیار کوچکی از این حمایت‌ها برخوردار باشند، آیا باید مبنای آن حداقل و کف حمایت تعریف‌شده در قانون باشد و تناسبی بین حمایت‌ها، مهارت، تجربه و دانش افراد وجود نداشته باشد!

۲- در تمام دهه‌های اخیر، کمترین توجهی به ایجاد شغل و توسعه زیرساخت‌های تئاتری یا قانون‌مندکردن و شفافیت همان ساختارها و امکانات موجود نشده است! تا جایی‌که حتی دولت از ارائه یک آمار و اطلاعات پایه‌ای درباره تئاتر عاجز است که خود یکی از دلایل عمده بی‌توجهی به تئاتر در طول دهه‌های اخیر بوده است. یکی از بخش‌هایی که گسترش و توسعه پیدا کرده بخش آموزش در تئاتر، به‌ویژه آموزش‌های دانشگاهی است که حالا جدا از موضوع کیفیت و ضرورت آن در نسبت با بازار کار موجود، آیا دولت و دیگر نهادهای تصمیم‌ساز، کوچک‌ترین تعهد و وظیفه‌ای در برابر ایجاد شغل و کار برای هنرمندان تئاتر، یا حداقل همین فارغ‌التحصیلان نظام آموزشی که با تصمیمات خودشان توسعه یافته است، ندارند؟! تعداد مشاغل تئاتری که در تمام این سال‌ها ایجاد شده چقدر بوده است؟ چند سالن تئاتر و در چه نسبتی از تعداد هنرمندان تئاتر و جمعیت ایجاد کرده‌اند؟ و چه طرح و برنامه جامعی برای حمایت و توسعه تئاتر وجود دارد؟

۳- نسبت بودجه فرهنگی با کل بودجه کشور چقدر است؟ اگر گزارش عضو کمیسیون فرهنگی مجلس را اساس قرار دهیم، در همین ۰٫۶ درصد از کل بودجه که به فرهنگ اختصاص یافته و به‌درستی جایگاه فرهنگ را در نظام فکری و اجرائی کشور نشان می‌دهد، چه میزان از آن مستقیما به فعالیت‌های مؤثر و تولید و خلاقیت فرهنگی اختصاص دارد و چه میزان از آن به بهانه کار و فعالیت فرهنگی و بدون نظارت و شفافیت کافی هزینه می‌شود؟ از همان بودجه نزدیک به صفر تئاتر چرا مابین بودجه مصوب و بودجه ابلاغی، تفاوت فراوانی وجود دارد؟ چرا همان بودجه ابلاغی که تنها حدود ۲۵ درصد بودجه مصوب است هم به‌درستی و به‌شکل کامل و به‌موقع پرداخت نمی‌شود و گزارش دقیق و شفافی از نحوه هزینه همان اندک بودجه پرداختی تئاتر هم ارائه نمی‌شود؟! چه نسبتی میان بودجه و تعداد هنرمندان، تعداد کمی و کیفی تولیدات، تعداد مخاطبان و... وجود دارد؟ درآمد سرانه هر هنرمند تئاتر در این بازار چقدر است؟ آیا تنها باید در تعیین قیمت و هزینه‌ها، دیگر کشورهای توسعه‌یافته و در حال توسعه را ملاک قرار بدهیم؟ آیا نحوه و چگونگی تخصیص بودجه و حمایت‌های ما از هنر و تئاتر، نباید کوچک‌ترین مشابهت و نسبتی با دیگر کشورهای در حال توسعه داشته باشد؟

۴- نباید فراموش یا تردید کرد که اگر در کشورهای پیشرفته و درحال‌توسعه، به تئاتر توجه می‌شود، جنبه حمایتی صرف و بی‌چشمداشت و فاقدتأثیری ندارد. هر میزان بودجه‌ای که به‌درستی در تئاتر هزینه می‌شود، می‌تواند صرفه‌جویانه و دوراندیشانه قلمداد شود؛ چراکه توجه به تئاتر می‌تواند در هزینه‌های تحمیلی که نبود تئاتر به‌شکل مناسب، بر جامعه‌ای آسیب‌پذیرتر تحمیل می‌کند، پیش‌گیرانه ارزیابی بشود. هزینه‌هایی از شدت بزرگی غیرقابل قیاس و تحمیلی و گریزناپذیری که در بی‌توجهی به فرهنگ و هنر، به‌صورت انواع بحران‌های اجتماعی بروز می‌یابد و امنیت و ثبات و آرامش جامعه را هدف قرار می‌دهد.

