زیرنور صحنه

نگاهی به در جست‌وجوی تاریخ تولد و انقراض ماموت‌ها

ملغمه سرگردان نشانه‌ها

آینا قطبی‌یعقوبی

■ نمایش در جست‌وجوی تاریخ تولد و انقراض ماموت‌ها به کارگردانی علی راضی، آن‌طور که خودش می‌گوید برداشت آزادی از منطق‌الطیر عطار است. البته اینکه به عنوان مخاطب چقدر این اعلام کارگردان بر صحنه دیده می‌شود، حرف دیگری است. نمایش داستان مشخص و خط اصلی قابل ذکری ندارد. پاره‌هایی از داستان‌ها گاه بی‌ربط است که در یک سلسله تصویر و به زبان‌های مختلفی چون فارسی، فرانسه، آلمانی و... روایت می‌شوند. در حقیقت نمایش را می‌توان به مثابه یک مجموعه داستان کوتاه در نظر گرفت که در بعضی موارد، تنها حلقه ارتباط‌شان با یکدیگر علاقه کارگردان به کنار هم گذاشتن آنهاست، تاریخ تولد و... . با صدای آژیر که در منطق نمادین خود به معنای هشدار، اعلام خطر یا دلهره و تشویش است آغاز می‌شود. همه بازیگران نمایش به‌صحنه می‌آیند. دور صحنه می‌نشینند و همچون نمایش‌های سنتی ایرانی، اولین داستانی را که توسط دو نفر از همین بازیگران اجرا می‌شود، تماشا می‌کنند. داستان اول داستان تجاوزی است که به قتل انجامیده و بعدتر با حضور خبرنگار و ترس از پلیس سرکوب، فضایی شبیه به فضای انقلابیون درگیر در یک نظام سرکوب‌گر می‌سازد و در این ساخت آنقدر صحنه‌ها به تصاویر آشنای مخاطبان نزدیک است که به سختی می‌توان برداشت دیگری جز از بازسازی صحنه‌هایی آشنا از آن داشت. این داستان بعدتر به داستان‌های دیگری چون فرار از مرز، اعدام و... گره می‌خورد. البته نمایش در همین حد از انسجام معنایی هم باقی نمی‌ماند. موقعیت‌ها و داستان‌هایی در این میان به داستان‌های هم‌معنی‌تر، مضاف می‌شوند که به کل پروژه نمایشی راضی را از معنا تهی می‌کنند. نمایش، در داستانی واقعگراست و در داستانی دیگر سوررئال. یکجا نمادین است و جایی دیگر سانتی‌مانتال و این روند سرگردان و آشفته نمایش تا به آخر ادامه یافته و رمزگشایی نیز نمی‌شود. همین تکثر داستانی و غلتیدن از روایتی به روایت دیگر شاید تنها تکیه‌گاهی باشد که نمایش راضی را به منطق‌الطیر و در کل ادبیات کهن فارسی ربط می‌دهد چرا که ارتباط دیگری در داستان‌ها و کلیت این نمایش با منطق‌الطیر عطار نمی‌توان یافت. به‌عبارتی جمع شدن همه بازیگرانی که در نمایش بارها به قالب دشمن و دوست درآمده، مرده و زنده شدند، در پایان نمایش بر سر یک میز و با گذاشتن ماسک‌های خوک بر سر و بادەنوشی را به سختی می‌توان

