ایران فرهنگی | http://irannewspaper.ir editorial@irannewspaper.ir

عکس: ایران تئاتر

گفت و گو با مهرداد مصطفوی کارگردان نمایش «سایر بازماندگان»

فقدان، سوگ و تداوم زندگی بازماندگان

محمدحسن خدایی
خبرنگار

نمایش «سایر بازماندگان» در باب فقدان است و سوگواری و ادامه یافتن زندگی. مهرداد مصطفوی بعد از اجرای موفقیت‌آمیز نمایش «فیل در تاریکی» که اقتباسی از رمان قاسم هاشمی‌نژاد بود، این بار به سراغ نمایشنامه‌ای از ساناز اسدی رفته و به لحاظ فرم اجرایی همان سبک و سیاق نمایش قبلی خود را تداوم داده و به نوعی تکامل بخشیده است. روایتی از یک خانواده ایرانی که با مرگ نابهنگام مادر روبه‌رو شده و بالطبع مناسبات درونی‌اش دچار دگرگونی و وقفه شده است. «سایر بازماندگان» با بازی خوب بازیگران و طراحی صحنه استیلیزه، تجربه روایی و بصری قابل اعتنایی را برای تماشاگران این روزهای تئاتر خلق کرده است. اجرایی که بهت‌زده به جهان هستی خیره مانده و گویی به مانند خود نهاد خانواده، در پی یافتن رهایی و رستگاری در این زمانه دشوار است. گفت‌وگو با مهرداد مصطفوی را بعد از تماشای این اجرا از طریق مکاتبات کتبی صورت دادم و با همراهی و گشودگی او به سرانجام رسید. «سایر بازماندگان» اجرای مهمی در کارنامه این کارگردان جوان کشورمان است و می‌توان بیش از اینها در رابطه‌اش گفت و شنید.

■ به نظر می‌آید بازنمایی بحران در مناسبات خانوادگی در ایران امروز در نمایش «سایر بازماندگان» هم به نوعی مشهود است. با آنکه نویسنده نمایشنامه خانم ساناز اسدی است، اما جالب آنکه با اجرایی کمابیش مردانه روبه‌رو هستیم. آیا این غیاب از دل ضرورت روایت شکل گرفته است یا باور نمایشنامه نویس در رابطه با حضور یا غیاب زنان است؟

اساساً بستر اصلی بحران از دل همین مناسبات خانوادگی شکل می‌گیرد که از قضا به‌شدت دراماتیک هستند. از همین رو است که بیشتر درام‌هایی که این روزها می‌بینیم به نوعی از دل همین بحران‌های خانوادگی بیرون می‌آید که چندان به جغرافیا و تاریخ نیز وابسته نیستند و گویا روایت‌هایی جهانشمول هستند. مهم‌ترین درام‌های کلاسیک نیز از بستر همین بحران‌ها شکل گرفته‌اند. چیزی که من را به سمت خود جذب می‌کرد شکستن این زنجیره تکرارشونده بحران‌ها بود. شکستن این بحران و قرار دادنش در مسیر جدید و شکستن تابویی به‌نام پدر و جایگاه نمادین او. شاید در ظاهر امر این گونه به نظر آید که اجرا مردانه است چون ما پنج جسم مردانه را روی صحنه می‌بینیم. اما از نظر من این متن با فقدان زن شروع می‌شود و ادامه می‌یابد. فقدان زن و غیاب لحظه به لحظه‌ای که درام آن را فریاد می‌زند و تنها راه خروج از این بن‌بست در همین صداهای مردانه است که در طول اجرا می‌شنویم و در نهایت به این قضیه منتهی می‌شود که حضور یک زن در خلوت خانه ضرورت می‌یابد.

نسخه اولیه متن سه شخصیت زن داشت که در ادامه نویسنده تصمیم به حذف آنها گرفت. شاید تنها راه هم همین بود که غیاب زن منجر به اهمیت آن بشود. نکته دیگر اینکه بستری که در آن هستیم بواسطه موقعیت مکانی، این فقدان را بیشتر انتقال می‌دهد. به طور مثال یک پادگان را در نظر بگیریم که بواسطه موقعیت اجتماعی و تاریخی آن توقعی از حضور زنان در آن فضا نمی‌توان داشت. اما خانه بدون وجود زن به مکانی عجیب و فاقد روح بدل خواهد شد.

