

گفت و گو با مزگان خالقی، کارگردان نمایش **«تو مشغول مردنت بودی»**

اعتراض به تئاتر موزه‌ای

«تو مشغول مردنت بودی» عنوان نمایشی است که این روزها در سالن قشقالی تئاتر شهروی صحنه می‌رود. اثری تجربی و متفاوت با جریان اصلی حاکم بر تئاتر. متن نمایش که توسط کامران شهلایی نوشته شده برنده جایزه بهترین نمایشنامه از سی و چهارمین جشنواره تئاتر فجر است و مزگان خالقی که به‌عنوان بازیگر تجربه همسکاری با کارگردان‌های مطرحی چون ناصر حسینی مهر، محمد یعقوبی، داود دانشور، پیام لاریان و علی اکبر علیزاد را داشته کارگردان این نمایش است. او پیش از این نمایش، کارگردانی نمایش‌هایی چون بازی استریندبرگ، کلاغ و واگوپه‌های گاه و بیگاه مردی را که به‌خاطر نمی‌آوردم در کارنامه دارد. خالقی این نمایش را بر اساس آموزه‌های اجرایی کارگردان مطرح جهان، تادئوش کائتور خلق کرده است و به تازگی کتابی را نیز با عنوان «از کائتور تا کائتور» منتشر کرده که در آن علاوه بر شرح اندیشه‌های کائتور، مراحل تمرین و آماده شدن نمایش **«تو مشغول مردنت بودی»** را و شرح داده است. در واقع این کتاب نوعی تمرین نگاری از نمایش **«تو مشغول مردنت بودی»** است.

دیا لوگ

وحید رحجوی خبرنگار

اولین سؤالی که بعد از دیدن نمایش به ذهن می‌رسد چیستی و چگونگی ارتباط متن این نمایش و اجرای آن است. چه بخش‌هایی از متن در فرآیند تمرین شکل گرفته و متن اولیه چه مقدار از آنچه روی صحنه می‌بینیم را در برمی‌گیرد؟

راستش متن اجرایی با متن نوشتاری فاصله زیادی دارد. متن اصلی متنی‌ست با قاعده‌های کلاسیک که نقاط عطف واوج و فرودهای مشخصی دارد و البته پیرنگی مشخص. درحالی که من در این متن به سمت خرده پیرنگ رفتم. یعنی ساختار منظم قصه را بر اساس تضادهای بین نقاط عطف تغییر دادم. البته من این تجربه را در کار قبلی خود، بازی استریندبرگ، هم تا حدودی انجام دادم اما فکر کنم این تجربه با تمام تجربه‌های قبل تفاوت زیادی دارد. کار روی متن چند ماه به طول انجامید. فرآیند بسیار سختی بود. تلاش کردم تا تم‌های بشری و کلی را از متن بیرون بیاورم و جزئیاتی را که به سمت مولودرام حرکت می‌کند حذف کنم. مرحله بعد تبدیل آن به متن اجرایی بود. بخشی از آن هم بعد از آغاز تمرین و در فرآیند تمرین شکل گرفت و بخشی از متن نیز هرشب در هنگام اجرا درحال

شکل‌گیری و تغییر است. **■ من چون برای بار دوم کار را دیدم، به این دریافت رسیدم که انگار بایک پرش از زندگی یک خانواده روبه‌رو هستیم.** اما نه وجه بیرونی زندگی‌شان. انگار شخصیت‌ها در رند کابوس‌های درونیشان را بر برای ما تعریف می‌کنند.

کابوس برای این اجرا، کلید واژه بسیار دقیقی است. تا حدی که اگر می‌توانستم و امکانش بود، هر شب قبل از شروع نمایش به تماشاگرها اعلام می‌کردم که شما برای تماشا ی یک تئاتر به اینجا نیامده‌اید. شما آمده‌اید تا یک کابوس را تماشا کنید. در واقع ایده‌ال این بود که تماشاگر در یک چشم به هم زدن وارد جهان کابوس‌های شخصیت‌ها شود. **■ یک مقدار از فرآیند تمرین بگویید. از ابتدا در دهان‌تان نقشه‌راهی متصور بودید و بر اساس آن خطوط کلی اولیه بازیگر را در مسیر بداهه‌سازی هدایت کردید یا نه.** از نقطه صفر آغاز کردید؟