به مفهوم وحدت وجودی و کثرت در وحدت اختتامیه منطق‌الطیر در جمع شدن ۳۰ پرنده (مرغ) و سیمرغ شدن نسبت داد. از داستان و متن نمایش که بگذریم در سطح اجرایی نیز علی راضی مخاطب را درگیر نمادها و نشانه‌هایی می‌کند که هیچ مدلولی ندارند. در واقع نماد در وجه نمادین خود زمانی معنا می‌یابد که کلیدی برای بازشناخت معنای آن نماد وجود داشته باشد. اما تا پایان این نمایش مخاطب همچنان سرگردان نمادهایی می‌ماند که یا معناهایی کاملا متفاوت و مغایر دارند یا اصلا امکان رمزگشایی آنها ممکن نیست. مساله اما به همین‌جا هم ختم نمی‌شود. نمادها و آیین‌های نمایش راضی نیز چون زبان دیالوگ‌هایش هرکدام از آبشخوری متفاوت می‌آیند. او در جایی از نمادهای ایرانی بهره می‌گیرد، در جایی دیگر نمادهایش مسیحی است و در جایی دیگر انقلابی و گاه مدرن. مردگانش پس از قرار گرفتن در جایگاه مردگان دو بار برخاسته و بار سوم مکان مردگان را ترک می‌کنند که یادآور رستاخیز مسیح است. جایی بر سر هم آب می‌ریزند که تعمید را به‌خاطر می‌آورد. بعدتر به شیوه انقلابیون سرخ، رویه‌ای دیگر را پیش می‌گیرند و در جایی دیگر به عربی دعا می‌خوانند. در میانه همه اینها مضاف کنید صحنه‌های رینگ بوکس و سخنرانانی که درس آشپزی یا وضعیت آب‌وهوا می‌دهند و بعدتر بازیگرانی که در صحنه راه رفته و دیالوگ‌هایی در باب کیستی انسان و خودشناسی به زبان‌های مختلف به زبان می‌گویند. شاید از این نوشته به نظر آید که همه اینها همان معنای سیر آفاق و انفس یا کثرت در وحدت، شدن و گردیدن در ادبیات عرفانی است. اما آنچه به صحنه می‌آید قادر به ایجاد چنین معنایی نیست. تصاویر راضی بیشتر به هذیان‌های ذهن تبداری شبیه است که تصاویر آشفته را به هم ربط می‌دهد. به نظر می‌آید او هر چه را که دوست داشته در این نمایش گنجانده و هرجا هم که لازم دانسته با موسیقی‌های آشنا احساسات مخاطب خود را بر می‌انگیزد. مثل ترانه‌های انقلابی معروفی که در پس صحنه‌های اعدام و سرکوب پخش می‌شوند. این جنبه شعارگونه که در همین ترانه‌ها و بازسازی صحنه‌های اعدام و مرگ زنی که با تیری که به گلویش خورده و دیگران با نگه داشتن گلویش سعی در زنده نگه داشتنش دارند و صحنه‌های بسیار دیگری از این دست، به اوج خود می‌رسد، حتی بر منطق نمادین نمایش هم مهر باطل می‌زند. یعنی معلوم نمی‌شود وقایعی که این اندازه رو هستند در کنار رمزگان‌های دیگر چه می‌کنند. شاید تنها بتوان گفت که علی راضی تلاش کرده که حرف‌هایی را که می‌توانست در چند نمایش بزند، یکجا به خورد مخاطب «جهانی» بدهد.

عکس: مهدی حسنی، شرق

علی راضی، کارگردان در جست‌وجوی تاریخ تولد و انقراض ماموت‌ها

تماشاگری که دنبال فست‌فود نیست

علی راضی را در ایران تاکنون با نمایش‌های یک بلیت برای بهشت، اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارد، انتهای آسمان کجاست؟ و در جست‌وجوی تاریخ تولد و انقراض ماموت‌ها دیده و شناخته‌ایم. دایی وانیا روی فرش ایرانی اجرا شده در خانه فرهنگ‌های جهان در پاریس و تولدت مبارک دن‌کیشوت جزو اولین نمایش‌های اوست که در پاریس اجرا شده‌اند. اجرای عمومی نمایش در جست‌وجوی تاریخ تولد و انقراض ماموت‌ها به نویسندگی او و نسیم احمدپور انگیزه‌ای شد تا پای حرف‌های این کارگردان جوان و نوجوی ایرانی بنشینیم که هر بار به شیوه‌ای خاص ما را با تئاتر روز دنیا مواجه کرده است و به همین دلیل امکان پیروزی و شکست برای او قابل‌تصورتر خواهد بود. شاید مخالفت برخی از منتقدان با نمایش اخیرش هم ریشه در مسیر آزمون و خطای این کارگردان داشته باشد.

چگونه نمایش‌هایت را آغاز می‌کنی؟

همیشه برایم یک نقطه شروعی است، باید اتفاقی بیفتد تا احساس کنم این همان ماده‌ای است که می‌تواند در بستر اثر نمایشی مثل خمیری توسط گروهم به بازی گرفته و به آن شکلی داده شود. بعد احساس می‌کنم که این ماده اولیه‌ای است که بتواند مرا به یک سفر ببرد. اگر برایم یک اثر، یک سفر جدید نباشد هیچ جذابیتی ندارد. آدمی هستم که خیلی سفر کرده‌ام و سفر کردن بخشی از زندگی و تقدیم شده است. در تئاتر هم این باید همیشه با من باشد. کارهایم همیشه نقطه شروعی دارد و بعد از یک سال یا دو سال، سرانجام و شکل می‌گیرد؛ وقتی می‌گویم نقطه شروع‌اش این بوده شاید به نظر کمی عجیب بیاید. شاید آنقدر عجیب باشد که بگویند که به آن نقطه شروع اصلا ربطی ندارد. به دلیل این‌که سفر کرده‌ایم و از نقطه شروع کاملا دور شده‌ایم. به همین دلیل هم اسم‌اش را همان نقطه شروع می‌گذارم.

