در پوته نقد

درباره نمایش «دودمان»

تسلسل رنج خانوادگی

• **محمدحسن خدایی:** به نظر می‌آید این‌روزها گرایش به رئالیسم و بازنمایی واقعیت‌های اجتماع، بیش از گذشته مدنظر گروه‌های اجرائی است. از یک منظر جامعه‌شناختی این گرایش به واقع‌گرایی را می‌توان در امکاناتی جست‌وجو کرد که رئالیسم در بازنمایی نیروهای اجتماعی تدارک دیده است. بوریس ساچکوف در کتاب «تاریخ رئالیسم» اشاره دارد که «مطالعه حیات جامعه و زندگی افراد، با تمامی روابط پیچیده‌ای که دارند، فقط با پیدایش رئالیسم آغاز شد. آثار نویسندگان رئالیست نشان می‌دهند که آگاهی اجتماعی انسان چگونه تکامل یافت و مردمی که در جامعه مبتنی‌بر مالکیت خصوصی زندگی می‌کردند چگونه با نظم اجتماعی ضدبشری آن در تضاد قرار گرفتند. از این میان، نویسندگان رئالیست، حماسه عصر جدید را آفریدند». بنابراین می‌توان گرایش به روایت‌های رئالیستی را پاسخ به نیازی دانست که فرم‌های دیگر روایی توان بازنمایی آن را ندارند. در نمایش دودمان، ما با رئالیسمی حول مسائل خانواده و بحران‌هایی که از سر می‌گذراند، روبه‌رو هستیم. برای انسان بی‌پناه امروزی و در غیاب نهادهای یاریگر، خانواده همچنان امکانی برای تاب‌آوری در مقابل انبوه مشکلات و مصائب است و از این منظر پرداختن به آن یکی از وسوسه‌انگیزترین موضوعات مورد عنایت اجراهای تئاتری است. نمایش دودمان در باب زوال خانواده سنتی‌ای است ساکن کرمان که مشکلاتش مانند میراث خانوادگی، از یک نسل به نسل‌های بعدی منتقل می‌شود؛ تسلسلی از مصیبت و فلاکت. تقدیری تکرارشونده که از پدران به پسران انتقال یافته و تو گویی قرار نیست پایان پذیرد. ایدئولوژی دودمان مبتنی است بر تداوم وضعیت انسداد. تأکید بر تداوم فروبستگی و نه گسست در آن. حتی از آن سرخوشی آغازین در آستانه سال تحویل، در انتها خبری نیست و سویه‌های تراژیک ماجرا به تمامی رخ می‌نمایاند. فلاکت با عاملیت‌زدایی از سوژه‌هاست که تداوم می‌یابد. در ابتدای نمایش و در هنگام تحویل سال، دختر خانواده با تکرار سخنی از والدین غایب خود، متذکر می‌شود که زندگی آنان زمانی برکت خواهد داشت که تمام اعضای خانواده در هنگام تحویل سال، در کنار هم باشند؛ یک نگاه سنتی به نقش خانواده که با غیاب و دستگیری پدر، حقیقت می‌یابد. به مانند اغلب ساختارهای خانوادگی که حضور پدر به‌نوعی با مفهوم اقتدار همراه است، خانواده در نمایش «دودمان» هم با غیاب پدر، گرفتار بحران اقتدار شده و مکانیسم همیشگی خود را از دست می‌دهد. از پس وضعیت بغرنج اقتصادی و ازدست‌رفتن رفاه گذشته، پدر به اقتصاد پرسود مواد مخدر روی می‌آورد تا گشایشی در زندگی فرزندانش ایجاد کند. او گرفتار قانون شده و بحران را به مناسبات خانوادگی انتقال می‌دهد. خانواده در پی رفع مشکل است و خواستار آزادی پدر، اما تسلسل فلاکت، گسستنی نیست و مصیبت ادامه می‌یابد. «دودمان» روایتی است فاقد امید و متصلب در قبال وضعیت پیش‌رو. آدم‌ها مانند گرفتارانی در مرداب هستند که بیش‌ازپیش در حال فرورفتند. در فقدان امید، زیست ویران است که تداوم یافته و خانواده را از هم می‌پاشاند.

