گفت‌وگو با «رضا حداد» پیرامون تجربیات او در حوزه تئاتر امروز ایران

روبه‌رو شدن در تاریکی

امین عظیمی

عکس: سینما پرس

اشاره: «رضا حداد» مخالفان و موافقان زیادی داشته و دارد. کارگردانی که درهم‌آمیختگی، کلاژگونگی و به ویژه کابوس‌زدگی انسان امروز را محور اجراهایش قرار می‌دهد. با این حال گروهی او را «بیزینس من» دنیای تئاتر و گروهی دیگر حضورش در عرصه تئاتر را زمینه‌ساز جذب سرمایه اجتماعی و اقتصادی و نیز دریچه‌ای بر ورود زیبایی‌شناسی روزِ جهان به تئاتر کشور می‌دانند. «رضا حداد» هرچه هست یکی از کارگردانان پرمخاطب تئاتر ایران است، با گروهی شناخته‌شده که در بین اعضای آن پانته‌آ پناهی‌ها، لیلی رشیدی، شبنم فرشادجو، سیامک انصاری و برزو ارجمند، چهره‌های شناخته‌شده‌تری هستند. اگر سری هم به شبکه‌های مجازی بزنید می‌بینید، طرفدارانش هم کم نیستند. او به مناسبت سپری‌کردن روزهای پایانی تمرین جدیدش، اجرایش با عنوان طولانی «کابوس‌های خنده‌دار برای شب و چندتایی هم برای روز» که از ابتدای مرداد در تماشاخانه ایرانشهر روی صحنه می‌رود، از چالش‌های تئاتر ایران می‌گوید و زیبایی‌شناسی تئاتر خود را تشریح می‌کند که برای موافقان و مخالفانش خواندنی خواهد بود:

گویا فعالیت‌های گسترده‌ای در حوزه تبلیغات دارید که هم از لحاظ هنری و هم اقتصادی موفق است. تئاتر برای شما چیزی شبیه سرگرمی‌ای است که دوست دارید گهگاه در آن پول خرج کنید؟

خب حالا که شمشیر را از رو بسته‌اید، بگذارید من هم صریح باشم. تئاتر برای من گونه‌ای ارتباط با مخاطب است که در هیچ شکل دیگری نمی‌توانم آن را پیدا کنم. من نمی‌خواهم هیچ حرف غریبی در کارهایم بزنم. فقط می‌خواهم جهان ذهنی‌ام را با آدم‌های دیگر شریک شوم. فکر نمی‌کنم کسی این کار من را سرگرمی بداند.

از طریق رسانه‌های دیگر هم می‌توانید این کار را بکنید. مثلا فیلم‌ساختن، انتشار نشریه و یا... چرا تئاتر؟

من هیچ جای دیگر این نوع ارتباط حقیقی که در تئاتر هست را نمی‌توانم ایجاد کنم. پاسخ به این سوال سخت است... اما اینکه اساسا چرا تئاتر کار می‌کنم شاید در این باشد که من از طریق تئاتر می‌توانم دنیای جدیدی به وجود بیاورم. تئاتر جایی است که هنرمند می‌تواند در آن خدایی کند. می‌تواند چیزی را که هرگز وجود نداشته خلق کند. این چیزی است که به صورت مطلق از درون من می‌جوشد. طبیعی است که تاثیراتی از تجربیات، دیده‌ها و شنیده‌های من را در خود دارد اما در نهایت، فرزند من است. این حسِ خلق‌کردن مرا آرام می‌کند؛ سبک می‌کند. هیچ جای دیگری نمی‌توانستم این رضایت درونی را پیدا کنم.

پس به نظر می‌رسد در علاقه‌مندی شما به تئاتر بیشتر کفه رسانه‌بودن بر وجوه زیبایی‌شناختی غلبه دارد؟

برای من ایجادکردن چیزی که پیش‌تر نبوده، ارضاکننده‌ترین جنبه تئاتر است. فرقی نمی‌کند این موجود بر اساس گفت‌وگوی من و مخاطب به صورت انتقالِ یک پیام باشد یا نه، بخواهم آنها را به درون ذهن بکشانم و امید داشته باشم از طریق زبانِ خودآگاه من آن را بفهمند.

چه در نوع کارهایتان و چه در اشاراتی که بارها داشته‌اید، خودتان را یکی از نمایندگان «تئاتر تجربی» در ایران می‌دانید. این نوع تئاتر برای شما از کجا شروع شده و چه زمانی به پایان می‌رسد؟

تئاتر تجربی یک اصل دارد که با وجود آن، هرگز از بین نخواهد رفت. وقتی تو شروع به کارکردن در این عرصه می‌کنی و برایت هیچ تعهدی مهم نیست جز اینکه این نوزاد را به دنیا بیاوری، تازه قدم در راهی گذاشته‌ای که در آن برای آفریدن چیزی نو هر کاری مجاز است. در تجربیات بعضی کارگردان‌ها، مخاطب که اولین و مهم‌ترین عنصر است از همان ابتدا حذف می‌شود. منظورم حضور فیزیکی‌اش نیست. تماشاگر توی سالن نشسته است اما کارگردان خودش را به‌خاطر این حضور محدود نمی‌کند. خودش را ناچار نمی‌بیند طوری حرف بزند تا مخاطب حتما آن را درک کند. او ناخودآگاهش را تصویری می‌کند و حالا مخاطب هم اگر بخواهد دستاوردی داشته باشد باید فرکانس امواج این تئاتر را پیدا کند و گیرنده خوبی باشد.

