علی‌اصغر دشتی از جهان سنتی و جهان مدرن و کارکردهای نمایش ایرانی می‌گوید

ماهیت متناقض نمایش سنتی با دنیای امروز

بهاءالدین مرشدی

نمایش‌های ایرانی این‌روزها چه جایگاهی دارند و از آنها چه‌چیز برجا مانده است؟ آیا باید برای نگهداری آنها تلاش کرد یا این‌که به قول رضا کیانیان در جلسه نشست «نقالی هنر روایتگر» باید به این مسأله معتقد بود که هر چیزی که باید بمیرد بگذاریم بمیرد. شاید این حرف کمی سختگیرانه به نظر بیاید اما گاهی فراموش می‌کنیم که بسیاری هنرها جزو میراث معنوی یک کشور محسوب می‌شوند و اگر برنامه‌ریزی‌های غلط در میان نبود حتما آنها را در کنار خود داشتیم. با این همه خیلی از این هنرها هم دارند موزه‌ای می‌شوند و حتی موزه‌ای هم نداریم که آنها را در خود نگه دارد. شاید زمانی برسد که چند فیلم و تنها حرف‌های پراکنده‌ای درباره هنرهای سنتی ایرانی باقی بماند. گروه تئاتر «نیست» به‌سرپرستی حسین جمالی سلسله نشست‌هایی را برگزار کردند که در آن اساتید تئاتری درباره نقالی و تکنیک‌ها و بایدها و نبایدهای آن صحبت کردند. رضا کیانیان به‌عنوان یک بازیگر در این نشست از تجربیات بازیگری‌اش گفت و علی‌رضا نادری هم به مفهوم نقالی اشاره کرد و داود فتحعلی‌بیگی، محمدحسین ناصربخت و قطب‌الدین صادقی هم درباره نقالی سخنرانی کردند.

چرایی‌های تئاتر

علی‌اصغر دشتی یکی از سخنران‌های این نشست‌ها بود که در یک جلسه پرسش و پاسخ دیدگاه‌های خودش را درباره هنرهای سنتی بیان کرد. او به‌عنوان کارگردانی که در تجربیاتی که داشته از تکنیک‌های نقالی و تعزیه استفاده کرده است. با این همه حرف‌های دشتی چندان امیدوارانه نیست. او گفت: «تمام تلاشم را کردم که در این مجلس حضور پیدا نکنم. دلیل اساسی‌اش هم این است که وقتی درباره یک چیز خیلی زیاد حرف می‌زنیم مثل این است که درباره آن حرف نمی‌زنیم. بهتر است مدت طولانی‌ای درباره آن سکوت کنیم و وقتی سکوت می‌کنیم احتمال این که دقیق‌تر و با فاصله بتوانیم آن را بررسی کنیم بیشتر است. چندین دهه است که وقت زیادی را صرف تقدیس یا انکار نمایش‌های ایرانی کرده‌ایم. نه‌تنها این پدیده که هر پدیده دیگری به صرف تقدیس و انکار قابل مطالعه نمی‌شود. همه پدیده‌ها امکان بررسی و مطالعه دقیق دارند و حاصل آن مطالعات ما ممکن است ما را به این سمت برساند که چقدر باید آنها ستایش یا انکار کنیم یا به شکل واقع‌بینانه چه حجم و اندازه‌ای از آنها به کارمان می‌آید تا با آنها کاری را انجام بدهیم.» علی‌اصغر دشتی دانشگاه‌ها و رویکرد آنها به تئاتر را مورد انتقاد قرار داد و گفت: «ما وقتی تاریخ را مطالعه می‌کنیم طبیعتا همه رویدادهایی که بر بشر گذشته در تاریخ جمع شده‌اند و به ما رسیده‌اند، یکی از این رویدادها، پدیده نمایش بوده است. اما داده‌های این تاریخ برای اکنون ما چه‌چیز است. چه‌چیز را حمل کرده و چه‌چیز را در اختیار ما گذاشته است. اما در همه این سال‌ها یک خطا اتفاق افتاده است. تاریخ بارها و بارها به اسم علم نمایش به خورد ما داده شده است. یکی از چالش‌های بنیادینی که در دانشگاه‌های ما وجود دارد، این است که در رشته تئاتر درباره این‌که چه کسانی چه کار کرده‌اند بیشتر حرف می‌زنیم تا درباره چرایی کارهایی که انجام داده‌اند. ما در تاریخ درباره چرایی‌ها کم حرف زده‌ایم. چرایی‌ها موادی هستند که امروز می‌توانستیم بررسی کنیم و از آنها چیزهایی دریافت کنیم و شاید در دوران معاصر آنها را به کار بگیریم.»