دودمان با بازجویی اردشیر در زندان آغاز شده و به پایان می‌رسد. اردشیر همان کودکی است که به مانند پدر و پدربزرگش به قاچاق مواد مخدر دست زده و گرفتار قانون و زندان می‌شود. او نشانی است از فروبستگی وضعیت و تکرارشوندگی‌اش. در این تسلسل حتی صحنه هم به‌تدریج از اسباب خانه تهی می‌شود. فی‌المثل می‌توان به قالیچه‌های فرشی اشاره کرد که در طول اجرا به بیرون برده شده و می‌توان حضور و غیاب آنها را استعاره‌ای دانست از تبدیل شادی‌های کوچک به مصیبت‌های بزرگ. نمایش دودمان در مکان‌هایی مانند خانه، دفتر کار یک نزول‌خوار به نام گواهی، اتاق ملاقات زندان و... روایت می‌شود؛ ترکیبی از نهادهایی مانند خانواده، اقتصاد و قانون. سه نهاد که در نسبت با یکدیگر تعیین یافته و نیروها را آشکار می‌کنند؛ نهادهایی که به شکل دیالکتیکی در راستا یا تضاد با هم قرار گرفته و جهان اثر را مادیت می‌بخشند. از دل این دیالکتیک است که صحنه‌ها چنان طراحی شده‌اند که در طول روایت حسی از درهم‌تنیدگی را القا کنند. دیگر از آن همبستگی و آرامش داخل خانه خبری نیست و بحران به همه‌جا سرایت می‌کند. حتی این بحرانی‌شدن، بازی‌ها را هم شامل شده و از آن طنازی و جمع‌گرایی اولیه شخصیت‌ها، به خشم و تفرد انتهایی آنان می‌رسد. لهجه کرمانی بازیگران، جغرافیای نمایش را می‌سازد و بر رئالیسم اجرا، شدت می‌بخشد. لهجه در دودمان فضاساز است و در خدمت گریز از مرکزگرایی این سال‌ها. فرزاد باقری در مقام بازیگر، نویسنده و کارگردان توانسته اجرائی مسئله‌مند بر صحنه آورد. هدایت او در بازی بازیگران به‌شدت قابل‌اعتناست. از این منظر اجرای دودمان را می‌شود از بهترین تئاترهای اجتماعی دور از مرکزی دانست که توانسته راه خود را از کرمان تا پایتخت باز کند؛ نمایشی که فروپاشی خانواده را در ارتباط با اقتصاد پرسود مواد مخدر روایت کرده و نقدی است بر عدم توسعه‌یافتگی شهرهای دور از مرکز، اما همچنان می‌توان بر دودمان این انتقاد را وارد دانست که ناامیدانه در حال روایت زوال و درماندگی است و راه گریزی برای وضعیت فروبسته حال‌حاضر نمی‌یابد. شاید بتوان امیدورزی را با فرمی تجربه‌گراتر و مدرنیستی‌تر همراه کرد و تقدیر تلخ تاریخی دودمان را راهی به رهایی گشود.

یادداشتی بر «تئاتربازی»

تنیدن عنصر فراموشی

محمدرضا مرزوقی
نمایش‌نامه‌نویس

تئاتربازی با ایده ابتدایی شکل‌گیری یک تئاتر از سوی گروهی که ماه‌ها قرار بود ترکیبی از نمایش‌نامه «کلفت‌ها» از ژان ژنه و «ارکیده‌ها در مهتاب» فوئنتس و «سه زن بلندبالای» آلبی را به شکلی ترکیب کرده و تمرین و اجرا کنند، شکل گرفت. درواقع من بعد از مدتی که از تمرین گروه گذشته بود به کار دعوت شدم. ابتدا دو یا سه بار به دیدن تمرین‌ها رفتم و موقعیت و فضای تمرین را از نزدیک دیدم. حرف‌های بازیگران و آنچه را در پشت صحنه می‌گذشت رصد کردم و یک شمای کلی از آنچه در نهایت به متن و اجرا راه یافت، در ذهنم شکل گرفت. بعد با کارگردان و سرپرست گروه درباره روند تمرین‌ها و قصد و هدفی که قرار بود نمایش به سمت آن سوق پیدا کند، حرف زدیم. ایده‌های زیادی طرح شد، ایده‌های زیادی دور ریخته شد و چند ایده باقی ماند و یک خط داستانی که البته با شکل نهایی کار تفاوت‌هایی داشت.