نه. قطعاً از صفر آغاز نشده و خطوطی وجود داشته است. وقتی کلتارم با نمایشنامه تمام شد، یک قلم و کاغذ برداشتم و روی آن لیستی از اشیا، پوها



نمایش اثر «تو مشغول مردنت بودی»

به نظر تان این نخ نامرئی چه چیزی می‌تواند باشد؟ یک‌دستی فضا و اتمسفر صحنه‌ها؟ یا یک‌موضوع و مضمون مشترکی که در لایه‌های زیرین آنها نهفته است؟

تئاتر شده، بشوم. به همین دلیل هم رفتم سراغ بازیگرانی که تا حد زیادی این آزادی را دارند. البته به جز بازیگر نقش مادر که بازیگری حرفه‌ای است، سه بازیگر دیگر روحیه تجربی بالایی داشتند و آزادانه وقت‌شان را در اختیار این تجربه قرار دادند. بدون هیچ محدودیت و هیچ شرط، در یک محیط ایزوله، تمرینات سخت دوازده ساعته را انجام دادند. البته بازیگر نقش مادر هم همراهی بسیار بالایی با ما داشتند. از همینجای خانم لایلا پرویزی که چندین ماه تمرینات طاقت‌فرسا و پرفشار را تحمل کردند شکر می‌کنم. ایشان نتوانستند در این اجرا ما را همراهی کنند و خانم کریمی جایگزین شدند.

■ تصاویر و صحنه‌های کار، مانند تکه‌های ناهمگون و غیر قابل وصل یک پازل هستند. اما در نهایت این قطعات ناهمگون انگار با یک نخ نامرئی به هم پیوسته خورده‌اند. به طوری که انسجام و وحدت کار حفظ شده است. به نظر تان این نخ نامرئی چه چیزی می‌تواند باشد؟ یک‌دستی فضا و اتمسفر صحنه‌ها؟ یا یک‌موضوع و مضمون مشترکی که در لایه‌های زیرین آنها نهفته است؟

اشراق مضمونی در این اجرا اهمیت ندارد. تکرار آنچه در روزنامه‌ها نوشته، تلویزیون رسمی می‌گوید یا مردم در فضاهای مجازی می‌خوانند یا می‌بینند، خسته‌کننده است. همه داریم یک چیز می‌گوییم و دائم در تئاتر و سینما در حال غر زدن و ناله کردن هستیم. انگار رسالت داریم برای تماشاگر روضه بخوانیم. تماشاگری که مدام در جامعه با اتفاقات غیر منتظره و دردناک مواجه است. بنابراین تئاتر باید تولید اندیشه کند نه اینکه با سطحی‌نگری، اندیشه را کور کند اما صحبت‌تان درباره ناهمگونی قطعات و صحنه‌ها بسیار دقیق و درست است. وقتی فیلان این قطعات ناهمگون پازل، باید توسط تماشاگر و در یک مشارکت ذهنی فعال کنار هم قرار بگیرد. رمزگانی که در طول اجرا توسط تماشاگر رمزگسائی می‌شود. این یک مشارکت ذهنی ایده‌آل است چون در غیر این صورت، تماشاگر چیزی‌چیزک عنصر بی‌خاصیت و بی‌کنش نیست که متفعلانه شنسته است و وقعات تکراری را دنبال می‌کند. به نظر کم‌کیلت نمایش، تکه‌هایی از یک پیکر متلاشی و تجربه شده است که توسط کاراکترها البته در مشارکتی ذهنی با تماشاگران سعی می‌شود تا به یک آناتومی برسد. فکر کنم با این جمله آخر زیادی کارم را توضیح دادم!

