روی صحنه آبی

اسماعیل خلج، زبان محرومان، زبان بی‌صدایان

مجید گیاه‌چی
منتقد

● آثار اسماعیل خلج همیشه برایم اعجاب‌آور و شگفتی‌ساز و مقهورکننده بود. همه‌چیز در کمال سادگی به نظر می‌رسید. کلمات و جملات در وهله و نگاه اول، به نظر مختصر و ساده و فاقد پیچیدگی و حتی پیش‌پاافتاده بودند؛ اما به‌مرور در این سهلی و آسانی، یک امتناع و دشواری مشاهده می‌شد، یک جور شعر یا رمز مکتوم و مخفی در کلمات بود. انگار هر کلمه در ترکیب هر جمله، در پیوندی پنهانی با کلمات مجاور خود قرار می‌گرفت، به شکلی که از جایگزینی کلمات هم‌معنی یا جاانداختن هر کلمه، آن تاثیر و احساس پنهان در هم‌نشینی کلمات و ساختار جملات به ذهن متبادر نمی‌شد و این جادوی کلمه و جمله و متن، وقتی قدرت و اعجابش بیشتر می‌شد که معانی در سطوح و وجوه متعدد و متکثر و متفاوتی قابل درک و استنتاج بود، به‌نحوی‌که هرچه عمیق‌تر می‌شدی، لایه‌های تازه‌تری مکشوف می‌شد و ناگهان با حیرت درمی‌یافتی که آنچه در ابتدا ساده و پیش‌پاافتاده و فاقد پیچیدگی به نظر می‌رسید، عمق و ژرفایی بی‌نهایت دارد و هرچه پیش می‌روی، به کمال و انتها و ژرفای معنا دست نمی‌یابی.

اما این معانی و محاورات و کلمات و جملات نه آن‌چنان که مرسوم بود، از زبان و بر دهان نخبگان و دانایان؛ بلکه بر زبان فرودست‌ترین اقشار اجتماع جاری بود؛ مردمانی که هرگز مرئی نبوده و از فرط کثرت دیده نمی‌شدند، آنان که زبانی و صدایی برای ابراز و بروز نداشتند، آنان که همیشه پنهان و مخفی و در پستو نگه داشته می‌شوند، تعمدا نادیده گرفته می‌شوند و هرگز مجالی برای نمایش و جلوه‌گری نمی‌یابند. شاید جامعه نمی‌خواهد وجودشان را بپذیرد یا باور کند و بر بودن و حضورشان صحه بگذارد، همه تلاش می‌کنند آنان را که دارای اکثریت هم هستند، همیشه نادیده بگیرند و به رسمیت نشناسند: دلاک، جنازه‌فروش، کارگر فصلی و روزمزد و فاقد مهارت، بی‌کار، کلفت و رخت‌شور، بیوه، معتاد، روستایی، دوچرخه‌ساز، راننده، شاگرد قهوه‌چی، پیرزن، سنگ‌تراش، پیک، کت‌وشلواری، بی‌خانمان، دست‌فروش، فال‌فروش، پیازفروش، شاطر و نانوا و... . هر بار که اندک فرصتی هم برای نمایش و بروز این طبقات و آدم‌ها فراهم آمده، عموما چهره‌ای راستین و شفاف از آنان ارائه نشده است، شاید چون خالقان آثار تجربه‌ای مستقیم از آنان نداشته‌اند و از بطن و دل این اجتماع بیرون نیامده بودند، عموما نمی‌توانستند آینه‌ای صاف و بی‌اعوجاج باشند و گرایش‌های طبقاتی یا فکری و سیاسی بر بازنمود این تصویر تأثیر گذاشته و نتیجه تصویری عموما مغشوش، غیرحقیقی و تک‌بعدی بوده است؛ یعنی تعادلی ناشی از شناخت عمیق این طبقات در آثار هنری به‌ندرت به چشم می‌خورد و تصویری سیاه یا سفید از آنان ارائه شده است، توأم با نگاهی بدبینانه و نقاد یا ادای دِین‌کننده و شیفته‌وار. اما خلج که خود از بطن و متن آن روابط و مناسبات آمده و بسیاری از آنچه را که نگاشته، مستقیما دیده و تجربه کرده است، توانسته تصویری حقیقی و بی‌عیب از آنان ارائه کند؛ تصویری چنان حقیقی و شفاف که همیشه زنده و تازه و تاثیرگذار به نظر می‌رسد و گذشت زمان این آینه را کدر و غبارگرفته نمی‌کند.