در حین نوشتن متن به داستان زن قرمزپوش میدان فردوسی فکر کردم و کم‌کم او را در یکی از شخصیت‌ها به شکلی معاصر تجسم کردم؛ شخصیتی که منتظر لباس شب میهمانی است که البته یادآور نمایش‌نامه «دعوت» غلامحسین ساعدی است. به همین دلیل در بازنویسی‌های مجدد کار بخش نمایش‌نامه دعوت ساعدی و شخصیت زن آن داستان را که دائم با ژاله در تماس است، پررنگ کردم. نمایش‌نامه‌هایی که ما انتخاب کرده بودیم همه از تمی واحد پیروی می‌کردند؛ انتظار. انتظار برای اتفاقی که ممکن بود بیفتد یا امیدش را داشتند که رخ بدهد. این تم در برخی از متون کم‌رنگ‌تر و در برخی دغدغه اصلی بودند. مثلا در نمایش‌نامه دعوت ساعدی شاید بشود گفت یکی از تم‌های اصلی انتظار است. یک وجه مشترک دیگر بین کار ما و متن نمایش‌نامه ساعدی مسئله فراموشی است. همان‌طور که زن نمایش‌نامه ساعدی فراموش می‌کند قرار بوده به کجا و کدام میهمانی برود و آن همه مدت در تدارک چه بوده، زن‌های نمایش‌نامه ما هم در انتظار کارگردانی هستند که بیاید و آنها را کارگردانی کند. غافل از اینکه خودشان صحنه‌پرداز و بازیگر همین صحنه هستند و آنچه را منتظرش هستند، دارند خودبه‌خود پیش می‌برند. بعد کم‌کم عنصر فراموشی وارد فضای داستان می‌شود. درواقع آنها فراموش می‌کنند منتظر که یا چه بوده‌اند و آنجا چه‌کار داشته‌اند. یا دغدغه‌هایی مهم‌تر از موضوع انتظار برایشان پیش می‌آید و مسئله شخصی خود را بر هدفی که برای آن دور هم جمع شده بودند، ترجیح می‌دهند یا در اثر شوک‌هایی که فضای جادویی پلاتو و آن بالکن مرموز بر آنها وارد می‌کند، کم‌کم یادشان می‌رود که آنجا چه‌کار داشته‌اند. تنیدن عنصر فراموشی در متن و در نهایت در اجرا کار ساده‌ای نبود. طبعا باید برای هر اتفاقی در ابتدا متن آمادگی ورود به آن اتفاق را مهیا می‌کرد. هر بار بعد از جلسات فکری که داشتیم و ایده‌هایی که طرح می‌شد، چه با استفاده از آن ایده‌ها چه با کنارگذاشتن تمام آنها، بالاخره راهی باز می‌شد که به نتیجه مطلوب و مورد نظر نزدیک شویم. در تمام این مدت گروه همچنان در حال تمرین‌کردن بود، به همین دلیل به محض آماده‌شدن متن نهایی تسلطی نسبی بر نقش‌هایی که قرار بود بازی کنند، داشتند. الگوی این نقش‌ها و روابط‌شان به‌نوعی از الگوی روابط شخصیت‌های نمایش‌نامه‌هایی که تمرین کرده بودند، الهام گرفته شده بود. به همین دلیل خیالمان راحت بود که می‌توانند در زمان کمتری به ساخت‌وساز شیمیایی این شخصیت‌ها و روابطشان برسند که امیدواریم در اجرا نیز به‌نظر تماشاگر چنین رسیده باشد.

گفت‌وگو با ایلناز شعبانی، کارگردان «تئاتربازی»

تمریناتی در غیاب کارگردان

عسل عباسیان: ایلناز شعبانی که پیش‌تر او را در مقام بازیگر در تئاترهایی همچون «متاستاز» دیده‌ایم، این‌بار در نخستین تجربه کارگردانی خودش متن «تئاتربازی» نوشته محمدرضا مرزوقی را با بازی یاسمن ادیبی، مهتاب پرنیان، ملیکا روح‌انگیزی و فاطمه صادقی در سالن سایه مجموعه تئاترشهر روی صحنه می‌برد؛ متنی که حاصل التقاط تئاتر با زندگی است. با او درباره این تجربه گفت‌وگو کردیم.

چطور به ایده التقاط زندگی و تئاتر که در تئاتر هم سابقه‌دار و تکرارشونده است، رسیدید؟

ایده التقاط زندگی و تئاتر همان‌طور که گفتید، سابقه‌دار است و ما هم داعیه تازگی‌اش را نداریم. همین تکراری‌بودن هم کار را سخت می‌کند. هرچند معتقدم با همین ایده اثر درخشانی مثل زندگی در تئاتر (دیوید ممت) شکل گرفته که اتفاقا اجرای خیلی خوبی هم از آن در تهران شاهد بودیم، اما نکته در پرداخت و زاویه دید نسبت به این التقاط است. در تئاتربازی همه تلاش من بروز دغدغه‌ای بود که به‌واسطه ایده التقاط زندگی و تئاتر و متون انتخابی توسط آدم‌هایی ساخته می‌شود که تلاش شده ضمن ساخت کاراکترهایی با ویژگی‌های معلوم، از ابعاد شخصیتی خودشان نیز دور نشویم.