■ به‌هیچ‌عنوان قصد ایجاد تمایز جنسیتی بین کارگردان‌های زن و مرد را ندارم. اما وقتی صحبت از تئاتر تجربی در ایران می‌شود، در بین کارگردان‌های مرد، اسامی زیادی به ذهن می‌آید. اما در بین زن‌ها و در خوش‌بینانه‌ترین شکل آن دویا سه نفر هستند که تئاتر تجربی، کارگاهی آزمایشگاهی و به‌طور کلی نمایش‌هایی ازاین دست را روی صحنه می‌زنند. اکثر کارگردان‌های زن به صحنه آثار نمایشی متن‌محور، با قصه‌های شخصی‌زنانه و دغدغه‌های زندگی روزمره می‌روند. از نظر شما علت چیست؟

هر دیدیده یا رویکرد هنری زاده جامعه زیسته خود است. کار تجربی پر از ریسک است. در معرض اتهام است. در آن هیچ چیز قابل پیش‌بینی نیست. ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که زن‌ستیز و زن‌گریز است و در عین زن‌ستیزی و زن‌گریزی خواسته‌های زیادی از زن و

زنانگی دارد نمی‌شود توقعی بهتر از این داشت. در جامعه‌ای که از زن‌ها می‌خواهند به جای اندیشیدن، شک کردن و مخالفت کردن با جنسیت خود زندگی کنند، چه توقعی بیش از این دارید. کار تجربی باید جسارت داشته باشد، باید اعتراض کند و همه چیز از جمله خود را به چالش بکشد. کار پر خطری است و البته ارتباط مستقیمی با واقعیت زندگی هنرمند دارد. زندگی من از کودکی تا به امروز شبیه اجراهای من و نوع رویکرد من به تئاتر است. من گذشته بسیار سختی داشتم. یک زندگی پراکنده پر آشوب داشتم که از کودکی همواره سعی می‌کردم آن را سامان ببخشم و انسان‌های پراکنده اطرافم را در کنار هم قرار بدهم. در واقع اجراهای من، نتیجه دریافت من از زندگی زیسته خودم و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنم، است. به همین تلخی و بی‌معنایی.

■ در مقدمه کتابتان یک اعتراضی نسبت به تئاترهای موزه‌ای و بی‌بوو خاصیت داشته‌اید. منظور تان چه نوع تئاترهایی ست و اکنون، چه‌حجمی از تئاترهایی که به روی صحنه می‌روند این گونه‌اند؟

اگر ما در یک جامعه سالم به لحاظ فرهنگی و اقتصادی زندگی کنیم باید همه نوع تئاتری برای عرضه داشته باشیم. مانند فرانسه، ولی وقتی ما در جامعه‌ای که به لحاظ فرهنگی و اقتصادی بیمار است زندگی می‌کنیم همیشه به دنبال دستورالعمل‌هایی می‌گردیم تا ببینیم از طریق کدام‌شان می‌توانیم به این خرچه مسموم چنگ بزنیم و سهم بیشتری از این بنگاه اقتصادی برداریم. لازمه سودآوری در یک خرچه اقتصادی ناسالم بهره بردن از برزند است. وقتی فیلان تماشاخانه خصوصی ششی سه میلیون از گروه نمایشی اجاره می‌گیرد باید حتماً بازیگری بیواری که ششی پانزده میلیون بفروشد. اگر مناسبات فرهنگی و اقتصادی جامعه بر یک اصول منطقی حاکم بود من از وجود تمام گونه‌های تئاتری دفاع می‌کردم اما در شرایط کنونی که فروش یک تئاتر در اولویت است، کارگردان باید مانند رسانه‌های دیگر، آن چیزی را به تماشاگر ارائه بدهد که خوشایند آن باشد. چون برایش توجیه اقتصادی دارد. گرم‌های زیبا، زن‌های زیبا، مردهای جذاب و… تا تماشاگر راضی از سالن بیرون بیاید.