تماشاخانه اروپایی و ورودش به ایران

این کارگردان تئاتر ایران از ورود تئاتر به ایران و مسائلی که برای نمایش ایرانی در پی داشت سخن گفت: «تئاتر وقتی به شکل سنتی‌اش در ایران دورانش را سپری می‌کرد، یک تجددخواهی در میانه همان راه اتفاق افتاد که ورود تئاتر به ایران بود. پدیده‌ای که همچنان به‌عنوان یک پدیده وارداتی به آن نگاه می‌کنند. در عین حالی که امروزه نمی‌توانیم به تئاتر به چشم یک پدیده وارداتی نگاه کنیم.» او به تاریخ ورود تئاتر به‌عنوان امری وارداتی نگاه کرد و به ساخته شدن تماشاخانه‌ای به شیوه اروپایی در مدرسه دارالفنون اشاره کرد که در آن تئاترهایی به سبک اروپایی اجرا شده است. او درباره این تماشاخانه گفت: «اولین آداپتاسیونی که اجرا شده در این سالن بوده است که آثار مولیر را آداپته و اجرا کرده‌اند. اینها چه‌چیزی کم داشته‌اند که وقتی آن تماشاخانه راه افتاده است نمی‌توانستند در آن‌جا آن چیزی را که به‌عنوان نمایش می‌شناختند، اجرا کنند؟» دشتی با طرح این پرسش، مسأله مکان را در تئاتر ایرانی آغاز کرد و از آن‌جا به بی‌پناهی نمایشگر ایرانی رسید که این نمایشگر در اجراهایی که دارد بی‌پناه است. او معتقد است: «مکان‌هایی که ما در اجرای نمایش‌های ایرانی داشته‌ایم با مکان‌های تماشاخانه‌های غربی تفاوت بنیادینی دارند. تفاوت بنیادین این مکان‌ها هم این است که مکان‌هایی که ما داشته‌ایم مکان‌هایی برای اجرای نمایش نبوده‌اند. آدم‌ها به آن مکان‌ها نمی‌رفتند که نمایش ببینند. هیچ قهوه‌خانه‌ای در ایران برای این‌که در آن نقالی انجام بدهند ساخته نشده است. هیچ خانه سنتی‌ای که سه سویه و چهار سویه‌اش اتاق است برای اجرای نمایش‌های تخت‌حوضی ساخته نشده است. معماری‌ها برای تولید نمایش نیستند. حسینیه‌ها و تکایای ما در گام نخست محل‌هایی برای اجرای تعزیه نبودند. اگر از این سه مکانی که درباره آن حرف می‌زنیم نمایش را حذف کنیم از معنا ساقط نمی‌شوند. اما همان تماشاخانه دارالفنون که امروزه مخروبه است وقتی نمایشی در آن اجرا نمی‌شود، فاقد هویت است. هویتش را فقط می‌تواند از طریق تاریخچه‌اش تأمین کند و ما می‌توانیم بگوییم در زمان امیرکبیر در این تماشاخانه این‌قدر نمایش اجرا شده است. ولی نمی‌توانیم سرنوشت قهوه‌خانه‌ها را وابسته به اجرا بدانیم. جامعه فعالی بود که کنار هم جمع می‌شدند تا گفت‌وگو کنند. نمایش از این فرصت‌ها سوءاستفاده می‌کرد.»