یعنی شما معتقدید به جای اینکه «فرستنده»، سیگنال‌های مشخصی را ارسال کند، مخاطب باید اینقدر جزییات اثر را زیروبالا کند تا چیزی از کار سر دربیاورد؟ این توقع نامعمول از مخاطب نیست؟ یعنی شما اصل را بر این گذاشته‌اید که حتما با تماشاگرانی شش‌دانگ و به شدت علاقه‌مند روبه‌رویید که آمده‌اند به هر شکل که شده معمای اجرای شما را حل کنند؟

ببینید ما سه نوع تماشاگر در تئاتر داریم: دسته اول را تماشاگر عام تشکیل می‌دهد؛ یعنی گروهی که برای سرگرمی، گاه برای خندیدن و پرکردن اوقات فراغت برای دیدن تئاتر هزینه می‌کنند. کار و حرفه‌شان ارتباطی با هنر و تئاتر ندارد اما همان‌طور که ممکن است به سینما و کنسرت بروند، زمانی هم هوس می‌کنند بیایند توی سالن تئاتر. اینها گروهِ مدنظر تئاتر تجربی نیست. گرچه من و گروهم از آنها در سالن، پذیرایی می‌کنیم و امیدواریم با ما همراه شوند اما گروه هدف ما نیستند. دسته دوم تماشاگران حرفه‌ای‌اند. آنها از سطح سواد و بینش تخصصی در حوزه تئاتر برخوردارند. به صورت پیگیر تئاتر می‌بینند و طبیعتا سلیقه خاص خود را دارند. اما امکان بیشتری نسبت به گروه اول برای همراه‌شدن با تئاتر تجربی دارند اما این دسته هم به عنوان گروهِ مدنظر من نباید حساب شوند. تماشاگران بالقوه‌ای که تئاتر ما برای آنها خلق شده، تماشاگر خاص است. تماشاگری که صاحب اندیشه است. یعنی آن گروهی از تماشاگران حرفه‌ای که به طور مشخص برای روبه‌روشدن با تجربیات تازه و بدیع آماده‌اند. تماشاگرانی که دلشان نمی‌خواهد از ابتدا تا انتهای نمایش روی صندلی لم بدهند. خب طبیعی است در روزگار سهل‌انگاری چنین رفتاری برای خیلی‌ها جذاب نیست. اما هستند کسانی که مثلا دو بار به دیدن اجرای «مکاشفه» آمده‌اند، گریسته‌اند و نشانه‌هایی را از دل کار بیرون کشیده‌اند که برای خودِ من جای شگفتی داشت. طبیعی است که هر تئاتری برای گروه مشخصی تماشاگر شکل می‌گیرد. به نظر من تماشاگر تئاتر تجربی، باید فردی به دنبال اتفاقات غیرمعمول باشد، خودش را به دست کارگردان و گروه بسپارد و همه پیشداوری‌های منفی و قضاوت‌های کلیشه‌ای را کنار بگذارد.

این نوع نگاه دایره نامشخصی را شامل می‌شود. آیا ممکن نیست مرز میان یک رویکرد خلاقانه و کارهای خام‌دستانه در این بین از دست برود؟

خب طبیعی است که گروه هم باید وظایفش را به بهترین نحو انجام دهد. کارگردان هم باید هر روز خودش را با مطالعه، با دیدن، با کشف‌کردن بیمه کند. نباید با چنته خالی بپرد وسطِ میدان. مخصوصا در مورد تئاتر. بله خب کارهایی هم هست که از این عنوان ممکن است سوءاستفاده کند. اما واکنش مخاطب در استقبال‌کردن و دنبال‌کردن کارهای یک گروه می‌تواند موید اصالتِ کار یک گروه تجربی باشد. اگر او ببیند آنچه روی صحنه رفته بنجل است، واکنش طبیعی نشان می‌دهد. اتفاقا تماشاگر خاص همان‌قدر که هوشمند و آماده است واکنش‌هایش هم بکر و برای گروه راهنماست.

تا آنجا که می‌دانم شما فارغ‌التحصیل مقطع کارشناسی‌ارشد تئاتر با گرایش ادبیات نمایشی هستید، موضوع پایان‌نامه‌تان چه بود؟

من در مقطع کارشناسی، ادبیات نمایشی خواندم و در مقطع کارشناسی‌ارشد، کارگردانی تئاتر. موضوع پایان‌نامه هم مطالعه‌ای بر آثار استاد بیضایی بود با هدایت فرهادمهندس‌پور.