پس تأثیر تئاتر بر جامعه چه می‌شود؟ تئاتر تو را به چالش نمی‌کشد، زایش ندارد و در یک دور باطل می‌چرخد. **■ به نظر تان طبقه‌ای که تماشاگران اصلی تئاتر را در برمی‌گیرند نیز تغییر کرده است؟ یعنی اگر تپایش از این طبقه متوسط و کاهی ضعیف رو به متوسط، عمده تماشاگران تئاتر را در برمی‌گرفتند، امروز جایشان را به طبقه نسبتاً رفه‌جایمعه‌اندانه؟**

بله. موافقم. چون طبقه ضعیف هیچ مناسبتی بین خود و زندگی‌اش از آنچه روی صحنه در حال نمایش است نمی‌بیند. یک ناهمخوانی مطلق. مانند پسرچره‌ای که با لباس‌های مندرس وارد یک میهمانی باشکوه می‌شود. نه کسی او را می‌بیند و نه خود جرات تماشا ی دیگران را دارد. نه می‌داند چگونه باید از خود پذیرایی کند و چگونه وارد معاشرت بشود و زن‌گریز است و در عین زن‌ستیزی و زن‌گریزی خواسته‌های زیادی از زن و

چرا باید پیاموزیم؟

نگاهی به نمایش دیر راهبان



نقد صحنه

نغمه قدیمی خبرنگار

این روزها سالن چهارسوی تئاتر شهر میزبان اجرای دیر راهبان به‌کارگردانی کیومرث مرادی است. با متنی از محمد جرمشیر و فرهاد مهندس‌پور که نوعی بازخوانی از زمانی به‌همین نام و به‌نویسندگی فرایر دوکاسترو است؛ متنی که از همان ابتدا با پرسش آغاز می‌شود: چرا باید پیاموزیم؟ آموختن برای مؤمن چه ضرورتی دارد؟ اما پرسش‌های این دیر سراسر سؤال به همین جاتخم نمی‌شود. پرسش‌ها به جای ماندن در کلیشه‌های ابدی همه دیرها متمایل می‌شود به جنگی میان خیر و شر و آغازگر این مسیر پیر چالش، موقعیتی است که نویسنده برای شخصیت‌های نمایش ساخته است.

در واقع جزئیات داستان که در زمان پیش از سقوط قریب الواقع فرانسه توسط آلمان‌ها می‌گذرد، به‌خاطر شناخت ما از گذشته شخصیت هاست و نه به‌خاطر اتفاقات داستان بلکه دقیقاً در نقطه رویه‌رو شدن شخصیت‌ها با موقعیت است که به وجود می‌آید؛ موقعیتی که آنها را وادار به تفکر و انتخاب می‌کند. انتخابی نصب میان تابلوی «این جایک دیر است» و قرار گرفتن در مصونیتی دینی یا عدم نصب تابلو و تن دادن به مشیت الهی. این دقیقاً همان نقطه‌ایست که به تعریف «مانا آرنت» می‌تواند تجلی دهنده ابتدال باشد، چرا که از منظر او آنچه آدمی را در موقعیت‌های دشوار و بزرگناه‌های پراضطرار به سوی عملی شیرانه سوق می‌دهد، نه یک ذات ناپاک و نیتی شرورانه، که ناتوانی در اندیشیدن و تبعیت بی‌چون و چرا از دیگری برای فرار کردن از بار مسئولیت است. پدر مافوق وقتی در برابر شک و تردید پایان‌ناپذیر پدر ژرژ برای نصب تابلو قرار می‌گیرد، نامه‌ای به پاپ اعظم می‌فرستد تا از او اجازه‌جویی کند و وجدان ژرژ را آرام نگه دارد. نامه‌ای که همه از جمله پدر میشو جوایش از آریش می‌دانند؛ نصب تابلو، اعلام بی‌طرفی و حفظ جان راهبان. از دیدگاه آرنت، شر زمانی ظهور می‌کند که انسان ناتوان از اندیشیدن، اراده کردن یا قضاوت کردن است و چون بره‌ای سر به‌راه انتخاب مسیر را به دیگری وامی‌گذارد. او در مقاله اندیشیدن و ملاحظات اخلاقی علت بروز شر انسانی را فلاح وجدانی می‌داند، همان چیزی که در این دیر به جز پدر ژرژ باقی راهبان را از هر تفکری ناتوان می‌کند.