۳ رأس تولید یک نمایش

دشتی به ۳ رأس یک نمایش اشاره کرد که عبارتند از اجراگر، تماشاگر و زمان و مکان که به‌عقیده دشتی در نمایش ایرانی قدیم این ۳ رأس گونه‌ای دیگر عمل می‌کرده است. دشتی معتقد است: «زمان و مکان وجود داشته، در آن زمان و مکان آدمی برای تماشا کردن وجود داشته است حالا ما به‌عنوان اجراگر به آن فضا ورود می‌کنیم. نقال وقتی وارد قهوه‌خانه می‌شده مثل تئاتر غربی وارد فضای خالی نمی‌شده. وقتی نقال وارد می‌شود آدم برای تماشاگر وجود دارد و آدم‌ها می‌آیند و می‌روند.» در ادامه است که دشتی چنین طرح مسأله می‌کند: «ما درباره تلاقی این معماری‌ها و مکان‌ها حرف می‌زنیم و این‌که تفاوتشان در چه بوده و الان در چه وضعیتی هستیم.» این مساله‌ای است که علی‌اصغر دشتی در این نشست به آن اشاره می‌کند. با این همه این تفاوت از منظر این کارگردان تئاتر از این قرار است: «وقتی تئاتر اروپایی به ایران وارد می‌شود تفاوتش با مکان قبلی چیست؟ معماری تماشاخانه اروپایی برای نمایش طراحی شده است و بین جامعه تولیدکننده نمایش و مصرف‌کننده‌اش نسبت متغیری شد. نمایشگرها تلاش کردند تا خودشان را با آن مکان آداپته کنند و چون راهی برای آداپته کردن نمایش‌های ایرانی پیدا نمی‌کردند مجبور شدند نمایش‌های مکتوب را بردارند و آنها را بعد از ترجمه آداپته و اجرا کنند.»

بی‌پناهی بازیگر در نمایش ایرانی

اصل حرف‌های علی‌اصغر دشتی از این مسأله آغاز می‌شود که «بی‌پناهی بازیگر در نمایش ایرانی» چه معنایی دارد. او معتقد است، زمان و مکان رویداد برای بازیگر پناهگاه خوبی است. وقتی بازیگر در زمان و مکان رویداد قرار دارد احساس پناه می‌کند. او می‌گوید: «وقتی بازیگر شروع می‌کند به ساختن دنیای خودش بدون وابستگی مستقیم به دنیای تماشاگر پناهگاه برای خودش ایجاد می‌کند. پناه می‌برد به این مسأله که می‌گوید من نقشم را می‌سازم و در نقشم غوطه‌ور می‌شوم و زمان و مکان رویداد هم مرا در زمان و مکانی قرار می‌دهد که تجمیع اینها برای بازیگر احساس پناه به‌وجود می‌آورد. در نمایش‌های سنتی ما زمان و مکان اجرا، پناهگاه بازیگر است. بازیگر این نمایش‌ها در شاخه‌هایی بی‌پناه می‌شود و در شاخه‌هایی هم پناه پیدا می‌کند.» او به زمان و مکان اجرا اشاره می‌کند و به پارادوکس پناهگاه و بی‌پناهی بازیگر در این مکان و زمان می‌رسد و معتقد است: «در نمایش‌های سنتی ما جامعه‌ای که زندگی می‌کند قبل از این‌که بازیگر کارش را شروع کند کارش را برای عمل تماشا شروع کرده است.» دشتی در تبیین این گفته به مجالس تعزیه می‌رسد و می‌گوید: «جامعه سنتی و معتقد، تولیدکننده و مصرف‌کننده تعزیه است. یعنی از همان لحظه که قرار است تعزیه در آن اتفاق بیفتد نزدیک می‌شویم عمل تماشا شروع می‌شود. تعزیه در امتداد عمل تماشایی است که شروع شده است. عمل تماشا از پارچه مشکی‌ای که نصب می‌شود شروع می‌شود تا زمانی که تعزیه اجرا می‌شود. چون این تعزیه پیرو یک اعتقاد عمل می‌کند. در این نوع نمایش‌ها ما یک اعتقاد نداریم که پرده سیاه را نصب کند و یک اعتقاد دیگر نداریم که با آن سینه بزنیم و یک اعتقاد دیگر زنجیر بزنیم و یک اعتقاد دیگر تعزیه بخواند. همه اینها در ادامه هم هستند. اما در تئاتر امروز این‌طور نیست. من می‌توانم با یک اعتقاد از تئاترشهر رد بشوم و با یک اعتقاد دیگرم در کافه چای بخورم و با یک اعتقاد دیگر به دیدن نمایش بروم. این‌جا با پدیده‌های فکری پویا سروکار داریم که اجازه می‌دهد بشر در آنها پویا عمل کند. آن‌جا با یک پدیده اعتقادی ایستا سروکار داریم که آن پدیده اعتقادی ایستا کارش را پیش از عمل تماشا آغاز می‌کند.»

