درباره نمایش «دوازده سی‌وشش» به نویسندگی و کارگردانی امید دانشوران

در حال و هوای منطق‌های دوگانه

محمدحسن خدایی

گویی امتناع از فضاهای واقعی یا همان «رئالیسم اجتماعی» در تئاتر این روزهای ما، محبوبیت فزاینده‌ای یافته است و انبوهی از اجراها را می‌توان سراغ گرفت که برای عبور از وضعیت اینجا و اکنونی ما، تمنای عزیمت به جهان‌های نامکشوف دارند و جسورانه و گاه سهل‌انگارانه به میانجی فرم نمایشی، میل آن دارند که یک جهان مبتنی بر ژانر علمی-تخیلی بر صحنه آورند. با آن که می‌توان دلالت‌های معنایی متضادی را از دل این میل سرکوب‌شده در نمایش‌دادن جهان‌های تجربه‌نشده بیرون کشید اما نمی‌توان نقش پررنگ ممیزی را در این مسیریابی مخاطره‌آمیز هنرمندان جوان ایرانی در اتصال با فضاهای فراواقعی و پادآرمان‌شهر گرایانه نادیده گرفت. بنابراین تاحدودی طبیعی خواهد بود واکنش هنرمندان عرصه تئاتر در مواجهه با دستورالعمل‌های فزاینده هیأت‌های نظارت و ارزشیابی. این جوانان برای پرهیز از پرداختن به حوزه‌های مسئله‌ساز آسیب‌های اجتماعی و تلاطمات سیاسی به آینده‌های دیستوپیایی سفر کرده و موقعیت‌های عجیب و غریبی خلق می‌کنند که در یک نگاه اجمالی چندان آن را نمی‌شناسند. در نتیجه گرایش به روایت‌های انتزاعی و خلق مکان/فضاهای ناآشنا را می‌توان نوعی سیاست اجرایی دانست که گروه‌های هنری برای عبور کم‌هزینه از انواع و اقسام مشکلات ممیزی در فرآیند تولید آثار صحنه‌ای تدارک دیده‌اند.

با این مقدمه کوتاه به اجرایی می‌پردازیم که این روزها در سالن سایه مجموعه تئاتر شهر پذیرای تماشاگران است و حال و هوایی علمی-تخیلی و دیستوپیایی دارد. امید دانشوران در مقام نویسنده و کارگردان، یک سازمان بوروکراتیک عریض و طویل را فرض گرفته که وظیفه‌اش شناسایی «رنگ سیاه» و تلاش برای سفید کردن آن است. سیاه در این وضعیت اداری و سیاسی، به مثابه امر نامنتظر شناخته شده و می‌بایست به دست کارمندان پاک‌کننده «سازمان سفیدکننده» یا همان «س. س. ک» سپرده شود. کارمندان شاغل در این بخش وظیفه دارند کل فرآیند پاکسازی را تحت دستورالعمل‌های قانونی «۱۲۳۶» انجام داده و از گسترش رنگ مزاحم و خطرناک سیاه جلوگیری کنند تا وضعیت عمومی نظم سیاسی بیش از این بحرانی نشود. از این منظر با یک دوگانه‌سازی ساختاری مواجه هستیم که یک طرف ماجرا را برنمی‌تابد و با تمام قدرت در پی حذف امور اضافه است و برگرداندن نظم به وضعیت سیاسی مستقر. همه‌چیز به تمامی سفید است و رنگ سیاه می‌بایست همچون عامل برهم‌زننده ثبات، با استفاده از محلول‌های پیشرفته شیمیایی از بین برود. اما سازمان در این زمینه موفق عمل نمی‌کند و رنگ سیاه با تکثیر شدن، همه‌چیز و همه‌کس را تسخیر کرده و به رنگ خود درمی‌آورد.