نمایش دیر راهبان علاوه بر مسأله انتخاب و وجدان از منظر دیگری هم حائز اهمیت است و می‌تواند نگاهی دوباره به مسأله عشق داشته باشد؛ عشق مسیح به انسان‌ها (با به دوش کشیدن صلیب گناھشان)، عشق خدا به مسیح (با اراده‌اش برای به صلیب کشیدن مسیح و بازگرداندن او به سمت خودش)، عشق انسان به مسیح و عشق انسان به انسان که گوئی در این میان عشق واقعی فقط عشق به‌انسان هاست.

صحنه نمایش با پوئین‌های جنگی که به دور زنگ‌های کلیسا آویزان است و گوئی در نقش محافظان دیر، در هراب را به صدا در آمدنش‌ان ذهن مخاطب را به سوی هدف و اسلول هدایت می‌کند، از ویژگی چشم‌نواز و اندیشمندانه طراحی صحنه نمایش است. تمهید کارگردان در استفاده از دکور مناسب، طراحی صحنه قوی و استفاده درست از نور و همچنین طراحی ظریف، فنی و قابل توجه صدا، به فضاسازی مایش کمک می‌کند. هرچند هرکدام از این عناصر می‌توانند در جایگاه خود به میزان قابل توجهی درخ نمود روانی شخصیت‌ها تأثیرگذار باشد اما با این همه در این میان پازل گمشده‌ای به‌نام کاراکتر خوددملی می‌کند، چیزی که باید فرای صحنه و دکور و از دل بازی‌ها، دیالوگ‌ها و مکث و سکوت‌ها بیرون آید.

اجرا با طراحی لباس و گرم مناسب و استفاده بجا و درست از افکت و موسیقی و صدا از همان ابتدا تلاش می‌کند شانه به شانه این متن قدرتمند فضا را برای مخاطب چالش‌معموس سازد و دنیای نمایشنامه را برای تماشاچی خلق کند. اما چیزی که قوی‌تر از هر علتی مانع ورود تماشاگر به دنیای پرسش و پاسخ‌های بی‌انت‌های نمایش می‌شود شاید عدم توجه به ساخته شدن عمیق شخصیت‌ها و عدم تأکید بر استعاره‌هایی است که در سرتاسر متن حضور دارد. بر این‌ها پرداخت کلیشه‌ای به تصویر پدر مافوق در بعضی صحنه‌ها و تبدیل کردنش به رجل دینی آشنا و تکراری و نغف زدن به طنزی گاه و بیگاه برای ا دست نرفتن ریتیم یا جذب مخاطب شاید نخستین کاری است که به ذهن هر کارگردان تازه کاری برسد اما نشان‌دهنن روی کلمات و دیالوگ‌های عمیق و درگیرکننده دیر راهبان آن هم از کارگردانی نام آشنا حتماً انتخابی غیرهوشمندانه است. به همین علت است که باعث می‌شود توالی صحنه‌ها و مسیر تغییر تحول و تردید پدر دیر مافوق در رسغی و غلطی تصمیمی می‌خواهد بگیرد از بین می‌رود و مخاطب با تکه‌های به هم نسجیده و پراکنده‌ای از شخصیت‌پردازی این کاراکتر مواجه می‌شود که به هم چسباندنش گاهی دشوار به نظر می‌رسد. با این همه اما می‌توان نمایش دیر راهبان را تلاشی آبرومند برای ایجاد جزئی مهم در ذهن مخاطب خواند؛ تلاشی برای بیان دغدغه‌های انسانی، چرا که به گفته کیومرث مرادی، کارگردان این نمایش، خنر هنر منن اندیشه و انتخاب است، هنری که در آن تلاش می‌شود بی هیچ قضاوتی از انسان‌ها برای انسان‌ها سخن گفت.