نحوه انتخاب بازیگران و سایر گروه چطور بود؟

درمورد این پروژه می‌توان گفت من به سراغ پروسه انتخاب بازیگر نرفتم. اکثر ما در سال ۸۸ دانشجوی رشته بازیگری دانشکده سینما-تئاتر بودیم و از صمیمی‌ترین دوستان آن دوران و بعد از آن هستیم. الان که نزدیک به پنج سال است از فارغ‌التحصیلی ما می‌گذرد، همچنان در کنار هم کار کرده‌ایم و ورک‌شاپ‌ها و تمرینات و اجراهایی را با هم پشت‌سر گذاشته‌ایم. کارگردانی من و همکاری آنها در تئاتربازی حاصل ایده‌ای بود که سال‌ها پیش شنیدیم و بالاخره توانستیم پیاده‌اش کنیم. ایده این بود که به‌عنوان یک تیم جوان منتظر کارگردان نباشیم و سعی کنیم قابلیت‌های درون تیم خود را کشف کنیم و به جای انفعال و انتظار، خودمان تصمیم‌گیرنده باشیم و عمل‌کننده. دیگر عوامل پروژه را هم سعی کردم از بین نسل خودم انتخاب کنم چون عقیده دارم ما باید در کنار هم رشد کنیم و تجربه‌ها و آموخته‌هایمان را به عمل تازه‌ای تبدیل کنیم.

در بروشور نمایش از علی‌اصغر دشتی به‌عنوان سرپرست پروژه یاد شده است. او دقیقا در «تئاتربازی» چه کرده است؟

قبل از اینکه بخواهم بگویم دشتی به‌عنوان سرپرست پروژه دقیقا چه‌کار کرده، لازم است تاریخچه همراهی و همکاری جمع خودمان را با دشتی بگویم. اولین ملاقات همه ما با او برمی‌گردد به کلاس‌های مبانی کارگردانی در سال‌های ۸۹ و ۹۰ و بعد در کلاس دیدن و تحلیل او روش جالبی را برای مطالعه و تحلیل نمایش‌نامه «در انتظار گودو» به ما پیشنهاد داد. بعد از پایان کلاس‌ها، جمعی تقریبا ۱۰نفره‌ای از ما از دشتی خواستیم که کلاس را از طریق ورک‌شاپی خارج از دانشگاه با ما ادامه دهد؛ ورک‌شاپی که روزهای سه‌شنبه از صبح تا عصر برگزار می‌شد و بعدها با افزایش زمان به تک‌اجرای «در انتظار گودو» در جشنواره تئاتر دانشجویی (بخش اساتید) رسید. پایان در انتظار گودو آغاز دور تازه‌ای از کارگاه‌های مشترک ما بود که با دغدغه تازه‌ای همراه بود. «عواطف معاصر» رویکردی بود که از سوی دشتی در دور جدید ورک‌شاپ‌ها پیشنهاد شد و کار یک‌ساله روی آن به اجرای خاطره‌انگیز «متاستاز» تبدیل شد. همه ما، یعنی من و چهار بازیگر تئاتربازی، بازیگران اجرای متاستاز بودیم. کسی که ایده خودکفایی و کشف قابلیت‌های تازه از داخل تیم‌مان را به ما داد، دشتی بود. سال‌ها کارکردن در کنار او چیزهایی را در زمینه کارگردانی به من آموخته بود که تصور کردیم وقتش است به‌جای منتظرماندن خودمان دست بجنبانیم. وقتی به اصغر دشتی گفتم من و بچه‌ها تصمیم داریم خودمان کار کنیم، او به ما قول هرگونه همراهی را داد و گفت درصورتی‌که خروجی کارمان قابل دفاع باشد، مثل گذشته از ما حمایت خواهد کرد. اصغر دشتی بدون اینکه کوچک‌ترین تلاشی برای دخالت در سلیقه و زیبایی‌شناسی من داشته باشد، تمام تلاشش را کرد تا در هر زمینه‌ای که لازم است به ما مشاوره دهد. او به‌عنوان سرپرست پروژه امور اجرائی را برایمان مدیریت و سعی کرد کاری کند که تمرکز ما معطوف به تولید هنری کار باشد و البته هرگاه لازم بود از تجربه‌ها و مشاوره‌هایش استفاده کردیم. ما در تئاتربازی رویکرد «عواطف معاصر» را از خود کردیم و تلاش داشتیم که خودمان را از داخل این رویکرد کشف و ارائه کنیم.