بنابراین به‌نظر می‌رسد جامعه تئاتر معافیت اسمی از مالیات را که در موارد بسیاری هم رعایت نمی‌شد و هنرمند تئاتری نیست که تا کنون مبلغی از او به‌عنوان مالیات کسر نشده باشد، تنها به‌دلیل حمایت‌های متعارفی که در قوانین کشورها از فعالیت‌های فرهنگی و هنری وجود داشته و دارد و البته در مقام توجیهی هرچند نامناسب و ناکافی، برای قصور دولت‌ها نسبت به بدیهی‌ترین بایسته‌های حوزه فرهنگ و هنر و تمامی کاستی‌ها و بی‌توجهی‌های موجود، پذیرفته باشد، اما شاید اکنون ترجیح آن باشد که به‌جای برخورداری از چنین معافیت پرمسئله‌ای، پیگیر عدالت و شفافیت در پرداخت مالیات و البته تحقق خواسته‌ها و توقعاتش و انجام وظایف قانونی دولت نسبت به تئاتر و هنرمندانش بوده و امید داشته باشد تمامی مردم و به‌خصوص رسانه‌ها، همان توجهی که در این مدت نسبت به معافیت مالیاتی هنرمندان مبذول کرده‌اند و حتی بیش از آن را، در جهت تحقق عدالت در جامعه و ازجمله در نظام مالیاتی و بخش‌های برخوردار و قدرتمندی که از پرداخت مالیات شانه خالی می‌کنند، معطوف کنند! نباید از یاد برد که ساختار و تمامی مناسبات تئاتر کشور، از مبنا و اساس نیازمند توجه جدی و فوری و عمیق و تغییر بنیادین و ریشه‌ای تعاریف، روابط و مناسبات است.

نگاهی به نمایش «فراکتال» به کارگردانی مهدی سقا

به‌دنبال ساختاری زیبا و نوین

فاطمه فلاح: نمایش فراکتال برداشتی آزاد از نمایش‌نامه «شاه می‌میرد» اثر اوژن یونسکو، به کارگردانی مهدی سقا است. منتقدان با لحنی یک‌صدا نمایش‌نامه شاه می‌میرد اثر اوژن یونسکو را در همان دورانی که خلق شد، اثری کلاسیک و شاهکار قرن نامیدند. کلاسیک به این معنا که در ژانر خودش به عنوان یک اثر نمونه‌ای همواره در تاریخ ادبیات خواهد درخشید.

اوژن یونسکو در چهار نمایش‌نامه «قاتل بدون مواجب»، «کرگدن»، «پیاده در هوا» و «شاه می‌میرد» شخصیت برانژه را وارد می‌کند. شخصیت برانژه یا همان شاه در نمایش‌نامه «شاه می‌میرد» برای همیشه می‌میرد. یونسکو می‌گوید: «می‌پرسند در نمایش‌نامه کرگدن برانژه چه مفهومی دارد؟ می‌گویم بر این باورم که برانژه خود من هستم». گویی یونسکو جهان روانی و ذهنی، عقاید اخلاقی، اجتماعی و سیاسی خودش را با توجه به دورانی که در آن می‌زیسته بازسازی کرده است و درواقع هر بار خودش را بازتعریف کرده است. همچنین نمایش‌نامه‌های یونسکو واکنش انسان در برابر نامتعین‌بودن جایگاه او در هستی است. مسئله مرگ مهم‌ترین دغدغه تقریبا تمام نمایش‌نامه‌های او است.

بیان تمثیلی

اگر برانژه نمایش‌نامه شاه می‌میرد را با برانژه‌های دیگر مقایسه کنیم، بیش از آنها رویکرد سیاسی دارد. اصلا این ساختار شاه و ملکه‌ها و نگهبان و دکتر نشانه‌های ساختار قدرت است که ناخواسته بیان سیاسی را وارد متن می‌کند. اما نمایش‌نامه کلام‌محور یونسکو در فراکتال به نمایشی کم‌گو تبدیل شده است. آن ساختار تمثیلی نمایش‌نامه در اجرای فراکتال به دلایلی تقویت شده است. یکی از این دلایل کم‌گوشدن اجرا و در نتیجه روی‌آوردن به عمل نمایشی و ارائه تصاویر نمایشی برآمده از اندیشه کارگردان است. این عمل نمایشی از نوعی بیانی تمثیلی تبعیت می‌کند که همه‌چیز را فرموله‌شده اما خودویژه بیان می‌کند. تکرارها نقشی اساسی در این نمایش دارند. تکرارها همان‌جایی است که متن فرموله می‌شود تا بازتاب افکار یونسکو و البته کارگردان فراکتال باشد.

