روی صحنه آبی

نقدی بر «تئاتر فست‌فود»

آینده تئاتر ایران

محسن خیمه‌دوز
منتقد

● از زمانی که سینمای ایران تحت‌تأثیر ورود سرمایه‌های کثیف مجبور به ساخت کمدی‌های سطحی و سخیف شد و سینمای نوین فیلمفارسی را بنیان‌گذاری کرد و ماهیت سینما را تا حد سریال‌های نازل تلویزیونی کاهش داد، می‌شد حدس زد که چنین بلایی هم دیر یا زود بر سر تئاتر خواهد آمد، که آمد.

اینک تئاتر ایران با آن سابقه درخشانی که داشت، در حد سینما و تلویزیون سقوط کرده و علیرغم کثرت کمی‌ای که پیدا کرده، به تنزل کیفی دچار شده، به‌نحوی‌که دیگر انتظار دیدن یک اثر درخشان تئاتری انتظاری است عبث، به همان اندازه که در انتظار گودو بودن هم عبث است.

دلایل و عللی چند باعث بروز این وضعیت اسفناک در تئاتر ایران شده است؛ وضعیتی که می‌توان از آن به «تئاتر فست‌فودی» یاد کرد.

«فست‌فود» یکی از شیوه‌های تهیه و سِرو غذاست که در دوران اولیه شکل‌گیری مدرنیته در غرب ابداع شد برای کارمندان و کارگرانی که باید در میان ساعات کاری‌شان به‌سرعت غذا را تهیه و استفاده می‌کردند. از این منظر، در دوران مدرن، سرعت، جایگزین کمبود زمان مناسب شد و این‌چنین بود که «فست‌فود» متولد شد؛ گونه‌ای خوراکی که سریع تهیه و سریع هم استفاده می‌شد. واضح است در کنار فایده عمومی چنین غذایی، اولین چیزی که فدا شد، کیفیت غذایی و طعم غذا بود. «سرعت‌زدگی» به تدریج همه شئونات مدرن را فراگرفت و عاقبت به سوی هنر، ادبیات و نوشتار هم آمد. به همین دلیل است که در بازار نشر این روزها، در ایران و جهان، شاهد کتاب‌هایی هستیم با عنوان، مدیر چنددقیقه‌ای، فلسفه در چنداساعت، روان‌شناسی در چنددقیقه، فیلم‌نامه‌نویسی در یک هفته، کارگردانی در سه روز، ترجمه در چند روز، مقالات آی‌اس‌آی و پایان‌نامه‌های دکترا در چند هفته و...

و اینک همان «سرعت‌زدگی»، مبنای تهیه آثار تئاتری هم شده، به‌طوری‌که دیگر ساخت تئاتری «غیرفست‌فودی» تقریبا غیرممکن شده است؛ تئاتری که روزی دو ویژگی اولیه‌اش، «تمرین» و «کیفیت» بود، اینک با «سرعت‌زدگی»، اولین چیزهایی را که از دست داده، همان دو ویژگی «تمرین» و «کیفیت» بوده است.

«تئاتر فست‌فودی» تحت‌تأثیر علل دیگری هم شکل گرفته است.

یک علت آن هم‌سطح‌شدن فعالیت تئاتری با فعالیت‌های بی‌کیفیت سینمایی و تلویزیونی است که نتیجه‌اش نازل‌شدن سطح کیفی آثار تئاتری است.

علت دیگر فست‌فودی‌شدن تئاتر، ورود مخاطبان «فست‌فودپسند» به حوزه تئاتر است؛ مخاطبانی که قبلا سینما و تلویزیون عامه‌پسند، ذهن آنها را شکل داده و سرمایه‌گذاران بازاری هم، سطح تئاتر را به سطح نیاز آنها تنزل داده‌اند تا بتوانند به سودآوری برسند. درحالی‌که قبل از شکل‌گیری «تئاتر فست‌فودی»، این نیاز بازاری در تئاترهای موسوم به «تئاترهای آزاد» در برخی سالن‌ها پاسخ داده می‌شد، بی‌آنکه نیاز باشد این آسیب و بیماری به کل بدنه تئاتر سرایت داده شود. اما تئاتر امروز ایران نه در یک بخش کوچک که در کلیتش به «فست‌فود» تبدیل شده و بازارِ هدفش همان مخاطبانی است که قبلا توسط سینمای نازل و تلویزیون نازل ذهنشان شکل گرفته و آماده «فست‌فودخوری» در تئاتر شده‌اند. همین مخاطبانِ آسان‌گیر هستند که باعث شدند تئاتر ایران، قبلا به تدریج و اینک به سرعت، به فقدان عمق و اسارت در سطحی‌نگری و سطحی‌بودن دچار شود.

