روزنامه شرق

عکس: نوفه رستمی، شرق

گفت‌وگو با ویشکا آسایش به بهانه بازی در «می‌سی‌سی‌پی نشسته می‌میرد» به کارگردانی همایون غنی‌زاده

به فتح قله‌های بلندتر از دماوند فکر می‌کنم

عسل عباسیان

ویشکا آسایش، بازیگر گزیده‌کاری که در نقش‌های خاص تلویزیون و سینما او را دیده‌ایم و برای بازی در «ورود آقایان ممنوع» رامبد جوان هم سیمرغ گرفت، این شب‌ها با نمایش «می‌سی‌سی‌پی نشسته می‌میرد» همایون غنی‌زاده در تالار وحدت برای دومین بار بازی روی صحنه را تجربه می‌کند. او که هرگز فعالیتش را محدود به بازیگری در سینما نکرده و در کنار بازیگری، مجسمه‌سازی و کوه‌نوردی از مشغله‌های جدی اوست، می‌گوید اهل فتح قله‌هاست و ازهمین‌روست که جسارت و تلاشی به خرج داده تا پس از ۲۰ سال فعالیت جلوی دوربین، برای نخستین بار با «ملکه زیبای لینین» به کارگردانی همایون غنی‌زاده روی صحنه بیاید و برگی تازه برای مخاطبانش رو کند. با او به بهانه دومین تجربه تئاتری‌اش، از چالش‌پذیری‌ها و ریسک‌هایش حرف زدیم.

تجربه هر شب حدود سه ساعت حضور مداوم روی صحنه برای کسی که بیشتر تجربه‌اش در بازیگری محدود به سینما بوده و دومین‌بار است که تئاتر را تجربه می‌کند، چگونه است؟

این تجربه برایم بسیار جذاب است؛ به دلیل اینکه سختی عجیبی دارد و تمرکزی بالا می‌خواهد و به همه اینها نگرانی زیاد را هم اضافه کنید. برای بازی روی صحنه، اول از همه باید تمرکزت را بالا ببری و بعد آمادگی فیزیکی و ذهنی داشته باشی تا سه ساعت روی صحنه باشی و نه‌تنها کارت را درست انجام بدهی، بلکه انرژی‌ای را که مخاطب نیاز دارد به او بدهی و از کارت نیز لذت ببری. بخش مهمی از بازی در تئاتر هم لذت‌بردن از کار است و زمانی مخاطب از تماشای من روی صحنه لذت می‌برد که من هم لذت ببرم. این نصیحتی بود که سحر دولتشاهی اولین شبی که می‌خواستم «ملکه زیبایی لینین» را بازی کنم، به من کرد. او که دید خیلی نگرانم، به من گفت از کاری که داری انجام می‌دهی فقط لذت ببر. من هم به خودم گفتم باید لذت ببرم و نگرانی‌ها را کنار گذاشتم. با همه فشاری که موقع بازی وجود دارد، الان می‌بینم حتی آن فشار لذت‌بخش است. این سه ساعت روی صحنه بودن، تمرکز بسیار زیادی می‌خواهد اما کل این سختی‌ها برای من لذت‌بخش است. این لذت با تمرکز پدید می‌آید. پایت را که روی صحنه می‌گذاری، باید آناستازیا باشی و ویشکا بیرون مانده باشد. آناستازیا روی صحنه زندگی می‌کند و این لذت‌بخش‌ترین اتفاق دنیاست.

کارهای همایون غنی‌زاده مبتنی بر تمرین‌های طولانی است. می‌خواهم بدانم شما که حضور روی صحنه نمایش او را لذت‌بخش توصیف می‌کنید، پروسه تمرین برایتان به چه شکل است؟

یکی از دلایلی که من دوست دارم با همایون غنی‌زاده کار کنم، همین تمرین‌های طولانی است. کشف اصلی در پروسه تمرینات رخ می‌دهد. روز اول، من ویشکا هستم، هفته اول هنوز ویشکا هستم و در پروسه تمرین‌هاست که ویشکا می‌شود آناستازیا. همایون غنی‌زاده وقتی تمرین را شروع می‌کند، دقیقا می‌داند چه می‌خواهد و قرار نیست ما اتود بزنیم تا او ببیند چه خواهد شد! او در ذهنش تئاتری کامل دارد که ما در تمرینات به آنچه در ذهن اوست، شکل و رنگ می‌دهیم. شکل و رنگی که با آنچه در ذهن او گذشته، یکی است. ممکن است در طول تمرینات خیلی ایده‌ها داشته باشم اما ایده‌های ما آنچه او می‌خواهد، نباشد. در پروسه تمرینات، آنچه او می‌خواهد را ما مال خود می‌کنیم، تا صرفا یک ادا نباشد. مثلا روز اول گفت ژست‌های دمده سینمای کلاسیک را پیدا و بعد پیاده کنید. من و بابک حمیدیان قاه‌قاه می‌خندیدیم که وای نه ما نمی‌توانیم! اینکه من بازیگر بپذیرم این ژست را هر شب جلوی ۷۵۰ نفر به خودم بگیرم، چه موقع میسر می‌شود؟ موقعی که آن‌قدر تمرینش کنم که آن ژست مال من باشد، نه چیزی بیرون من، که بتوانم به آن بخندم! در تمرینات در واقع ما شروع به کشف جهان شخصیتی می‌کنیم که بناست آن را روی صحنه بازی کنیم. آن شخصیت را می‌شناسیم و سپس ژست‌هایش را مال خود می‌کنیم.

