روزنامه شرق

پرونده‌ای برای تئاتر «ماتریوشکا» اثر پارسا پیروزفر

# چخوف، علیه چخوف

عسل عباسیان

تئاتر «ماتریوشکا» با نویسندگی، کارگردانی و بازی تک‌نفره پارسا پیروزفر، در ۲۰۰ اجرای خود در تهران از سال گذشته تاکنون، توانسته با اقلیت افراد دخیل در اجرا، اکثریت مخاطب را رقم بزند؛ هفت‌نفر توانستند ۴۷ هزار نفر تماشاگر را در سالن‌های ناظرزاده‌کرمانی تماشاخانه ایرانشهر و تماشاخانه پالیز میزبانی کنند و به فروش یک‌ونیم‌میلیارد تومانی دست یابند. در این تئاتر ۱۲۰دقیقه‌ای، پیروزفر با کمینه هزینه، توانسته به سودی بیشینه دست یابد؛ سودی که نه فقط به شکل ریال و تومان، بلکه به صورت سرمایه نمادینی که جلب و جَلد تماشاگر است، بروز یافته.

در این نمایش، پیروزفر با انتخاب هشت داستان کوتاه چخوف، ترجمه و سپس تبدیل آنها به نمایش‌نامه‌های «مرگ کارمند دولت»، «چطور دمیتری کولدارف یک‌شبه معروف شد؟»، «محاکمه»، «جنون ادواری»، «تسویه‌حساب»، «زن نجیبی که از میان ما رفت»، «شاهکار هنری» و «بوقلمون‌صفت» در چهار ماه توانسته نمایشی طراحی کند که در آن داستان‌های چخوف، همچون عروسک‌های تودرتوی ماتریوشکا یک بدنِ واحد را می‌سازند. همه ۲۶ شخصیت این نمایش، نهایتا در یک تنِ واحد روی صحنه تجسم می‌یابند؛ اما پرسش بنیادینی که با آن مواجهیم این است که چرا همه شخصیت‌ها از سوی یک‌شخصیت که همان پارسا پیروزفر است روی صحنه حاضر می‌شوند؟ ما در این اجرا علاوه بر مونولوگیزه‌کردن دیالوگ از سوی پیروزفر، ناظر غیاب «بدنِ در سکوت»، روی صحنه‌ایم. به تعبیر دیگر، با حذفِ بازیگر مقابل و ایفای نقش او توسط یک بازیگر، «رابطه با دیگری» به «رابطه با خویشتن» تقلیل می‌یابد. اگر بتوان این منطق را پذیرفت که می‌شود «بدنِ در سکوت» را از روی صحنه حذف کرد، آیا نمی‌توان گفت تمام نمایش‌نامه‌های جهان با این شگرد قابل اجرا هستند؟ و آن‌وقت وجه تسمیه «ماتریوشکا» به‌عنوان تجسدِ بدن‌های یکی‌شده، در این نمایش قابل نقض توسط نمایش‌های دیگری با الگوی مشابه نمی‌تواند باشد؟

به نظر می‌رسد در این ابتکارِ اتفاقا موفق اجرائی، پیروزفر همه شخصیت‌ها را اعم از زن و مرد و پیر و جوان، بی‌توجه به خاستگاه طبقه‌ای، حاوی یک جوهره واحد و نه جوهره‌های بعضا متضاد دانسته و برخلاف چخوف که در شخصیت‌پردازی‌هایش رئالیسم و ناتورالیسم و بعضا امپرسیونیسمی دقیق را تلفیق می‌کرد، در خوانش پیروزفر از شخصیت‌های خلق‌شده این درام‌نویس روسی که توأم با فشرده‌سازی آنهاست، شاهد بروز تئاتریکالیسمی غایی هستیم؛ به تعبیر دیگر، استفاده از کاراکترهای چخوف علیه ماهیت چخوفی‌شان بر صحنه رخ می‌دهد. در سنت اجرائی آثار چخوف، از استانیسلاوسکی تا روزگار ما، شاهد تناظری یک‌به‌یک میان متن و اجرا بوده‌ایم که در قالب امپرسیونیسم یا رئالیسم صحنه‌ای، بازنمود داشته؛ درحالی‌که در صحنه پیروزفر، با اجرای ۲۶ شخصیت توسط خود او، این تناظر ۲۶ به یک شده است.