فراکتال و ساختار نمایش:

فراکتال به ساختار هندسی‌ای می‌گویند که با بزرگ‌کردن هر بخش در این ساختار به نسبت معین، همان ساختار نخستین به دست می‌آید. ساختاری که هر بخش آن با کل آن همانند است. فراکتال نگره‌ای ریاضی از آشوب است. با توجه به آنچه درباره نقش تکرار در نمایش گفته شد، شاید منظور از فراکتال همین ساختاری است که حاصل تکرار فرموله اجرا است. اگر ارائه این تصاویر را در چارچوبی قابل نقد قرار بدهیم، پراکندگی این تصاویر است که برایند و حاصل آن، جهان‌بینی یکدستی را نشان نمی‌دهد. گویی این تصاویر و صحنه‌ها بدون آنکه در ساختاری به هم متصل و در ادامه هم بیایند، گاهی از دل اجرا بیرون می‌مانند و فقط یک تصویر تک‌افتاده زیبا هستند. برای مثال گرچه صحنه جدال دو ملکه بسیار استعاره‌ای و زیبا است، اما از کل نمایش دور افتاده است. اگر این صحنه را به یک آجر تشبیه کنیم، ملاتی که باید آن را به کل و بدنه نمایش متصل کند، توانایی برقراری این اتصال را نداشته است و این اتصال به اجرا

در نیامده است. از طرفی تکرار قرار است پوچی زندگی را نشان بدهد. همان‌طور که در پایان هم این مرگ، تکرار می‌شود و به کار خودش ادامه می‌دهد. اما گاهی همین تکرار ریتم نمایش را از کار می‌اندازد و باعث پوچی خود نمایش می‌شود. البته موسیقی، نور و تغییر صحنه توانسته این اشکال را رفع کند و به نجات نمایش کمک کند.

تمثیل و شکل‌گیری شخصیت‌ها:

این بیان تمثیلی در متن و اجرا جای زیادی برای خوانش می‌گذارد. شاه و ملازمانش عامل مرگ و زایش مرگ در سرزمین‌شان هستند. در بیان سیاسی این یک تعبیر و تأویل از متن و اجرا می‌تواند باشد. اما در جهان متن شخصیت ماری نماینده عشق و ملکه مارگریت نماینده عقل است. اما شخصیت‌ها در اجرا به دو گروه شاه و ملازمان تقلیل پیدا کرده‌اند. حتی ملازمان همه یکدست گریم شده‌اند و یکدست لباس‌هایی شبیه به هم دارند. ما نمی‌توانیم در اجرا این شخصیت‌ها را از هم تفکیک کنیم. اگر یک بازیگر هم نقش آنها را بازی می‌کرد، فرقی نداشت. تفاوت و فاصله میان ماری و مارگریت کم شده است. گرچه در یک صحنه تمثیلی جدال میان ماری و مارگریت و در واقع جدال میان عشق و عقل را می‌بینیم اما در هنگام فرموله‌کردن شخصیت‌ها در اجرا خیلی از چیزهایی که صراحتا در متن بر آنها تأکید شده، جا افتاده است.

در متن ماری مدام می‌خواهد شاه را دلداری بدهد که نخواهد مرد؛ اما این دلسوزی عاشقانه در اجرا به یک جمله تقلیل پیدا کرده است. وقتی همه می‌خواهند به شاه بگویند او بالاخره خواهد مرد، ماری به آنها می‌گوید: یواش‌یواش بهش بگین. در واقع ما کمتر در اجرا اثری از بیان اعتقادات و روان شخصیت‌ها می‌بینیم. بیشتر رویکرد سیاسی نمود پیدا می‌کند.