منطق‌الطیر عطار پایه این اجرا بوده است اما حضور آن را خیلی کم‌رنگ می‌بینیم.

در بالاترین جای بروشور نوشته‌ام که برداشتی کاملا آزاد از منطق‌الطیر. به دلیل این‌که منطق‌الطیر نقطه شروع من بوده است. مثل همان حکایت انتهای آسمان کجاست؟ که گفته‌ام یک نقطه شروع باید در دست‌هایم قرار بگیرد که احساس کنم این قرار است مرا با خود ببرد.

در این فرآیند تناقضی اتفاقاتی می‌افتاد. اتفاقاتی مثل تجاوز یا کشتن یا... در این اجرا تکرار می‌شود که با خط مشی منطق‌الطیر متفاوت است و این بانی ایجاد تناقض هست. چرا تناقض؟

ضمن آن‌که این تناقض را قبول دارم فکر می‌کنم به همان نکته برمی‌گردد که دنبال طنین صدای منطق‌الطیر هست در دنیای امروز خودمان. از آنجایی که در منطق‌الطیر این عنصر رفتن و ترک کردن برای ما باقی ماند. نسبت انسان امروز با این مفهوم رفتن و ترک کردن باعث شد که ببینم در زندگی‌ای که دارم خودم انجام می‌دهم، کجاها برایش می‌توانم مثال پیدا کنم. الان اولین بار هست که دارم می‌گویم. داشتم از پاریس با اتوبوس به مادرید می‌رفتم نیمه شب بود. در مرز پلیس اتوبوس را نگه داشت و شروع کرد به بازرسی. ما خوابیم و خسته‌ایم و پلیس هم می‌آید بالا. ما را بازرسی می‌کند و به اصطلاح کارت شناسایی همه را نگاه می‌کند. بعد متوجه می‌شوی در پشت سرت یک نفر از بین این همه را بلند می‌کند که با خود بیرون می‌برد. یک مرد جوان عرب هست که در واقع مثل این‌که کارت شناسایی ندارد مهاجر غیرقانونی است. شانس بدی که داشته الان پلیس گیرش انداخته است. بعد یک‌بار دیگر از پاریس داری به آمستردام می‌روی و همین اتفاق برای یک زن سیاه می‌افتد. همه‌اش در این راه و مسیرها اتفاقات روی من تاثیر می‌گذارد چون فقط از منطق‌الطیر رفتن برایم باقی مانده است. راه رفتن و مسیر. بعد با این داستانک‌ها و ماجراها روبه‌رو می‌شوم. ناخودآگاه نسبتی بین مفهوم رفتن و آن چیزی که از انسان امروز می‌بینم، برقرار می‌شود.

این رفتن و راه کاملا مادی هست و براساس قانون‌های وضع شده توسط انسان اتفاقاتی را موجب می‌شود. اما ماهیت رفتن در منطق‌الطیر کاملا غیرمادی است.

درست است، سیمرغ یک امر ذهنی می‌تواند باشد.

ما درمی‌یابیم که این تناقض آنقدر شدید شده که ما منطق‌الطیر علی راضی را می‌بینیم تا منطق‌الطیر عطار را؟