«ماتریوشکا» با همه دستاوردهایش، پرسش‌هایی از این دست را برای تماشاگر در حوزه اجرا و نحوه شخصیت‌پردازی ایجاد می‌کند که به دلیل امتناع چنددهه‌ای پیروزفر از گفت‌وگوی مطبوعاتی امکان رسیدن به پاسخ‌هایش - لااقل درحال‌حاضر- میسر نیست. این پرونده که تلاش بر واکاوی ابعاد مختلف «ماتریوشکا» دارد، می‌کوشد تا دیالکتیکی بین این تئاتر و مخاطبان ۴۷هزارنفری آن برقرار کند.

تأملاتی درباره نمایش «ماتریوشکا»

# از «زبان مصداق» چخوف تا «فرازبان» پیروزفر

پارسا پیروزفر در نمایش «ماتریوشکا» / عکس‌ها: محمدصادق زرجویان

پوریا جهانشاد*

«آنتوان چخوف» عموما به‌عنوان نویسنده‌ای شناخته می‌شود که زندگی روزمره شهروندان روسی انتهای قرن نوزدهم را به شکلی تام و کمال در قالب واژگان تصویر می‌کند. «چخوف» نزد بسیاری از منتقدان ادبی نویسنده‌ای است که از دل گفت‌وگوهای روزمره و روابط پیش‌پاافتاده اجتماعی، اخلاقیات و رفتارهای به زعم او ناپسند طبقات فرادست و فرودست انسانی را برملا می‌کند؛ اخلاقیاتی مانند دروغ‌گویی، رشوه‌گیری، چاپلوسی، زن‌بارگی و حتی بی‌تدبیری، مظلومیت و خودباختگی. این خصائص و نظایر آن دربرگیرنده همه آن چیزهایی است که نگاه اخلاق‌مدار «چخوف» بر نمی‌تابد و آنها را موجب ازبین‌رفتن‌شان و جایگاه رفیع انسان و جوامع انسانی می‌داند. با این وجود اگر اندکی در داستان‌ها و دست‌نوشته‌های «چخوف» تأمل کنیم به وضوح درمی‌یابیم بخش عمده چارچوب انتقادی او متوجه فرودستان، طبقه متوسط یا زیر متوسط است. درواقع از بسیاری نمایش‌نامه‌ها و داستان‌های کوتاه «چخوف» چنین بر می‌آید که حماقت، خودباختگی و بی‌عملی این گروه است که طبقه حاکم و بوروکرات را نسبت به بهره‌کشی از آنها ترغیب می‌کند. به واسطه همین دیدگاه و دریافت «چخوف» از واقعیت اجتماعی است که او طبقه فرودست و حتی تیپ بوروکرات طبقه متوسط را شایسته همدلی نمی‌داند؛ او نه دلسوزی برای آنها دارد و نه آنها را واجد خودآگاهی و در نتیجه دارای پتانسیل آشوب می‌داند. در واقع پیش‌گویی تغییرات اجتماعی قریب‌الوقوع که اغلب به آثار «چخوف» نسبت داده می‌شود بیشتر از آنکه ناشی از وجود پتانسیل انسانی برای انجام این تغییرات باشد، ناشی از توصیف وضعیت است؛ وضعیتی به شدت نامتوازن که نمی‌تواند به این شکل بماند اما مشخص نیست چگونه و به واسطه کدام نیروی مؤثر اجتماعی می‌تواند تغییر کند. به عبارت دیگر «آنتوان چخوف» اگرچه همواره توصیف کامل و دقیقی از وضعیت می‌دهد اما نگاه ذات‌گرایانه اشبه واقعیت اجتماعی، اغلب مانع از آن می‌شود که بتوانیم پدیده‌های اجتماعی را در اثرگذاری بر یکدیگر و در یک کل بزرگ‌تر بسنجیم. بنابراین با نگاهی امروزی شاید بتوان گفت حلقه مفقوده آثار «چخوف»، نادیده‌ماندن برهم‌کنش نیروهای مختلف اجتماعی است که در جهت منافع خود برای ایجاد یک وضعیت و گذر از وضعیت‌های پیشین ایفای نقش می‌کنند. در اینجا آنچه اهمیت می‌یابد نه صرف توصیف وضعیت بلکه چگونگی این توصیف است؛ اینکه قرار است کدام جایگاه را برای توصیف وضعیت اشغال کنیم و کدام نقش اجتماعی را جهت اثبات برساخته‌بودن وضعیت‌ها و واقعیت اجتماعی ایفا کنیم. در این حالت بدیهی است که عمل مولف نه صرفا توصیف یه وضعیت، بلکه مداخله آگاهانه در آن وضعیت است و این دقیقا کاری است که «پارسا پیروزفر» در نمایش «ماتریوشکا» انجام داده است. «ماتریوشکا» نمایشی است