اجراهایی چون «دوازده سی‌وشش» میل آن دارند که خود را رادیکال و سیاسی جلوه دهند و این گونه شناخته شوند که گویا عقلانیت ابزاری سازمان‌های بوروکراتیک دوران مدرن و پسامدرن را آماج نقد ریشه‌ای کرده‌اند. اما در فقدان تئوری علمی و زیباشناسانه پیشرو، محصول کار اغلب این جوانان یک سمبولیسم سترون و ملالت‌بار است

امید دانشوران با روایت کردن یک سازمان انتظام‌بخش آن هم در دل یک جامعه فوق پیشرفته سعی دارد در باب سیطره سازمان‌های اقتدارگرا بر تمامی ارکان زندگی بشر هشدار دهد. اما آن چیزی که بر صحنه آمده به نظر می‌آید فاقد تئوری در باب ژانر علمی-تخیلی است بنابراین اجرا کمابیش گرفتار یک فضای نمادین تکراری است که نمونه‌هایش را به وفور در این سال‌ها در تئاتر کشور شاهد بوده‌ایم.. به دیگر سخن این اجرا نتوانسته از تئوری‌های پیشروی علمی برای ساختن جهانی که بر صحنه احضار کرده استفاده کند. پس جای تعجب نخواهد بود که ژست بازیگران، ماشینیزم و دلقک‌مابی‌شان، چندان به دل ننشیند و تکراری و باسمه‌ای به نظر آید.

نباید از یاد برد که در وضعیت‌های جهان سومی که «تجربه‌زیسته» در یک جهان پساصنعتی ناممکن می‌نماید، اجراهایی چون «دوازده سی‌وشش» میل آن دارند که خود را رادیکال و سیاسی جلوه دهند و این گونه شناخته شوند که گویا عقلانیت ابزاری سازمان‌های بوروکراتیک دوران مدرن و پسامدرن را آماج نقد ریشه‌ای کرده‌اند. اما به تجربه ثابت شده که در فقدان تئوری علمی و زیباشناسانه پیشرو، محصول کار اغلب این جوانان یک سمبولیسم سترون و ملالت‌بار است. به هر حال خلق یک جهان نمادین در وضعیت پرتنش کنونی را می‌توان محافظه‌کارانه تلقی کرد. چرا که پس زدن امر انضمامی و دوری از تاریخ‌مندی، به فضایی انتزاعی میدان می‌دهد که بیش از آن که انتقادی و رادیکال باشد، بازتولید کننده وضعیت کنونی است. حتی اگر در این تقلای بی‌ثمر چند دیالوگ شبه‌فلسفی از زبان شخصیت‌ها به بیرون پرتاب شود و ادعای انتقادی بودن داشته باشد. تئاتر در وضعیت خاورمیانه بیش از آن که دغدغه به نمایش گذاشتن یک امر جهانشمول انتزاعی را در ذهن بپروراند بهتر است از یک منظر محلی و انضمامی، سودای یونیورسال بودن را دنبال کند.

واکنش هنرمندان عرصه تئاتر در مواجهه با دستورالعمل‌های فزاینده هیأت‌های نظارت و ارزشیابی. پرهیز از پرداختن به حوزه‌های مسئله‌ساز آسیب‌های اجتماعی و تلاطمات سیاسی؛ سفر به آینده‌های دیستوپیایی و خلق موقعیت‌های عجیب و غریبی است که در یک نگاه اجمالی چندان آن را نمی‌شناسند