علت دیگر شکل‌گیری «تئاتر فست‌فودی»، جدا از آموزش‌های بی‌کیفیت آکادمیک و کلاس‌های آزاد، میل شدید و فراوان تئاتری‌های جوان است که سر در سودای «ستاره‌شدن»، «شهرت زودرس» و «اجرای صحنه‌ای با سرعت» دارند، ولی عاقبتِ کار آنها هم، چیزی جز «تئاتر فست‌فودی» نبوده است؛ تئاترهایی که غالبا با نام نویسنده‌های بزرگ روی صحنه می‌آیند، ولی نتیجه حاصله، هجو خودِ تئاتر است.

فراموش‌شدن پدیده‌هایی مانند اصول کارگردانی، اصول طراحی صحنه، اصول نویسندگی، اصول بازیگری، مبانی دراماتورژی، حذف تمرین‌های طولانی پیش از اجرا، حذف گروه‌های هماهنگ تئاتری و از همه بدتر، حذف نگاه زیباشناختی به فرم و محتوای تئاتر به مثابه یک اثر هنری (و نه یک اثر تجاری، تفریحی و رزومه‌ای)، از نتایج تأسف‌آور «تئاتر فست‌فودی» هستند. «تئاتر فست‌فود» که به شناسنامه تئاتر امروز ایران تبدیل شده، تئاتری بیمار است که برای درمان بیماری «سرعت‌زدگی‌اش» به «پزشک زمان» نیاز دارد.

برای فهم بهتر این مطلب پیشنهاد می‌شود فیلم دیدنی «زمان بازی»، ساخته ژاک تاتی، با بازی درخشان خود او دیده شود تا عمق آسیبی که مدرنیته با «سرعت‌زدگی» خودش به زیست‌جهان بشری زده، تا اندازه‌ای آشکار شود. تئاتر ایران به یک «ژاک تاتی» نیازمند است تا بتواند «بازی زمان» را از او بیاموزد و آسیب‌های حاصل از بیماری «سرعت‌زدگی» را به کمک او درمان کند که اگر چنین نشود، آینده تئاتر ایران، مانند آینده سینمای ایران، چیزی جز «فست‌فودهای کپک‌زده» نخواهد بود.

نا-سفرنامه ۷

تابلوی سیاه، تابلوهای سفید

نغمه ثمینی
نویسنده

پنج دقیقه یا ۱۰ دقیقه؟ شاید حتی ۱۵ دقیقه‌ای می‌شود که ایستاده‌ام مقابل این مستطیل سیاه بزرگ و از جایم جم نمی‌خورم. ایستاده‌ام پای این مستطیل سیاه و نگاه خیره‌ام، هر دم خیره‌تر می‌شود. نه می‌توانم گامی به پس بروم و نه گامی به پیش. می‌شد شیادی باشد این. می‌شد از دسته ترفندهای دادائیستی ضدموزه باشد. می‌شد از این خودنمایی‌های آرتیست‌گونه نقاش‌های بی‌غمی باشد که هدف‌شان متحیرکردن مدیر موزه‌ها و گالری‌هاست. می‌شد مزخرف باشد این مستطیل سیاه، اگر توضیحی کنارش و نوشته‌ای زیرش حک نشده بود و با آن توضیح و آن نوشته است که این مستطیل سیاه بدل می‌شود به یکی از زیباترین تابلوهایی که در عمرم دیده‌ام.

کسانی هستند که تشنه دیدن اصل نقاشی‌های تاریخ هنرند و من یکی از آنها هستم. می‌دانم این تشنگی پرخرجی است و گاه محال است سیراب‌شدن. می‌دانم جهان، میراث بصری‌اش را مثل تخم چشمش نگهداری می‌کند و دست‌یافتن به اصل نقاشی‌ها و دیوارنگاره‌ها آسان نیست. می‌دانم امکان دیدن این نقاشی‌های اصل، خودش به کسب‌وکاری پول‌ساز بدل شده است.

بااین‌همه هر وقت به بهانه کاری جایی مسافر بوده‌ام، با اعتیادی وصف‌ناپذیر حفره‌ای در زمان جسته‌ام که خود را پرتاب کنم به آغوش موزه‌ای، گالری، کلیسایی، مسجدی و معبدی که در آن شاهکاری در اصالت خود و با اصالت خود، زمان را تاب آورده است. شده باشد کسانی را قال بگذارم، شده باشد کسانی را «بپیچانم»، شده باشد از وقت ناهار و صبحانه بزنم، شده باشد کارهایم را نصفه‌ونیمه رها کرده باشم و صاحب کارم ناراضی مانده باشد؛ به‌هرحال گریخته‌ام به طریقی و دویده‌ام که میراثی بصری را ببینم که رؤیای دیدنش را داشته‌ام. همیشه هم هنگام ترک میراث بصری، حسرت داشتنش در من موذیانه رشد کرده؛ آن‌قدر که پنهان به دوربین‌های مخفی نگاه کرده‌ام و در ذهن فیلم‌نامه سرقت را چیده‌ام.