متشکل از هشت اپیزود که از داستان‌های کوتاه «آنتوان چخوف» به گونه‌ای هدفمند انتخاب شده‌اند. «پیروزفر» در این نمایش نه‌تنها شخصیت‌های گوناگون داستان‌های «چخوف» که ارتباطی با هم ندارند را به تعدادی شخصیت معین محدود کرده و از داستانی به داستان دیگر کشانده، بلکه خودش هم به‌تنهایی نقش همه آنها را ایفا کرده است. این تغییرات که در ظاهر نوعی مداخله در وضعیت نمایشی محسوب می‌شوند و ممکن است به نظر برخی صرفا کارکردی سبکی و زیبایی‌شناختی داشته باشند، در واقع تمهیداتی از سوی کارگردان‌اند که نمایش یک وضعیت را به افشای ماهیت آن وضعیت پیوند می‌زند. برای توضیح چگونگی این عمل بهتر است یک به یک کارکرد برخی از مهم‌ترین تمهیداتی را که کارگردان نمایش به کار گرفته است بررسی کنیم. نخستین تمهید یا مداخله مشهود «پیروزفر» عوض‌کردن نام برخی شخصیت‌های داستانی و هم‌نام‌شدن آنها با شخصیت‌های دیگر داستان‌هاست. این امر به‌گونه‌ای صورت گرفته است که به‌نظر می‌رسد یک شخصیت در وضعیت‌های گوناگون به تصویر کشیده شده است. شخصیت اصلی یک داستان در داستان دیگر، در حاشیه یا در تقابل با شخصیت اصلی آن داستان است. روایت‌های فردی به یکدیگر پیوند می‌خورد و فرم خطی روایت‌های مجزای «چخوف» به یک «روایت همبسته» (Integrated Narrative) و «چندصدایی» (Polyphony) تبدیل می‌شود. بااین‌حال نکته قابل‌توجه آن است که وقتی تعداد روایت‌های درونی یک «روایت همبسته»، چنانکه در مورد این نمایش رخ می‌دهد به بیش از چهار خط روایی می‌رسد، دنبال‌کردن روایت‌ها به‌تنهایی و یافتن نقاط تلاقی آنها برای بیننده به شدت دشوار می‌شود. در این حالت به زعم روایت‌شناسان با «ساختار روایی پیچیده» (Complex Narrative Structure) سروکار داریم که بیننده را بیش از هر چیز به یافتن کلیاتِ مفهومی از دل این روایت پیچیده- همبسته سوق می‌دهد. در اینجا کلیاتی که به‌شدت جلب توجه می‌کند وضعیت‌های اجتماعی و گره‌خوردن آنها به هم است؛ وضعیت‌هایی که باعث می‌شود نقش‌های مختلف اجتماعی که شخصیت‌ها در هر وضعیت بازی می‌کنند آشکار شود. صحنه تئاتر به صحنه زندگی تبدیل می‌شود و صحنه زندگی، چنانکه جامعه‌شناسانی چون «اروینگ گافمن» استدلال کرده‌اند به صحنه تئاتر بدل می‌شود و پیاپی این صحنه‌ها و وضعیت‌ها به هم ارجاع می‌دهند. دقیقا در همین نقطه است که روشن می‌شود نام این نمایش یعنی «ماتریوشکا» چقدر صحیح انتخاب شده است. «ماتریوشکا» عروسک‌هایی چوبی است که از دل هم بیرون می‌آیند و هر کدام چون آینه‌هایی روبه‌رو، به دیگری ارجاع می‌دهند. این بازی دال‌ها که از آن به میزان آبیم (mise en abyme) یاد می‌شود، پیامد طبیعی‌اش پیچیده و سیال‌شدن داوری‌هاست؛ داوری درخصوص شخصیت‌هایی که لزوما استراتژی یکسانی در مواجهه با وضعیت‌ها ندارند و منافع‌شان نقش عمده‌ای در تعیین نقش و استراتژی روزمره‌شان بازی می‌کند. در این حالت نمی‌توان انکار کرد که اطلاق صفت‌هایی چون بزدل، چاپلوس و احمق به شخصیت‌ها چندان محلی از اعراب ندارد و روایت اخیر راه را بر این ساده‌انگاری اخلاقی بورژوامسلک تا حد زیادی بسته است. بااین‌حال باید در نظر داشت کارگردان نمایش در بازتفسیرش از روایت‌های «چخوف» بنا را بر انکار کلیه خطوط اخلاقی نویسنده روس نگذاشته و خواسته است طنین اخلاقیات «چخوف» هم در میان دیگر صداهای این روایتگری پسامدرن به گوش برسد.