ادامه در صفحه ۱۳

عکس: سارا ثقفی‌نیوان

تحشیه‌ای بر تازه‌ترین نمایش گروه تئاتر بوهمی

«بهارشکنی» بی‌تقویم

بهار ناجی
دانشجوی دکترای جامعه‌شناسی دانشگاه علامه

«بهارشکنی» که این روزها بر صحنه تالار مولوی اجرا می‌شود، نتیجه تلاش مشترکی است از فریبرز کریمی (کارگردان) و محمدحسین معارف که متن اثر را به‌تدریج و در حین تمرینات گروه نگاشته است. این اثر، پرسه‌زنی بازیگوشانه‌ای است در حول‌وحوش فراموشی، خاطره، هویت، زبان، عشق و ارتباط این‌همه با ضرورت بازشناسی در روابط انسانی؛ اگرچه این پرسه‌زنی گه‌گاه لحظه‌ای از حقیقت درونی‌اش را تا پیش چشم تماشاگر می‌کشاند؛ اما بی‌درنگ و انگار از سر ناچاری، آن را به گوری تاریک تسلیم می‌کند. به این معنا «بهارشکنی» نه نمایشی درباره فراموشی؛ بلکه مغاکی برای فراموشی خویشتن است.

شخصیت اصلی نمایش مردی است که بر اثر مصرف قرص‌های ضدافسردگی به نوعی اختلال در حافظه دچار شده است. مخاطب هرگز نمی‌فهمد که او چگونه پیش‌تر به افسردگی مبتلا شده است. آیا به‌راستی افسرده بوده یا به دلایل دیگری به مصرف قرص‌ها روی آورده است؟ چرا در شهری به نام اودسا ایستاده است؟ مهاجر است یا تبعیدی؟ بهارشکنی سکوت می‌کند؛ چراکه ایده بازنمایی فراموشی، در خود ساختار نمایش بسط یافته و به نوعی «بی‌مکانی - بی‌زمانی» فراگیر بدل شده است. نه مردِ نسیان‌زده و نه «بهار»، ما را به گذشته‌شان آن‌گونه که فراموشی را در خویش حمل می‌کرده یا آن‌گونه که از دل مواجهه عاشقانه‌شان بازتعریف شده، رهنمون نمی‌کنند. صحنه‌پردازی تَخت و بی‌بُعد نیز این بی‌مکانی- بی‌زمانی ناضرور را تقویت کرده و کلیت کار را به انتزاعی تاریخ‌زدوده از فراموشی تقلیل داده است. هرآنچه به یاد آورده می‌شود یا نمی‌شود، در میانه صفحه‌ای سپید، لباس‌های سیاه و خاکستری و نورتاباندن‌های هندسی، پیوند انضمامی‌اش را با هستی تماشاگر از دست خواهد داد. تلاش برای به‌یادآوردن -خواه در سطحی شخصی و خواه جمعی- از اهمیت ساقط می‌شود. اگر برای لحظه‌ای به خود اجازه دهیم تا نقد درونی اثر را به تعلیق درآورده و با یک گام فاصله به آن بنگریم، معنای این انتزاع غیرتاریخی را بهتر درک خواهیم کرد. همچنان که گاه ناتوانی ما در روبه‌روشدن با فاجعه به روان‌پریشی‌های فردی دامن می‌زند، ناتوانی بهارشکنی از مواجهه با فراموشی آن را دچار زمان‌گریزی و لکنت در بیان خویش کرده است. از این نظر می‌توان انتزاع بهارشکنانه را با تجرد عرفانی شعر فارسی در دوره‌های پرآشوبی مانند حمله مغول مقایسه کرد؛ زیرا هر دو از خیرگی به زمین پیرامون‌شان سر باز می‌زنند. درباره اثر آقای کریمی این مسئله با پیچی فلسفی به واسطه خود موضوع نمایش تشدید شده است.