■ سایر بازماندگان به لحاظ فرم اجرایی در همان سبک و سیاق نمایش «فیل در تاریکی» است. همان انتزاع و به نوعی شخصیت‌های بهت‌زده. گویا جهانی که قرار است بازنمایی شود از خلال همین چهره‌های بهت‌زده، مناسبات خشن خود را بازتاب می‌دهد. درباره این رویکرد انتزاع گرایانه توضیح بدهید. چه شد که این فرم اجرایی را انتخاب کرده و سعی در تکامل آن داشته‌اید؟

همه چیز از برخورد من با این نمایشنامه بخصوص شکل می‌گیرد. برخورد من با صحنه و نمایشنامه این گونه است که ببینم چه در چنته دارد. کما اینکه شاید برخورد دیگران با این نمایشنامه معطوف به صحنه‌هایی عظیم و با شکوه باشد. این نوع فرم اجرایی مواجهه و خوانش من است با این نمایشنامه. فی‌المثل هنگامی که به چشم‌انداز این متن نظر می‌افکنم و خانه را در کلیت آن می‌بینم گویی در داخل خانه تنها یک تخت وجود دارد. خانه برای من جایی برای نشستن است و آسایش و بنابراین چیز دیگری نمی‌بینم. باقی بدن‌ها است که در ادامه و در طول مسیر اجرا بتدریج ساخته می‌شوند آن هم با ابزاری حاضر و آماده که آن را در ساحت تخیل می‌شناسیم. این نگاه شخصی من به ماجرا است. شما با داشتن عنصر تخیل دست به همه کار می‌توانید بزنید و در همین سادگی و به قول شما انتزاع است که می‌توان بدون گریم و بدون اضافه کردن لحن و ژست، از یک بازیگر ۴۰ ساله انتظار این را داشته باشید که نقش یک پسر ۱۰ ساله را اجرا کند. به نظرم انتزاع بستر مناسبی است برای ساختن غیر ممکن‌ها. این جادوی تئاتر است. بهت شخصیت‌ها که از آن حرف می‌زنید به نظرم از ناکامی‌های مکرر آنها نشأت می‌گیرد. بهتی که انگار در نقطه‌ای از زندگی آنان و چند ثانیه قبل از رسیدن آنها شکل یافته و ادامه دارد.

■ بازی‌ها با تمامی آن ایستایی و بهت‌زدگی، بخوبی توانسته منطق درونی اثر را به نمایش گذارد. استیلیزه بودن بازی‌ها آیا یک انتخاب زیباشناسانه است یا قرار است به چیزی بیشتر اشاره کند؟ این را از این بابت می‌پرسم که به هر حال این روزها اقبال به ژست‌های اغراق شده در تئاتر ما فراوان است و وسوسه بازی‌های ایستا و بهت‌زده دیگر چندان مورد استقبال گروه‌های اجرایی قرار نمی‌گیرد.

به نظر من همه چیز به باور انسان باز می‌گردد. اگر در یک اثر نیاز به اغراق است باید باورپذیر باشد. استیلیزه بودن بازی‌های این نمایش به کیفیت و جنس اثر برمی‌گردد. این آدم‌ها همگی برای انتقال عواطف خود راهی جز کاستن و کم کردن از خود ندارند. چون هر چه بیشتر عواطف خود را به دیگران ببخشند آنان را دچار سوءتفاهم خواهند کرد.

> اگر در یک اثر نیاز به اغراق است باید باورپذیر باشد. استیلیزه بودن بازی‌های این نمایش به کیفیت و جنس اثر برمی‌گردد. این آدم‌ها همگی برای انتقال عواطف خود راهی جز کاستن و کم کردن از خود ندارند. چون هر چه بیشتر عواطف خود را به دیگران ببخشند آنان را دچار سوءتفاهم خواهند کرد

اینکه می‌فرمایید اقبال به ژست‌های اغراق‌آمیز رو به افزایش است نمی‌دانم از کجا می‌آید. اعتقاد دارم شاید این گرایش به نوعی از نیاز انسان‌ها به دیدن فرم‌هایی می‌آید که در رسانه‌های دیگر کمتر دیده می‌شود. اما با این حرف به شخصه مخالف هستم که بازی‌های استیلیزه مخاطب چندانی ندارد.

