روزنامه صبح
سیاسی، اجتماعی، اقتصادی
توسعه ایرانی

صاحب امتیاز: موسسه اطلاع‌رسانی و خبرگزاری ایلنا
مدیر مسئول: مسعود حیدری
زیر نظر شورای سردبیری
مدیر بازرگانی و روابط عمومی: مرتضی بلوکی

چاپ: کار و کارگر ۶۶۸۱۷۳۱۷
نشانی تحریریه: تهران، خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه نرسیده به روانمهر، پلاک ۱۳۲
تلفن تحریریه: ۶۶۹۵۶۶۰۰(۰۲۱)
نشانی سایت: toseeirani.ir
اینستاگرام: @tosee.irani

نگاهی به دو نمایش «متاستاز» و «اپرای عروسکی حافظ» به مناسبت نمایش دیجیتال

شکل‌گیری کشمکش‌های کاذب از دو منظر

سید حسین رسولی

این روزها نمایش‌های گوناگونی در بستر فضای مجازی به صورت دیجیتال میزبان تئاتر دوستان است. برخی این فضا را دوست دارند و گروهی دیگر نیز مخالف چنین تئاترهایی هستند زیرا ارتباط زنده تماشاگر و بازیگر قطع شده است. تمام این‌ها زیر سر ویروس کرونا (کووید ۱۹) است. با توجه به این قالب جدید به این نمایش‌ها نگاهی می‌کنیم.

سنت‌گرایی با توجه به نشانه‌های گذشته

اپرای عروسکی حافظ به نویسندگی و کارگردانی بهروز غریب‌پور کاری بسیار پرزحمت و تکنیکی است و گروه اجرایی همچون بازی‌دهندگان عروسک کاملا حرفه‌ای عمل می‌کنند. جالب است که شش اجرا از مجموعه اپراهای بهروز غریب پور را تاکنون تماشا کرده‌ام و تمام آنها هم با استقبال مردم روبه‌رو شده‌اند امانقدهایی هم به این آثار وارد است. غریب پور هنرمندی تاثیرگذار و مهم در جریان فرهنگ معاصر ایران است.

نظریه گئورگ لوکاچ، رئالیسم انتقادی و مساله اکنون‌نویسی

مکتب فرانکفورت در مطالعات فرهنگی تاثیر بسیار فراوانی گذاشته و پدر فکری این مکتب هم گئورگ لوکاچ است. لوکاچ نظریه «رئالیسم انتقادی» را در برابر «رئالیسم سوسیالیستی» دوران استالین و لنین و «رئالیسم واپس گرا»ی پوچ‌گرای اروپایی مطرح کرد؛ البته باید بدانیم که چرا رئالیسم برای این نظریه‌پردازان انتقادی مهم است؟ هربرت مارکوزه در کتاب «بعد زیباشناختی» شش تز اساسی را پی‌ریزی می‌کند که در تز آخر می‌گوید: «مقصود از واقع‌گرایی (رئالیسم) به هر معنا، آن شکل هنری است که ناظر بر روابط اجتماعی به بهترین وجه است و از این رو شکل هنری صحیح است». این متفکر آلمانی بر رئالیسم تاکید می‌کند، زیرا بیشترین نسبت را با مناسبات اجتماعی تولید دارد. با این حال، او در جای دیگری می‌نویسد: «هر چه اثر هنری بی واسطه و مستقیم‌تر سیاسی باشد، اثر فاصله‌گذاری و بیگانه‌نمایی را کمتر می‌کند و اهداف متعالی و بنیادی هنر را جهت ایجاد درگیرگونی بیشتر از دست می‌دهد. به این معنا چه بسا که در شعر بودلر و رمبو، قوه دگرگون کننده بیشتری وجود داشته باشد تا در نمایشنامه‌های آموزشی برتولت برشت». لوکاچ به مدافعان رئالیسم سوسیالیستی خرده می‌گیرد و می‌گوید: «اگر هر اثر متوسط سوسیالیسم رئالیستی را شاهکار قلمداد کنیم دیگر سنگ روی سنگ نخواهد ماند.» این نظریه‌پرداز مجار دنبال الگویی به دست خودکامگی های لنینیستی هستیم که در آن قدرت حاکم در یکسو قرار دارد و تمام دستگاه‌های ایدئولوژیک را در اختیار دارد و در سوی دیگر هم هنرمندی فرهیخته و فاخر زندگی می‌کند که با اعمال قدرت و زور درگیر است. غریب پور تلاش می‌کند به زبان و فرهنگ ایران وفادار باشد و با شناختی که از جامعه ایران دارد به سوی شعرگرایی در ادبیات نمایشی می‌رود ولی به شدت غیر دراماتیک است و همان‌طور که گفتم باعث «فاصله‌گذاری» می‌شود ولی درک و دریافت داستان و نوع شخصیت‌پردازی کارهای او مشکل است. تکنیک های غریب پور وابسته به شیوه تئاتر عروسکی نخی اروپایی (ماریونت) در تلفیق با اپرا است. البته این اپرا از تکنیک‌های تعزیه ایرانی در آوازخوانی بهره می‌گیرد. در واقع، شیوه اجرایی و اندیشه غریب پور کاملا التقاطی و وابسته به اندیشه پست‌مدرن است ولی تلاش می‌کند رگه های سیاسی را هم نمایش بدهد اما الکن می‌ماند و تماشاگر محو زیبایی صحنه، نور و عروسک ها می‌شود.