بله، شاید این بزرگ‌ترین نکته‌ای است که به من گفته‌اند. بله، من به دنبال منطق‌الطیر علی راضی هستم. این تناقضی که شما دارید می‌گویید را قبول دارم. قبول دارم که این نمایش از دل تناقض بیرون می‌آید این نمایش چه به لحاظ دراماتورژی و چه به لحاظ اجرایی کاملا از تناقض شکل گرفته است. در ساختار تئاتر ۱۲ سال اخیر (قرن بیست‌ویکم) با ساختاری روبه‌رو هستیم که دو تا مثلث دارد. مثلث دراماتورژی و مثلث ناترالوژی که به همدیگر برخورد کرده‌اند. درام عنصر اصلی‌اش آکسیون هست و آن‌جا چون عنصر صدا وجود دارد با هم برخورد کرده‌اند. بالای دو ضلع مثلث تو همدیگر رفته و یک فضای مشترک به وجود آورده است. این فضای مشترک تناقض تئاتر امروز است. تئاتری هست که در ساختار دراماتیک‌اش و نه ساختار تزیینی‌اش، با عناصری روبه‌رو می‌شویم که تلاش می‌کنند تئاتر را از تئاتر بودن خودش دور بکنند و با عناصری روبه‌رو می‌شویم که تلاش می‌کنند تئاتر را به تئاتر بودن خودش نزدیک بکنند. شفاف‌تر صحبت کنم، می‌بینیم که هنرهای تجسمی خیلی وارد تئاتر امروز شده است و در جاهایی می‌گویند که این دیگر تئاتر نیست بلکه هنرهای تجسمی یا کنسرت موسیقی است. در سطح دیگر می‌بینیم تصویر خیلی وارد تئاتر امروز شده است. تصاویر نه به مثابه ویدیو بلکه تصویر روی صحنه و کلام کم‌رنگ شده است. این تناقض هست که تئاتر امروز را دارد می‌سازد. تئاتری که دوست داشته‌ام همیشه از نبودن و از کم بودن، از نقصان، از غیبت، از غم درست می‌شود. همیشه داستانی که در ذهن‌ام دارم از پیروی دیوانه هست. در زمان لویی خیابان اصلی پاریس محل تجمع تئاترها بود، او دستور داد که تمام متن‌های تئاتری را جمع کنند. همه تئاترها تا اطلاع ثانوی تعطیل است. ماموران حکومتی داشتند این متن‌ها را جمع می‌کردند. روی ارابه‌هایی با خودشان آنها را می‌بردند. یک نفر بود به نام پیرو که کارگر این تئاترها بود، هیچ وقت پایش را روی صحنه نگذاشته بود. یک کارگر که دنبال این ارابه‌ها می‌رفت و از هر متن تکه کاغذی باقی می‌ماند برمی‌داشت. این تکه کاغذها که پیرو آن موقع نجات داده در موزه تئاتر پاریس وجود دارد. تئاتر همیشه از همین تکه‌هایی که باقی می‌ماند و از همه آن کلی که از دست می‌رود، به دنیا می‌آید.

در ساختار تئاتر ۱۲ سال اخیر با ساختاری روبه‌رو هستیم که دو تا مثلث دارد. مثلث دراماتورژی و مثلث ناترالوژی که به همدیگر برخورد کرده‌اند. درام عنصر اصلی‌اش آکسیون هست و آنجا چون عنصر صدا وجود دارد با هم برخورد کرده‌اند. این فضای مشترک تناقض تئاتر امروز است

در این نمایش فعلی‌تان بازیگران حضور فعال و تعیین‌کننده‌ای در شکل گرفتن‌اش دارند. به نظر خودتان، غیر از بازیگر چه عنصر یا عناصر دیگری برای اجرای ماموت‌ها مهم بوده است؟

همان‌طور که شما هم گفتید بازیگر نقش خیلی مهمی در این نمایش دارد. در واقع عنصر اصلی، بازیگرها هستند. حتی من در انتهای آسمان کجاست؟ از عنصر ویدیو استفاده کردم. اما در اینجا حتی ویدیو وجود ندارد. نخواستم از تکنولوژی‌هایی که الان در صحنه استفاده می‌شود، استفاده کنم. بالطبع برای جمله‌بندی‌های تئاتری‌مان با یک سری عناصر دیگر هم می‌توانیم دست و پنجه نرم کنیم. یک سری ابزار دیگر هم در دست‌مان داریم مثلا موسیقی، نور و لباس‌ها... برایم در این کار لباس‌ها خیلی اهمیت دارند. لباس‌ها به مثابه تزیین بازیگرها نیستند. لباس‌ها جزو عناصر سازنده درام هستند. چون می‌بینید در طول این کار بازیگرها لباس‌های مختلفی را عوض می‌کنند. ولی تعویض لباس بازیگرها کمک می‌کند به جا انداختن یکی از پایه‌های این کار که آن مفهوم تغییر شکل است. همان ترانسفورمیشن یا تغییر شکل که در این کار مهم است. به لحاظ اجرایی اصلا نخواستم که این تغییر شکل را از تماشاگر پنهان کنم. خواستم که تغییر شکل در مقابل چشم تماشاگر اتفاق بیفتد. بدون آن نمی‌توانستم این کار را بکنم. لباس کمک می‌کند مفهوم تغییر شکل را جلو چشم تماشاگر به او نشان بدهم. اینها دارند عوض می‌شوند. مرد افتاده روی رینگ و شروع می‌کند، لباس بوکس خودش را می‌دهد به یک زن... لباس بوکس در تن آن زن کارکرد دیگری پیدا می‌کند. عناصری که مدام قرار بود تغییر شکل بدهند بدون لباس‌ها میسر نبود. اینجا باید از نرمین نظمی که طراح لباس این کار هست، تشکر کنم.