گئورنیکای پیکاسو را از پنجره سقفی موزه سوفیای مادرید خارج کرده‌ام، شکوفه‌های بادام ون‌گوگ را نیمه‌شب، زمانی که نگهبان موزه به خواب فرو رفته بوده، از پارکینگ موزه ون‌گوگ آمستردام بیرون برده‌ام. دیوارنگاره شام آخر را تکه‌تکه از دیوار غذاخوری صومعه سانتاماریا دل گرتزیه[۱] کنده‌ام و در کیف گذاشته‌ام و به خانه منتقل کرده‌ام و بعد البته همیشه به این نقشه‌های خام‌دستانه ساعت‌ها در خلوت خندیده‌ام.

هم‌سفرها و دوستانم اغلب این جنون من را نمی‌فهمند. حق دارند. من نفهمیدن آنها را می‌فهمم.

«اینکه اصل لبخند مونالیزا را ببینی یا عکسش را در کتابی یا بر پوستری، فرقش چیست؟».

«خیلی فرق می‌کند، اصلش جان دارد، کپی‌ها جان ندارند. کپی هیچ وقت برابر اصل نمی‌شود. اصل تابلوها اصالت تاریخ را در خود نهفته دارند. اصل تابلوها نمود جدال و تضاد و آشتی و جنگ با تاریخ‌اند. حتی اگر دیروز کشیده شده باشند، تاریخ دارند».

«در عصری که می‌توان هنر را تکثیر کرد، همه مناسبات عوض می‌شود؛ یعنی کسی که پول نداشته باشد خودش را به لوور برساند، از لذتی محروم است؟ یعنی لذت هنری هم از آن گروه محدودی است؟ بسیاری از این آثار اصلا به دست نقاش‌های فقیر تولید شده‌اند، مثل ون‌گوگ!».

حق با آنهاست. اینها را می‌فهمم؛ اما نمی‌توانم انکار کنم که هر زمان تقدیر سفر من را مقابل اصل شاهکاری بصری قرار داده است، از نفس افتاده‌ام و زمان و مکان را گم کرده‌ام. احساس کرده‌ام که اصل این نقاشی‌ها دارند با مخاطبان خیره‌شان حرف می‌زنند. احساس کرده‌ام زنده‌اند و بافت فرهنگی یک دوران درون‌شان نفس می‌کشد. احساس کرده‌ام این نقاشی‌ها سلول‌های صداهای به‌جامانده از میان انبوه صداهایی است که هرگز شنیده نشده‌اند و نمانده‌اند؛ و افسوس که ۹۹ درصد از آدم‌های روی زمین مرده‌اند، پیش از آنکه لذت بیان خود را بیابند.

حالا ایستاده‌ام مقابل این مستطیل سیاه و خاطره تمام تابلوهایی که دیده‌ام، به‌سرعت از مقابل چشمانم می‌گذرند و ناگهان در لحظه‌ای غریب درک می‌کنم که دارم با همان اشتیاقی به این مستطیل سیاه نگاه می‌کنم که به گئورنیکا و شام آخر و شکوفه‌های بادام نگریسته‌ام. این مستطیل سیاه من را مجذوب خود کرده است: آیا بخشی از این جذابیت به تجربه آن روز بازمی‌گردد و به تمام لحظاتی که تا پیش از رسیدن به نقطه مقابل این تابلو تجربه کرده‌ام؟

پیش‌ازاین ما، من و دو دوست جوان و باهوش و تئاتری تازه از ایران آمده‌ام، در کوچه‌پس‌کوچه‌های این شهر راه رفته‌ایم و از سرما به خود لرزیده‌ایم. شهر از آنچه فکرش را می‌کرده‌ام، آرام‌تر است و بدون جار و جنجال‌تر و برای پایتخت آمریکا بودن، زیادی یونانی است. ما از معماری شهر حرف زده‌ایم و از شمایل ساختمان‌ها که انگار می‌خواهند حال‌وهوایی از یونان باستان را تداعی کنند و اینکه آیا با این ترفند قرار است یک جوری وصل شوند به آن برهه تاریخی انفجار هنر و فرهنگ؟

یا قرار است شهر وصل شود به رستن‌گاه دموکراسی در جهان؟ یا قدمتی را که ندارد، به رخ بکشد؟