اما با تمامی نکات ذکر شده، می‌توان با بازی بازیگران جوان نمایش تا حدودی همدل بود و تلاش‌شان را برای خلق یک موقعیت گروتسک و معناباخته ستود. همچنین طراحی صحنه کمینه‌گرایانه نمایش که در خدمت اجرا است و تقابل رنگ‌ها را عیان کرده و مقاومت و تمکین را در این سازمان سفیدکننده مابین کارمندان شاغل آشکار می‌گرداند. اما نکته اینجا است که اجرا برای فرار رفتن از این منطق دوگانه‌ساز سفید و سیاه، به تمهیداتی صحنه‌ای و زیباشناسی بیشتری احتیاج دارد. برای مثال ورود مقام فرادست به بخش سفیدکننده و گفتگوی طولانی بازن و شوهری که بی‌انگیزه مشغول کار پاکسازی هستند، بعد از مدتی دچار تکرار و ملال می‌شود. اجرا می‌توانست سازمان «س. س. ک» را تعین بیشتری بخشیده و رابطه فرادستی و فرودستی سه شخصیت نمایش را بیش از این واجد تلاطم کند. همچنان که تقابل رنگ سیاه و سفید در شدیدترین شکل خویش یادآور جهان اسطوره‌ای مبتنی بر نیروهای خیر و شر است و در انقیاد ساختارهای دوگانه مالوف. در انتها وضعیت کنونی با اضافه شدن یک عدد به موقعیت بعدی ارتقامی یابد اما طنز ماجرا آن جاست که در بر همان پاشنه می‌گردد. چیزی که در این فرآیند حذف و حک غایب است، کنش ورزی رادیکال از برای نابود کردن کل سیستم است. نمایش «دوازده سی‌وشش» به تقدیر تن داده حتی اگر ژست تغییر داشته باشد.

پرده نقره‌ای

نگاهی به «نسخه ایرانی»، تازه‌ترین اثر آمریکایی درباره ایرانی‌ها

خرق عادت در هالیوود

محمد تقی‌زاده

«نسخه ایرانی» محصول ۲۰۲۳، ششمین فیلم مریم کشاورز در جایگاه کارگردان است که چندوقتی است نسخه کامل و باکیفیت آن در دسترس سینمادوستان ایرانی قرار گرفته است. فیلمی ۱۰۷ دقیقه‌ای که به زبان انگلیسی و فارسی در آن صحبت می‌شود و تصویری متفاوت با آنچه دیده شده از ایران معاصر ارائه می‌دهد.

نخستین مواجهه با فیلم «نسخه ایرانی» همین تصویر متفاوتی است که از ایران و ایرانی ارائه می‌دهد و سعی می‌کند برخلاف آثار سیاه و سفارشی که از مردم و فرهنگ ایرانی در هالیوود ارائه شده، تصویری واقعی و براساس تجربیات فردی فیلمساز به نمایش درآید و امتیاز اصلی و اولیه فیلم همین تصویر کردن واقعی جامعه و فرهنگ ایرانی است.

در فیلم‌های هالیودی چند سال اخیر، تصاویر ارائه شده از ایرانی‌ها عموما افرادی متعصب و تندخو بوده که وقتی پای دین و مذهب به میان می‌آید به وحشیانه‌ترین و بسته‌ترین شکل ممکن رفتار می‌کنند و هیچ منطق و عقیده‌ای پشت رفتار ناشیانه و ابلهانه آنها وجود ندارد، این در حالی است که مریم کشاورز با وجود اینکه گرایش‌های رنگین کمانی نیز داشته، برای عقاید مردم سرزمینش اهمیت قائل بوده و سعی کرده در این فیلم فارغ از سفارش‌ها و الگوهای مرسوم، آنچه دیده و شنیده به تصویر و درام تبدیل کند. برای نمونه تصویر مذهب و اعتقاد در این فیلم یکی از متفاوت‌ترین و باورپذیرترین مضامینی است که در این فیلم مطرح شده و به نظر می‌رسد علاوه بر همراهی مخاطبان، نوعی ساختارشکنی نیز در فیلم‌های هالیوودی به شمار آید.