با توجه به زمینه تحصیلی‌تان، این رویکرد کم‌اهمیت‌دانستن ادبیات در حوزه تئاتر از کجا می‌آید؟

شاید در مقطعی این تصور را با کارهایم ایجاد کرده‌ام که ادبیات، موضوع کم‌اهمیتی است اما امروز فکر می‌کنم اصل، ادبیات و متن است. اگر سه سال پیش با من مصاحبه می‌کردید، می‌گفتم برای من تفاوتی بین اجرای یک صفحه از روزنامه همشهری و یک نمایشنامه مشهور نیست. رفته‌رفته این موضوع را بر اساس تجربه، درک کردم که ادبیات بستر اصلی تئاتر است و تضعیف آن باعث سست‌شدن جهان اجرا می‌شود. در کارهای بعدی‌ام مثل «داش آکل» یا «ادیپ» تمام مشق‌هایی که در تجربه‌های قبلی داشتم در ترکیب با ادبیات، به نمایش گذاشته می‌شود. در حقیقت آنجاست که برای مخاطب روشن می‌کنم چیزهایی که در مسیر اجراهای قبلی به دست آوردم چگونه به یک تئاتر دیدنی و شنیدنی همه‌جانبه و البته حرفه‌ای بدل می‌شود. من و آقای چرمشیر در حال طی‌کردن مسیری براساس پیوند ادبیات و هنرِ اجرا هستیم. حالا در کارهای آتی‌مان خواهید دید که این روند تجربه‌گری چطور مثلا باعث خلق یک اجرای هایپررئالیستی می‌شود.

آموزش‌های آکادمیک تا چه حد در زمینه کار حرفه‌ای شما موثر بوده است؟

بالاخره مشق‌های تئاتر را گذرانده‌ام. من در ابتدا جنس دیگری کار می‌کردم. اجراهای کلاسیک، ملی- بومی بر مبنای فولکلوریک قشقایی مثل «آرمون» که مرحوم افشاریان نوشته بود. کارِ کمدی موزیکال «نیرنگ‌های اسکاپن» را انجام دادم که در اصل، یک تئاتر تجاری بود. یا اجرای «رستم از شاهنامه رفت» که فضای متفاوتی داشت. اما آشنایی من با آتیلا پسیانی مرا به جنبه دیگری از تئاتر هدایت کرد و ورودم به قلمرو تجربه‌گری را از طریق نگاه‌کردن از دریچه ایشان پی گرفتم.

در کنار موافقان، کارهای شما مخالفان و منتقدان جدی دارد. این امر نشان‌دهنده وجود خلأ میان خواسته‌های شما و دریافت مخاطب نیست؟

وقتی این را می‌شنوم خوشحال می‌شوم. چون می‌فهمم که در تئاتر من، اتفاقی دارد می‌افتد. اگر همه به صورت یکپارچه با آن موافق باشند یا مخالف باشند یک جای کار می‌لنگد. مثلا می‌آیند می‌گویند فلانی همه‌اش دنبال دیجیتال و الکترونیک و ماشین است، اینکه تئاتر نیست! اما گروهی هم هستند که اعتقاد دارند کارهای من به ایجاد تنوع و ورود نگاه‌های متفاوت که از تکنولوژی استفاده می‌کند و در نهایت به کلیت تئاتر کشور خدمت می‌کند. فکر می‌کنم این مخالفت‌ها و موافقت‌ها نشان‌دهنده شروع یک جریان است.

با این حال خیلی از کارهای شما دیگر تعلقی به حیطه تئاتر ندارد. راستش یک نوع «شو» است. یا بهتر است بگویم «بیزینس شو»...

... می‌شود بیشتر توضیح بدهید که چرا اینها شو است و تئاتر نیست؟

تئاتر تجربی یک اصل دارد که با وجود آن، هرگز از بین نخواهد رفت. وقتی تو شروع به کارکردن در این عرصه می‌کنی و برایت هیچ تعهدی مهم نیست جز اینکه این نوزاد را به دنیا بیاوری، تازه قدم در راهی گذاشته‌ای که در آن برای آفریدن چیزی نو هر کاری مجاز است

شما در اغلب اجراهایتان بیشتر در حال شعبده‌بازی هستید. می‌خواهید تماشاگر را در لحظه هیجان‌زده کنید. با کلاژی از نور و صدا و ویدیو. از کارِ آخرتان «آمدیم، نبودید، رفتیم» هم ماجراهای دیجیتال و... اضافه شده است. شکلی که خوراکِ چندانی برای ذهن مخاطب ندارد، فقط قرار است احساسات، لحظه‌ای تحریک شود و سطح آدرنالین خونِ او بالاتر برود...