تئاتر مستند در هم‌نشینی با تئاتر فیزیکال شرقی

نمایش «متاستاز» به کارگردانی علی اصغر دشتی یکی از آثار تجربه‌گرای چند سال گذشته بود که حالا به صورت دیجیتال بلیت‌فروشی دارد. بی‌شک یکی از چهره‌های تئاتر کارگاهی ایران، علی‌اصغر دشتی است. او در اجراهای خود به «فضا»، «ضرباهنگ»، «تجربه‌گرایی» و «بداهه‌پردازی» توجه فراوانی می‌کند. کارگردان «پینوکیو» (۱۳۸۶) متولد ۱۳۵۵ در شهر یزد است. او لیسانس طراحی صحنه و فوق‌لیسانس کارگردانی دارد. آثار او همیشه با طراحی و دراماتورژی متفاوتی اجرا می‌شود. یکی از نکات بارز اجرایی، انتخاب سالن و محل نمایش آثار است. یکی از نمونه‌های مثالی علی‌اصغر دشتی کار «پرتواری از آثار گروه تئاتر دن کیشوت با رونمایی از محسن» (۱۳۹۰) است. سپس دشتی به مدت چهار سال هیچ کار تئاتری‌ای نداشت. درواقع، او هیجان زیاد روی صحنه بودن و در معرض دیده شدن ندارد. علاقه او بیشتر به تجربه‌گرایی و دغدغه‌های اجتماعی است. در کار «محسن» بازیگران کار به میان مردم می‌روند و در مورد شخصیت و مرام فردی به نام محسن سوال می‌پرسیدند. گروه دن کیشوت به سرپرستی علی‌اصغر دشتی و تهیه‌کنندگی آرش وفاداری پروژه «متاستاز» را به اجرا آورده‌اند. خود واژه متاستاز به روشنی معناهای صریح و ضمنی اثر را روشن می‌کند. متاستاز به گسترش و مهاجرت سلول‌های سرطانی از بافت‌های مبتلاشده به بافت‌های جدید گفته می‌شود. نمایش «متاستاز» از برج آزادی کار خود را آغاز کرد و بعد به سالن‌های دیگر رسید. ما این کار را شاید به‌عنوان «مستند فیزیکال» نام‌گذاری کنیم، البته شاید هم این نام درست نباشد ولی کار بر مبنای مستندات و شیوه تئاتر مستند و همچنین استفاده از اجراها و

اجراهای «متاستاز» در مکان‌های مختلف و با زمان‌بندی گوناگون براساس اعداد فیبوناچی صورت گرفته است. در اجرای زنده سنجاقی به تماشاگران داده می‌شد که از یک سونمادی ساده و معمولی است و از سوی دیگر سنجاق را به‌عنوان نمادی از پیوند و الصاق انسان‌ها به یکدیگر نشان می‌دهد