به درون نمایش بازگردیم: به رابطه آینه‌دارانه زن و مرد؛ زن که قرار است معرف مرد به خودش باشد و شکوه رو به زوالِ دوست‌داشتن‌شان را به او یادآوری کند، در هزارتوهای ذهن خویش گیر افتاده است. انگار او نیز به شکلی متفاوت در حال فراموشی است. هم‌زمان که به تدوین فیلمی درباره رساله مرد مشغول است [و به‌همین‌دلیل می‌توان گفت که نقش آرشیویست، مورخ یا شاهد را برعهده گرفته]، در حال تن‌سپاری به سلطه فراموشی نیز هست. برای او نیز سی سال و سی دقیقه و سی ثانیه عمقی یکسان یافته، از ناتوانی در تمرکز شکوه می‌کند و مسابقه ذهنی‌اش برای فراموش‌نشدن از سوی مرد را بی‌معنا می‌یابد. چرا «بهار» قادر نیست گذشته مرد را با تدوین فیلمی درآن‌باره رستگار کند؟ چرا یادآوری هرروزه احساسش به او، برای نجات‌بخشیدن عشق کارساز نیست؟ شاید به‌این‌دلیل که اصلا بهاری وجود ندارد. زن نمایش تنها صورت دیگرگونه‌ای از مرد یا فراموشی است. پرسش‌های دائمی او از مرد را می‌شود در این دو گزاره خلاصه کرد: «منو یادت می‌آد؟»، «اسم من چی بود؟». این تمنای خستگی‌ناپذیر برای به یاد آورده‌شدن همان چیزی است که بهار را از سوژگی تهی کرده و قدرت فراخوانی یادها را از او سلب می‌کند. به تعبیر دیگر بهارشکنی، با نوعی تقلیل‌گرایی وجودی و اخلاقی دست به گریبان است. مفهومی که لویناس از آن به‌مثابه «فروکاستِ غیر به همان» یاد می‌کند، در شخصیت‌پردازی این نمایش تبلوری ویژه داشته است. در بهارشکنی هیچ دیگری‌ای مقدم بر یا بیرون از ذهنیت استعلایی مرد نسیان‌زده وجود ندارد؛ ازاین‌رو مقاومت در برابر فراموشی ناممکن یا در حقیقت بی‌معناست.

همان‌طور که در ابتدای این یادداشت گفته شد، بهارشکنی با وجود شکست‌هایش لحظه‌های تأمل‌برانگیزی را نیز به نمایش درآورده است. از آن جمله می‌توان به رابطه کلمات و معانی اشاره کرد: «ترسِ بی‌معنی‌شدن کلمه‌ها» که همواره ملازم استِ با «ترس بی‌کلمه‌شدن معناها»، مرد را آزار می‌دهد. از سوی دیگر راهکار بهار در نبرد با فراموشی، برچسب‌زدن روی اشیا و نوشتن نام و کارکرد آنهاست. در اینجا ما هم‌زمان که به ازدست‌رفتن تدریجی رابطه دال و مدلول می‌نگریم، نوعی نام‌گذاری یا شروع مجدد این رابطه را هم شاهدیم؛ فضاسازی موسیقیایی به‌ویژه در هنگام حرکات آونگی مرد در صف بازیگران و صدای پارازیت‌وار انتهای نمایش با فرم کلی اثر در تناسب است و چرخ‌خوردن سایه‌ها بر زمین و در هم فرورفتن صداها، به انتقال مفهوم فراموشی یاری می‌رساند. بازیگران به طور کلی اندیشیده و دقیق بازی می‌کنند و تا حد بسیار زیادی از اغراق و هیاهو که آفت اغلب نقش‌آفرینی‌های امروز است، دورند.

تحلیلی انتقادی بر آسیب‌های تاریخی تئاتر ایرانی

از نشاط «کریملوژی» تا ملال «جمعه‌کُشی»

محسن خیمه‌دوز
منتقد فیلم و تئاتر

تئاتر ایرانی اصطلاحی سهل‌وممتنع است. در تعبیر اولیه می‌توان گفت تئاتر ایرانی، تئاتری است که در ایران و توسط ایرانیان تهیه و اجرا شود. اما با کمی تأمل مشخص می‌شود که می‌توان تهیه‌کننده ایرانی تئاتر داشت، اجرای تئاتر در ایران داشت و تئاتر هم توسط ایرانیان بازی و اجرا شود اما همچنان تئاتر ایرانی نداشت.

این دشواری در فهم معنا و هویت تئاتر ایرانی بیشتر از «تاریخ نمایش ایرانی» ناشی می‌شود تا «تعریف نمایش ایرانی».

سنت در ایران در پیوند با نمایش است، نه در پیوند با تئاتر. به عبارت دیگر ایران سنت تئاتری ضعیفی دارد. تئاتر جدا از اینکه پدیده‌ای مدرن است اما در جایی که با ادبیات و اندیشه معتبر همراه باشد، می‌تواند شکل بگیرد؛ حتی اگر در یونان باستان باشد. اما ایران در هر دو مورد (ادبیات و اندیشه) قرن‌هاست سابقه‌ای جز سکون، آماده‌خواری یا پخته‌خواری (از طریق ترجمه فکر و ادبیات دیگران) نداشته است. (دست‌کم از قرن چهارم تاکنون که نزدیک ۱۰ قرن است، سکون فکری و آماده‌خواری روشِ زیستِ فکری ایرانیان بوده است).