هر چه هست، ما در شهر قدم زده‌ایم و رفته‌ایم مقابل کاخ سفید و من دیده‌ام که این کاخ کوچک‌تر از آن است که فکرش را می‌کردم؛ دوستانم گفته‌اند که رئیس‌جمهور فعلی دارد میله‌های مقابل کاخ را قطورتر و بلندتر می‌کند و من دیده‌ام که مقابل کاخ بی‌خانمان‌هایی خیمه زده‌اند و تابلوهایی نوشته‌اند خطاب به رئیس‌جمهور که دروغ‌گو است و دروغ‌هایش را دیگر کسی باور نمی‌کند؛ بی‌خانمان‌هایی اغلب مکزیکی. یادم می‌آید من به جای آنها ترسیده‌ام و فکر کرده‌ام شاید شجاعتشان برمی‌گردد به غفلت نگهبان‌ها. اما دوستان جوانم گفته‌اند که آنها اینجا خانه کرده‌اند و خود را همسایه کاخ سفید می‌دانند و روزهاست که آنجا نشسته‌اند و صدای نازک شکننده بی‌جانشان را روی مقوایی باران‌خورده و کج‌وکوله حک کرده‌اند و چقدر مهم است این جایی حک‌شدن و جایی ثبت‌شدن؛ حتی روی مقوایی باران‌خورده و کج‌وکوله.

هنوز دو ساعت و نیم مانده به آن مستطیل سیاه‌رنگ که با دوستان جوان و باهوشم گام زده‌ایم در خیابان‌هایی که به سمت سنا می‌روند و دیده‌ایم عده‌ای بسیار که پرچم‌های ترکیه در دست دارند و به انگلیسی شعار می‌دهند علیه سیاست‌های نظامی ترکیه. چند اتومبیل سیاه ضدگلوله گذر کرده‌اند و شعاردهندگانی در پی‌شان دویده‌اند که البته تعدادشان زیاد نیست؛ شاید ۲۰ یا ۳۰ نفر و همین‌ها ردی از صدای نازکشان در فضای اطراف به جای گذاشته‌اند.

هنوز یک‌ساعت‌ونیم مانده به مستطیل سیاه‌رنگ که رفته‌ایم به میدان بزرگی که تمام موزه‌ها و گالری‌ها را در خود جای داده و عجیب اینکه هیچ‌کدام برای ورودی پولی نمی‌گیرند و این در سرزمینی که حتی نفس‌کشیدن پولی است، سخت غیرمعمول به نظر می‌رسد. از میان ده‌ها انتخاب، موزه تازه‌تأسیسی را انتخاب کرده‌ایم و داخل شده‌ایم؛ موزه‌ای که ما را به مرز خفگی رسانده است. معماری موزه براساس زندگی سیاه‌پوست‌ها در آمریکا ساخته شده است. فضای ورودی تنگ و بسته و خفه است.

همه‌چیز سیاه است و تیره و تار و بعد همپای نمایش عکس‌ها و مدارکی از جنبش سیاه‌پوستان برای آزادی و زمانی که آنها صدایی یافته‌اند، کم‌کم فضا باز و بازتر می‌شود و اندکی نور به فضاها می‌تابد. موزه مملو از مستنداتی است نفس‌گیر از برده‌داری در دوران برده‌داری و برده‌داری پس از دوران برده‌داری: شیر آب‌هایی جدا برای سیاه‌پوست‌ها، واگن‌های جدا برای سیاه‌پوست‌ها، تحقیر نفرت‌انگیز. بعد از این موزه تلخ و تاریک بیرون زده‌ایم و تازه بعد همه این خیابان‌گردی‌ها، وقتی از خستگی روی پایمان بند نیستیم و از سرما قندیل بسته‌ایم وارد گالری عجیبی شده‌ایم به نام موزه هرش هورن[۲] و هنوز یک ساعت مانده به آن مستطیل سیاه. موزه معماری دواری دارد و ما دور خودمان چرخیده‌ایم و طبقه‌ها را بالا رفته‌ایم تا وارد بخشی شده‌ایم به نام «هیچ». حالا تنها چند دقیقه مانده به آن لحظه اعجاب‌انگیز.