نمایش‌های فیزیکال شرقی است. یکی از بازیگران در یوگا و کارهای نمایشی هندی، مخصوصا «بهاراتانیام» سررشته کافی داشته است و در اجرا از این فنون بهره برده است. این بازیگر، در خارج از ایران ساکن بود و به علت «سرطان» به وطن بازگشت. موضوع اصلی «متاستاز» درباره «هم‌پاها» و «گسترش» سرطان در جامعه است. بنابراین، از افرادی که خود با این بیماری مهلک و سخت مواجه بودند دعوت شده است تا به اجرا بیایند و تجربیات‌شان را در اختیار تماشاگران بگذارند. این اجرا به این مستندات بسیار توجه می‌کند. مثلا یک دختر بیست و چند ساله که خواهر او به بیماری سرطان خون مبتلا شده بود و روزها و شب‌ها در کنارش حضور داشته است در نمایش حاضر می‌شود. پس، او می‌توانست آن تجربه زیسته و فضای حاکمی که به عینه اتفاق می‌افتد را به مخاطب انتقال دهد. اعداد فیبوناچی هم در اجرا مهم هستند.

آنها به گونه‌ای هستند که دائم گسترش پیدا می‌کنند. دنباله‌ای از اعداد که دو جمله اول آن صفر و یک است و هر جمله از حاصل جمع دو جمله قبل از خود به دست می‌آید. اجراهای «متاستاز» در مکان‌های مختلف و با زمان‌بندی گوناگون براساس اعداد فیبوناچی صورت گرفته است. در اجرای زنده سنجاقی به تماشاگران داده می‌شد که از یک سونمادی ساده و معمولی است و از سوی دیگر سنجاق را به‌عنوان نمادی از پیوند و الصاق انسان‌ها به یکدیگر نشان می‌دهد. دشتی در گفت‌وگویی که با او صورت گرفته است، می‌گوید: «ما در حال تمرین با بازیگران خود در یک کارگاه بودیم که متوجه شدیم مادر یکی از بچه‌های گروه مبتلا به سرطان شده است. پس از شنیدن این خبر، مسیر تمرین کارگاه ما به سمت سرطان رفت. همین موضوع سبب شد تمرینات مستمری برای به روی صحنه بردن اثری درباره سرطان داشته باشیم.» این موضوع نشان می‌دهد که دشتی به اکنونیت و تجربه زیسته خودش توجه ویژه دارد و در شیوه اجرایی نیز مسیر مشخصی را از ابتدا تا کنون طی کرده است و از این نظر یکی از کارگردانان مهم در ایران شمرده می‌شود.

اپرای عروسکی حافظ به نویسندگی و کارگردانی بهروز غریب پور کاری بسیار پرزحمت و تکنیکی است و گروه اجرایی همچون بازی‌دهندگان عروسک کاملا حرفه‌ای عمل می‌کنند غریب پور هنرمندی تاثیرگذار و مهم در جریان فرهنگ معاصر ایران است

آزادی بیشتر هنرمند بود و حتی در نقد ژدانف می‌گوید: «به مخالف پاسخ نمی‌دهند، بلکه او را از اعتبار ساقط می‌کنند.» البته ژان پل سارتر و آلبر کامو و نظریه‌پردازان دیگری چون تری ایگلتون بر تعهد سیاسی و بحث طبقاتی هنر پافشاری می‌کنند و مارکوزه هم در تز چهارم زیبایی‌شناسی خود تاکید می‌کند که هنرمند باید نیازهای طبقه رو به بالا (پرولتاریا) را بیان کند. بنابراین هم درگیری بین فرم و هم تخاصم درباره تعهد سیاسی شکل می‌گیرد. گروهی از آزادی هنرمند و دوری از سیاست می‌گویند و گروهی دیگر بالعکس. ای.اف. استون امریکایی هم با تاکید بر آزادی هنرمند در کتاب «محاکمه سقراط» می‌نویسد: «افلاطون هستیم که در آن قدرت حاکم در یکسو قرار دارد و تمام دستگاه‌های ایدئولوژیک را در اختیار دارد و در سوی دیگر هم هنرمندی فرهیخته و فاخر زندگی می‌کند که با اعمال قدرت و زور درگیر است. غریب پور تلاش می‌کند به زبان و فرهنگ ایران وفادار باشد و با شناختی که از جامعه ایران دارد به سوی شعرگرایی در ادبیات نمایشی می‌رود ولی به شدت غیر دراماتیک است و همان‌طور که گفتم باعث «فاصله‌گذاری» می‌شود ولی درک و دریافت داستان و نوع شخصیت‌پردازی کارهای او مشکل است. تکنیک های غریب پور وابسته به شیوه تئاتر عروسکی نخی اروپایی (ماریونت) در تلفیق با اپرا است. البته این اپرا از تکنیک‌های تعزیه ایرانی در آوازخوانی بهره می‌گیرد. در واقع، شیوه اجرایی و اندیشه غریب پور کاملا التقاطی و وابسته به اندیشه پست‌مدرن است ولی تلاش می‌کند رگه های سیاسی را هم نمایش بدهد اما الکن می‌ماند و تماشاگر محو زیبایی صحنه، نور و عروسک ها می‌شود.