■ به لحاظ مناسبات مادی تولید، درباره هزینه‌ها و آن زمانی که گروه در کنار هم تمرین تئاتر می‌کند توضیح بدهید. به هر حال اجراهایی که چندان مبتنی بر چهره و سلبریتی نیستند کار سخت‌تری در پیش‌روی خود دارند برای جلب مخاطب و متضرر نشدن در گیشه و سرپا ماندن. در این باب وضعیت تئاتر این روزهای ما را چگونه می‌بینید؟

در حال حاضر صحبت کردن در مورد این مسأله را تکراری می‌بینم. واقعیت این است که در شرایط فعلی تئاتر در حال جنگیدن با پلتفرم‌هایی همچون نماوا و فیلمو است که تا قبل از کرونا حضور چندانی در میان مردم نداشتند یا حداقل به این میزان مورد استقبال قرار نگرفته بودند. از این‌رو حضور چهره‌های شناخته شده در اجراهای تئاتری به امری الزامی بدل شده است. اگر اثر شما نمایش خوبی باشد بدون چهره شناخته شده، بالطبع پروسه موفقیت در این عرصه برای نمایش شما بسیار زمان‌بر خواهد بود. یعنی زمان می‌برد تا نمایش تولید شده در میان این همه پیشنهادهای مختلف صنعت سرگرمی مورد توجه مخاطبان قرار بگیرد. در مورد زمان تمرین باید این نکته را توضیح دهم که وقتی شما تصمیم دارید در یک سالن دولتی اجرا بروید چندان نمی‌شود به زمان‌بندی دقیق و برنامه‌ریزی شده دل بست. چون شاید بیست روز مانده به اجرا تماس بگیرند و شما را دعوت کنند که اجرا بروید.

از طرف دیگر نمی‌دانی اگر پیشنهاد فوق را رد کنی چه زمان بار دیگر فرصت اجرا فراهم شود. در نهایت اینکه همه این صحبت‌ها به نوعی درددل است و واقعیت این است که حتی در همین شرایط سخت و بی‌ثبات هم می‌بایست کار خوب ارائه داد. کما اینکه این اتفاق برای گروه های تئاتری در حال رخ دادن است حتی اگر تعداد آنان انگشت‌شمار باشد.

■ در مقام کارگردان آیا همچنان به این شیوه اجرایی در ادامه کار حرفه‌ای خود و گروهی که با آنان همکاری دارید، نگاه می‌کنید یا دوست دارید در نمایش‌های آینده، فرم‌های تازه‌ای را تجربه کنید؟

من نمی‌دانم در آینده چه اتفاقی رخ خواهد داد. به نظرم هر کارگردانی عناصری در اثرش وجود دارد که شما بدون داشتن اطلاعات قبلی می‌توانی حدس بزنی که این اثر مربوط به فلان کارگردان است. باز هم به حرف قبلی خودم بر می‌گردم، همه چیز از برخورد با متن نمایشنامه و ضرورت‌های آن می‌آید.

من به تازگی به نمایشنامه‌های کلاسیک فکر می‌کنم. به شکسپیر و مواجهه با آن. نمی‌دانم چه اتفاقی روی خواهد داد اما به طور قطع نمایشنامه مسیر جدیدی برای من باز خواهد کرد. از یاد نبریم که ما متأثر از نمایش‌هایی هستیم که در دوران دانشجویی تماشا کرده‌ایم. بخشی از رویکرد ما از برخوردهای گذشته با آثاری که به تماشا نشسته‌ایم می‌آید پس بی‌شک این فرم در من نهادینه شده است. اما بخش ناشناخته‌ای که از آن نمی‌توان در حال حاضر براحتی سخن گفت مربوط می‌شود به فضای نمایشنامه ای که قرار است روی صحنه اجرا شود که بی‌شک فرم تازه‌ای را طلب خواهد کرد و ما هم در تلاش هستیم آن را دریافت کرده و بر صحنه اجرایی کنیم.