در صحنه آغازین نمایش شما و اصغر دشتی حضور دارید و پایان نمایش را اجرا می‌کنید و پایان و آغاز نمایش را به‌هم پیوند می‌زنید. چطور به این ایده اجرائی رسیدید؟

این ایده خیلی دیرهنگام به اجرا اضافه شد و معتقدم بسیار هم مؤثر و نجات‌بخش بوده است. اهمیت این ایده همان‌طور که گفتید، ظاهرا در پیونددادن آغاز و پایان اجراست. اما در کنار این شروع نمایش را به یک تمرین کاملا رئالیستی تئاتر تبدیل می‌کند و در پایان انگار همان تمرین در حال اجراست، اما همچنان کامل نیست. چند مدل اجرائی برای شروع وجود داشت، ولی تأثیر این ایده و پیوندی که با فضای اجرا داشت و از همه مهم‌تر فرم اجرا را می‌ساخت، برای ما اهمیت بیشتری داشت. اما اهمیتش در این نبود که اصغر دشتی روی صندلی کارگردانی نشسته است، حتی در تبلیغات هم تلاش نکردیم او را به‌عنوان بازیگر معرفی کنیم چون اهمیت ایده در این صحنه بیشتر از این است که چه کسی آن را بازی می‌کند.

ضرورت اجرای تئاتربازی در این شرایط و زمانه از نظر شما به عنوان کارگردان اثر چه بود؟

ضرورت اجرای یک اثر در یک مقطع زمانی از هر چیزی مهم‌تر است. من و تیم همراهم از نمایشگری و اینکه به صرف میل به اجراداشتن هر چیزی را به روی صحنه ببریم، خوشحال نبودیم. باور و دغدغه خودمان از هر چیز دیگری مهم‌تر بود. تئاتربازی انتظار نسلی است که رو به فراموشی رفته. نسل من در همه این سال‌ها در هر موقعیت و کنشی که ایستاده، انتظار روزهای بهتری را داشته است؛ انتظار موفقیت و طراوت و زندگی را ولی یا خودش فراموش کرده منتظر چه بوده است یا دیگران فراموش کرده‌اند او را منتظر چه چیزی قرار داده‌اند. تئاتربازی نمونه جامعه‌ای است که در انتظاری بی‌وقفه ناکامی و خلأ را تجربه کرده است. تئاتر به‌عنوان نوعی از فعالیت اجتماعی-هنری که قرار است توأمان ما را به رؤیاهایمان نزدیک کند و احساسی از اعتبار اجتماعی به ما بدهد، در انتظاری پیوسته رو به فراموشی می‌رود. پروسه تمرینات یک تئاتر برای رسیدن به نتیجه همچون تلاش اجتماعی ماست برای نتیجه‌گرفتن از تغییراتی که آن را دنبال می‌کنیم؛ همه‌چیز بی‌فایده و بی‌نتیجه. همچون ولادیمیر و استراگون در برهوتی انتظار می‌کشیم و همچون قهرمان دعوت ساعدی فراموش می‌کنیم بابت رفتن به کجا این‌قدر تلاش کرده‌ایم. این دغدغه که با روح و جسم‌مان تجربه‌اش کرده‌ایم و همچنان نسل‌های بعد از ما هم تجربه‌اش خواهند کرد، به من می‌گوید ضرورت اجرای تئاتربازی چیست. من دوست داشتم به‌عنوان یک جوان دغدغه‌ام را با هم‌نسلانم قسمت کنم.

نگاهی به نمایش «زیر صفر»، نوشته و کار علیرضا سید

ناکارآمدی‌های مدرن

رضا آشفته: «زیر صفر» نمایشی از علیرضا سید است که می‌تواند حالتی شبه‌ابزورد داشته باشد و در آن سعی شده که همه ناکارآمدی‌های زمانه معاصر را متوجه اتفاقات ناشایست مدرن گرداند.

زیر صفر متن متفکرانه‌ای دارد و با درک فلسفی بر آن است که انسان را در این شرایط اضمحلالی به بحث و چالش بکشاند، اما در انتخاب و گزینش موقعیت‌ها شاید ورود تاریخ و جغرافیا چندان ضرورتی نداشته باشد، چنان‌که در اپیزود یکم که به تیراندازی چند سرباز به یک اعدامی می‌پردازد و برای پرهیز از پاشیده‌شدن خون اعدامی به تمثال پیشوا (هیتلر) بحثی میانشان درمی‌گیرد و آن سه به‌اضافه سرجوخه جان خود را فنا می‌کنند. آنها نوبتی زیر دو تمثال می‌روند که بیازمایند آیا خونی بر آنها ریخته می‌شود یا خیر؟ اما هربار نیز به‌گونه‌ای این اتفاق می‌افتد؛ تنها نفر چهارم (سرجوخه) است که در جای درست می‌ایستد، اما او هم به دست اعدامی کشته می‌شود و حالا مرگ آنان به دلیل نادانی به نجات جان اعدامی می‌انجامد. شاید آلمان و دوره تاریخی هیتلر نتواند معنا را به زمانه ما خیلی راحت‌تر بکشاند، درحالی‌که در جهان ابزورد همواره از نشانه‌های واقعی پرهیز می‌شود و به همین سادگی هر نوع نشانگان جغرافیایی و تاریخی و حتی نمودهای فرهنگی را حذف می‌کنند. البته اینها احتمالاتی است که در گفت‌وگو با چند تماشاگر میزان تأثیر را مشخص خواهد کرد.