تئاتر مستند در هم‌نشینی با تئاتر فیزیکال شرقی

نمایش «متاستاز» به کارگردانی علی اصغر دشتی یکی از آثار تجربه‌گرای چند سال گذشته بود که حالا به صورت دیجیتال بلیت‌فروشی دارد. بی‌شک یکی از چهره‌های تئاتر کارگاهی ایران، علی‌اصغر دشتی است. او در اجراهای خود به «فضا»، «ضرباهنگ»، «تجربه‌گرایی» و «بداهه‌پردازی» توجه فراوانی می‌کند. کارگردان «پینوکیو» (۱۳۸۶) متولد ۱۳۵۵ در شهر یزد است. او لیسانس طراحی صحنه و فوق‌لیسانس کارگردانی دارد. آثار او همیشه با طراحی و دراماتورژی متفاوتی اجرا می‌شود. یکی از نکات بارز اجرایی، انتخاب سالن و محل نمایش آثار است. یکی از نمونه‌های مثالی علی‌اصغر دشتی کار «پرتواری از آثار گروه تئاتر دن کیشوت با رونمایی از محسن» (۱۳۹۰) است. سپس دشتی به مدت چهار سال هیچ کار تئاتری‌ای نداشت. درواقع، او هیجان زیاد روی صحنه بودن و در معرض دیده شدن ندارد. علاقه او بیشتر به تجربه‌گرایی و دغدغه‌های اجتماعی است. در کار «محسن» بازیگران کار به میان مردم می‌روند و در مورد شخصیت و مرام فردی به نام محسن سوال می‌پرسیدند. گروه دن کیشوت به سرپرستی علی‌اصغر دشتی و تهیه‌کنندگی آرش وفاداری پروژه «متاستاز» را به اجرا آورده‌اند. خود واژه متاستاز به روشنی معناهای صریح و ضمنی اثر را روشن می‌کند. متاستاز به گسترش و مهاجرت سلول‌های سرطانی از بافت‌های مبتلاشده به بافت‌های جدید گفته می‌شود. نمایش «متاستاز» از برج آزادی کار خود را آغاز کرد و بعد به سالن‌های دیگر رسید. ما این کار را شاید به‌عنوان «مستند فیزیکال» نام‌گذاری کنیم، البته شاید هم این نام درست نباشد ولی کار بر مبنای مستندات و شیوه تئاتر مستند و همچنین استفاده از اجراها و

یادداشت

شلیک‌های مداوم به زبان

احسان زیورعالم

زبان وجه مهم اما پیچیده درام است. اینکه زبان چیست و کارکردش در درام به چه نحوی است، نیازمند نوشتن کتابی است پرحجم و سرشار از مثال‌ها و نمونه‌ها، با قد و قواره مثنوی هفتادمن. حتی نویسنده باید دستگاه‌ها و سیستم‌های فکری متفاوت زبان‌شناسی را نیز بررسی کند تا به مخاطب نشان دهد این زبان که به‌راحتی از آن هر روز استفاده می‌کنیم، چگونه به عنصری پرتلاطم در میان اصحاب علم بدل شده است.

با این حال زبان آن چیزی است که در یک نمایش می‌شنویم تا از طریق گوش به اثر نزدیک شویم. گاهی این زبان از بخش شفاهی حذف می‌شود و به بخش بصری، چشایی یا حتی لامسه ما بدل می‌شود. در چنین وضعیتی بدن، فضا، مکان و حتی زمان به عناصری زبانی تبدیل می‌شوند، همانند زبان بدنی یا Body Language.