حالا که خاطرات این گذشته نه چندان دور را به یاد می‌آورم، از خودم می‌پرسم که آیا تنها یک مستطیل سیاه آنجا بود، یا پنج تا در اندازه‌های مختلف؟ آن لحظه به‌قدری خسته بودم که این را به یاد ندارم. اگر هم پنج تا بود، من تنها مقابل یکی خیره به نظاره ایستادم. اسم مجموعه را جایی ثبت کرده‌ام: پنج شب از مجموعه‌ای بزرگ‌تر به نام وزن تاریخ، اثر نقاشی کوبایی به نام رینیر لی وا نووو[۳]. ابتدا این مستطیل سیاه برایم تنها یک مستطیل سیاه است. می‌خواهم بگذرم که چشمم می‌افتد به برچسبی که فروتنانه زیر تابلو حک شده است: «کتاب سبز، نوشته قذافی، لیبی ۱۹۷۵» گیج می‌شوم از رابطه این مستطیل سیاه و این زیرنویس. سرک می‌کشم به توضیحی کلی که کنار تابلو قرار دارد: «نقاش میزان مرکبی را که در نوشتن پنج کتاب مهم تاریخ به کار رفته، با نرم‌افزاری به‌طور دقیق تخمین زده است و با همان حجم مرکب نقاشی‌ها را کشیده است. این پنج کتاب پایه اصلی پنج رژیم توتالیتر جهان محسوب می‌شوند». نام کتاب‌های دیگر چه بود؟ شاید «نبرد من» نوشته هیتلر یکی از آنها بود و دیگری...؟ به خاطر ندارم. تنها آن یادداشت در ذهن من مانده است با معنای غریبش: یعنی نقاش برای کشیدن آن مستطیل سیاه دقیقا همان‌قدر مرکب به کار برده است که قذافی برای نوشتن «کتاب سبز»؛ این آیا نبوغ‌آمیز نیست؟

مستطیل سیاه با آن توضیح و آن برچسب، از سطحی سیاه به تابلویی جذاب تبدیل می‌شود و نگاهم را به خود قفل می‌کند. توان کندن از این سطح سیاه یک‌دست را ندارم. به یاد می‌آورم قذافی این کتاب را بر اساس کتاب سرخ مائو نوشته است و بعد به یاد می‌آورم عکس‌هایی را که دیده‌ام از آتش‌زدن «کتاب سبز» به‌دست مردم. کتابی که می‌گویند کتاب مدارس لیبی بوده است و خواندنش بر همه واجب. انگار نقاش می‌خواهد تردیدی را در جان ما برانگیزاند؛ آیا اگر آن میزان مرکب صرف سیاه‌کردن بومی می‌شد، بهتر نبود تا نوشتن ایده‌هایی که -راست و دروغ- ملتی را به حقارت و فلاکت کشانده است؟ آیا بهتر نبود جوهری که صرف نوشتن چیزهایی مثل این شده که سینما و تئاتر تنها مال آدم‌های بی‌کار و بی‌تجربه است و آدمی که اهل کار باشد به این چیزها احتیاجی ندارد، تنها جوهر می‌ماند و گوشه چپ سطحی را سیاه می‌کرد؟ و بهتر نبود آیا که جوهری که صرف نوشتن درباره بزرگ‌کردن فرزندان به‌عنوان تنها وظیفه زنان و البته ماندن در خانه و حفظ زیبایی‌شان شده، جوهر می‌ماند و گوشه راست سطحی را سیاه می‌کرد؟ و چه می‌شد اگر جوهری را که صرف نوشتن در باب ضدیت با آزادی رسانه‌ها بود، صرف سیاه‌کردن پایین و بالای سطحی می‌شد و چه می‌شد اگر...؟[۴] آنچه به یاد دارم از کتاب سبز را باز به یاد می‌آورم و ناگهان تابلوی سیاه در من حسی از وجد می‌آفریند؛ فراموش می‌کنم که این کتاب نوشته شده است و باور می‌کنم که همان میزان جوهر تنها سطحی را سیاه کرده است و در قلبم نسیمی از شادمانی می‌دمد. تابلوی سیاه می‌شود نشانی از آزادی؛ و نشانی از یک‌جور زیبایی ناشناخته و نامعمول: اگر نویسندگانی بودند که به‌جای نوشتن کتاب‌هایی مانند این، با خیرخواهی و حسن‌نیت تنها جوهر را روی بوم‌هایی می‌ریختند و شهوت نوشتنشان را تنها با سیاه‌کردن سطحی فرومی‌نشاندند، تاریخ شاید روزهای تلخ بسیاری را در خاطره خود حمل نمی‌کرد. این ایده حتی اگر درصدی هم رمانتیک باشد، اعتراف می‌کنم که به واسطه‌اش برای نخستین‌بار اسطوره نوشتن برایم فرومی‌ریزد و روی مخوف نوشتن بر من آشکار می‌شود: ننوشتنی که شرف دارد بر نوشتن، مرکب‌ماندنی که شرف دارد بر کلمه‌شدن، سیاهی‌ای که شرف دارد بر جملات. تابلوی سیاه، بی‌شک مخلوق زیبایی است؛ به غایت زیبا. مخلوقی، بازتاب صلح. مخلوقی، بازتاب آزادی. مخلوقی که تمام کلمات بی‌رحم و متجاوز را تبدیل کرده به تنها سطحی سیاه و بی‌آزار. برای همین نمی‌توانم از مقابل این تابلو تکان بخورم؛ من انگار از طریق نگریستن به این تابلو، به نقابی سیاه چشم دوخته‌ام که پس پشتش گردبادی است از اضمحلال و خراش و بدبختی. من انگار صدای آن اضمحلال و خراش و بدبختی را می‌شنوم از پس پشت این سیاهی. من انگار از طریق این سیاهی به امکان آزادی چشم دوخته‌ام. من به امکان زنده‌بودن، من به امکان خوشبختی مردمی چشم دوخته‌ام که مرده‌اند، که تکه‌تکه شده‌اند و مرده‌اند، که تجاوز دیده‌اند و مرده‌اند، که مرده‌اند، تنها مرده‌اند و این کلمه بار مخوف غریبی دارد، بی‌هیچ پیشوند و هیچ پسوند.