من می‌خواهم خیال تماشاگر را در اختیار بگیرم نه منطقش را. می‌خواهم آنها را وارد جهان ذهنی خودم بکنم. نمی‌دانم چرا اسمش را «شو» می‌گذارید. مگر «شو» این کار را می‌کند؟ تازه بعد از دیدن نمایش است که این تصاویر در ذهن تماشاگر مثل چتربازی که از یک هواپیما به پایین پریده، چترش را باز می‌کند و تماشاگر شروع می‌کند به پرسیدن که این چه بود؟ آن تصویر چه بود؟ چرا فلان دیالوگ گفته شد؟ استفاده از دیجیتالیسم در تئاتر امروز جهان دیگر امر کهنه‌شده‌ای است اما به دلیل قطع ارتباط تئاتر ما با جهان برای ما امر تازه‌ای است. عقب‌افتادگی‌ای که در فضای آکادمیک هم شاهدش هستیم. کدام‌یک از دانشگاه‌های ما این امکان را برای استادان و پژوهشگران آماده می‌کنند که برای دیدن و مطالعه آثار روز دنیا به خارج سفر کنند؟ هیچ‌کدام. خب نتیجه‌اش چه می‌شود؟ اینکه به جای دانشِ روز به بچه‌ها تاریخ تئاتر یاد می‌دهیم و از نیمه اول قرن بیستم این طرف‌تر نمی‌آییم. من اجراهایی از اوستر مایر، ایفو هان هوفه و کارگردانان دیگری را در سراسر اروپا دیده‌ام. آنها هم در کارهایشان از تکنولوژی استفاده زیادی می‌کنند. آیا می‌شود گفت کار آنها هم شو است؟ مثلا تخصص ایفو هان هوفه این است که فیلم‌های سینمایی مشهور را به صحنه تئاتر بیاورد و وابستگی کارهایش به تکنولوژی به حدی است که در جای دیگری جز سالن اختصاصی خودش امکان اجرا ندارد...

به قول آقای نادری تئاتر ما فقیر و عقب‌افتاده نیست بلکه دچار فقر و عقب‌افتادگی شده است! حالا با این اوصاف معتقدید در کارهایتان نسبتِ متعادلی میان ایجاد هیجان در مخاطب و خوراک فکری برای او وجود دارد؟ یکی از منتقدان تئاتر درمورد اجرای قبلی شما «آمدیم، نبودید، رفتیم» آن را «پیش‌پرده» دانسته بود و هزارویک دلیل و نشانه آورده بود که مثلا استفاده شما از موسیقی و نور و ویدیو تنها هدفش ایجاد هیجان و سرگرمی برای ورود به جهانِ اثری است که اصلا شروع نمی‌شود، چون فکرِ عمیقی در کار نیست...

ببینید من فکر می‌کنم منتقدان و تماشاگرانی از این دست، با پیش‌داوری به دیدن نمایش‌های ما می‌آیند. آنها در همه جا فضایی ایجاد می‌کنند که چون فلانی برای اجراهایش هزینه می‌کند، برای اینکه سعی می‌کند متفاوت باشد یا از تکنولوژی استفاده کند پس از ما نیست. خودی نیست. عاملِ سرمایه‌داری است. پس باید هرطور شده بزنیمش. چطور می‌شود بهتر او را زد؟ با تحقیرکردن، با سطحی‌دانستن تلاش‌اش. ببینید در کار قبلی، ما نزدیک به هفته‌ماه پیش‌تولید و همکاری بیش از صدنفر وجود داشت. ما مهندسینی از کره جنوبی برای کار به ایران دعوت کردیم. طراح رقص حرفه‌ای از ایتالیا آوردیم. سعی کردیم تکنولوژی ۳D مپینگ را در ایران بومی کنیم. اتفاقاتی که پیش‌تر نیفتاده بود، اما برخی از این دوستان با تنگ‌نظری هیچ‌یک از این وجوه را ندیدند و فقط سعی کردند از زاویه سلیقه خود به این اثر نگاه کنند. ما تماشاگرانی داشتیم که ساعت‌ها بعد از اجرا ایستادند و از لایه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی کار حرف زدند. تماشاگر پزشک داشته‌ام. معلم داشته‌ام. اینها همان گروهِ تماشاگران خاصی هستند که قبلا گفتم. برای آنها پیش‌داوری‌های ژورنالیستی بی‌اهمیت است. البته منظور من نقد تئاتر نیست. نقد تئاتر باید باشد، نگاه تخصصی باید باشد. بالاخره آن فردی که گفتید طرفداران و همفکرانی دارد. اما اینکه بیاییم آن چیزی که بر اساس سلیقه‌مان نیست تخریب کنیم این اسمش نقد نیست. بداخلاقی است. تنگ‌نظری است. آدرس غلط‌دادن است.