بنابراین در چنین وضعیتی، سخن گفتن از تئاتر ایرانی بیشتر به یک شوخی شبیه است تا یک واقعیت عینی.

سابقه نمایش هم در ایران به تعزیه می‌رسد که فرمی از بیان چند اتفاق مذهبی است که فراتر از آن نمی‌رود و به‌صورت کلیشه‌ای در چند نام و چند نقش مرتب تکرار می‌شود. به دو علت، زمینه خروج از پارادایم نمایش آیینی- سنتی در ایران فراهم شد، اول از طریق مشاهدات تجربیات مدرنیته توسط سران مملکتی (ازجمله سفر شاهان قاجار به اروپا) و دوم از طریق شکل‌گیری فرم‌های عامه‌پسند در بازی‌های شبه‌تئاتری که اجرا می‌شدند، آن‌هم بدون متن، بدون کارگردانی و بدون شخصیت‌پردازی و فقط به‌صورت بداهه.

هرچند بعدها در ایران و تحت تأثیر تئاتر اروپایی، نمایش‌نامه‌نویسانی پیدا شدند که برای صحنه نمایش‌نامه نوشتند؛ از جمله:

- در زمان قاجار: میرزا جعفر قراچه‌داغی، میرزاآقا تبریزی، میرزا احمدخان کمال‌الوزاره‌محمودی، مؤیدالممالک فکری و نیز تأسیس دو گروه تئاتری به نام تئاتر فرهنگ (با حضور افرادی چون محمدعلی فروغی، عبدالله مستوفی، علی‌اکبر داورفر، فهیم‌الملک و علی نصر) و تئاتر ملی (با حضور افرادی چون علی نصر و عبدالکریم محقق)

- در زمان پهلوی: عبدالحسین نوشین، اسماعیل مهرتاش، ارباب افلاطون شاهرخ، شاهین سرکیسیان، عباس نعلبندیان، بیژن مفید، علی نصیریان، بهرام بیضایی، اکبر رادی، غلامحسین ساعدی و اسماعیل خلج.

- و در زمانه فعلی (دوران بعد از انقلاب): که دوران کثرت‌های بی‌هویت در تئاتر است، از سابقه تاریخی خود عقب‌تریم.

تئاتر ایرانی با چنان سابقه‌ای که آغاز کرده بود، نباید در وضعیتی که الان دارد، قرار داشته باشد؛ زیرا دست‌کم در کنار تئاتر مدرنی که ریشه در فرم‌گرایی‌های اولیه مدرن و پست‌مدرن دارد

(که آن‌هم به‌صورت تقلیدی است و نه خلاقانه و ابتکاری)، باید شاهد شکل‌گیری جریانی به نام و هویت «تئاتر ایرانی» می‌بودیم. اما در نمایش آیینی- سنتی تعزیه، سیاه‌بازی و روحوضی در جا زده و همچنان هم درجا می‌زنیم؛ به‌طوری‌که تا سخن از تئاتر ملی یا تئاتر ایرانی می‌شود، همه‌جا سخن از تعزیه، سیاه‌بازی و روحوضی می‌شود. آن‌هم بدون هیچ ابتکاری در به‌روزرسانی این سنت نمایشی (این سخن انتقادی به‌معنای بی‌ارزش دانستن تعزیه، روحوضی و سیاه‌بازی نیست بلکه به‌معنای رویکرد غلط درباره این مدل‌های نمایشی است).

با آنکه چند تلاش پراکنده در به‌روزرسانی این سنت نمایشی در تئاتر مدرن ایران انجام شده، از جمله نمایش «طپانچه خانم» (نوشته محمدامیر یاراحمدی و کارگردانی شهاب‌الدین حسین‌پور) در چند سال قبل و دو نمایش جمعه‌کشی (با نویسندگی، کارگردانی و بازیگری اسماعیل خلج) و کریملوژی (حاصل یک کار گروهی، با نویسندگی مهران رنج‌بر، بر اساس نمایش‌نامه سه روز عزای عمومی نوشته کهبد تاراج، با طراحی و کارگردانی رضا بهرامی و بازیگری درخشان مجید رحمتی) در این روزهای تئاتر کشور و با آنکه این چند نمایش به لحاظ انفرادی دارای ارزش و قابل تأمل‌اند اما هیچ نشانه‌ای وجود ندارد که نشان دهد تئاتر ایرانی شکل گرفته یا حتی در حال شکل‌گیری است. شاید حال‌وهوای دو نمایش «جمعه‌کُشی» و «کریملوژی» ناخواسته سوگنامه‌ای باشد بر همین آسیب اساسی تئاتر کشور، یعنی فقدان «تئاتر ایرانی» در ایرانِ فعلی.