این تعویض لباس‌ها و تغییر فرم‌ها شباهت‌هایی هم به تعزیه خودمان دارد. آیا این اتفاق عامدانه بوده است؟

بله. این جزو نکاتی است که درباره این اجرا مطرح است. فکر می‌کنم در درجه اول از ناخودآگاه من می‌آید. به هر جهت تعزیه جزو آن چیزهایی است که جزو ریشه‌های من محسوب می‌شود. یک مقدار حتما از ناخودآگاهم می‌آید. یک مقدار دیگر از اینجاست که در دوران تمرین خیلی با بچه‌ها درباره این تصمیم و میزانسن صحبت می‌کردم که هیچ بازیگری هیچ وقت از صحنه خارج نمی‌شود. همه بازیگرها روی صحنه هستند، فقط در صحنه دو منطقه یا دو زون داریم. یکی زون آن و یکی زون آف. بازیگرها در بین این دو زون در رفت‌وآمد هستند. وارد زون آن یا زون آف می‌شوند. وقتی وارد زون آف می‌شوند، می‌نشینند روی آن چهارپایه‌ها. من بعضی جاها تلاش می‌کنم با این قاعده بازی کنم. تلاش می‌کنم مثلا زون‌ها خودش آن می‌شود. مثلا در صحنه مرز زون آف خودش زون آن می‌شود. فلسفه‌ای پشت این تصمیم وجود دارد. یکی از تماشاگران خیلی باهوش به من می‌گفت در کارهایی که برخورد رئالیستی می‌کنند با آن چیزی که می‌خواهند نشان بدهند، همیشه مشکلی داشته‌ام و این هست که آیا آن را باور کنم یا نکنم؟ دو جهت‌گیری متفاوت در تئاتر هست. کسانی هستند که می‌گویند اگر قرار هست زمین بخوری باید زمین بخوری. افراد دیگری هستند که می‌گویند زمین‌خوردن را باید بازی کنی. آن تماشاگر نکته جالبی می‌گفت: من در برخورد با صحنه‌های واقع‌گرایانه همیشه این مساله را داشته‌ام که آیا قبول کنم یا نکنم؟ در این کار مثلا در صحنه مرز که واقع‌گرایانه هست، در انتهای این صحنه وقتی دو قاچاقچی انسان، با هم شروع کردند به گلاویز شدن، یک لحظه داشتم باور می‌کردم، داشتم به اینها نگاه می‌کردم، چطوری هم را می‌زنند و دور هم می‌چرخند، درست لحظه‌ای که اینها را باور می‌کردم اینها بلند شدند و لباس‌شان را عوض کردند. پس گفتم: آهان! بازی ادامه دارد. این همان چیزی که من می‌خواستم.

خودت تجربه‌های دیگری هم داشته‌ای، بازهم این شیوه پیش‌روی را ادامه خواهی داد؟

بله. اما باید بگویم که دوست ندارم خودم را تکرار کنم. دوست دارم وقتی از من می‌پرسند که کار جدیدت چیست؟ بگویم این هنوز خودش جدید هست پس باید مشغول همین باشم. مسلما وقتی یک ماده اولیه در دستانم قرار بگیرد که مرا به سفر جدید بخواهد ببرد و احساس کنم دوباره می‌خواهم در مسیر جدیدی راه بیفتم، آن‌وقت می‌دانم که کارم جدید خواهد بود. به لحاظ تئاتری، باید بگویم آگاه هستم که در حال حاضر می‌خواهم روی این مساله که شروع کرده‌ام ادامه بدهم. به اصالت بدن بازیگر و تصویر روی صحنه اهمیت خواهم داد. اینکه تصویر بتواند همه‌چیز را برای تماشاگر پر بکند. خیلی برایم مهم است که بتوانم با تماشاگر فعال روبه‌رو بشوم. تماشاگری که دنبال فست‌فوت نیست. او دنبال بسته آماده‌ای که من بهش بدهم نیست. او باید این را از من بپذیرد که بیا من قرار است به تو چیزی را نشان بدهم که تو بتوانی با کمک آن رویاهای خودت را بسازی. مسلما روی این رابطه با تماشاگر خیلی تمرکز خواهم داشت.