با این حال فکر می‌کنم آنچه موجب چنین برداشت‌هایی از نمایش‌های شما می‌شود، کمرنگ‌بودن وجوه اجتماعی است. اجراهای شما فضای بسیار شخصی دارد و همانطور که اشاره کردید هدفش انعکاسِ تصورات ذهنی شماست...

من نمی‌خواهم همانطوری که خیلی‌ها در تاکسی و اتوبوس و مترو و پارک درمورد مسایل اجتماعی حرف می‌زنند در تئاترم حرف بزنم. به نظر من چنین کاری دست‌کم گرفتن تئاتر است. اتفاقا من هم سعی می‌کنم موضوعات اجتماعی را در کارهایم داشته باشم. بالاخره من هم در همین کشور زندگی می‌کنم، در همین هوا تنفس می‌کنم و با پوست و گوشت و خونم مسایل گوناگون را درک می‌کنم. تئاتر تجربی ما هم رویکرد اجتماعی دارد اما از دریچه و زاویه‌ای متفاوت.

مثلا در اجرای «آمدیم نبودید رفتیم» چه نشانه یا خوانش جامعه‌شناختی وجود دارد؟

مساله فروپاشی. این یک نشانه مشترک در بین تمام کارهای من است. جهانی که انگار همه‌چیز در آن روبه‌نابودی و زوال است. اخلاق، عشق و امید در حال محوشدن است. «آمدیم نبودید رفتیم» براین پایه شکل گرفت. نوعی اعلام خطر به مخاطبی که شاید در زندگی روزمره‌اش، در کارش و در خانواده‌اش دست دوستی به نیروی شر داده است. بر این اساس من دارم از دست‌رفتنِ اخلاقیات در جامعه‌ام را با زبان و نگاهِ خاصِ خودم مطرح می‌کنم.

اما چنین رویکردی برای مخاطب نیاز به پیش‌آگاهی دارد. ببینید شما در تبلیغات این نمایش از حضور چهره‌های تلویزیونی استفاده کردید، نام نمایش ما را به یاد یک کمدی سرِ حال می‌اندازد اما تماشاگر هنگامی که وارد سالن می‌شود حس می‌کند اشتباه آمده است. یک فضای پیچیده و کابوس‌وار را می‌بیند. فکر نمی‌کنید اگر روند تجربه‌گری و اجراهای خودتان را در یک سالن اختصاصی دنبال می‌کردید چنین تناقض‌هایی به وجود نمی‌آمد؟

بزرگ‌ترین مشکل ما در ایران نداشتن سالن‌های مناسب برای هر گروه است. من تلاش زیادی کردم سالن تئاتر بسازم تا تجربیاتم را آنجا متمرکز کنم اما زیربناهای تئاتر کشور هنوز برای استقلال تئاتر کافی نیست. وقتی یک گروه تئاتری مکانی مشخص برای ارتباط با علاقه‌مندان تئاترش ندارد مثل این است که شناسنامه نداشته باشد. امروز اینجا، فردا آن سالن. خب طبیعی است هویت پیدا نمی‌کنی. در برابر آن جامعه مخاطبان هم برای گروه تئاتری ناآشناست و این مثل روبه‌روشدن با یکدیگر در تاریکی است.

منظورتان آن فضایی است که در «کارگاه نمایش» دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی آن را در ایران تجربه کرده‌ایم؟

بله. ببینید در وضعیت امروز ما همه انواع تئاتری باید در چند سالن مشخص اجرا شود. از تئاتر سنتی گرفته تا تجربی و اجراهای کلاسیک و تجاری و پرفورمنس و...؛ چه اتفاقی می‌افتد؟ ذائقه تماشاگر شکل نمی‌گیرد. چون خودِ تئاتر هویت روشن پیدا نکرده. به همین دلیل فضا برای سوءتفاهم به وجود می‌آید و سلیقه‌ها و تنگ‌نظری‌ها و اینکه چرا فلانی در اینجا اجرا رفته، چرا آن نوعی که ما دوست داریم کنار گذاشته شده، جای ارتباط را می‌گیرد. برای حلِ مشکل باید دولت عزم جدی در جهت انتقال مجوزها و البته انجام حمایت‌های مالی و معنوی از گروه‌های تئاتری را داشته باشد. بعد ببینید چه تحولی در تئاتر ما رخ می‌دهد. به ویژه اینکه رسیدن به تئاتری که مدنظر من است، یعنی تئاتر تجربه‌ای بر پایه نگاه حرفه‌ای نیاز به امکانات وسیع دارد. در اجراهای من بازیگر، نور، صدا، دیجیتالیسم، ماشین و... همه و همه به موازات یکدیگر رشد می‌کنند و هیچ‌یک بر دیگری برتری ندارد. برای رسیدن به چنین وضعیتی ما پیش‌تولیدهای طولانی داریم. یعنی طراحی نور خود یک پروسه چندماهه را داشته نه اینکه شب پیش از اجرا کسی را بیاوریم بگوییم برای ما نور ببند یا فلان جلوه تصویری را شتابزده انجام دهیم. تئاتر برای من یک پروسه جدی، نظام‌مند و البته در جهت حفظ احترام به زیبایی‌شناسی مخاطب است. نباید اجرای خام و ناآماده را به هر قیمتی روی صحنه برد. این یک اصل حرفه‌ای است که متاسفانه صحبت از آن در تئاتر ما به حسابِ شکم‌سیری گذاشته می‌شود.