در اپیزود دوم، یک سانسورچی، شعر یک بانوی خلاق را از معنا و حتی شکل زیبایش دور می‌گرداند برای آنکه بتواند یک شعر تحمیلی را به خورد خواننده‌اش بدهد و این همان نمایشی است که شاید بهتر می‌تواند نقش و تأثیر مطلوب‌تری را برای ما بازی کند. در اپیزود سوم، جهان مصرف‌گرایی با خرید فرش، کتابخانه و تلویزیون به دست یک زن نشان داده می‌شود و بازپرداخت قسط‌های درازمدت تمام زندگی یک زن و شوهر را تحت‌الشعاع یک عمر دوندگی بی‌نتیجه خواهد کرد و مرد جنون‌زده در پاسخ به زن می‌خواهد که بر این برهم‌ریختگی و گرفتاری بیفزاید و می‌خواهد چیزهای دیگری را به شکل قسطی از یک فروشگاه بزرگ بخرند.

در اپیزود چهارم، همانا یک دستگاه که می‌خواهد لحظات بد و منفی را از اذهان کارمندان یک اداره پاک کند که بشود به راندمان کاری بهتری رسید، در این اداره آزمایش می‌شود. این دستگاه نمی‌تواند آن‌گونه که باید نقش بازی کند و یکی از کارمندان که مخالف‌خوان این قضیه است در نهایت سعی می‌کند با روالی غیرمعمول در مقابل این دستگاه مقاومت کند! علیرضا سید جوان خوش‌فکری است و می‌تواند ما را متوجه جهان نمایش در صحنه‌ای کند که در آن رویدادها و شخصیت‌هایی نمود می‌یابند که برگرفته از یک نظم نوین خواهند بود. در اجرای زیر صفر بیشتر از هر چیزی اتکای به متن مشهود است و اگر هم دقایقی اجرا برجسته می‌شود؛ به حضور بازیگر و میزان خلاقیتش برمی‌گردد که چگونگی ارائه یک اجرا را برایمان دقیق‌تر می‌گرداند. می‌خواهم بگویم که در اجرا تألیف دومی اتفاق نیفتاده است و این را می‌شود در تک‌تک این اپیزودها مشاهده کرد و اگر چنین نبود حتما ما با تفکر بهتر و روشنگری قابل‌لمس‌تری در طول اجرا مواجه می‌شدیم.

نگاهی به نمایش «دده‌خانم» به نویسندگی و کارگردانی جواد عاطفه

چرا سرنوشت زن و زنان چنین شد؟!

ناهید توسلی: نمایش «دَده‌خانم» را از زوایای مختلف می‌شود تفسیر و تحلیل کرد. ریزنکته‌های بسیار جالب و زمان‌بندی‌ای دارد که با محوریت اصلی و مهمی مانند مرگ پیش می‌رود. اینکه ما بر مرگ چگونه می‌نگریم یک بحث است و بحث دیگر این است که مرگ در جغرافیای ما، در تاریخ ما چگونه پنداشته می‌شده و با آن چه برخوردی شده است. در کنار این موضوع اصلی، متوسل‌شدن و پناه‌بردن به چیزی بیرون از آنچه که در ما می‌تواند وجود داشته باشد. انسانی با جهان‌بینی اندک که مسیر به‌ذلت‌رسیدن و به‌خاک‌نشستنش در این نمایش به‌خوبی و استادانه ترسیم و تصویر شده است.

زاویه دیگری که می‌شود با آن این نمایش را تفسیر کرد، سرنوشت زن و زنان است! یک زن، یک مادر، در رابطه با همسر؛ به‌عنوان نیمه وجودی‌اش، خانواده و اجتماع. رابطه مادر و فرزندی که نابود شده و به مرگ و نیستی رسیده! «می‌گن مرگ مادر سخته، من مادرمُرده می‌گم که هیچ مرگی مرگ بچه نمی‌شه، داغش تا قیام قیامت رو دلت می‌مونه. دل رو می‌سوزونه، منم دلم سوخته!» من به‌عنوان یک زن؛ یک مادر، با تمام وجود این دیالوگ را با جانم حس می‌کنم و این صدا از زبان تمام مادران، از گذشته تا به امروز به گوش می‌رسد. ساختار نمایش مبتنی‌بر ساختار مونولوگ است، اما تفاوت در اینجاست که این مونولوگ، دیالوگی درون خودش دارد. دده‌خانم با مخاطبان ذهنی پیدا و پنهان خودش؛ با روزگار، با اخلاقیات و منش‌ها و مرام‌های جامعه، با شوهری که ترکش کرده، با فرزندی که مرده و... گفت‌وگو می‌کند. پارادوکس جالب و هنرمندانه این نمایش، پدری است که تخم فرزندی را کاشته و «نیست و نابود شده»، گم شده و زن بی‌مَرد، فرزندش را مرد کرده و فرزند؛ مرد زن، مُرده و این اشاره مستقیمی است به نقش وحشتناک و بی‌تفاوت مرد پدرسالار در طول تاریخ؛ مردی که از دیروز تا امروز و شاید فردا بوده، هست و خواهد بود. زن‌مادری قوی که سعی کرده مرد خود را ندید بگیرد و نهایتا در زیر بار نبود مردی دیگر؛ فرزند ذکور مُرده‌اش، خُرد و تباه شده است.