گاهی این زبان می‌تواند میان ما و اثر چنان فاصله‌ای بیاندازد که ما را در گیر ادراک جهان اثر کند و گاهی زبان به قدری برای ما آشناست که می‌توان از آن صرفاً به عنوان یار کمکی دیدن استفاده کنیم. زبان می‌تواند روایتگر یک نمایش باشد و گاه می‌تواند خود تبدیل به تصویر شود؛ چون زبان صرفاً گفتن و شنیدن نیست. زبان می‌تواند در شکل دکور، نحوه بازی و مهمتر در بدن بازیگر متجلی شود.

«طپانچه خانم» از آن دست زبان‌هایی است که در دل درام زبان حاکم است و در اجرا جریانی علیه این زبان شکل می‌گیرد. در زمان اجرای نمایش، با شهاب‌الدین حسین‌پور درباره نمایش به گفتگو نشستم و از او پرسیدم چرا نسخه اجرای عموم آن از اجرای فجر کوتاه‌تر است. او چنین پاسخ داد: «صادقانه بگویم زبان نمایش ثقیل است. پرگویی وجود داشت. مجبور شدیم صحنه‌های کمدی را از نمایش درآوریم؛ ولی نه به این دلیل که ضعیف بودند، بلکه به این خاطر که کار شاید در جشنواره به سبب نداشتن ریتم کسل کننده شده باشد. چون قصد داشتم قصه و روایت شفاف‌تر به مخاطب انتقال پیدا کند، نمایش را کوتاه‌تر کردم.»

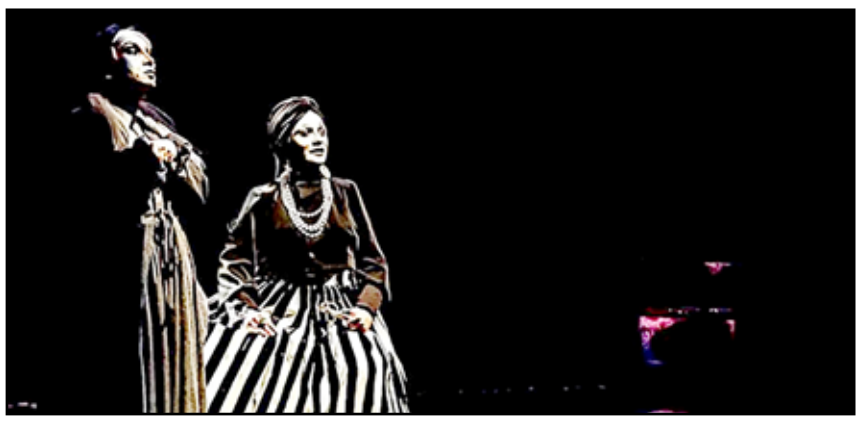
این پاسخ نگاهی کوتاه به اصل موضوع است. طپانچه خانم روایت زنی عاشق کلکسیون تفنگ‌هایش است که در گیرودار تغییرات اجتماعی از همه سو مورد خیانت واقع می‌شود و در نهایت از جایی ضربه می‌خورد که بدان حساسیت دارد، یعنی طپانچه‌هایش. محمدامیر یارمحمدی، همانند دیگر متون خود زبانی برگزیده است که نه بسان زبان ترجمه‌ای بخش عمده‌ای از نمایش‌های ایرانی است و نه شباهتی به تمایل این روزهای تئاتر برای رسیدن به زبان معیار دارد. او نقبی به زبان پرطمطراق دوره قاجار می‌زند. ادبیاتی که بسیاری آن را دوران انحطاط زبان فارسی می‌نامند. ثقیل گویی و ایجاد پیچیدگی زبانی در بیان و البته استفاده از عبارات مهجور عربی از ویژگی‌های ادبیات متکلف قجری است. بماند که گریز از ادبیات متکلف به ادبیات سلیس امروز در همان اثر آغازید.