چطور شد که حضور زبان‌های مختلف را در کارهایتان مناسب دیده‌اید که همچنان تداوم داشته باشد؟

دلایل مختلفی دارد. یکی‌اش این هست که من به طور کلی در تئاتر همیشه دغدغه زبان‌های مختلف را داشته‌ام؛ اینکه بازیگران از ملیت‌ها و زبان‌های مختلفی انتخاب می‌شوند، زبان‌شان یونیفورم نمی‌شود و هرکسی زبان‌اش را نگه می‌دارد. این برایم سرگرمی و بازی تئاتری نبوده بلکه یک گرامر تئاتری بوده است. دوست دارم که در آن یک سری آزمون و خطایی انجام بدهم. همیشه با خودم می‌گفتم زبان از کار می‌افتد و وقتی زبان این بازیگران عنصر مشترکی بین بازیگران در روی صحنه نیست، پس چه چیزی باید جای زبان کار بکند؟ چه چیزی می‌تواند عنصر مشترکی بشود بین بازیگر و صحنه؟ اصلا تو چرا می‌خواهی که زبان عنصر مشترکی نباشد؟ زبان برای من عنصری است که عامل انتقال مفاهیم نیست. زبان برایم یک عنصر موزیکال است. زبان درون خودش موزیکالیته‌ای دارد. هارمونی‌ای دارد. ترکیب زبان‌های مختلف برایم تلاش برای رسیدن به یک هارمونی و یک صدا بوده است. ولی در این صورت باید چه عنصر مشترک دیگری بین بازیگرها برقرار بشود؟ اگر در «اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند»، حسن معجونی فارسی صحبت می‌کند ورونیک وسکر فرانسوی، در انتهای آسمان کجاست؟ بازیگرها با زبان‌های مختلف حرف می‌زنند، زبان مشترک بین‌شان چیست؟ یکی از آنها بدن بازیگرها بوده است.

چرا به سمت زبان بدن رفته‌اید، به نظر نمی‌رسد که زبان بدن گویاتر از زبان کلام است و این خود باعث ارتباط اکثریتی خواهد شد؟

متوجه نمی‌شوم!

شما متنی را در دست گرفته‌اید که متکی به کلام نیست و اگر هم هست بسیار اندک و موجز از آن بهره گرفته‌اید. در اجرا، حضور فیزیکال بازیگر اهمیت یافته است. این باعث خواهد شد که تمام ادا و اطوارها گویاتر بشود، آیا چنین هدفی برایتان ملاک بوده است که جذب حداکثری تماشاگران را دنبال کرده باشید؟

بله! شاید اینکه این مساله اتفاق افتاده یا نه، بحث دیگری است و شاید بهتر باشد من از شما بپرسم. شاید برای عده‌ای این اتفاق افتاده باشد و برای عده‌ای نه. ولی فکر می‌کنم از آنجایی که عناصر سازنده این کار تصویرهایی هست که با بدن بازیگران ساخته می‌شوند. – تاکید می‌کنم– بدن قرار نیست بدن ژیمناستیک باشد بلکه بدن هوشیاری است که می‌شود با آن تصویرهایی را بر صحنه خلق کرد از آنجایی که زبان مشترک بین ما انسان‌ها زبان تصویر هست .

نقدها چقدر موثر بوده است؟

ما با دو دسته نقد روبه‌رو شده‌ایم. یک دسته خیلی ستایش‌آمیز هست. من مثلا یادداشتی از امید بی‌نیاز در بولتن جشنواره خواندم که معلوم است خیلی تحت‌تاثیر کار واقع شده، از تیتری که انتخاب کرده بود تا خود یادداشت این را نشان می‌داد. مثلا در جایی نوشته بازی بازیگران روی صحنه بهت‌انگیز هست. در کل او در یادداشتش همراه شده بود با اجرای ما. ولی یکی، دو تا نقد دیگر خواندم که با این کار همراه نشده بودند. اینکه کسانی با این کار همراه بشوند یا نشوند یک اتفاق طبیعی است. کارگردان اصلا نمی‌تواند دنبال رضایت تمام سلیقه‌ها باشد. کارگردانی که بخواهد رضایت خاطر همه را جلب کند، باید یک کم به او شک کرد. من هم دنبال این نبوده‌ام. فکر می‌کنم کج‌فهمی‌ها و کج‌سلیقگی‌ها در آن یک عده که نتوانسته‌اند با کار همراه بشوند، وجود دارد. مثلا کسی بگوید من با این کار همراه نشده بودم، حق مسلم‌اش است و من هم مساله‌ای با او ندارم. منتقد کارش این هست که برخی از گرامرهای تئاتری را صرف و نحو بکند. من با یک عده از تماشاگرانی روبه‌رو شدم که نسبت به یک عده از منتقدان ما جلوتر هستند. اصلا قصد بی‌احترامی به منتقدها را ندارم. صادقانه بگویم برخورد برخی از تماشاگرها برای ما خیلی‌خیلی آوانگاردتر بوده است. برای بچه‌های گروه جالب است که تماشاگر ایرانی خیلی باهوش است؛ همان‌طور که باید دریافت می‌کند.