فرایند تبدیل‌شدن

فرایند تبدیل‌شدن را در نمایش‌نامه کرگدن به وضوح می‌بینیم. آدم‌هایی که به کرگدن تبدیل می‌شوند، در نمایش شاه می‌میرد تبدیل شده‌اند به آدم‌هایی که یکی، دو شبه پیر می‌شوند و می‌میرند. جمعیت کشور از ابتدای سلطنت برانژه رو به پیری و مرگ رفته است و چیزی از جمعیت باقی نمانده است. در نمایش‌نامه، مارگریت از آدم‌هایی حرف می‌زند که در دو روز از ۲۵ سال به ۸۰ سال سن رسیدند. شاه برانژه هم ناگهانی پیر شده و بدنش آشکارا تغییر شکل می‌دهد؛ اما در اجرای فراکتال همه به جز شاه مرده‌هایی هستند که بی‌شباهت به زامبی‌ها نیستند. شاه تنها فرد زنده است. اینجا فرایند تبدیل‌شدن مانند فرایند تبدیل زنده‌ها به زامبی‌ها در ژانر وحشت است؛ اما اینجا مرده‌ها نه با گازگرفتن؛ بلکه با القای افکار و فلسفه و اندیشه خودشان برانژه را به سمت مرگ هدایت می‌کنند و او را تبدیل می‌کنند. از شکل ظاهری ژانر وحشت و زامبی‌ها برای بیان تمثیلش استفاده شده است. دنیا پر از مرده‌هایی است که راه می‌روند و فکر نمی‌کنند؛ بلکه تکرار می‌کنند. آنها مرگ را تکثیر می‌کنند. اینجا دوباره همان مرگ‌اندیشی یونسکو وارد اجرا شده است. در یک صحنه از نمایش یکی از مردگان که به یک زنجیر متصل است، بارها به سمت تماشاگر گام برمی‌دارد؛ اما یک گام مانده به تماشاگر به واسطه زنجیر متوقف می‌شود. گویی بخواهد مرگ را میان تماشاگران هم تکثیر کند و بگوید مرگ به فاصله یک گام و یک زنجیر به تماشاگر نزدیک است.

طراحی صحنه و ویرانگری

«والتر بنیامین معتقد است هنر برای نشان‌دادن حقیقت ناگزیر به ویران‌کردن چیزی است. در کتاب «پاساژها» گفته است: ساختن، پیش‌بینی ویرانگری است. ویرانگری شکل‌ها در حکم ساختن بعدی است. در کتاب سرچشمه رمان آلمانی تمثیل را ویرانگری شکل‌های فریبنده نماد می‌داند. تمثیل، نماد را از زمینه‌اش جدا می‌کند و به آن شکل تازه‌ای می‌دهد». شاید به همین دلیل است که این اجرا تمثیلی‌تر از متن است؛ چون اندیشه ویرانگری به‌مثابه آفرینندگی در آن جریان دارد. در این اجرا نمادهایی مانند کاخ شاه تبدیل به خرابه‌ای می‌شود که در حال ساخت است؛ اما درواقع ویرانی و مرگ دارد در صحنه هم آفریده و بازتولید می‌شود. این اندیشه دادائیستی هم در اجرا وجود دارد که ویرانگری، خودش آفرینندگی است. دادائیست‌ها تمام ساختارهای هنری پیشین را مردود و نابود می‌کردند تا چیزی جدید خلق کنند. با پس‌زدن تمام قراردادها برای اجرای صحنه، این اندیشه اجرا شده است. این صحنه نامتعارف، شامل تل‌ماسه‌ها، داربست‌ها و ابزارهای ترکیبی بیهوده... از صحنه‌پردازی برای نمایش آشنایی‌زدایی کرده است تا چیزی نو خلق کند.

برایند

فراکتال طرحی کلی از نمایش شاه می‌میرد، گرفته است. کارگردان با تصاویر و اندیشه‌های خودش و یونسکو و عناصری برگرفته از دنیاهای تئاتری دیگر، جهانی نو ساخته است. این نمایش جاهایی قابل نقد است؛ مثلا گاهی تصاویر زیبای نمایش که مشخصا دارای اندیشه و پشتوانه فکری است، قربانی جداافتادگی و دورافتادگی از یک کلیت مشخص و جهان‌بینی یکدست هستند. فراکتال تجربه‌ای جوان است و برای همین خطا هم جزئی از آن است؛ اما هر اندیشه و رویکرد جوانی زیبا است و اینجا دانش‌ورز هم هست. فراکتال نگاه نو، آشنایی‌زدایانه، اندیشه و نظام برهم‌زننده‌ای دارد که تماشاگر تازه‌خواه را دعوت به تماشا و دیدن می‌کند.