یافتن پناهگاه در نمایش ایرانی

علی‌اصغر دشتی در ادامه به روش‌هایی می‌رسد که می‌تواند از دل نمایش‌های ایرانی کارگاه‌های بازیگری را پیشنهاد می‌کند: «در کارگاه‌ها بگوییم یک نفر بلند شود و یک قصه تعریف کند. قصه‌های عجیب و غریب و سختی مثل شاهنامه هم تعریف نکند بلکه یک اتفاق روزمره خودش را بگوید. آن‌وقت است که بازیگر می‌تواند احساس کند چیزی دارد برای ارایه یا چیزی ندارد. یا چطور می‌توان از طریق چیزی که نداریم برای خودمان پناهگاه پیدا کنیم. پناهگاه را وقتی پیدا می‌کنیم که بی‌پناه هستیم. پناهگاه را جست‌وجو می‌کنیم و پناهگاه را پیدا می‌کنیم.» دشتی می‌گوید هیچ‌کس توان کشتن یا نگهداری نمایش‌های ایرانی را ندارد و معتقد است این شایعه است که چون به نمایش ایرانی کمک نکرده‌اند پس نمایش ایرانی دارد از بین می‌رود. به نظر دشتی هیچ‌کس نمی‌تواند به این نمایش کمک کند. او مرحوم مرشد ولی‌الله ترابی را مثال می‌زند که عمرش تمام شده است اما دشتی می‌گوید: «چیزی که تمام شده در شکلی از خودش تمام شده که می‌تواند در شکل دیگری دوباره زنده شود و حیاتش را پیدا کند اما حیات ثانویه براساس حیات اولیه بنا نمی‌شود. قواعد اولیه در جهان خودش تولید شده است تا مادامی که جامعه سنتی وجود دارد گونه‌های سنتی کار خودشان را انجام می‌دهند تا وقتی جامعه آیینی وجود دارد نمایش آیینی اجرا می‌شود. هرقدر این کمرنگ شود روی آن دیگری هم تأثیر می‌گذارد.»