**«آنتوان چخوف» اگرچه همواره توصیف کامل و دقیقی از وضعیت می‌دهد اما نگاه ذات‌گرایانه اشبه واقعیت اجتماعی، اغلب مانع از آن می‌شود که بتوانیم پدیده‌های اجتماعی را در اثرگذاری بر یکدیگر و در یک کل بزرگ‌تر بسنجیم. بنابراین با نگاهی امروزی شاید بتوان گفت حلقه مفقوده آثار «چخوف»، نادیده‌ماندن برهم‌کنش نیروهای مختلف اجتماعی است که در جهت منافع خود برای ایجاد یک وضعیت و گذر از وضعیت‌های پیشین ایفای نقش می‌کنند**

از تمهیدات مهم دیگری که «پارسا پیروزفر» در این نمایش به کار گرفته این است که به‌تنهایی نقش همه شخصیت‌ها را در وضعیت‌های گوناگون بازی می‌کند و علاوه بر آن خود در برابر چشم بیننده در پایان هر اپیزود چیدمان صحنه را برای اپیزود بعد تغییر می‌دهد. او با این کار بر دو جنبه مهم از برساختگی هر متن روایی- نمایشی تأکید می‌کند. اول آنکه، هر آنچه روایت می‌شود حاصل فعالیت و خواست راوی است و دوم آنکه، همواره راوی است که از دهان شخصیت‌ها سخن می‌گوید. به بیان دیگر کارگردان/ نویسنده/ بازیگر این نمایش با این تمهیدات از نسبت روایت/ داستان/ نمایش با واقعیت پرسش می‌کند. با استفاده از این تمهیدات نمایشی گویا کارگردان تلاش می‌کند به مخاطب بگوید کشیدن خطی مستقیم بین واقعیت اجتماعی انتهای قرن نوزدهم روسیه و داستان‌های «چخوف» چندان ساده نیست و سنجش نسبت این دو نیازمند مداقه‌ای عمیق‌تر در رابطه زبان و جهان است.