درباره نمایش «تملیخا» به کارگردانی بابک پرهام

عقوبت ابدی یک جن پشیمان

آرمان راهگشا
منتقد

مواجهه با یک واقعه تاریخی چون ظهر روز عاشورا، در نمایشنامه‌ای که محمدرضا آزادفر نوشته، کمابیش خلاقانه است. هیچ کدام از آن شخصیت‌های تأثیرگذار عاشورای حسینی سال ۶۱ هجری بر صحنه حاضر نیستند و ماجرا از زبان یک موجود عجیب و غریب به‌نام «تملیخا» روایت می‌شود. موجودی کریه‌المنظر که ادعا می‌کند جن است و مسأله، تضاد و تقابل تملیخا است با نیروهای خیر و روشنایی. او که محکوم شده سیزیف‌وار در یک تسلسل بی‌پایان مابین مردن و زنده‌شدن، سرگذشت خویش را برای کسانی بازگوید که در میان بهشت، برزخ و دوزخ به انتظار نشسته‌اند، گویی از گذشته‌اش دست شسته و در پی بخشایش الهی است. علت شرارت تملیخا بی‌شک عشق نافرجام «زرفا» نسبت به او است و در ادامه این کین‌توزی حتی شدت می‌یابد آن زمان که در یک چاه عمیق به دست حضرت علی (ع) دربند شده است. تملیخا تعریف می‌کند که چگونه قبل از این به لشکر فتنه‌انگیزان پیوسته و علیه نیروهای خیر، به شرارت و دسیسه مشغول گشته است. بنابراین نمایش مبتنی است بر همان سویه‌های الهیاتی خیر و شر و تضادهای پایان‌ناپذیر روشنایی و تاریکی.

به لحاظ اجرایی، مهم‌ترین دغدغه بابک پرهام در مقام کارگردان چگونگی نمایش دادن جن بر صحنه است تا ایده‌های درونی نمایشنامه امکان بروز یابد. از این منظر رؤیت‌پذیر کردن امر رؤیت‌ناپذیر در طول اجرا، می‌تواند همان نقطه عزیمتی باشد که این اجرا می‌بایست از آن آغاز کند. سمن قناد در مقام بازیگر تلاش دارد نقش یک جن شرور را برای تماشاگران باورپذیر کند. شیوه بازی او ترکیبی است از تکنیک‌های مختلف بازیگری با ژست‌ها و اطوارهایی که از یک موجود ناشناخته چون جن می‌توان در ذهن تخیل کرد. سمن قناد با گریم و ماسک مخصوص، با البسه و گفتار آرکائیک، موجودی ساخته نه انسان و نه حیوان. زمان فشرده اجرا، بازی این بازیگر را ضرورت بخشیده که اغراق کند و شتابناک باشد. نکته‌ای که گاه به طراحی حرکت پر فراز و نشیب و قابل پیش‌بینی منجر شده است. گویی اجرا گرفتار اضطراری است که تنها دینامیسم بالا می‌تواند از پس آن برآید. به هر حال تملیخا هم در عینیت بخشی به موجود اسرارآمیزی چون جن، گاهی گرفتار کلیشه شده و گاه تماشاگران را مقهور ژست‌های اغراق آمیز بازیگر خود کرده است. اغراق‌هایی که با زبان آهنگین و آرکائیک نمایشنامه، قرار بر این دارد که تماشاگر را دچار حیرت و عجز کند. نمایش‌های آیینی و سنتی در دوران معاصر بنابر تغییرات مادی و ذهنی جامعه، تلاش کرده شکل‌های بیانی تازه بیابد و از منظرهای نامکشوف، نقاط تاریک تاریخ را روایت کند. رویکردی که در این نمایش تا حدودی تحقق یافته است. فی‌المثل نگاه با فاصله به حادثه تاریخ‌ساز کربلا، آن هم از زبان نه چندان قابل اعتماد یک جن شرور، توانسته منظری نوین برای مواجهه ما با آن واقعه بگشاید. روایت یک جن فریب‌خورده و نادم، می‌تواند چشم‌اندازی تازه باشد در رابطه با نزدیک شدن به تراژدی کربلا. تماشاگران یک بار دیگر این امکان را می‌یابند که به قضاوت اخلاقی میان خیر و شر بنشینند و به داوری مبادرت ورزند. امیدی از برای رهایی و رستگاری آن هم مقابل شرارت‌ها در عالم هستی.