در «جمعه‌کُشی» ملال جمعه روایت می‌شود، اما گویی تئاتر ایرانی نیز همچنان روز جمعه خود را می‌گذراند. شاید بی‌دلیل نباشد اگر متن نمایشی «جمعه‌کشی» که برای اول‌بار در دهه ۴۰ نوشته شد و توسط خود اسماعیل خلج به اجرا درآمد، بار دیگر که بعد از نیم‌قرن دوباره در سنگلج به اجرا درآمده، بدون هیچ تغییری در متن نمایشی و در میزانسن اجرائی بوده است. (برخی این فقدان تغییر را مثبت و برخی دیگر منفی دانسته‌اند). گویی که بر متن نمایش «جمعه‌کُشی» و بر آن موضع نمایشی (ملال جمعه) هیچ زمانی نگذشته است. درست به همان صورت که هیچ زمانی هم بر فقدان تئاتر ایرانی نگذشته است و ما همچنان که در فقدان تئاتر ایرانی به‌سر می‌بردیم، همچنان هم در همان فقدان زیست می‌کنیم و جالب آنکه در نمایش «کریملوژی» هم که نمایشی تازه‌نوشته‌شده و تازه‌کارشده است، آن هم توسط نسل جوانی که فضای مدرن تئاتری و بازیگری را تجربه کرده و این نگاه مدرن را هم در متن، هم در اجرا و هم در بازیگری «کریملوژی» به کار برده است، شاهد سوگنامه‌ای دیگر هستیم؛ شاهد سوگنامه‌ای بر این واقعیت که چرا قبر «کریم‌شیره‌ای»، از بنیان‌گذاران نمایش ایرانی، نامعلوم است؟ به این معنا می‌توان گفت که نامعلومی مکان قبر «کریم‌شیره‌ای» این‌بار نماد، نشانه و دالی می‌تواند باشد بر گم‌بودن ردپای تئاتر ایرانی در بلبشوی آثار نمایشی ایران امروز.

از یکی از مسئولان موسیقی پرسیدند چرا موسیقی فعلی ایران با آن سابقه خوب، دچار چنین ابتذالی شده است؟ او هم پاسخ داد که موسیقی ایران در حال تجربه همه سبک‌های موسیقایی است تا شاید از درون این بلبشو بتواند راه خودش را پیدا کند. چنین پاسخ غیرعقلانی و توجیه‌گرایانه‌ای گویا برای روزوحال این روزهای تئاتر کشور هم پاسخ راضی‌کننده‌ای به نظر برسد، اما نمی‌تواند شکستی را پنهان کند که جریان شکل‌گیری تئاتر ایرانی با آن روبه‌روست.

از همین منظر می‌توان به دو اجرای «جمعه‌کُشی» و «کریملوژی» نگاه کرد، تا ورای نقدهای «درون‌متنی» (به کارگردانی، بازیگری، اجرا و روایت نمایش‌نامه)، به «فرامتن» این دو نمایش توجه کرد و زمینه برون‌متنی هر دو نمایش را در یک بستر تاریخی دید، زیرا هر دو نمایش از جدیت خوبی برای بررسی تاریخچه تئاتر ایرانی برخوردارند.

متن تئاتر «جمعه‌کُشی» اساسا اینک یک متن تاریخی است، مثل کارگردانش که بخشی از تاریخچه ضعیف تئاتر ایرانی است. بنابراین پرسش دیگر این نیست که چرا متن نمایش «جمعه‌کُشی» ضعیف است یا چرا بعد از نیم‌قرن، بدون تغییر به اجرا درآمده است یا اینکه چرا اجرائی ضعیف‌تر از اجرای قبلی‌اش دارد، بلکه پرسش اساسی (یا اساسی‌تر) این است که چرا وضعیت نمایشی در تئاتر ایرانی فراتر از نمایش «جمعه‌کُشی» نرفته است؟ و چرا برای ایجاد تحول در تئاتر ایرانی، باید همچنان نگاه‌ها به اسماعیل خلج و چند بازمانده دیگر تئاتر باشد تا سرنوشت تئاتر ایرانی را رقم بزنند؟ آن هم در شهری مثل تهران که هر شب صد تئاتر در آن اجرا می‌شود. تراژدی و ملال در همین پرسش آخر نهفته است. پرسش تراژیک این است که چرا بعد از نیم‌قرن که از اجرای اول «جمعه‌کُشی» گذشته است، باید برای به‌صحنه‌بردنش همچنان دغدغه سرمایه، تهیه‌کنندگی، سانسور، محل اجرا، زمان اجرا، محدودیت اجرا و تبلیغات قبل از اجرا، وجود داشته باشد درست مثل قبل و بلکه گاهی بدتر و سخت‌تر از قبل؟