> **مکان‌هایی که ما در اجرای نمایش‌های ایرانی داشته‌ایم با مکان‌های تماشاخانه‌های غربی تفاوت بنیادینی دارند. تفاوت بنیادین این مکان‌ها هم این است که مکان‌هایی که ما داشته‌ایم مکان‌هایی برای اجرای نمایش نبوده‌اند**

نقش جهان سنتی و مدرن در از بین رفتن نمایش‌های سنتی

اما دنیای سنتی و مدرن چه اندازه در نگهداری یا از بین بردن این نوع نمایش‌ها تلاش کرده‌اند و هر کدام از این دنیاها چقدر در این زمینه نقش داشته‌اند. علی‌اصغر دشتی می‌گوید: «ما گاهی فکر می‌کنیم که دنیای مدرن و روشنفکری این پدیده‌ها را از بین برده است. گاهی متوجه می‌شویم که تولیدکننده‌های دنیای سنتی هم اقدامات مبسوطی برای از بین بردن آن پدیده‌ها انجام داده‌اند. آنها هم نتوانستند بین واقعیت آن پدیده‌ها با واقعیت روز جامعه تناسب درستی ایجاد کنند، بنابراین دستکاری‌هایی در آنها کرده‌اند که آن پدیده نه روزآمد شده و نه اصالت خودش را حفظ کرده است. ما امروزه با پدیده‌ای سر و کار داریم که حتی اگر بخواهیم آن را در موزه قرار بدهیم هیچ موزه‌ای آن را قبول نمی‌کند چون اصالت ندارد، چون کسانی که اصالت داشتند دیگر وجود ندارند. خیلی پیشتر باید آنها را به موزه می‌سپردیم که این کار را انجام ندادیم. هر دو ما دست‌وپای الکی زده‌ایم و اصالت را در آن از بین برده‌ایم و الان چیزی وجود دارد که حاصل ۱۰ ساله اخیر است و نه آن است و نه این.» دشتی برداشت این روزها از این نوع نمایش‌ها را مورد ارزیابی قرار می‌دهد و نظر خودش را چنین عنوان می‌کند: «من نه مدافع و نه مخالف نمایش‌های سنتی هستم اما می‌گویم آنچه امروزه از آنها دریافت می‌کنیم از شکل و شمایل‌شان است اما از ماهیت‌شان دریافت نمی‌کنیم. شکل و شمایل را برداشته‌ایم و فراموش کرده‌ایم که آنها یک ماهیت دارند که بدون آن ماهیت شکل‌ها بی‌معنا هستند. سوال این است که آن ماهیت چطور باید تغییر کند که این شکل در خدمت ماهیت قرار بگیرد.»