در کارِ جدیدتان هم چنین روندی طی شده؟

بله در «کابوس‌های خنده‌دار برای شب و چندتایی هم برای روز...» یک روند مهندسی تمرین و تولید انجام شده و انشاءالله از ابتدای مرداد در سالن سمندریان تماشاخانه ایرانشهر روی صحنه می‌رود. این اجرا هم حلقه‌ای از زنجیره تجربیات پیشین گروه تئاتر سایه است و زحمت زیادی برای تمامی اجزای آن کشیده شده است تا در روند جریان تئاتر تجربی ایران رشد و پویایی ایجاد کند. باید این اجرا را دید تا بعد در موردش حرف بزنیم.

تماشا خانه

در حاشیه اجرای نمایش «من از سگ بودنم چیزهای جدیدی فهمیده بودم» در سالن انتظامی

سگ‌ها و آدم‌ها

اردوان پازوکی: این‌روزها نمایش «من از سگ بودنم چیزهای جدیدی فهمیده بودم» به کارگردانی فرزاد امینی در سالن انتظامی خانه هنرمندان روی صحنه است. این نمایش، برداشت آزادی است از دو قصه «سگ ولگرد» و «سه قطره خون» صادق هدایت. «من از سگ بودنم...» نمایشی است که بیش از آن که بر متن مکتوب متکی باشد بر شیوه اجرا متکی است.

شیوه‌ای که در آن به جای زبان مکتوب و آلات و ادوات صحنه که در این شیوه از اجرا به حداقل رسیده‌اند، این بدن‌ها هستند که سخن می‌گویند و تلاش کارگردان در این است که به شیوه‌ای اکسپرسیونیستی رنج قهرمانان داستان را نه در قالب کلام که با تغییر حالت و از ریخت افتادن بدن‌هایشان به نمایش گذارد و تا آنجا که ممکن است از فروبردن بازیگرانش در نقشی که ایفا می‌کنند بپرهیزد.

به همین دلیل اگر در قصه هدایت، «پات»، سگی بود با چشمانی انسانی – هدایت روی این انسانی‌بودن چشم‌ها زیاد تاکید کرده است – در نمایش «من از سگ بودنم...» این سگ، آدمی است با بدنی کج و معوج و درهم شکسته

بدنی معیوب که گویا می‌کوشد در عین ایفای نقش سگ، به جای فرورفتن در پوست سگ و خود را به عنوان بازیگر محوکردن، همزمان هم سگ باشد و هم آدمی که نقش سگ را ایفا می‌کند. گرچه گاه در حالات و رفتار او، اداهایی هست که این قاعده را نقض می‌کند و گویا بازیگر را وسوسه می‌کند به در نقش فرورفتن که این را می‌توان با توجه به منطق حاکم بر خود اجرا، به عنوان یکی از نقص‌های کار برشمرد، همچنان که گاه خصلت گروتسک‌وار اجرا که ردپای آن را در

چهره‌ها و حالات بازیگران می‌توان دید از دست می‌رود و تعادل میان وحشت و مضحکه در این چهره‌ها حفظ نمی‌شود و یکی بر دیگری فایق می‌آید که این از دست رفتن تعادل، به کاری این چنین ضربه می‌زند؛ چرا که در این سبک، باید اغراق در وحشتناک‌شدن حالات و حرکات و چهره‌ها به قدری باشد که به خنده بیندازد و از طرف دیگر اغراق در خنده‌آور نشان‌دادن حالات و حرکات و چهره‌ها هم ایجاد وحشت کند که البته این حفظ همزمان دو حالت متضاد، کاری است دشوار. ویژگی دیگر نمایش «من از سگ بودنم...»، تقلیل عناصر صحنه به اشیایی کوچک است که حتی در نگاه اول شاید چندان به چشم نیایند؛ چرا که تلاش کارگردان این است که هر آنچه را میان بازیگر و تماشاگر فاصله می‌اندازد حذف و بدن بازیگر را به ابزار ارتباط با مخاطب بدل کند که این شیوه را شاید بتوان تا حدی متاثر از «تئاتر بی‌چیز» یرژی گروتوفسکی دانست. جیمز روز اونز در کتاب «تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک» در توضیح تئاتر بی‌چیز گروتوفسکی می‌نویسد: «گروتوفسکی در آغاز کار این پرسش را برای خود پیش کشید: تئاتر چیست؟

او در کاوشش برای دادن پاسخی به این پرسش دریافت که تئاتر می‌تواند بدون گریم، لباس، دکور، حتی صحنه، نورپردازی و تاثیرات صوتی وجود داشته باشد، اما بدون رابطه بین تماشاگر و بازیگر نه.