مضامین اعتقادی در فیلم «نسخه ایرانی» به شیرین‌ترین و واقعی‌ترین شکل ممکن روایت شده و نتیجه تجربیات شخصی فیلمساز است. اینکه پدر خانواده با وجود تمام خلقیاتی که داشته مایل نیست نزول‌خواری کند و در دیالوگی به وجود خدا در سراسر جهان و نه ایران اعتقاد دارد و باز خورد برخی رفتارها را به عنوان تخطی از اخلاقیات و سنت الهی می‌داند به شکلی جذاب و باورپذیر به تماشاگر ارائه می‌شود. به عبارتی روشن‌تر، «نسخه ایرانی» نه تنها در برابر دین و مذهب گارد نمی‌گیرد بلکه می‌تواند در جهت تبلیغ آن نیز عمل کند. تبلیغی که شکل پروپاگاندا نمی‌گیرد بلکه باعث همراهی و باورپذیری مخاطب می‌شود برای نمونه احضار امام زمان(عج) در فیلم نه تنها با تمسخر و تخریب همراه نمی‌شود بلکه فیلمساز چهره پوشیده امام زمان را به عنوان یک ناجی واقعی در هنگام بروز مشکلات به تماشاگر فرنگی و ایرانی خارج از کشور که شاید مخاطب اصلی این فیلم باشند، ارائه می‌دهد.

از نقاط قوت فیلمنامه «نسخه ایرانی» که شروع کنیم باید به تصویر زن قدرتمند در قامت مادر فیلم در نقش شیرین بابازی نیوشا نوراشاره کرد که با نقش‌آفرینی خوب این بازیگر لس‌انجلس‌نشین محقق شده است. فیلم توانسته در قالب یک اثر زندگی‌نامه‌ای، مادر قوی و قدرتمند ایرانی را در قالب یک زن شیرازی الاصل مقیم آمریکا تصویر کند. مادری که با وجود مشکلات زیاد خانوادگی و اقتصادی و تکیه بر اعتقادات و اصالت فردی به برداشتن موانع و رسیدن به پیشرفت و موفقیت رسیده است. علاوه بر تصویر زن قدرتمند، مریم کشاورز در ترسیم برخی فرهنگ و رسوم ایرانی نیز موفق عمل کرده است برای نمونه و همچنانکه گفته شد اعتقادات مذهبی به عنوان بخشی از هویت فردی افراد معرفی و بدون اغراق و پروپاگاندای مرسوم و برعکس تمسخر و تخریب نشان داده شده است. دیگر آیین‌های فرهنگی تاریخی مردم ایران به خصوص شیرازی‌ها از قبیل شاد زندگی کردن و رقص و آواز زنانه در فیلم به خوبی تصویر شده است تا تصویری که از ایرانی‌ها و ایران ارائه می‌شود، برخلاف دیگر آثار هالیوودی که عمدتا سیاه، تلخ و پر از کاستی و بدبختی است به شکلی شاد، بااراده و باایمان معرفی شود.

در سوی مقابل، می‌توان ایرادات فیلمنامه‌ای فیلم را متذکر شد برای نمونه ساختار فیلم و نحوه ارائه اطلاعات و پرداخت مضامین و شخصیت‌ها، انسجام و نظم درستی ندارد برای نمونه هر چه قدر در نیمه اول به معرفی آداب و رسوم ایرانی توجه می‌شود در بخش دوم خبری از این مضامین نیست تا جایی که گویی فیلمساز بر اساس یک چک لیست تنها مضامینی که خواسته را تصویر کرده و الزامی برای دراماتیک کردن و کارکرد آن در درام در نظر نگرفته است. این ایراد در بخش دوم نیز انعکاس پیدا می‌کند جایی که فضا و خط روایی فیلم به کلی عوض می‌شود و به سراغ معرفی اعضای خانواده و سرگذشت و احوالات آنها و روابط آنها می‌رویم این در حالی است که چند مضمون مهم که فیلمساز ادعای طرح آن را دارد اصلا در داستان پرداخت درستی پیدا نمی‌کند برای نمونه چالش دختر و مادر به عنوان یکی از مضامین اصلی داستان در میان ازدحام شخصیت‌ها و خرده‌پیرنگ‌ها گم می‌شود یا برای نمونه نحوه تمایلات رنگین کمانی لیلا نه تنها مشخص نمی‌شود بلکه معلوم نمی‌شود که چگونه از آن دست کشیده و به ازدواج با یک غیرهمجنس پرداخته است.