مروری بر نمایش «اکوئوس»؛ به کارگردانی محمدرضا بصیری

جان و صورت

بهنام داربی
منتقد

آینده پندار برای اَلن اسب/ها هستند. داستان نمایش اکوئوس از آن پسری است به‌نام الن که شیفته اسب‌هاست و با مشغولیت در یک اصطبل این حس خود را ارضا می‌کند اما بنا بر دلیلی، که تا انتها بر تماشاگر روشن نمی‌شود کارش به بیمارستان روانی می‌کشد. در بیمارستان یک روانکاو او را ملاقات می‌کند که در پی درمان الن خودش راهی جنون می‌شود. با دانستن این خط کلی از داستان چیزی از روایت لو نمی‌رود و همچنان می‌توان به تماشای اثر نشست و با آن درگیر شد. چرا که ساختار روایت به مانند یک رمان پلیسی- جنایی نگاشته شده است و قدم به قدم اطلاعاتی را برای تماشاگر فاش می‌کند تا او بتواند با چیدمان اینها در کنار یکدیگر به آنچه موقعیت نهایی نام دارد برسد. موقعیت نهایی آن نقطه کلیدی است که تمام درها بایستی برای تماشاگر گشوده شوند یا دست‌کم کلید گشایش در آخر به دست او داده شود. موقعیت نهایی استراتژیک‌ترین نقطه یک اثر نمایشی است. اتفاق نیفتادنش ظاهراً چیزی از کلیت نمایش نمی‌کاهد چون تصور بر این است که پیشتر هر آنچه باید، ساخته و پرداخته شده بود اما اگر تمام شان به مقصد نرسند اجزایی جدامانده و در نتیجه وامانده‌اند؛ همان اتفاقی که برای نمایش اکوئوس می‌افتد. اثر بخوبی انرژی خود را جمع می‌کند تا پرش نهایی را انجام دهد اما بدون نقطه‌گذاری خود را خلاص می‌کند. تقصیر را به گردن فرم اجرایی می‌اندازم. سراسر اجرا ازدحامی از تصاویر است. تصاویر بدن‌ها که خم و راست می‌شوند، سر و بدن مثله شده، حرکت شلاق‌ها در فضا، دویدن‌ها و ایستادن‌ها، اما هیچ‌کدام شان کمکی به محتوای اثر نمی‌کنند. یا شاید افراطی بودن شان آنها را بی‌اثر جلوه می‌دهد. این تصاویر و فریادهای خشن در کنار صحنه کم نور و دکور تیره رنگ با تم فلزی، حجمی فشرده از شقاوت را می‌سازد که در نگاه کردن به محتوای اثر متوجه می‌شویم آن اصلاً حامل چنین خشونتی نیست. روانکاوی به تاریک‌ترین وجوه اذهان می‌پردازد و ما هم با یک پسر مجنون که کارهایی قسی انجام داده روبه‌رویم اما باز هم نمی‌توان اینها را دلایلی محکم برشمرد. به شخصه اعتقاد دارم فرم اثر از محتوای آن به شکلی افراطی پیشی گرفته است و تا آنجا ادامه پیدا کرده که توان بازگشت از فرم به محتوا وجود ندارد. بنابراین تماشاگر مرعوب فرمی می‌شود که حتی در اکسپرسیوترین حالتش باز هم در خود مانده و امکان ابراز برایش آن‌طور که باید و شاید مهیا نیست. نکته مهم دیگر برمی‌گردد به تک تک اجزایی که در ساخت این اثر سهیم بوده‌اند. صحنه‌پردازی از هارمونی مناسبی برخوردار نیست. انتظار می‌رود دکور هماهنگ با اجرا شکل بگیرد اما در این نمایش شمایل صحنه کاملاً جدا از بخش‌های دیگر است. حتی در ترکیب‌بندی آن هم با توجه به سه سویه بودن اجرا دقتی صورت نگرفته است. نورپردازی که می‌توانست نقاط

ضعف صحنه را بپوشاند بیشتر به نور اتاق خواب می‌مانست. بسیار کم و نامنظم. اگر گونی کف سالن را به مثابه یک کادر در نظر بگیریم و نور را رنگ‌آمیزی روی آن، حداقل انتظار این است که رنگ‌ها از کادر بیرون نزنند. در نهایت بازی بازیگران و شخصیت‌های تک بعدی آنان که صدمه‌اش مستقیم به بطن اثر می‌نشیند. بازی‌های عموماً غلوشده چشمگیر است اما زیروبمی از شخصیت‌ها را در نمی‌یابیم خصوصاً در اثری که مبنایش شناخت روانی شخصیت‌هاست. در یک جمع‌بندی کلی می‌توان گفت اکوئوس شیفته‌وار به خودش نگریسته است و دست از ایده‌های تصویریش نَشُسته. ایده‌هایی که حالا در تئاتر به پسماند می‌مانند و به مانند سابق تماشاگر را به وجد نمی‌آورند. اگر کمی فتیله فرم پایین کشیده می‌شد، راحت‌تر می‌شد به استقبال اثر رفت.