و چگونه است که در چنین شرایط نامناسبی، شاهد نمایش خوبی مانند «کریملوژی» هستیم در ژانر تئاتر ایرانی، مبتنی‌بر یک موضوع ایرانی (روایتی از زندگی کریم‌شیره‌ای) با بازی خوب، متنی خوب، اجرائی خوب و البته استقبالی خوب، اما هیچ نشانه‌ای نمی‌بینیم از اینکه محدودیت‌های رایج نمایشی (از جمله محدودیت زمان اجرا و مکان اجرا) در موردش اجرا نشود تا بتوان به شکل‌گیری تئاتر ایرانی امیدوار بود، آن هم نمایشی که با تک‌بازیگرش، موفق شده شور و هیجان یک نمایش چندبازیگری را ایجاد کند، و بدون موسیقی، ریتم و هیجان یک تئاتر موزیکال را خلق کند و توانمندی یک بازیگر ایرانی را (مجید رحمتی که مسلط به بیان و زبان بازی‌های آیینی است)، در یک فضای مدرن تئاتری، با یک روایت پست‌مدرن تئاتری پیوند بزند، بی‌آن‌که دچار آشفتگی‌های مبتذل و تهوع‌آور شبه‌تئاترهای این روزهای کشور و این شب‌های تهران شود.

توجه به موضوعی ایرانی و بومی مثل «ملال روز جمعه» در یک نمایش‌نامه ایرانی («جمعه‌کُشی» نوشته اسماعیل خلج) و نیز توجه به ابتکارات بازیگری در نمایش «کریملوژی» (با بازی مجید رحمتی) که بتوان هم حرفه‌ای‌گری بازیگری را در بازی‌اش دید، هم توانمندی ایرانی‌بودن را در هنر و تکنیک بازیگری را، دو توجه مهم و شاید هم دو اتفاق مهم این روزهای تئاتری ایران است که باید آنها را در «فرامتن تاریخی» که به آن تعلق دارند، دید و تحلیل کرد و نه در «متن و اجرای محدود» زمانی و مکانی آنها. با چنین نگاهی، هم ارزش پنهان هر دو کار نمایشی مشخص می‌شود، هم آسیب‌هایی که جریان تئاتر ایرانی را متوقف کرده و به مرگ نزدیک کرده، آسیب‌شناسی می‌شود.

آیا می‌توان به کمک «نشاط دیدنی و وزین کریملوژی» از آسیب «ملالِ تراژیکِ جمعه تئاترِ ایرانی» عبور کرد؟

آیا می‌توان به کمک آسیب‌شناسی درست «جمعه‌کُشی» از «سوگنامه تراژیکِ گم‌وگورشدن تئاتر ایرانی» عبور کرد؟ به‌طوری‌که دیگر در هیچ زمانی «تئاتر ایرانی» دنبال قبر خودش نگردد و خودش را مدفون و مانده در قبری گمنام نبیند؟ (آنچنان‌که در بازی زیبا، درخشان و ماندگار مجید رحمتی در «کریملوژی» دیدیم و شنیدیم؟)

«اطلاعیه برای حفظ و ساماندهی آثار دکتر داریوش شایگان»

اینجانبان فرزندان مرحوم دکتر داریوش شایگان به منظور حفظ و ساماندهی کلیه آثار ایشان اعم از کتاب، مقاله، مصاحبه، فیلم وسایر آثار مکتوب و دیداری- شنیداری به اطلاع همهٔ کسانی که به گونه ای مخاطب این اطلاعیه هستند می‌رسانیم:

۱- ترجمه، چاپ و انتشار هر اثری از آثار داریوش شایگان مشروط به اجازهٔ کتبی ما می باشد.

۲- از ناشران محترم آثار داریوش شایگان درخواست می‌کنیم که به منظور تنفیذ قراردادهای منعقد شده در گذشته با اینجانبان، به عنوان صاحبان حقوق مادی آثار ایشان تماس بگیرند و از مذاکره و تعامل با ما دریغ نورزند.