نمایش

زیبایی‌شناسیِ امور پنهان

با نگاهی به نمایش «مدرسه تربیت»

آناهیتا ایزدی

هاینر گُبلز، کارگردان و تئاتر شناس آلمانی در کتاب خود تحت عنوان «زیبایی‌شناسیِ امور پنهان» به طبقه‌بندی عناصر و تمهیدات صحنه‌ای که در یک اجرای تئاتری از منظر بصری غایب هستند، می‌پردازد. امور غایبی که اگرچه از دید تماشاگر پنهان هستند، اما در صحنه حضور دارند. این امور می‌توانند شامل موضوع، داستان، کنش و تمهیدات صحنه‌ای همچون نور یا دکور باشند. یا فضایی بیرونی که توسط بازیگر دیده شده و از طریق توصیف برای تماشاگر بازسازی می‌شود. و یا می‌توانند فضایی میانی باشند که در بین فضاهای مختلف اجرا (مثلاً پشت در یا پنجره) موجب تولید احساسات، تخیلات و عکس‌العمل در تماشاگر شوند. از دیگر امور پنهانِ موجود در طبقه‌بندی گُبلز، اعمال یا اتفاقاتی است که تماشاگر انتظار وقوع آن‌ها را دارد، اما در صحنه اتفاق نمی‌افتند و یا موقعیت‌های صحنه‌ای که بازیگر با قرار گرفتن در آن از لحاظ فیزیکی و بصری از دید تماشاگر پنهان است، اما همچنان حضور حسی و تأثیرِ روانی او در صحنه باقی می‌ماند.

با این مقدمه و تعریفِ گُبلز از «امور پنهان در اجرا» از یک سو، و تمرکز بر تقسیم‌بندی «سیستم‌های نشانه‌ای» اریکا فیشر لیشته، تئاترشناسِ برجسته آلمانی در حوزه مطالعات اجرا از سوی دیگر، در ادامه به بررسی و تحلیلِ نمایشِ «مدرسه تربیت» نوشته عباس جمالی و به کارگردانی ریحانه رنجبر خواهم پرداخت. نمونه‌ای که در آن به بازسازی امورِ پنهان چه در متن و چه در اجرا اهمیت ویژه‌ای داده شده است.