او این رابطه اساسی، این رویارویی بین دو گروه از مردم را تئاتر بی‌چیز نامید.» (ترجمه مصطفی اسلامیه/ انتشارات سروش)

روزنه آبی

گذاری کوتاه بر نمایش یرما

زمین بی‌ثمر

نازنین اردوباز ارچی

تبردار! / سایه‌ام را بیندازا! / آزادم کن از رنج دیدن بی‌ثمری! / چرا در حلقه آینه‌ها زاده شدم؟ / روز گرداگرد من می‌چرخد / و شب / مرا در ستارگانش تکرار می‌کند. / می‌خواهم بی‌دیدن خود زندگی کنم. / باز و مور- که پرنده و برگ من شده‌اند- را / به خواب می‌بینم، / تبردار! / سایه‌ام را بیندازا! / آزادم کن از رنج دیدن بی‌ثمری!

مردی سفیدپوش وارد صحنه می‌شود، تا انتهای راست صحنه پیش می‌آید، جسمی سفید و پوشیده از پر را از زمین برمی‌دارد و به پشت می‌بندد، حالا او یک فرشته است! عروسک کوچک عریانی را به یرما می‌دهد؟ از او بازپس می‌گیرد؟ و یرمای علی رفیعی و احمد شاملو آغاز می‌شود!

یرما (فدریکو گارسیا لورکا، ۱۹۳۴) داستان زنی است که با گذشت دو سال از ازدواجش هنوز آبستن نشده است و در تب‌وتاب کودک نداشته‌اش می‌سوزد! پدر دوسال پیش مردی (خوآن) را برای همسری دخترش برگزیده و یرما از سر شرف و وظیفه سر در برابر تصمیم او فرود آورده است. برخلاف تمام دخترکان ترسان و لرزان، در بستر زفافش چهچهه سر داده و بوی سیب تازه را بر آن پراکنده دیده، به این امید که حاصلش فرزندی باشد که با تمام وجود برایش ایثار کند! اما حاصل هیچ است و هنوز هیچ! سال‌ها می‌گذرند بدون ثمر. پیچیچه‌هایی در روستا هست، که یرما چشم به مرد دیگری دارد: ویکتور، یک دوست قدیمی که با خوآن کار می‌کند و یرما را وقتی کوچک بوده از روی رودخانه گذرانده! مدتی می‌گذرد و دو خواهر خوآن می‌آیند تا پاسدار شرف و آبروی برادر باشند و زندانبان یرما. زنان روستا کم‌کم این پیچیچه‌های موهوم خود را باور می‌کنند و به حقیقت رساندن آن را تنها مرهمی می‌دانند برای یرما. اما او سرسختانه بر سر شرف و نجابتش ایستاده و حاضر به تن‌دادن به خواسته آنها نیست! دست آخر به همراه آنها به مکان مقدسی می‌رود تا آیین دعا برای باروری را به جا بیاورد اما در آنجاست که پایانی دور از انتظار واقع می‌شود: قتل خوآن!

چیست این تلاش خستگی‌ناپذیر، این وسوسه و مشغله دایم برای باروری که یرما را رها نمی‌کند؟ این وسوسه در مقاطع مختلف شکل جدیدی به خود می‌گیرد، ابتدا به شکل پرستاری از خوآن، رسیدگی مادرانه به او، دوختن لباس برای نوزاد همسایه، نگرانی افراطی برای کودک تنها در خانه رها شده زنی که در کوچه می‌بیندش، رسیدگی شبانه به گاوها! اما آیا یرما به دنبال کودک است؟ کودکی از پوست و گوشت؟ پس چرا در پی کشتن خوآن است؟ چرا به توصیه کولی‌ها عمل نمی‌کند و بار از دیگری نمی‌پذیرد؟ او دریافته که از لحاظ جسمانی قادر به باروری نیست، شوی‌اش خون سرد در رگ‌هایش دارد و شرف و نجابتش اجازه تخطی از زناشویی را به او نمی‌دهد، به معجزه و دعا هم اعتمادی

نیست! تمامی نیازهایش سرکوب می‌شوند، می‌خواهد آب بخورد اما لیوانی ندارد، می‌خواهد در کوه‌ها و دشت بدود اما پایی ندارد. شوهر وادارش می‌کند تا در خانه بماند. خوآن همچون پتکی است گریزناپذیر بر سر تمام خواسته‌های یرما. او فکر می‌کند «هر زنی به اندازه چهار تا بچه توی تنش خون دارد، اگه زنی این خون رو دفع نکنه خونش مسموم میشه» و این بلایی است که خوآن سر یرما می‌آورد. این خون در درون یرما می‌گردد، خون خونش را می‌خورد، خونش به جوش می‌آید و راهی به بیرون می‌جوید و دست آخر، خون سرد خوآن را می‌ریزد. یرما بدل به کودک خود می‌شود و این کودک را می‌کشد، این وسوسه را، این نوزاد را در نطفه خفه می‌کند، عشقش را که قادر به بارآوری نیست و از نطفه‌ای کور فراتر نمی‌تواند رفت، خفه می‌کند.