روی صحنه آیی

درباره آخرین نمایش علی‌اصغر دشتی

زیراکس گذشته در آینده

پژند سلیمانی

● اینکه از دل یک کارگاه بشود یک اجرای درست و حسابی درآورد، آن هم از آن اجراهایی که قابل مقایسه با باقی آثار کارگردان باشد، کاری معمول نیست که بتوان نادیده‌اش گرفت. اجرای زیراکس درست مانند یک قصه است. یک داستان بلند که ما نتیجه تمام آنچه در پشت پرده گذشته است را روی صحنه می‌بینیم. سروکله زدن‌ها و ساختن‌هاش را فقط حدس می‌زنیم.

یک گروه جوان از گروه‌های دوره پیشرفته خانه بین‌الملل بامداد به مدیریت پریسا بخت‌آور، پس از گذراندن چندین دوره وارد مرحله‌ای می‌شوند که می‌توانند اجرای کارگاهی را روی صحنه ببرند. البته به سادگی نباید از این فعل غریب و همیشه همراه «توانستن» گذشت. چراکه بازیگری مجموع چندین توانایی است. توانایی‌های بیرونی و درونی؛ حس و بدن و بیان. این سه اگر نتوانند درست با هم جفت و جور شوند، بازیگر در یکی از اینها لنگ می‌زند و نمی‌تواند آن‌طور که باید نقش را ارائه دهد. وقتی بازیگرانی انتخاب می‌شوند برای یک اجرای کارگاهی یعنی یا بازیگران حرفه‌ای هستند یا تازه‌کارهایی که بر این سه مسلط شده‌اند و آماده‌اند برای اجرا.

اصغر دشتی که در تئاتر برای اجراهای خاص و متفاوتش نام‌آشناست و سال‌ها در این حوزه فعالیت کرده و صحنه را می‌شناسد، در سمت کارگردان رهبری این گروه را بر عهده گرفته و آنها را در یک سال برای اجرای متنی نوشته محمدرضا مرزوقی به نام «زیراکس» آماده کرده است.

زیراکس داستان یک لوپ دائمی است که برای هر معلول یک علتی می‌تراشد و آن را در دل یک خاطره می‌گنجاند، روایت می‌کند و به تصویر می‌کشد. تکرار این یافتن علت و دیدن معلول به گونه‌ای پیش می‌رود که مخاطب در تمامی لحظات نمایش به دنبال نشانه‌های علت و معلول‌ها می‌گردد. معلول می‌تواند یک کنش باشد یا یک واکنش مشابه آنچه پیش‌تر بر شخصیت گذشته و حالا از شخصیت سر زده. زیراکس نمایشی است از یک رفت و برگشت دائم در گذشته و آینده. یک بازی به غایت جدی برای فرورفتن در تاریک‌ترین نقاط روح شخصیت‌ها. این بازی تا انتهای اجرا ادامه می‌یابد. گاه گذشته پیش از آینده روایت می‌شود و گاه برعکس. مهم نقاط اشتراک و تشابهات اتفاقات در زمان‌های متفاوت است. تشابهاتی که در ضمیر ناخودآگاه شخصیت از آنچه تجربه کرده و دیده، زیراکس شده و حالا به تمام وجوه او رخنه کرده و از او سر می‌زند. این تشابهات گاهی به صورت فیزیکی در تکرار یک رفتار و گاهی فقط از طریق دیالوگ‌های مشابه دیده می‌شوند و به گوش می‌رسند.

سیاه‌چاله و شب‌های کویری، بهانه‌ای می‌شوند برای بازگشت شخصیت‌ها به خود، جست‌وجو و یافتن خویش، خویشتن خویش، درونی‌ترین لایه‌های ذهن. ناخودآگاهی که مسموم گذشته است و اگر به خیر گذشته باشد، وامدار کودکی. زیراکس از یک جماعت رنگارنگ شروع و به یک جماعت یکرنگ ختم می‌شود. جماعتی که به دنبال خود راه افتاده‌اند در دل شب‌های کویر و حالا با یک تکامل یکرنگ از آنچه بر ایشان گذشته است به زندگی خود باز می‌گردند. چیزی که مخاطب را درگیر خود می‌کند همین است. جست‌وجوی خویش در تمامی اپیزودها، صحنه‌ها و شخصیت‌ها.

بازیگران فارغ‌التحصیل بین‌الملل بامداد با توانایی‌هایی که در چهار دوره مختلف مؤسسه در سالیان گذشته کسب کرده‌اند و در دستان کاربلد اصغر دشتی، توانسته‌اند اجرائی را روی صحنه ببرند که بتوان آن را اجرائی حرفه‌ای دانست، به آن اندیشید و از آن لذت برد.