این موهبت را دارد که یکبار دیگر ما را با این پرسش مهم رو به رو کند: اهمیت دراماتورژی در آتاری که بر شیوه نمایش‌های ایرانی بنا نهاده شده است؛ موضوعی که برای من برون نویسنده بزرگی چون بیضایی نیز می‌تواند چالش‌سپرس‌چره‌ای که با لباس‌های مندرس وارد یک میهمانی باشکوه می‌شود. نه کسی او را می‌بیند و نه خود جرات تماشا ی دیگران را دارد. نه می‌داند چگونه باید از خود پذیرایی کند و چگونه وارد معاشرت بشود و زن‌گریز است و در عین زن‌ستیزی و زن‌گریزی خواسته‌های زیادی از زن و



دوزمان نمایش ایرانی

تازه وجودش را در چیزی جز ساختمانی تازه نمی‌یابد. شیوه اجرایی نمایش ایرانی و در کل هر فرم کهنه دیگری، جدا از ارزش‌ها و مزایا و عیب‌هایش، امکان وجود یک منظرگه تازه‌ای را از تماشاگر می‌گیرد. پس تماشاگر تنها به آن وجه از ارزش‌های ادبی‌ولایی که دارند، به‌همان شیوه اجرایی تئاتر در دوره الزبایت به‌روی صحنه می‌رفتند؟ آیا آن وقت ظرفیت‌های معاصر بودن در زمان حرکت کردن آثار

حشمش) و یک پرده منقوش در عقب صحنه که پیش از یک آنته جداکننده صحنه و پشت صحنه از آن بپهره‌ای برده نمی‌شود، با متنی از بهرام بیضایی که البته روی کاغذ شأن و منزلت ادبی بالایی دارد اما در هنگام تماشایش روی صحنه، بار دیگر‌نگارنده را با این پرسش مهم روبه روی می‌کند:

شنیدن این متن وزین با صدای بازیگر، برای تماشاگر چه رجحان و مزیتی نسبت به خواندن آن در تاتاق خود دارد؟ بدیهی‌ست که این‌سؤال را در مواجهه با هر نمایشی و نسبت به هر متن و شیوه‌های مرسوم نمایش ایرانی که دیگر هیچ بداعتی ولو به‌عنوان یک پدیده موزه‌ای و توریستی ندارد. اجرایی از یک گروه جوان که تلاش‌شان برای روی صحنه بردن این نمایشنامه قابل ستایش است اما مشکل اصلی نمایش، اساساً این است نمایشی را باید در جایی فراتر از توانایی و تلاش آنها جست‌وجو کرد.

پرده‌خانه‌کم و بی‌شی و کامل و ناقص، اغلب ویژگی‌های مرسوم نمایش ایرانی است و ایرانی را در خود دارد. سه‌وی گرد، موسیقی زنده، تقلید و خودگویی، حضور بی‌رقم سیاه، گریزی به تعزیه و ایجاد تضاد میان اولیا (زنان شاه) و اشقیا (شاه و خدم و

مفاهیم تازه باشند. بروک در کتاب «آزی در میان نیست» در فصلی که به بیان تجربه و مشاهدات خود بعد از تماشا ی تعزیه‌درکی از روستاهای مشهد می‌پرداز، مهم‌ترین و اساسی‌ترین بخش تعزیه‌ها تماشاگر می‌نامد. اگر این حرف بروک را به تمام گونه‌های نمایش ایرانی تعمیم دهیم، درمی‌یابیم‌که نمایش ایرانی و شیوه‌های اجرایی‌اش برای بقای خود راهی جز ایجاد ارتباط با تماشاگر خود ندارد.

بیضایی در مقدمه کتاب نمایش در ایران، نمایش ایرانی را به‌خاطر محدودیت‌های حکومتی و مخالفت‌ها و موانعی که در قلمبخت‌ها را ظاهر ساختند. این تکنیک‌های ایتنوژئوگرافی‌های منحصربه‌فردی دارد. مانند آزادی در تعویض زمان و مکان. چیزی که بزرگان این‌گونه نمایشی آن را انعطاف صحنه می‌نامند، اما کارکرد اصلی تکنیک‌راییکال، از آنچه در گذشته بوده است، در آنجایی نیست جز عقب‌ماندن از جریان معاصر حکم بر تئاتر. نمایش پرده‌خانه هر روز ساعت هشت و نیم در تالار مولوی به روی صحنه می‌رود. اگر شما نیز چنین پرسش‌هایی دارید، بی‌شک باید بگویید که شیوه‌های اجرایی‌اش در ذهن دارید، تماشا ی پرده‌خانه شاید بتواند کمک بسیاری برای مصمم شدن تان در یافتن پاسخ آنها کند.