ماهیت نمایش سنتی با جهان امروز

«ما در نمایش‌های آیینی سنتی یک دسته قراردادهای دیداری داریم مثل سکوی تعزیه، منتشای نقال، رنگ‌های سبز و سرخ و... یک بخش هم قراردادهای شنیداری هستند. قراردادهایی هستند که بر اثر شنیدن ماهیت‌شان را تشخیص می‌دهیم. مدل ساده آن خیر و شری است که در تعزیه و مدل خواندن وجود دارد. قبل از این دو نوع قراردادهاست که ما قراردادهای پیشینی را داشتیم که مخاطب را آماده کرده‌اند و اجراگر برای مخاطب آماده اجرا می‌کند. بعد از این قراردادها به قراردادهای زمانی و مکانی می‌رسیم که در این نوع قراردادها می‌گوییم در نسبت زمان و مکان چه کاری انجام می‌دهیم. یعنی اجراگر در نسبت زمان و مکان چه کاری انجام می‌دهد. این‌که چگونه اجراگر خود کارگردانگر است. خودش کارگردان خودش است. وقتی از نقال حرف می‌زنیم از پدیده‌ای حرف می‌زنیم که خودش، خودش را کارگردانی می‌کند و او در کارگردانی‌ای که می‌کند مهم‌ترین عنصری که دارد زمان و مکان است. بیاییم این قراردادها را کنار بگذاریم و بعد ببینیم در جهان امروز از کدام‌یک از این قراردادها می‌توان استفاده کرد؟» او با ایجاد این سوال معتقد است قراردادهای دیداری، شنیداری و پیشینی امروزه کاربرد خود را از دست داده‌اند و تنها می‌توان از قراردادهای زمانی و مکانی در دنیای امروز به نفع نمایش‌های ایرانی استفاده کرد. دشتی می‌گوید: «قراردادهای زمانی و مکانی حاصل تنگناهای اجرایی جهان سنتی بوده و برای این‌که از تنگنا فرار کند برای خودش قرارداد ساخته است. قرارداد وجود نداشته که خودش را در آن قرارداد قرار بدهد. امروز ما از آن به‌عنوان قرارداد یاد می‌کنیم بلکه اجراگر در زمان خود تولید قرارداد کرده است. او نیاز خودش را تبدیل به قرارداد کرده است. او بدون این‌که تئوریسین و دانشمند حرفه‌ای اجرا باشد توانسته چیزی پدید بیاورد که مایحتاج اجرایش را تأمین کند و ما حاصل مایحتاج اجرایی که در او ته‌نشین شده و کارش را با سادگی و سرعت انجام می‌دهد می‌توانیم برداریم و بگوییم چطور می‌توان این قرارداد را با جهان معاصر به اجرا تبدیل کنیم. زمان و مکان تنها قراردادی هستند که می‌توانند به تنهایی وارد جهان اجرا بشوند.» اما دشتی در پایان صحبت‌هایش نتیجه‌ای را که از معاصرسازی نمایش‌های سنتی می‌گیرد براساس تجربیاتش عنوان می‌کند. او می‌گوید: «بنابراین وقتی از این گونه‌های نمایشی می‌خواهیم در جهان معاصر استفاده کنیم باید با شهامت بفهمیم کجا دورریختنی است و کجاها دورریختنی نیست. من با صراحت به‌عنوان کسی که چندین تجربه در معاصرسازی این آثار انجام داده‌ام می‌گویم ۷۰ درصد دارایی‌های این نوع اجراها دورریختنی است چون ۷۰ درصد این دارایی‌ها مربوط به ماهیت این نوع نمایش است و ماهیت آنها امروزه در تناقض با ماهیتی است که با آن در دنیای معاصر سروکار داریم.»

ذره بین

نگاهی به نمایش «خانه وا ده» نوشته و کار محمد مساوات

نمایشی از جنس ویرانی و خشونت

سیاوش قائدی

تئاتر به مثابه هر پدیده اجتماعی دیگر، کارایی‌اش را مدیون کارکرد اجتماعی‌اش می‌داند. البته این فرضیه را باید پاسخ این پرسش آغازین دانست؟! پدیده تئاتر چیست و به چه کار می‌آید؟! در این پرسش دو کلیدواژه موجود است، پدیده تئاتر و کار که دلالت بر کارایی این فعالیت جمعی دارد. خیلی پیشتر نظریه‌پردازان تئاتر از ارسطو تا برشت و بدیو به کارایی پدیده تئاتر پرداخته‌اند و ضروری نیست تا در این یادداشت به بازخوانی این نظریات، قلم‌فرسایی کنیم. اما این‌طور به نظر می‌آید که امروز تئاتر بیش از گذشته می‌بایست به کارایی خود بیندیشد. به نظر می‌بایست تئاتر و کنشگرانش امروز از این مسائل فلسفی آغاز کنند. جهانی که با سرعت در حال تغییر و گذار است، زمانمندی ضامن کارایی است. به قول آلن بدیو (فیلسوف و نظریه‌پرداز تئاتر فرانسوی)، تئاتر نیاز به بازنگری درباره خود دارد. تئاتر باید دوباره خود را در قالب اندیشه بسازد و این دوباره‌سازی نیاز به ویرانی دارد. اما منظور از ویرانی چیست؟! به نظر تئاتر را می‌توان هنری ویرانگر قلمداد کرد. پدیده‌ای که با خشونت، هم خود و هم آنچه را که می‌سازد به‌صورت همزمان می‌سازد و ویران می‌کند. این همان اصلی‌ترین ویژگی تئاتر، یعنی زنده‌بودن است. اما این الگو را تئاتر بهتر از هر پدیده دیگر از زندگی به ارث می‌برد. در جهانی که مفاهیم، ارزش‌ها و اخلاقیات هر لحظه ویران می‌شوند تا دوباره برساخته شوند؛ تئاتر این فرزند خلف صدق زندگی، با ویرانگری قصد شناخت دوباره مفاهیم و ارزش‌ها را دارد.