در اصطلاح به نمایشی از این دست که به شکلی دایم خود و اقتضائات مدیوم را بازتاب می‌دهد فراتئاتر (Metatheatre) گفته می‌شود. فراتئاترها، فرافیلم‌ها و پیش از آن فراروایت‌ها و فراداستان‌ها، گونه‌هایی از تئاتر، فیلم، داستان و روایت هستند که با افشای سازوکار درونی‌شان هرگونه ارجاع به مصادیق بیرونی را مسئله‌دار می‌کنند. برای توضیح بیشتر این موارد از آنجا که تمام روایت‌ها، داستان‌ها، فیلم‌ها و تئاترها ریشه در زبان دارند، بهتر است از خود زبان شروع کنیم. در زبان‌شناسی، خصوصا گرایش هایپوزیتیویستی آن، اغلب بین اشکال مختلف زبان بسته به نوع ارجاعشان به درون یا بیرون زبان تمایزگذاری صورت گرفته که همواره محل بحث و جدل بوده است. در این گرایش‌ها به زبانی که به بیرون از خود ارجاع می‌دهد، زبان مصداق (Object Language) و به زبانی که به جای ارجاع به رخدادها، موقعیت‌ها یا ابژه‌های غیرزبانی در جهان، به زبانی دیگر یا خود آن زبان ارجاع می‌دهد، فرازبان (Metalanguage) می‌گویند. این تمایزگذاری که می‌توان رَدِّ آن را تا پیش از قرون وسطی هم پی گرفت به یکباره و با نفوذ تفکرات پساساختارگرایی دچار چالشی عظیم شد. به زعم پساساختارگرایان، زبان هیچ‌گاه امکان ارجاع به بیرون از خود را ندارد و چنین تصوری حاصل چندین نوع مغالطه است. به گفته این متفکران بزرگ‌ترین مغالطه نتیجه این‌همان‌دانستن واژه‌ها و اشیا است، زیرا در عمل این واژه‌ها هستند که با مفهوم‌بخشیدن به جهان زیسته به اشیا حیات می‌بخشند. به این اعتبار اگر کسی قائل به زبان مصداق باشد به معنای آن است که او قائل به زبانی است که مفاهیمی را که پیش‌تر در زبان تولید شده‌اند به مصادیق بیرونی منتسب می‌کند. در نتیجه هیچ ارتباط بی‌واسطه‌ای بین واژه‌ها و جهان برقرار نیست؛ هرچه هست حاصل مفهوم‌سازی‌هایی است که طی سال‌ها در جوامع انسانی و فرهنگ‌های گوناگون شکل گرفته و به چیزها مفهوم و ارزش خاص خود را بخشیده است. روشن است مفاهیم و ارزش‌هایی که در زبان ساخته می‌شوند و بازتابنده گفتمان یا گفتمان‌های حاکم بر جوامع‌اند به هیچ رو خنثی نیستند. اگر ما در زندگی روزمره و در یک فرهنگ خاص به راحتی می‌توانیم با یکدیگر ارتباط برقرار کنیم به معنای پذیرش تمامی مفهوم‌سازی‌ها و ارزش‌های آن فرهنگ خاص نیست، بلکه این ارتباط ناشی از آن است که موقتا پس‌زمینه‌های اجتماعی مختص به خودمان یا گروه‌های کوچک‌تر همفکرمان را برای رسیدن به یک فهم مشترک به حال تعلیق در می‌آوریم. هر کدام از ما خصوصا اگر با سازوکارهای مفهوم‌سازی در زبان و فرهنگ آشنا باشیم، به خوبی می‌دانیم که ارزش‌ها و مفاهیم ظاهرا مشترک اجتماعی نسبت به مقوله‌هایی چون جنسیت، طبقه و مذهب به شدت سویه‌مند است. به همین دلیل هم نمی‌توانیم منکر نقش گفتمان‌های قدرت در ساخت واقعیت باشیم. این گفتمان‌ها با کنترل محسوس و نامحسوس اشکال مختلف بازنمایی و نفوذ در شبکه‌های تولید و توزیع روایات در جامعه که ادبیات، سینما و تئاتر هم جزئی از آنهاست، تلاش می‌کنند منافع خود و گروه‌های اجتماعی هم‌سوی خود را برآورده کنند.

با این مفروضات اگر به نمایش «ماتریوشکا» بازگردیم به خوبی متوجه تمایز زبانی که «چخوف» به کار می‌گیرد، از زبانی که در نمایش به کار می‌رود، می‌شویم. نحوه استفاده از زبان در داستان‌های «چخوف» که با راوی سوم شخص موکد می‌شود به‌گونه‌ای است که گویا هر آنچه نویسنده نقل می‌کند را در برابر خود می‌بینیم. این داستان‌ها از ارتباط بی‌واسطه واژگان با جهان واقع یا نوعی احضار این جهان به واسطه واژگان می‌گویند. در برابر این نوع استفاده از زبان که یادآور توصیفات اولیه‌مان از زبان مصداق است، فراتئاتر «ماتریوشکا»، «فرازبان» را به کار می‌گیرد. «پیروزفر» با بازی در نقش شخصیت‌های گوناگون و در عین بازی در نقش خودش (راوی/مؤلف) بر ساختگی و سویه‌مندی زبان تأکید می‌کند. او نشان می‌دهد منشأ سخن شخصیت‌ها در جای دیگری است و آنها بدون آنکه بدانند در جهت خواست راوی/ مؤلف یا همان خواست قدرت عمل می‌کنند. در حقیقت شخصیت‌ها خود نوعی «فراگویشگر»اند که آنچه پیش‌تر نقل شده است را مجددا بازگو می‌کنند و این همان خصلت اساسی زبان است که پیش‌تر به آن اشاره کردیم. بنابراین «پیروزفر» تلاش دارد بگوید توصیفات «چخوف» از شخصیت‌ها و وضعیت اجتماعی نه‌تنها بی‌واسطه نیست بلکه حاصل رمزگان اجتماعی و گفتمان حاکم بر طبقه اجتماعی است که ذهنیت و ناخودآگاه «چخوف» را شکل داده است.