یک ساعت بعد از آن تابلوی سیاه، با دوستان جوانم سوار بر مرکبی به محل اقامتمان بازمی‌گردیم. من می‌گویم که ما بعد از دیدن این نمایشگاه، دیگر همان آدم‌های پیشین نیستیم. دوستان جوان باهوشم لبخندی گنگ می‌زنند و به روبه‌رو خیره می‌شوند؛ احتمالا به تجربه‌های تاریخی دشوارشان خیره شده‌اند.

سه ساعت بعد از تابلوی سیاه، در اتاق هتل تنها نشسته‌ام، در سکوت و در تاریکی و فکر می‌کنم به انبوه کتاب‌هایی که می‌شد نوشته نشوند و جوهرشان تنها سطحی را سیاه می‌کرد و این سیاهی نقابی نه، که مانعی می‌شد بر نفرت و خون و مرگی که کلماتشان برانگیخته بود. سه‌ساعت‌ونیم بعد از تابلوی سیاه، به سفیدی دیوار اتاق هتل چشم دوخته‌ام و می‌بینم کتاب‌هایی نوشته‌نشده را در این سفیدی و در این فقدان جوهر؛ کتاب‌هایی که نویسندگانشان از ترس هرگز آنها را ننوشته‌اند یا نوشته‌اند، اما سانسور خون کتابشان را ریخته. فکر می‌کنم از فردا هر دیوار سفیدی برای من نشانی است از تابلویی سفید. نشانی از یک کتاب چاپ‌نشده، کلماتی سفید بلعیده‌شده توسط کلماتی سیاه، غالب. چهار ساعت بعد، هنگام خواب است. صداهای کم‌جانی در سرم می‌پیچند، صداهای آن ۲۰،۳۰ نفر؛ نوشته‌های بی‌خانمان‌ها؛ صداهای گم‌شده در آن موزه هولناک. چهارساعت‌ونیم بعد خواب هجوم آورده است. من هیچ نقشه‌ای برای سرقت این تابلوی سیاه ندارم و به خواب می‌روم.

پی‌نوشت‌ها:

[۱]- Santa Maria Delle Grazie

[۲] Hirshhorn Museum

[۳] Reynier Leyva Novo

[۴] http://openanthropology.org/libya/gaddafi-green-book.pdf

بوتو در تهران، «وجود» دارد

پژند سلیمانی: برای مایی که شاید نام چندتایی از حرکات ژاپنی به گوشمان رسیده باشد، بوتو و کابوکی فرقی ندارد. در کشور ما اجراها یا به قول فرنگی‌ها پرفورمنس‌های این‌چنینی بسیار کم است یا بهتر بگویم، تعداد آنهایی که مجوز می‌گیرند و می‌شود، بلیتشان را از سایت‌ها خرید، بسیار کمتر. برای همین سردرآوردن از اینکه اصل این اجراها چیست‌اند و اصلا چیستی این اجرا از کجا می‌آید، کاری بسیار دشوار است.