با این مقدمه کوتاه، که بیشتر کلی‌گویی و دوباره‌گویی است، قصد نقد و بررسی نمایش «خانه وا ده» نوشته و کار محمد مساوات را داریم. این نمایش در شب‌های سرد پاییزی تهران، نفس گرمی چون فصل جوان تئاتر ایران است و هر شب ساعت ۲۰ در تماشاخانه ایرانشهر، سالن استاد سمندریان میزبان تماشاگرانی است که بهار را امیدوارانه می‌خوانند. اجازه دهید کمی متفاوت و با کلیدواژگان خود درباره این اجرا سخن گویم و به نقد و بررسی بپردازم. نمایش «خانه وا ده» اثری ویرانگر است. اثری که با ویرانی و خشونت قصد ایمان دوباره به تئاتر دارد. نمایشی که اساسش تغییر و گسست است و این را از مفهوم زمان به ارث برده است. مساوات در این اثر درحال بازنگری‌ست. بازنگری در خود، تئاتر و چرایی انجام آن و مهمتر از همه بازنگری در پدیده‌ای اجتماعی چون خانواده است. او خود را، آنچه خود ساخته تاکنون، ویران کرده تا دوباره برسازدش. البته این بدین‌معنا نیست که نمایش خالی از ایراد و ضعف‌های فنی است، نه در ادامه درباره آنچه می‌توانست اجرایی بهتر بسازد هم صحبت خواهیم کرد. نمایش با تصویر خانواده‌ای آغاز می‌شود؛ پدربزرگ، مادربزرگ، پدر، مادر، پسر بزرگ، دختر و پسر کوچک. خانواده‌ای که در چهارچوب‌های برساخته خود، که مکررا از زبان کاراکترها بیان می‌شود؛ (یه خانواده خوب!) محبوس است. پدربزرگی که سال‌هاست رمانی را آغاز کرده و تمامش نکرده(معلوم نیست که به‌راستی آغاز کرده)، مادربزرگی که سال‌هاست بافتنی می‌بافد و پایانی ندارد. آدم‌های نمایش تیپ‌هایی اجتماعی هستند که نماینده کسی جز خود نیستند! یک خانواده خوب که خود را در چهارچوب‌های خودساخته ویران می‌کند. تلقی نویسنده و کارگردان از فضا، زمان و مکان هوشمندانه است اما او نیز در چارچوبی خودساخته گرفتار می‌آید. نمایش تا بیش از نیمه‌راه را با قدرت پیش می‌رود اما با تعمدی برای نشان‌دادن ویرانی در چهارچوب‌های برساخته افت می‌کند. نمی‌توان گفت از عمقش کاسته می‌شود، اما انتظار می‌رود تصویر زوایای دیگری از نسبت این آدم‌ها نشان داده شود که بازهم می‌تواند تعمدی از سوی کارگردان باشد در نپرداختن به این ابعاد. نمایش، برگ‌بَرنده‌اش را در طراحی و کارگردانی‌اش رو می‌کند، اما این برگ، بُرندگی‌اش را از دست داده، آن‌جایی که آدم‌ها (نویسنده، کارگردان و بازیگران) نمی‌توانند از آنچه در بندش افتاده‌اند، بیرون بیایند. نویسنده خود را مقید به روایت قصه می‌داند، که به‌راستی به‌خوبی نیز از پس آن برمی‌آید، اما با برشمردن ویژگی‌های فوق، آیا ضرورتی در انجام این کار است؟!