یرما همان‌طور که از معنای نامش، زمین بی‌ثمر، برمی‌آید از همان ابتدا محکوم به بی‌باری است. یرما نماد اختگی است، اما اختگی تحمیلی و نه ذاتی! خون او می‌جوشد و زمین خشکش در تب آب می‌سوزد، زمین بارور است، حتی سنگ بارور است، «هر چی بارون روی سنگ‌ها بباره صیقلی‌تر میشن، کم‌کم لابه‌لای همون سنگ‌ها علف سبز میشه» اما هیچ چشمه‌ای راه به سوی او ندارد. او می‌خواهد خوآن را ببیند که در رودخانه شنا می‌کند، زیر باران روی پشت‌بام می‌رود اما خوآن به همین که دارد راضی است، تسلیم شده، «وقتی کاری از دستت برنمی‌یاد باید تسلیم بشی» اما یرما تسلیم نمی‌شود، «وقتی با دستمالی دست و دهنمو بستن و توی تابوت گذاشتنم اونوقته که تسلیم میشم.» اما گویی بی‌ثمری تقدیر هر آن کسی است که تسلیم نمی‌شود، سازش نمی‌کند و حاضر به تن سپردن به تقدیر نیست. هم تقدیر یرما بی‌ثمری است، هم تقدیر اسپانیا! مام میهن لورکا که درگیری‌های داخلی لحظه‌ای آرامش نمی‌گذارند، سرزمینی تفته که در انتظار آب است تا بارور شود اما دریغ که سردمدارانش بی‌خونند و بی‌ثمر! برای حفاظت از او متوسل به مسیحیون می‌شوند و کولی‌ها مدام وسوسه‌اش می‌کنند. یرما، مام میهن شریف است و تن به بیگانه نمی‌دهد اما با دست خود شریک بی‌خونش را خفه می‌کند! خود برای خود بسنده است و بدل به کودک خود می‌شود. اختگی و بی‌ثمری حضوری قوی و سیال دارد. تمام مردان و زنان حاضر در نمایش به‌گونه‌ای سرکوب شده‌اند. تمامی زنان بخش‌های مختلفی هستند از وجود یرما که در قتل خوآن به اتحاد می‌رسند و رفیعی خوآن را با دستان این زنان است که می‌کشد و نه مثل لورکا با دستان یرما تا تاکیدی باشد بر این معنا. اما دو خواهر خوآن که اختگی در آنها به کمال رسیده (و کارگردان با زیرکی تمام نقش آنها را به دو بازیگر مرد سپرده تا تجسم تهی‌شدن زن از زنانگی‌اش باشند) هیچ تعاملی با یرما ندارند جز اینکه نگهبانش هستند. مردان یا بی‌خونند و سترون یا ترسو و پا به فرار گذارنده مثل ویکتور که به راحتی و با فروش اجباری گله‌اش به خوآن توسط او از میدان به در می‌شود و به آوازی در وداع با یرما دلخوش می‌کند. گویی «صد خواستگار تا همیشه در خوابند!»

فضایی سوررئالیستی و رویاگون بر نمایشنامه حاکم است. این فضا با رویابینی یرما آغاز می‌شود، او با خود حرف می‌زند، برای بچه نداشته‌اش آواز می‌خواند و گویی در رویا سیر می‌کند. این فضا با تصمیمات هوشمندانه کارگردان مبنی بر حضور فرشته به جای چوپانی که در نمایشنامه هست، حضور عروسک‌هایی گاه ناقص به جای آن پسرک سفیدپوش لورکا و دکوری چندلایه که عبور زنان از بخش‌های بالایی آن و پشت‌سر یرما می‌تواند تداعی‌گر ذهن آشفته او و حضور آنها در وجود یرما و هجمه آنها بر آن باشند تقویت می‌شوند.

دست آخر، زنان دهکده با سرکردگی پیرزنی بی‌دین یرما را به بالای کوهی می‌برند تا برای باروری‌اش دعا کنند. یرما بر روی بستر زفافش داخل صحنه می‌شود. درد می‌کشد و دیگران پی‌درپی دعا می‌خوانند. خوآن هم آنجاست و در پی پیوستن به یرما. اما او شوهر را از خود می‌راند. می‌راندش و به گوشه‌ای می‌گریزد. زن‌های چاقو به دست به سمت او حمله می‌کنند و خوآن کشته می‌شود. و صحنه خیس است از آب و خون خوآن.

سه تا بودند / روز تبردار آمد / دو تا بودند /