روزنه آبی

درباره نمایش «مخزن»

هستی چندپاره انسان

محمدرضا اصلانی

■ دهه اخیر - دهه ۸۰ - شاید بتوان گفت که مقطع خاصی از حرکت فرهنگی در جامعه ایرانی بوده است. نسلی برآمده، که ژورنالیسم فرهنگی را رها کرده و جویای جامعیت فرهنگی - نه گم شدن در جهانی شدن - است. این بازیافت جامعیت فرهنگی، چه در حوزه مباحث بینامتنی و چه در حوزه بینافرهنگی، به رهیافت‌هایی زبان یافته در نقد و هنر به خاصه رسیده، که راه می‌برد که هنر - اندیشه شکل گیرد؛ که هرچند با مخالفت، دور زدن، تحقیر، تنگ کردن میدان، مواجه بوده، اما به دلیل کاربرد هوش، به‌جای عقلانیت پیشین، این راهبرد، گرچه به افت‌وخیز، راهی دراز آهنگ را پیش گرفته، که جامعه فرهنگی را از تک‌بعدی بودن، از محلی و بومی بودن، به سوی چند بعدی شدن و توسعه پایدار خلاقیت و در نتیجه سهم داشتن در جهان فرهنگ و تاریخ فرهنگ، دیگر بار خواهد رساند.

این را البته به‌جز در سینما که حدیث دیگری است در موسیقی، در نقاشی، در شعر و در روایت ادبی، در نمایش - نمی‌گویم هنوز تئاتر - می‌توان دید.

اما تئاتر در این دهه به دلیل همه محذورات - بعد از سه دهه توجیه‌گری‌های سیاسی - اجتماعی - به نوعی به سمت فرمالیسم کنایی رفته، که خود به ناگزیر، فرم‌های جدیدی می‌طلبد تا کنایه را به ساختار بدل کند، وگرنه، نه کنایه که طعنه خواهد بود؛ و چه بسیار است این روزها، آثار طعنه‌گر و طعنه‌گو که با ظاهر نقد چه در نوشتار و چه در صحنه‌پردازی‌های به اصطلاح طناز، می‌کوشد تا جایگزین حرکت واقعی نقد - خلاقیت شود و با ژورنالیسم صحنه‌ای نوعی شبه‌تئاتر فرمالیستیک را به‌جای خلق تئاتر، بازنمایی کند. بگذریم از اینکه این امر، در نظام اجتماعی نه ایران، که بل جهان امروز، به نظر طبیعی می‌نماید.

آنچه در این میان می‌تواند چشمگیر باشد، استقامت نسلی است که از خواستن به خودآگاهی رسیده و از عقلانیت مجامله‌گر، به هوش کاربردی.

تئاتر امروز، با نظری به رهیافت‌های تئاتر مدرن امروز جهان و با بازنگری به تئاتر پیشرو دهه ۴۰ و اوایل ۵۰- واضح بگوییم، به آنچه در کارگاه نمایش تجربه شد - اکنون جرقه‌های خوابگردانه یک حرکت به سوی تئاتر ملی - جهانی را از خود باز می‌تابد. - می‌گویم ملی جهانی، نه ملی - محلی، که همواره به حساب ملی بودن، ما را به محلی بودن و جهان سومی - جنوب - بودن خلاصه کرده‌اند.

این حرکت را - به قدر آنچه دیده‌ام نه جامع - در کارهای عاطفه تهرانی، در کارهای یعقوبی - کیخایی، در کار کمالی مقدم - بزرگمهر، در کار اخیر قطب‌الدین صادقی - پیکره‌های بازیافته - و نیز اکنون در کار جلال تهرانی می‌توان دید.

و این دیدن از برای من که گوشه گرفته‌ام از هر آنچه هست و از تئاتر روحوضی - سیاسی اشباع شده - و سینما هم - نفسی است به آنکه ملتی زاده می‌شود که مردم بودن تئاتر، ملت نیست.