با تمام این تفاسیر باید اذعان کرد؛ خانواده نمایش موفق و کارآمدی است. نمایش موفقیتش را از جسارت و خلاقیت گروه وامدار است و کارایی‌اش را از انتخاب‌های خود. گروهی که مدام خود را در چالشی جدید قرار می‌دهند تا ایمانی دوباره به تئاتر بیاورند. بازیگران این نمایش با حضورشان به ما لذت ناب تجربه‌ای بدنی از تئاتر را هدیه می‌دهند، ژست‌ها، حرکات و احساساتی که صداقتی از جنس بازیگران مقدس (تئاتر آزمایشگاهی لهستان) را دارد. نمایش کارایی‌اش را از انتخاب سوژه‌ها، پرداخت‌شان و به‌چالش کشیدنشان به‌دست می‌آورد. تئاتری که به خانه وا ده این اجتماع به ظاهر سرشار از محبت و مهربانی، بی‌پرده می‌پردازد و از خشونت‌ها و دردهای آن می‌گوید. از خانه وا ده در مقیاس جهانشمولش می‌گوید، از ویرانی خود برای شناخت و ایمانی دوباره به تئاتر. باید به احترام این گروه ایستاد و کلاه از سر برداشت.

نگاه

دعوت به تماشای نمایش «گزارش به آکادمی» به کارگردانی حسین پاکدل

فرمی سخت در اجرایی ساده

کاوه سالاری

تغییر چه شکلی است یا چطور می‌تواند رخ دهد؟ وقتی وارد قرن بیستم می‌شویم، همه‌چیز آرام‌آرام دستخوش تغییر می‌شود. برای انسان رها شده در اجتماع همه بحران‌های بسیاری پیش می‌آید. انسانی که از یک کلیت به یک موجود مختار تبدیل می‌شود و وارد عرصه تصمیم‌گیری برای خود می‌شود. این است که فرانتس کافکا هم یکی از نویسندگانی است که این تغییر را درک می‌کند و همین است که خودش را وارد این بحران می‌کند. او در داستان «گزارش به آکادمی» از یک کلیت به جزء می‌رسد و یک جزء منحصر به‌فرد اما عمومی‌شده را به نمایش می‌گذارد. این تغییر شاید در ادامه تغییری است که در رمان «مسخ» او می‌بینیم. برای همین است که می‌توانیم بگوییم «گزارش به آکادمی» متن خوبی است. از آن دست متن‌هاست که می‌تواند ساعت‌ها ذهن آدم را به خودش مشغول کند. با این همه مسأله همین تغییر است که سال‌ها بعد مورد توجه حسین پاکدل قرار گرفته و او را واداشته تا این داستان را صحنه‌ای کند. نمایشی با یک بازیگر که آرش خاموشی آن را بازی می‌کند. نمایشی که این روزها در سالن مکتب تهران هر شب ساعت ۱۸ اجرا می‌شود، یک نمایش برای نشان دادن همین تغییرهاست. تغییرهایی که در جامعه می‌توانیم آن را ببینیم. اجرایی ساده اما تاثیرگذار که می‌تواند تماشاگر را هنگام اجرا به تامل وادار کند. حسین پاکدل کمترین حرکت‌ها را برای شخصیت این نمایش درنظر گرفته که همین تناقض است که در شکل اجرایی جذابیت ایجاد می‌کند، با این همه حرکات کم این شخصیت در فرم رفتاری و ایستایی او یکی از نکات بارز بازیگری این نمایش به‌شمار می‌رود. این نمایش در عین محتوایی که به‌تماشاگر نشان می‌دهد، در فرم هم موفق عمل می‌کند. پاکدل شرایط سختی را برای بازیگر طراحی می‌کند که آرش خاموشی به‌خوبی از عهده آن برمی‌آید.