به‌همین‌ترتیب افراد در زندگی اجتماعی نه‌تنها آنگونه مفهوم‌سازی و ارزش‌گذاری می‌کنند که از پیش و به واسطه زبان تعیین شده است، بلکه نقش‌هایی را هم که ایفا می‌کنند از پیش به واسطه جنسیت و طبقه برایشان مقدر شده است. «پیروزفر» در این نمایش نشان می‌دهد تمایز معناداری بین بازی در نقش خود و بازی در نقش دیگران وجود ندارد، زیرا در هر حال ایفاگر نقش‌هایی هستیم که پیش‌تر نوشته و بازی شده‌اند، مگر آنکه بتوانیم همچون او نقش کسی را بازی کنیم که نقش‌ها را می‌نویسد!

*پژوهشگر مطالعات بینارشته‌ای فیلم و هنر معاصر و مدیرگروه رخداد تازه مستند

دیوار چهارم

تأملی بر «ماتریوشکا»ی پیروزفر

## تئاتر آنجاست در ذهن تماشاگر

رضا بهبودی

۱. پیتر بروک کارگردان نامدار انگلیسی روزی در یک سخنرانی، بطری آبش را جلوی حضار گرفت و کمی آن را کج کرد و گفت: «این برج پیزا است!» رئالیسم سینما این را برنمی‌تابد؛ حتی در فیلم‌های علمی تخیلی! تئاتر بر تخیل تماشاگر استوار است و این تخیل، به‌راحتی با توجه به قراردادهایی مابین اجراگر و تماشاگر شکل می‌گیرد. شاید از همان دست‌وپا تکان‌دادن‌های اولیه به منظور القای معنای مشخصی، آدمی متوجه این قرارداد بوده است و نظام نشانه‌شناختی خودش را -بسته به تفاوت‌های زیستی‌اش- پی می‌ریخته. پیش از شکل‌گیری زبان، این رفتار بدن، فیگور و در نهایت ایجاد ژست بوده که ارتباط را شکل می‌داده است؛ در این میان، البته ایجاد صوت را فراموش نمی‌کنیم. میراث چندهزارساله زبان، در مقابل میلیون‌ها سال کنش آدمی در گذر از دریاها، کوه‌ها و جنگل‌ها -و این اواخر به قول برشت «جنگل شهرها»- اگرچه خیره‌کننده اما هنوز ناکافی است: حرف و صوت و گفت را بر هم زنم/ تا که بی این هر سه با تو دم زنم (مولانا)

۲. در میانه تئاتر فیزیکال و تئاتر متن محور، تئاتری را می‌شود متصور بود که علی‌رغم برخورداری از ادبیات نمایشی (متن)، بیشتر ایده‌محور است. یعنی علی‌رغم توجه به قصه، ساز و کار روایت و پیش برد آن از طریق دیالوگ‌هایی که به قول لوییجی پیراندللو «کلام دراماتیک» است، دغدغه‌اش چینش و جاانداختن قراردادهایی است ما بین صحنه و تماشاگر. رخداد جسمانی -با همه تفاوت معنا در نظریه‌های مختلف بازیگری- همان تعریفی است که از بازیگری می‌دانیم.