آنچه از متون اصلی می‌شود دریافت، این است که بوتو یک فرایند زیستی است که نمی‌توان تنها آن را بر تکنیک متکی دانست. این امر بوتو را از بسیاری اشکال حرکتی دیگر متمایز می‌کند. یعنی هر اجراگر می‌تواند بوتوی متفاوتی خلق کند؛ بنا بر توانایی فیزیکی، روحی هر فرد، حتی شرایط اجتماعی و اقلیمی نیز تأثیر بسزایی در اجرای بوتو خواهد داشت. مثلا کسی که در منطقه کوهستانی رشد یافته و بدنش با قواعد بومی و اقلیمی آنجا سازگار شده است، حتما دایره حرکاتش با کسی که با شرایط منطقه کویری خو گرفته، متفاوت خواهد بود. بوتو اجرایی است درونی و عرفانی که بنا به آنچه اجراگر در دوران مستمر تمرینی خود به آن رسیده است، روی صحنه شکل خواهد گرفت. رسیدن به توانایی برای این اجراها، کار روز و ماه نیست. کسانی که سراغ بوتو رفته‌اند، سال‌ها درگیر آن مانده‌اند. اگر از خودمان سؤال کنیم هدف این حرکت‌ها چیست، پاسخ بسیار متفاوت خواهد بود. می‌تواند مانند هر اجرایی پیامی ضمنی در دل داشته باشد که با امکانات اجرایی به مخاطب منتقل شود. هر آنچه اجراگر در اجرا از طریق حواس پنج‌گانه به مخاطب منتقل کند، جزء امکانات اجرایی به شمار می‌رود.

و اما در همین گوشه‌کنارهای شهر، یکی از همین اجراها در حال انجام است؛ اجرای بوتو با نام وجود. نامی که به‌تنهایی بار و مدلولی را در ذهن به تصویر می‌کشد و مخاطب را پیش از شروع با خود درگیر می‌کند. بهزاد غلامی، با تصویری مینی‌مال و ساده، داستانی عمیق را به تصویر می‌کشد. این اجراگر سال‌ها روی این حرکات کار کرده و حالا با انباشتگی‌ای که در این سال‌ها به آن دست یافته، آمده سراغ «وجود». کلمه‌ای که ما را بدون آنکه بخواهیم یاد موجودیت، «دازاین» هایدگر می‌اندازد و درگیر فلسفه می‌کند.

اجرای«وجود»، موجودیت بشر را به تصویر می‌کشد. از ابتدای خلقتش به‌سوی درگیری‌هایش با جنسیت، درون و روح پیش می‌رود و با او پیش می‌رویم. سپس آن وجودی که شکل گرفته مقابل چشمان ما، در دنیایی که از در و دیوارش خون می‌بارد، خموده می‌شود. فرومی‌ریزد و در خود فرومی‌رود و پایان می‌گیرد. تمام می‌شود. درست مثل هر چیز و هر کسی که نقطه شروع و پایان دارد. درست مثل همین نوشته که باید جایی تمام شود.

مسیری که اجراگر برای ما به تصویر می‌کشد مسیری است که می‌توان آن را به هرکجای این کره خاکی ارجاع داد. وجود اجرایی است که برای دقایقی ما را از وجودیت خویش غافل و همراه با زیستنی می‌کند که انگار پایانی برایش نیست.

اجرای «وجود» در خانه نمایش دا، هر شب ساعت ۲۰:۱۵ روی صحنه می‌رود.

در بوته نقد

به بهانه اجرای نمایش «کد ۱۳» در عمارت نوفل‌لوشاتو

هراس‌های دوران خوش دبیرستان

محمدحسن خدایی
منتقد

● آنچه که اجرائی مانند نمایش کد ۱۳ را واجد اهمیت می‌کند، شیوه بازنمایی است. اینجا چندان از بحرانی‌شدن مکانیسم بازنمایی واقعیت زندگی روزمره خبری نیست و تلاش بازیگران، خلق دقیق یک فضای آموزشی است. بنابراین با روایتی رئالیستی روبه‌رو هستیم که به شکل درخشانی از پس آفریدن حال‌وهوای دبیرستانی دخترانه برآمده است. دانش‌آموزان با روپوش‌هایی متحدالشکل، با خوشی‌ها و دل‌نگرانی‌های دوران نوجوانی، با ترس و گاه تهور قابل انتظار این قبیل محیط‌های آموزشی، نقبی زده‌اند به مناسبات پرفرازونشیب دوران تحصیل. مسئله واجد اهمیت نسبتی است که اجرا برقرار می‌کند در رؤیت‌پذیری نظام آموزش‌وپرورش در مواجهه با دوران حساس بلوغ دانش‌آموزان. این البته نکته آشکاری است که در تمام ساختارهای سیاسی، نظام آموزشی به مثابه نماینده «دیگری بزرگ» و مانند سازوبرگ ایدئولوژیک دولت، تلاش دارد فرامین ساحت نمادین را اجرا کند. بنابراین بار دیگر شاهد تنش، مابین دانش‌آموزان و نظام بوروکراتیک آموزش هستیم. عماد رجبلو در مقام نمایش‌نامه‌نویس، جهانی متکثر از دختران دانش‌آموز خلق کرده و میثاق زارع در کسوت دراماتورژ و سوگل جعفری در جایگاه کارگردان، تلاش دارند با رویکردی واقعیت‌گرا و وفادار به متن، این تکثر شکننده و متضاد را نمایان کنند.