اگر به حسین‌پور باز گردیم او نیز از این ثقیل بودن زبان سخن می‌گوید. این زبان در حالت عادی بیش از آنکه شنیدنی باشد، خواندنی است؛ چرا که میان اثر و مخاطب فاصله زیادی می‌اندازد و او را از جریان نمایش عقب می‌اندازد. گاهی اوقات دریافت و ادراک یک عبارت نیازمند مکث و تمرکز است و نمایش چنین اجازه‌ای به مخاطب نمی‌دهد. پس کارگردان اقدام به تبدیل کردن اثر به جهان مطلوب خود می‌کند. «طپانچه خانم» چیزی ورای دیگر آثار حسین‌پور نیست. او همانند دیگر آثار خود اثر را به یک گروتسگ بدل می‌کند. گریم اغراق شده، بازی‌های که مبتنی بر یک ژست ثابت است، دکوری کنایه‌آمیز که به جای نشان دادن یک گوشه از مایملک اختر السلطنه، استعاره‌ای از فضای حاکم بر زمانه نمایش است و حتی آن پنجره کذایی که در نسخه‌های پیشین نمایش حاضر بود و آن زمین خاکی که در نسخه پالیز حذف می‌شود، نشانگانی بود که حسین‌پور برای فروکاهیدن زبان نمایش و تسخیر اثر به نفع خود برگزیده بود.

حال باید پرسید آیا این تقابل موفقیت‌آمیز بوده است؟ پاسخ بسیار پیچیده و مشکل است. نمایش در فروش موفق بوده است و بدون داشتن ستارگان آن چنانی توانسته است مخاطب را به سالن بکشاند. یک وجه ماجرا علاقه جامعه امروزی به زبانی است که یارا حمدی برگزیده است و باید گفت متعلق به خود اوست. جامعه امروزی این فرض را گرفته است که زبانی همانند زبان «طپانچه خانم» زبان تاریخ است؛ در حالی که واقعیت آن است که این زبان حتی قجری نیست و جعلی —نه به معنای منفی- است، اما میل جامعه به تاریخ که به سبب ویژگی‌های اجتماعی و سیاسی امروز افزایش نیز یافته است، باعث می‌شود به «طپانچه خانم» همچون اثری تاریخی نگریسته شود. این در حالی است که تمام تلاش حسین‌پور و حتی یارا حمدی چنین نبوده است. نمونه خوبش داماد بنی هندل فخر السلطنه است که تمام سکنات و ادبیاتش متعلق به دوران پهلوی دوم است. نمایش به هیچ عنوان اشاره مستقیمی به دوران قاجار ندارد و صرفاً زبان و یک سلطنه پشت نام قهرمان تداعی‌گر ماجراست.

وجه دیگر شاید درک نوعی کمدی در اثر است. کمدی موجود در طپانچه خانم البته بسیار سیاه است و از آن جنس نیست که موجبات قهقهه تماشاگر شود. حتی حسین‌پور در مصاحبه مورد اشاره از کاسته شدن وجوه کمدی نمایش گفته بود که به نظر نمایش را از ریتم می‌اندازد. با این حال او بر این باور است آنچه کمدی نمایش را می‌سازد تکرار است، همان تکراری که در تکه کلام‌ها و تیپ‌سازی گروتسگ شکل می‌گیرد.

پس باید گفت ما با یک اثر تاریخی مواجه نیستیم. تاریخ یک بازی است برای درگیر کردن مخاطب. حتی در این بازی جز



اسامی ایرانی ما نشانگان درخوری برای یافتن زمان‌مندی یا مکان‌مندی نمایش نمی‌یابیم. کلیت آن محصول تخیل است. به خصوص تخیل حسین‌پور که آن را در استاندارد ذهنی خود طرح‌ریزی کرده است و این بعد از زمان به دومین عامل فاصله میان مخاطب و اثر می‌شود.

در پایان اما باید گفت در بررسی زبان می‌توان به خوبی دریافت که همه شخصیت‌ها مثل هم سخن می‌گویند. اگر معیار دیدگاه زبان‌شناسی ماسوسور باشد، در «طپانچه خانم» Parol و Langue شخصیت‌ها یکی است. همه به زبان یارا حمدی حرف می‌زنند. در این جا نمایش محافظه‌کار است و کسی در اثر از بستر اصلی کنده نمی‌شود تا جور دیگری حرف بزند. این کنده شدن می‌توانست خود تبدیل به امر دراماتیک شود؛ اما قرار نیست چنین رخ دهد. فاصله کماکان حفظ می‌شود و نمایش به مسیر خود ادامه می‌دهد.