در کارهای آقای تهرانی خاصه می‌شود گفت جوهری از کلام دراماتیک - که در تئاترنویسی ما عاطل مانده و با ادبی‌نویسی نوشتاری خلط شده - نمود می‌یابد که آهنگ، ریتم و بازخوانی یا بازگویی دوریافته گزاره‌ها و کلمات و صداها، در نحو تمجمج، تکرار ریتمیک به ظاهر روانپریش کلمات و اسماء، ساختار یافته. این تئاتر به‌جای کنایی بودن صرف - نه که نباشد - به نفوذ روان‌شناختی کاراکترها می‌رسد. و چه دور، که به استرینبرگ نظر می‌کند. بازیافت روان‌شناختی کاراکترها نیز مدت‌هاست که از تئاتر ما به دلیل سیاسی - کنایی شدن معطل بود و اکنون در ذات درامای دیالوگ‌ها. نه در نمایش صحنه‌ای فقط، آهنگ یافته و اجازه می‌دهد که روان - ناخود، در صحنه حضور یابد و احیانا جامعه را با روانپریشی مواج خود مواجه کند.

اگر این تئاتر از نوعی تیپ‌سازی سنت یافته رها شود - گرچه تیپ - کاراکتر، نه در یک نفر، که در چند شخصیت و تقابل صوری تیپ‌ها و کاراکترها می‌تواند ساختار چند بعدی دراماتیک ایجاد کند. به نحوی که در کارهای بکت، که اما بکت، تیپ خلق می‌کند، نه اینکه شکلی از میمسیس عرضه کند و بگذریم، - و به کشف کاراکترهای درون اجتماعی و ساختار کاراکتریستیک اجتماعی برسد. البته فقط به لحاظ موضوعی، که درون بازی - کلام چند وجهی خود.

اما مخزن به نگاهی چند پاره، به‌جای چند بعدی بدل می‌شود، که راه می‌برد به تجربه چند بعدی شدن و نیز حتی پلی فونی کاراکتریستیک - نمایشی. چنانکه حضور زنان در این نمایش، موتیف گرافیک - تصویری است که در ترکیب با جریان سیال - منقطع کلام - بازی. امر نمایشی را در کنار امر دراما قرار می‌دهد و نمایش می‌دهد که می‌توانست اما درونی‌تر شود؛ که شجاعت این ترکیب منقطع، خود می‌تواند ساختاری را پیشنهاد کند که به تجربیات بعدی بینجامد.

این همه اما، حدیث مبارکی است. اگر هراس آن نباشد که مخاطب محترم می‌باید که حتما بفهمد ماجرا چیست ماجرا نه نخ روایت، که می‌تواند خود روایت باشد. چرا روایت - بازیگر - کلام، اصل ماجرا نیست که در این تئاتر، لحظات درست روایت - نمایش، حضور می‌یافت و گم می‌شد و سرانجام به حضور ماجرا ختم شد که می‌توانست و هنوز می‌تواند به قدرت، به روایت و ایهام روایتی از بودن و نبودن ختم شود. باری که اما مبارک است هرآنچه بر صحنه می‌تواند قداست حضور هستی چند پاره شده انسان امروز را حاضر کند.

تماشاخانه

«آه پدر، پدر بیچاره! مامان تورو در گنجه آویزان کرده و من دلم برایت گرفته»
نویسنده: آرتور کوپیت
ترجمه: شهرام زرگر- رامین ناصرنصیر
کارگردان: اشکان صادقی
تالار انتظامی
بازیگران: اشکان صادقی، دیانوش آصف‌وزیری، سینا رحمانی، سوده شرحی، گیلدا حمیدی و رها نورمحمدی
دستیار و برنامه‌ریز: ساسان فرهادپور
کارگردان بخش ویدیو آرت: معین شافعی

چهارسو/سایه
نویسنده: جابر رمضانی
کارگردان: پوریا کاکاوند
تالار اجرا: تئاتر محیطی
بازیگران: فراز سرابی، هومن کیایی، مزدک مهیمنی و آرش عزیزی
محل اجرا: سالن انتظار تالارهای چهارسو و سایه
خلاصه نمایش: داستان این دو نمایش دو روایت دارد. یک کارگردان تئاتر که نمایشی در تالار چهار سو را به صحنه برده است حق ورود به تالار را ندارد و به او گفته می‌شود که باید از خارج از تالار و به صورت تلفنی اثر را کارگردانی کند. از سویی دیگر یک بازیگر نمایش تالار سایه با یکی از دوستانش در مورد مشکلات خانواده گفت‌وگو می‌کند و...