طراحی صحنه را شاید بتوان در این نمایش به عنوان محسوس‌ترین عنصر در خلق امور پنهان در نظر گرفت. استفاده از کرکره‌های پنجره و شیوه چیدمان آن‌ها در صحنه، تماشاگر را در موقعیتی قرار می‌دهد که گویی از فضای بیرونی (پشت پنجره) نظاره‌گرِ فضای داخلی است. کرکره‌ها به عنوان بخشی از دکور به خلق یک فضای میانیِ پویا (بین تماشاگر و صحنه) کمک کرده و بر اساس تقسیم‌بندی «سیستم‌های نشانه‌ای» لیشته از نشانه‌های بصری محسوب می‌شوند که آگاهانه جهت خلق امور پنهان در این اجرا به کار گرفته شده‌اند. برای مثال شیدا (بابازیِ صدف آب‌باز)، دختر نوجوانی که از کیف او ماری جوانا پیدا شده و برای پاره‌ای توضیحات به دفتر مدیر مدرسه خوانده شده است، هنگام ورود به اتاق بر روی صندلی‌ای می‌نشیند که در پشت کرکره پنهان است. این میزانسن و قرار دادن شخصیت داستان در موقعیتی پنهان از دیدِ تماشاگر، منجر به خلق فضایی روانی شده که به واسطه آن تماشاگر می‌تواند در تجربه حسیِ شیدا به تخیل روی آورد. از دیگر عناصر صحنه‌ای که در فضاسازی کلیِ متن، یعنی فضاسازی محیط مدرسه، به خوبی از آن استفاده شده، تمهیدات صوتی است. به این معنا که کارگردان برای القای فضا و محیط مدرسه بیشتر از نشانه‌های صوتی، همچون صدای زنگ مدرسه و صدای دانش‌آموزان در راهرو و حیاط، بهره برده است تا نشانه‌های بصری در قالب دکور. علاوه بر به کارگیری این اصوات، با بالا بردن صدای محیط، کارگردان در غالب نشانه‌هایی که لیشته در تقسیم‌بندی خود آن‌ها را «نشانه‌های فرازبانی» می‌نامد، در بخش‌هایی شنیده‌شدنِ دیالوگ‌ها برای تماشاگر را ناممکن کرده تا بدینسان از طریق اجرا موفق به بازتولید امور پنهان در روایت شود. به منظور اختلال آگاهانه در دیالوگ، علاوه بر نشانه‌های صوتی و فرازبانی، کارگردان از کنش‌هایی مشخص، که شاید بتوان آن‌ها را در سیستم‌های نشانه‌ای جزء «نشانه‌های ژستیک» طبقه‌بندی کرد، نیز بهره برده است. برای نمونه می‌توان به کنش «خوردن» و همزمان صحبت کردنِ شیدا با دهان پر اشاره نمود، به گونه‌ای که دیالوگ‌های او غالباً برای تماشاگر قابل فهم نیستند.

«مدرسه تربیت» نمایشی است متن‌محور که علاوه بر تلاش کارگردان و ایده‌های اجرایی او در خلق امور پنهان، متن نیز در پرداخت شخصیت‌ها و روابط میان آن‌ها از همین ایده پیروی می‌کند. برای نمونه می‌توان به رابطه پدر-دختری میان شیدا و رئیس هیئت‌مدیره مدرسه با بازیِ عباس جمالی یا رابطه میان او (پدر) با معلم مدرسه که خود حکم اخراجش را در هیئت‌مدیره امضا کرده، اشاره نمود. متن به گونه‌ای نوشته و پرداخته شده است که تماشاگر یا قدم به قدم متوجه این ارتباطات می‌شود و یا بسیاری از جزئیاتِ روابط برای او پنهان باقی می‌مانند. اما بازیگری و هدایت درست بازیگران را باید از نقاط کلیدیِ موفقیت این نمایش دانست. بازی‌های درخشان و به اندازه در این نمایش، بویژه بازیِ عباس جمالی، ناشی از هدایتی است که تمرکز خود را بر مینیمال بودن هر چه بیشترِ کنش‌ها و واکنش‌ها گذاشته است. روندی کنترل‌شده که به هیچ‌وجه اختلالی در طبیعی و روان بودن بازی‌ها ایجاد نمی‌کند. به این معنا که بازیگران در غالب اوقات بر بدن، احساسات و انرژی خود در صحنه کنترل کامل داشته و آن را به درست‌ترین شکل ممکن ارائه می‌دهند. البته بازیگران در مواردی، بویژه در بازی با آکسسوارها کمی دچار نقصان می‌شوند و در روند طبیعی بازی آن‌ها هر از گاهی اختلالی جزئی حاصل شده، اما این نقص‌ها و اختلال‌های گذرا کیفیت کلی اجرا را تحت‌الشعاع خود قرار نمی‌دهند. نمایش «مدرسه تربیت» که از اردیبهشت ماه در سالن انتظامی بر روی صحنه است در عین سادگی و مینیمال بودن در متن، کارگردانی، طراحی صحنه و بازیگری، اجرایی نسبتاً درخورِ توجه و باکیفیت است که تماشای آن را می‌توان به علاقه‌مندان تئاتر توصیه کرد.