اجرا به نوعی تلاقی نیروهای اجتماعی این روزهای ماست؛ نیروهایی که به میانجی فیگورهایی مانند دانش‌آموز، معلم و سرایدار بازنمایی می‌شوند، بنابراین می‌توان شکل خفیفی از تضادهای طبقاتی را در مناسبات آنان مشاهده کرد. اغلب اوقات و در غیاب معلم و نظم نمادین؛ یعنی همان دقایق به‌انتظارنشستن برای شروع کلاس درس، دانش‌آموزان امکان می‌یابند بار دیگر به‌اصطلاح نوجوانی کنند و گرفتار رعایت دیسیپلین تحصیلی نباشند؛ دقایقی از اجرا که از قضا سرخوشانه است و واجد لذت و امکان تخطی. اما بار دیگر و با حضور معلم روال عادی زندگی روزمره از سر گرفته شده و تنها آنگاه واجد گسست می‌شود که ناگهان جنینی مرده در سرویس بهداشتی مدرسه کشف شده و مناسبات دبیرستان را برهم زند؛ وضعیتی بحرانی که در نهایت می‌بایست با تدبیر، رفع‌ورجوع شود. بنابراین قبل از آنکه مراجع قانونی در این باب مداخله کنند، گفت‌وگوها آغاز شده و مکانیسم‌های لابی‌گری به کار می‌افتند. حال با انواع تشویق، تهدید، تطمیع و تنبیه روبه‌رو هستیم که در گفتار معلم مدرسه با بازی پژند سلیمانی مشاهده می‌شود. او که مادر یکی از بچه‌هاست، به تمامی نمی‌تواند خود را از مهلکه برهاند و در صورت خطاکاربودن فرزندش به نوعی موقعیت حرفه‌ای‌اش به مخاطره خواهد افتاد. پس در مقام مسئول، در پی آشکارشدن واقعیت ماجراست. در ادامه تهدید می‌کند که اگر مسئله مابین خودشان حل‌وفصل نشود، از پزشک قانونی برای معاینه دختران استفاده خواهد کرد. حال دختران که پیش از این رازهای کوچکی دارند و خبط و خطاهای قابل اغماض، ناگهان با وضعیتی دشوار مواجه می‌شوند که پای قانون به میان آمده و حیثیت و آرامش شخصی و خانوادگی در خطر است.

طراحی صحنه ساده و واقع‌گراست؛ نیمکت‌هایی که در کنار هم چیده شده و فضای داخلی یکی از کلاس‌های دبیرستانی را بازنمایی می‌کند. دو پنجره که فضای بیرون از کلاس را برای دانش‌آموزان قابل تماشا می‌کند. یکی از پنجره‌ها مشرف به خیابان کناری است و آن دیگری به حیاط مدرسه گشوده؛ امکانی برای دیدزدن و تخیل‌ورزی. بی‌جهت نیست که دانش‌آموزان مدام در کنار یکی از پنجره‌ها می‌ایستند و با نوعی لذت، روایت اغراق‌شده‌ای از آمال و آرزوهایشان را هنگام فراغت و زنگ تفریح برای بقیه تعریف می‌کنند.

اجرای سوگل جعفری به بحران اخلاق در محیط آموزشی اشاره دارد؛ اینکه چگونه افراد برای حفظ موقعیت خویش دروغ می‌گویند و چندان گرفتار وجدان معذب نمی‌شوند. فی‌المثل سرایدار دبیرستان را به یاد آوریم که زنی است از طبقه فرودست که به دستور مافوق خویش یا همان خانم معلم، کیف دختر معلم را که یکی از شاگردان مدرسه است، دور از چشم دیگران می‌کاود. وقتی با حضور ناگهانی همان دختر با بازی زهرا آقاپور مواجه می‌شود، همه‌چیز را نفی کرده و روایتی جعلی از حضور خویش ارائه می‌دهد. بعدتر وقتی همان سرایدار مورد اتهام‌زنی معلم قرار می‌گیرد، برای حفظ آبروی پسر و عروس باردارش که متهم به سقط جنین در مدرسه شده، بار دیگر روایتی غیرواقعی از سقط جنین خویش در مدرسه بر زبان می‌راند. نتیجه اخلاقی اجرائی مانند کد ۱۳ مبتنی‌بر این واقعیت تلخ است که گویی کنش‌ورزی آدم‌ها در این دوره‌وزمانه چندان در قید امر اخلاقی نیست و این سیاست بقاست که تصمیم‌ساز است. آنان از بیان حقیقت دست شسته و بنابر منطق موقعیت که اغلب هولناک است، آمال و آرزوهایشان را به‌جای واقعیت بیان می‌کنند و این البته آغاز دروغ و دورشدن از حقیقت است.