بازیگری اتفاقی است در بدن، و نه در زبان (ادبیات)، به همان سیاق که گفته می‌شود شعر اتفاقی است در زبان. اجرائی که قراردادهایش را از دل این «جسمانی‌کردن رخداد» به دست می‌آورد به ذات تئاتر نزدیک‌تر است چراکه مخاطب را به «آغازگاه»ها پرتاب می‌کند. بدن روزمره، بدن سرکوب شده، بدنی که به قول یونگ «واقعیتی روانی» را در خود دارد، در آماج واقعیت برساخته رسانه‌ها، عرف و فرهنگ مسلط، معنایی بزک شده را نمایش می‌دهد -هرچه دروغین‌تر، موفق‌تر!

تنها در تئاتر است که مخاطب با بدن «پیشین»‌اش مواجه می‌شود. بدنی آغازین اما هبوط کرده، بدنی گمشده! بدنی که به تعبیر وام گرفته از هایدگر دچار «فراموشی هستی» شده.

۳. در رقص -این شعر بدن- است که تولید معنای همه فهم موقتا، به حالت تعلیق در می‌آید و تئاتر به علت همین همسویی خاستگاهش با رقص، ادبیاتِ صِرف را برنمی‌تابد.

در این جا «صدا»ی بدن شنیده می‌شود- صدا در معنای باختینی کلمه.

«چند صدایی» بدن آشکار می‌شود؛ بدنی که دیگر بلندگوی صدای مسلط نیست: من به هر جمعیتی نالان شدم/ جفت بدحالان و خوشحالان شدم

ادامه در صفحه ۱۲

زاویه دید

## سپاسگزارم ماتریوشکا

احمد طالبی‌نژاد

نمایشی که به دلیل نوع اجرایش یعنی تنها یک بازیگر در ۴۰ نقش، می‌توانست به اجرائی کسالت‌بار و شبیه به نمایش‌نامه‌خوانی تبدیل شود، به دلیل خلاقیت و توانایی‌های بالقوه هنرمندی قدرنادیده -پارسا پیروزفر- به یکی از ناب‌ترین تجربه‌های نمایشی در سال‌های اخیر تبدیل شده است. در همین آغاز به یک نکته حاشیه‌ای اشاره کنم. پیروزفر با سریال پرطرفدار «در پناه تو» به‌عنوان بازیگری خوش‌سیما معرفی شد و به‌شدت مورد توجه قرار گرفت. تا آن حد که سازندگان سریال بنا بر تشخیص اولیای تلویزیون که نگران بودند مبادا این جوان باعث برخی انحراف‌ها در جامعه شود، به‌مرور از نقش او کاستند و در حاشیه قرارش دادند. اما او دیگر به محبوبیتی رسیده بود که نمی‌شد رهایش کرد. کمال تبریزی نقش اول فیلم شیدا را به او سپرد و کارگردانان دیگری که به سراغش رفتند، اما پارسا پیروزفر در سینما بخت خوشی نداشت و البته سفر چندساله او به خارج از کشور هم مزید بر علت شد و نسل دیگری از زیبارویان از راه رسیدند و او وقتی بازگشت که سینما و تلویزیون به ویترین ماکن‌های بی‌استعداد تبدیل شده بود. بنابر این چاره‌ای ندید جز اینکه به تئاتر پناه ببرد و درست هم تشخیص داده بود. چون او هم به‌عنوان بازیگر و هم کارگردان، در صحنه بسیار موفق‌تر از سینما و تلویزیون است. البته من فقط دو کار از او دیده‌ام نخست «سنگ‌ها در جیب‌هایش» نوشته مری جونز که سال ۹۲ به اجرا در آمد و ماتریوشکا که اکنون در سالن ناظرزاده مجموعه ایرانشهر بر صحنه است؛ یک تجربه حیرت‌آور نمایشی؛ تلفیقی از هشت داستان کوتاه آنتوان چخوف که به وسیله خود پیروزفر به متنی اپیزودیک اما به‌هم‌پیوسته و تودرتو تبدیل شده، درست مثل عروسک‌های روسی که از چوب درخت زیر فون ساخته می‌شوند و در دل هم قرار می‌گیرند. یک کل واحد اما جزءجزء؛ با نام ماتریوشکا. در اصل ماتریوشکا نام دختران است و حرف «ک» در آن علامت تصغیر است به معنای دختر کوچولو. ولی آنچه بیشتر مورد نظر پیروزفر بوده، همان اشاره نخست است. یعنی ماجراهایی که از دل هم بیرون می‌آیند. بن‌مایه این داستانک‌ها، نقد موقعیت خرده‌بورژوای شهری در سازوکار اداری است. بوروکرات‌های حقیری که از سر ترس عادت‌شده، گاه خود را به آب و آتش می‌زنند تا بندگی خود را به اربابان یا رؤسای خود ثابت کنند. در نخستین اپیزود از