۳ - چاپ و انتشار دوبارهٔ آثاری که قبلاً براساس توافق شفاهی منتشر شده اند، باید پس از مذاکره با ما بر اساس قرارداد مکتوب انجام گیرد. به عبارت دیگر، ادامهٔ انتشار آثار ایشان مشروط به اجازهٔ کتبی اینجانبان می باشد .

۴- از همهٔ کسانی که به هر نحو و صورتی آثاری از داریوش شایگان و یا پروژه ها و کارهای ناتمام وی را در اختیار دارند (اعم از کتاب، مقاله، مصاحبه، فیلم و سایر آثار مکتوب و دیداری- شنیداری) چنانچه آنها را به صورت امانت گرفته‌اند، به ما بازپس دهند، وگرنه تصویر و نسخه‌ای از آن را به منظور گردآوری و تکمیل آرشیو آثار ایشان دراختیار ما قراردهند تا خللی به میراث فرهنگی داریوش شایگان وارد نشود

۵- انتشارمصاحبه‌های دیداری- شنیداری ایشان به هر شکل و در هر قالبی منوط به اجازهٔ کتبی اینجانبان می‌باشد .

۶- تولید و پخش فیلم و مستند، چه در زمان حیات ایشان صورت گرفته باشد چه پس از فوت ایشان، مشروط به اطلاع و اجازهٔ کتبی اینجانبان می‌باشد. پس از تأیید محتوا و فرم آنها از جانب ما اجازهٔ کتبی به عنوان ورثهٔ داریوش شایگان صادر خواهد شد.

اینجانبان در صورت لزوم از حقوق قانونی خود مندرج در قانون حمایت از حقوق مؤلفان و مصنفان و هنرمندان و نیز قانون ترجمه و تکثیر کتب و نشریات و آثار صوتی و سایر قوانین موجود در زمینهٔ حقوق مؤلفان و مصنفان و هنرمندان درگذشته بهره خواهیم جست .

از تمام کسانی که همواره مارا یاری کرده اند سپاسگزاریم.

رکسانه شایگان، ترانه شایگان، رحیم شایگان

در بوته نقد

درباره تئاتر «پپ»