دَده‌خانم نمایشی سیاسی، اجتماعی است؛ نمایشی که مشتاقم پس از خواندن متن، فارغ از اجرای درخشان آن، نقدی فمینیستی بر نمایش‌نامه آن بنویسم؛ نمایش‌نامه‌ای که بازتابی است از اوضاع اجتماعی ما! البته نباید از کارگردانی و اجرای درخشان این نمایش‌نامه و هوشمندی جواد عاطفه برای انتخاب این فضای نمایشی خاص و بی‌نظیر به‌سادگی گذشت. این سردابه قاجاری با این فضای زیرزمینی، طاق‌های محدب معماری ایرانی که یادآور آیین میترائیسم است و پیش از ورود ادیان توحیدی و اسلام در جوامع شرقی و ایران وجود داشته و با نمایش در یک هم‌خوانی کامل است و فضایی خاص را به مخاطب نمایش می‌دهد. این فضا، بازی و هنرنمایی عاطفه پاکبازنیا؛ بازیگر قدرتمند این نمایش را صدچندان می‌کند و ذهن مخاطب را به مرگ و فرجام و سرانجام انسان در طول تاریخ می‌کشاند و مخاطب نمایش دَده‌خانم را وادار می‌کند بیندیشد که چرا سرنوشت زن چنین شد و چرا مادران باید نعش فرزندان را بشویند، حمل کنند و به خاک بسپارند؟! دَده‌خانم با این پرسش ازلی ابدی تمام می‌شود، آغاز می‌شود!