هشت اپیزود این نمایش ما با کارمند دون‌پایه یک نهاد نظامی/اداری روبه‌روییم که هنگام دیدن یک اپرا، با عطسه‌ای ناخواسته، کله‌کچل ژنرال فرمانده‌شان را که در ردیف جلو نشسته، خیس می‌کند و برای اثبات اینکه این اتفاق عمدی نبوده، تا آستانه مرگ و ویرانی پیش می‌رود. در اپیزود دوم، یک کارمند ساده، به دلیل تصادف ناخواسته با گاری، زخمی می‌شود و روزنامه‌ای عکس و تفصیلات این ماجرا را چاپ می‌کند و باعث شهرت او در سرا سر روسیه می‌شود. برای این کارمند دون‌پایه زخم و درد ناشی از تصادف اهمیتی ندارد. او از اینکه یک‌شبه معروف شده به خود می‌بالد. در سومین بخش شاهدیم که چگونه در سیستم قضائی روسیه در برخورد با یک ماجرای ساده، قضاوت‌های قاضی بنا بر مصلحت پی‌درپی تغییر می‌کند. آدم یاد دیالوگ قاضی شارح در سریال سربداران می‌افتد، آنجا که می‌گوید: قضاوت سهل است، به شرط آنکه قاضی بداند حاکم چه می‌خواهد «بقیه بخش‌ها هم از همین جنس و قماش هستند و در هر اپیزود یک یا دو تا از شخصیت‌های ماجراهای قبلی حضور دارند؛ داستان‌های کوتاهی درباره زوال اخلاقیات در جامعه‌ای که همه نهادهایش غرق در فساد، تباهی، ترس، ریا و دروغ و دغل هستند. نگاه چخوفی به این مناسبات، همان چیزی است که امروزه در برخی آثار ادبی و نمایشی، به نگرش ابزرودیک معروف شده. یعنی تمسخر واقعیت‌هایی که معلوم نیست تا چه حد جدی‌اند و تا چه حد مسخره و جفنگ. گفتم این نمایش می‌توانست شبیه یک جلسه نزدیک به دوساعته نمایش‌نامه‌خوانی باشد که این روزها رواج گسترده‌ای پیدا کرده به هزار و یک دلیل که جای بحثش اینجا نیست. اما کارگردانی خلاقانه پیروزفر هم در ایجاد میزانسن‌های گویا و در عین حال ساده و هم استفاده نمادین از دکور و ابزار صحنه، آن را به نمایشی پر تحرک و تصویری بدل کرده است. یک میز و صندلی تحریر ساده و یک چوب‌لباسی، تنها ابزار صحنه‌اند و به‌نوعی یادآور شخصیت و تیپ خود چخوف. گریم و چهره و طراحی لباس پیروزفر با آن ریش پروفسوری هم تأکیدی است بر این شباهت. اما آنچه حیرت همه مخاطبان این نمایش را برمی‌انگیزد، بی‌شک بازی درخشان و دشوار او در ۴۰ نقش کاملا متفاوت است. تغییر صدا، لحن، فیگور و حرکت‌های فیزیکی در کسری از ثانیه، تحسین تماشاگر را برای این همه استعداد و خلاقیت برمی‌انگیزد؛ یادآور بازی درخشان خسرو شکیبایی در فصلی از سریال مدرس آنجا که نطق پیچیده و دشوار مدرس را بازی می‌کند. این تکه بیست‌واندی‌دقیقه‌ای شاهکاری است در نقش‌آفرینی. قیاس من ممکن است برای برخی که این اجرا را ندیده‌اند، اغراق‌آمیز جلوه کند اما اگر نمایش را ببینند، متوجه درستی قضاوتم خواهند شد. به هر روی نمایش ماتریوشکا که اجرایش دارد به مرز دویست نزدیک می‌شود، یکی از اتفاق‌های خوب تئاتری در سال جاری است.