پدر، چرا رهایم نمی‌کنی؟

کسری بردبارمقدم
منتقد

● سقوط اقتدار قدیمی پدر، به‌جای آنکه آزادی را به ارمغان آورد، با شکل تازه‌ای بازگشته است. شبح پدر اقتدارگرا محو نشده است و همچنان بر هستی فرد سایه می‌اندازد. او هنوز هم خشن است: «مهم نیست چه احساسی داری، مهم نیست چی دوست داری، فقط وظیفه‌ات رو انجام بده» و حتی خشن‌تر نیز شده است: «عزیزم، می‌دونم که اگر این کار رو انجام بدی، ازش لذت خواهی برد. ما به تو به‌خاطر انجام این کار بزرگ و زیبا، افتخار خواهیم کرد. شک نکن که تو مایه سربلندی ما خواهی شد، اما بازم نباید فراموش کنی که حق انتخاب با توئه». که پدر در خطابه آخر، نه‌تنها به پسر می‌گوید چه باید بکند، بلکه اصل میل انجام آن را نیز برای او ایجاد می‌کند. منتقدان پدران اقتدارگرا، سال‌هاست که در تلاشند تا بر پتانسیل براندازنده حاشیه‌هایی که اقتدار او را تضعیف می‌کند، بر پتانسیل‌های رهایی‌بخشی که از چنگ پدر می‌گریزد، تأکید کنند. تلاش می‌کنند تا از ابژه شبح‌مانندی که مانع سرمستی پسر می‌شود، از زیر نگاه خیره پدری که زندگی پسر را تحت کنترل و نظارت گرفته است، رها شوند. تئاتر «پپ» که ترکیب دو حرف اول پدر و پسر است، این پرسش را مطرح می‌کند که «آیا پدر و پسر، می‌توانند به وحدت برسند؟» اسماعیل کمالی‌دهقان، کارگردان این کار، در رویکردی خلاقانه، یک پدر و پسر واقعی را روی صحنه آورده تا در مقابل مخاطبان، با هم به گفت‌وگو بپردازند و روی موضوعاتی دست بگذارند که در اغلب خانواده‌ها، امکان بیان آن (حداقل تا این حد گستاخانه) وجود ندارد. کار با گیرداون یکی از طرفین به دیگری شروع می‌شود و تا انتها با توفانی از شکایات، اتهامات و اعترافات به جلو حرکت می‌کند. متکی بر متنی از پیش تعیین‌شده نیست و از ابتدا تا انتها، روی همین خصلت رخدادمحور خود سوار شده است. ذکر این نکته نیز حائز اهمیت است که پدر و پسر در این کار، نه‌تنها به اجراگری نقش خود، بلکه در یک فرایند جابه‌جایی، به اجراگری نقش طرف مقابل نیز می‌پردازند و خلاصه در بخش‌هایی از اجرا ما با نوعی آینه‌گری روبه‌رو هستیم. این جنس از تئاتر، متکی است به نمونه‌هایی غربی که ایده «تئاتر فاقد ادبیات» را پیشنهاد می‌کند؛ گونه‌هایی معترض که نه‌تنها نمایش‌نامه‌نویس را از میان برمی‌دارند، بلکه هم‌زمان کمر می‌بندند به قتل کارگردان در مفهوم عامیانه آن، بازیگر در معنای مرسوم آن و از همه مهم‌تر مخاطب معمول آن. بنابراین «پپ» را می‌توان اجرائی آمیخته با خشونت و بی‌رحمی دانست که از آرتو و میراث افرادی مانند او، بهره برده است و روی خط دیالکتیک تناقض و ناممکن‌بودن فهم دیگری در حرکت است. یک اجرای قابل‌تأمل، به معنای دقیق کلمه؛ اجرائی که در تلاش است تا به حد یک اجرای آنارشی و سرکش برسد. «پپ» در سه قسمت عمده؛ یعنی قسمت متن، کارگردان و بازیگر توانسته این آنارشی و وقاحت را تا حدی پیاده کند، اما در بخش مخاطب از این کار بازمانده است. ایراد کار در جایی است که برخلاف وضعیت بحرانی موجود میان پدر و پسر، مخاطب با خاطری آسوده روی صندلی رها شده است. حتی بیش از اندازه آسوده؛ وقتی که اول کار کارگردان را دیده که روی صحنه آمده و اشاره کرده که مخاطب در طول این تئاتر می‌تواند با تلفن همراه صحبت کند، عکس بگیرد، هر زمان که خواست سالن را ترک کند و خلاصه تا حد ممکن راحت باشد. بنابراین این مغایرت میان وضعیت مخاطب/ اجراگر، تا حدی مانع از ایجاد احساس نامطلوب در مخاطب شده و نهایتا از اثرپذیری کار کاسته است. مورد بعدی را می‌توان در آنچه تحت عنوان «بازنمایی» شناخته شده است، مطرح کرد: «پپ» در میان بازنمایی و عدم بازنمایی قرار گرفته است و نمی‌تواند تکلیف مخاطب را روشن کند. تا زمانی که فرایند جابه‌جایی اتفاق نمی‌افتد، سیاست اجرا مشخص و قابل باور است، اما پس از فرایند جابه‌جایی، باورپذیری پیشین اجرا تا حدی تضعیف می‌شود. نباید فراموش کرد که میان اجراگری نقش اجتماعی با بازیگری نقش اجتماعی تفاوت عمیقی وجود دارد و این اجرا، با ایده‌ای که دارد، نمی‌تواند این دو رویکرد اجرائی را با هم ترکیب کند. مورد آخر نیز در بحث پیشبرد صحنه توسط پدر و پسر است که البته تا حدی می‌تواند نسبی باشد، چراکه همان‌طور که اشاره شد، اجرا رخدادمحور است و تابع یک متن ثابت و تماما از پیش نوشته‌شده نیست. در شبی که اجرا را دیدم، در بعضی از صحنه‌ها شاهد این بودم که تلاش‌های پدر و پسر برای بحرانی‌کردن وضعیت روی صحنه، به نتیجه نمی‌رسد و گزاره: «هیاهوی بسیار برای هیچ» را به ذهن متبادر می‌کند. شاید اگر کارگردان سیاست قبلی خود را ادامه داده بود و برای هر پدر و پسر، بین یک تا نهایتا پنج اجرا در نظر می‌گرفت و کسی را به‌عنوان اجراگرِ ثابت قرار نمی‌داد، می‌توانست موفقیت بیشتری را کسب کند.

در پایان، باید به این نکته اشاره کرد که با تمام این مباحث، رویکرد کلی اسماعیل کمالی‌دهقان در این کار امیدبخش است. او در پروبلماتیزه‌کردن رابطه میان پدر و پسر تا حد زیادی موفق عمل کرده است و نهایتا توانسته یک تئاتر دغدغه‌مند را با ایده‌ای خلاقانه، روی صحنه بیاورد.