روی صحنه آبی

نگاهی به «مائوبودن» حامد سلیمان‌زاده

جهان را از چشم‌اندازِ سلطه دیدن

• **پوریا کل‌شناس:** «مائوبودن» اجرائی نیست که برایمان چیزی روایت یا داستانی خطی را بازنمایی کند. این نمایش گونه‌ای تجربه اجرای بدون نمایش‌نامه یا به‌عبارت بهتر اجرای بدون داستان است. بی‌تردید در چنین شکلی از اجرا کار دوچندان سخت می‌شود، زیرا حالا دیگر نمی‌توان به کمک روایت داستانی حوصله مخاطب را نگه داشت، بلکه این‌بار تمهیداتِ ذاتا اجرائی که مبتنی‌بر رابطه‌ای تازه است شکل می‌گیرند: حالا آنچه تماشاچی می‌بیند، با همه معانی سرراست و ضمنی‌اش نه پیگیری یک داستان روایی، بلکه شاید بتوان گفت ساحت‌های معنایی دیگری است. درواقع خصلت اصلی چنین اجرائی رابطه میان تماشاچی و بازیگر است؛ مثلا در «مائوبودن» به‌جز یکی، دو مورد نمی‌توانید نقش‌های بازیگران را برشمارید، زیرا همه آنها نقش هم را بازی می‌کنند و دائما در نقش هم ظاهر می‌شوند. در اینجا بازیگران مقصودشان از حضور روی صحنه توضیح سرشت‌پردازانه خودشان در بافت یک روایت داستانی نیست و نمی‌خواهند خودشان را توضیح دهند. برای تماشای «مائوبودن» روال کار را باید برعکس بخوانید: بازیگرها تنها موقعیت‌های معنادار را خلق می‌کنند و این موقعیت‌ها نه مبتنی‌بر نقش‌پردازی، بلکه مبتنی‌بر نوعی موقعیت‌سازی نمادپردازانه است. نمایش جلو می‌رود بی‌آنکه اشخاصی و هیچ داستانی در میان باشد، به‌همین‌دلیل من مایلم این اجرا را تجربه تماشای تئاتر تجربی بدانم و این سامانِ اجرائی را که شاهدش بودم از این حیث بستایم. بااین‌حال روی چنین لبه تیزی جولان‌دادن کاری به‌مراتب دشوار است. در وهله اول نیاز به بازیگرانی توانمند است و باید گفت این ویژگی در «مائوبودن» که اتفاقا بسیار پربازیگر است به بهترین شکلش دیدنی است: بازیگرها بسیار مسلطند و بازی‌هاشان بسیار چشمگیر است، اما خطر دیگری نیز همیشه محتمل است: اینکه متن (اینجا با تسامح نامِ متن بر آن گذاشته‌ام) در حد یک ایده یا طرحِ اولیه اجرائی خوب باقی بماند. پرداخت ایده اجرائی متن خودش می‌تواند در مقام نوشتن یک نمایش‌نامه در نظر آورده شود و اینکه اجرائی ضدمتن است به این معنا نیست که متنی وجود ندارد، بلکه اینجا منظور کنارگذاشتن سازوکار اجرائی یک متن نمایشی است که این خود مستلزم طرح‌انداختن و اجرای یک سامانِ نو و بدیع است. باید بگویم در مائوبودن می‌توان گفت ایده اجرائی تا حد زیادی در حد همان طرح کلی باقی مانده، حال آنکه فرصت برای سازوبرگ‌دادن به آن بسیار مهیا بوده است. بااین‌حال این طرح کلی بسیار جذاب است. مائوبودن درواقع به معنای مشخص جهان را تنها از چشم‌انداز خود دیدن است. مائو همه مشخصه‌های ارتش سرخ را از حیث آنچه خودش هست و می‌خواهد باشد تعریف می‌کند. مائو یک فرد اجتماعی نیست و هیچ‌گونه دیگراندیشی آزادی‌خواهانه‌ای ندارد. جهان از نگاه او همان است که او می‌خواهد و ارتش سرخش یا به عبارت بهتر ملتش همه در چنگال ایده‌های چشم‌انداز او به زندگی و آن‌گونه که او زندگی را می‌بیند هستند. بنابراین مائوبودن به همه ساحت‌های زندگی فردی دیگران رخنه می‌کند. همه‌چیز بر اساس تصورات مائو است: مثلا ماجرای مرگ مادر مائو در تصوری که ارتش سرخ می‌یابد از مادر داشته باشد شکل می‌گیرد. عشق باید همان‌گونه که مائو عاشق است معنا شود و سرودی که مائو را متأثر می‌کند و او دوست دارد زمزمه‌اش کند باید موسیقی‌ای باشد که همگان گوش می‌کنند. در تمام اجرا، بازیگران گوناگون یک‌به‌یک در جایگاه مائو قرار می‌گیرند و بعد از اینکه سخنرانی کوتاهشان را با جمله «من مائو هستم» به پایان می‌رسانند، همه ایده‌های خودبینانه و خودخواهانه مائو را بیان می‌کنند. مائوبودن، نحله جهان را تنها برای خود خواستن است و اجرا می‌کوشد هولناکی چنین رویکردی را تصویر کند. گویی داعیه اجرا جمله‌ای از خود نمایش است که مسئله‌ای اساسی برای جهان امروز ماست: مائوبودن یا نبودن، مسئله این است. بنابراین اجرا می‌کوشد تنها موقعیت‌های رخدادی چنین دوگانگی هولناک انسانی را بازنمایی کند. به‌همین‌رو این تمهید اجرائی که بازیگرها جایشان را با هم عوض کنند در منطق کلی اجرا بسیار معنادار است، زیرا در جهانِ مائو زیستن، یعنی زیر سلطه قرائت مائو از هرچیزبودن و مانند او جهان را دیدن. این یکپارچگی یا این‌همان‌سازی اجتماعی که نمایش بازنمایی می‌کند، با این تمهید اصلی که سرشت‌پردازی بازیگر را کنار می‌گذارد بسیار منطبق است. در جایی از نمایش بازیگری، در آن هنگام که خشونت خصم‌ورزانه مائوبودن به عیان‌ترین شکلش بروز می‌کند، از پذیرفتن مائوبودن تن می‌زند و با صدای بلند فریاد می‌زند: «من مائو نیستم». سیستم تمامیت‌خواه و یکپارچه استبدادی اما، چنین تخطی بزرگی را برنمی‌تابد، زیرا همه حیثیت وجودی خویش را در همین سامان یکپارچگی بازمی‌یابد. به‌همین‌رو در جهان مائو زیستن سراسر دلهره و ترس است و این ترس از ویرانی جهان برساخته مائوباور است که نیروی سرکوب می‌شود؛ زیرا آن‌کس که بیش از همه می‌ترسد خود مائو است. به‌این‌ترتیب شاید بتوان گفت مائوبودن تلاشی برای شناخت استبداد نیز هست و آن را مانند جهانی سراسر ترس و اضطراب پیش می‌کشد و جهانی که در آن بازیگر چهره متمایزش را به‌عنوان یک نقش از کف می‌دهد و تنها یک چیز است: نقاب مائوبودن.