در این نمایش نقش بازیگری را بازی می‌کنید که احتمالا در یک فیلم سینمای کلاسیک دهه ۳۰، ۴۰ آمریکا بناست نقش آناستازیای «ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی» را بازی کند. تصورتان از این بازیگر، در جهان واقعی سینما چه کسی بود؟ کارگردان نگفت باید شبیه فلان بازیگر سینمای کلاسیک باشی؟ یا خودتان تجسمی از آن بازیگر در جهان بیرون نداشتید؟

کارگردان نگفت شبیه چه کسی باش؛ فقط پیشنهادش این بود که یک‌سری فیلم‌های کلاسیک سیاه و سفید را ببینم تا ژست‌ها یادم بیاید اما این‌طور نبود که کس خاصی را در ذهنم مدنظر داشته باشم. در یوتیوب بخش‌هایی از «بربادرفته» را تماشا کردم تا ژست‌ها را ببینم. یا بخش‌هایی از بازی‌های آدری هپبورن را تماشا کردم تا ژست‌هایش را ببینم. جالب است بدانید که همه ژست‌ها هم مختص به سینمای کلاسیک نبود؛ یکی از ژست‌های آناستازیا را از برادرزاده دوساله همسرم گرفتم که به‌نظرم آمد خیلی جالب است.

پس بازیگری انگار فرصتی هم هست برای اینکه اکشن‌ها و ری‌اکشن‌های جهان اطرافتان را دقیق‌تر ببینید و موقع لزوم از آنها استفاده کنید؟

بله، از کودکی افراد بسیاری بر ما تأثیر می‌گذارند و رفتارهایشان در خاطرمان می‌ماند. وقتی بازیگر هستی، کافی است فکر کنی و این رفتارها را مرور کنی. در «ورود آقایان ممنوع» هم من همین‌طور تلاش کردم آنچه در گذشته خودم تجربه کرده بودم، به یاد بیاورم و تأثیری که گرفته بودم از رفتارهای کسی با آن ویژگی‌ها را، مال خودم کنم. من روی این مال‌خودکردن تأکید دارم چون به‌نظرم با کپی‌کردن فرق زیادی دارد. من باید ببینم کدام‌یک از رفتارهای یک کاراکتر اولا به کارم می‌آید و بعد به من با همه ویژگی‌های ظاهری و... می‌آید. یک جورهایی باید آن ویژگی‌ها در من حل شود، نه اینکه من ادای آن را در بیاورم و تقلید کنم. درباره آناستازیا هم همین‌طور بود؛ اوایل تمرینات، من هم‌زمان سر فیلم‌برداری «نهنگ عنبر» بودم و وقتی بعد از فیلم‌برداری به تمرین می‌آمدم، یکی، دوبار پیش آمد که خسته بودم و آقای غنی‌زاده به من گفت: «چقدر شبیه فرناز تمرین می‌کنی!»؛ فرناز نقشم توی «نهنگ عنبر» است. پروسه تمرین، در واقع پروسه‌ای است که ما تلاش می‌کنیم هر روز از خودمان دورتر و به کاراکتری که قرار است روی صحنه زندگی‌اش کنیم، نزدیک‌تر شویم.

این اتفاق برایتان در سینما هم رخ می‌دهد؟

توی سینما هم هست، منتها نه به این شدت؛ شاید به این دلیل که نقش‌های رئال آسان‌تر هستند و فرصت هم کمتر است. در تجربه‌هایی که من داشتم، شاید فقط «ورود آقایان ممنوع» و «برف روی کاج‌ها» بودند که پروسه تمرین جدی داشتند و در قبلی‌ها اصلا تمرینی وجود نداشت. دیالوگ را می‌دادند که حفظ کن و بیا بگو. تمرین پشت دوربین را من اولین بار با «ورود آقایان ممنوع» تجربه کردم و برایم جا افتاد. بعد از این تجربه، مانند دانشجویی که به یک دانشگاه جدید رفته باشد، درهای تازه‌ای از بازیگری روی من گشوده شد و با دنیای جدیدی مواجه شدم.

زمان «ساحره» آقای میرباقری هم، تمرینی وجود نداشت؟

نه اصلا؛ تمرینی در کار نبود و ما باید دیالوگ‌ها را در لحظه حفظ می‌کردیم و توضیحات کارگردان را می‌شنیدیم و بعد جلوی دوربین می‌آمدیم. جور دیگری اصلا بلد نبودم.

«قطام» سریال امام علی هم همین‌طور بود؟

بله، صبح‌به‌صبح سر گریم دیالوگ می‌دادند و بعد از مدتی من کلیتی را از نقش پیدا کرده بودم و براساس آن رفتار می‌کردم. مثلا آقای میرباقری یک‌بار شمشیر دادند دست من، گفتند عصبانی هستی و دلت از برادرانت پر است، با شمشیر بیا و پرده حصیری را بزن، طوری که دو، سه ردیف از حصیرها پاره شود. من هم گفتم چشم. رفتم و چنان زدم که همه‌اش پاره شد. (باخنده) همه چشم‌ها گرد شده بود که چرا همه را پاره کردی!

در آن شرایط هم بازیگری لذت امروز را داشت؟

لذت‌بخش بود؛ اما لذتی متفاوت داشت. مثل یک بازی بود و تجربه‌کردن چیزهایی که قبلا تجربه نکرده بودم. امروز بازیگری برایم در ساحت دیگری معنا می‌شود. هر لحظه کشف می‌کنم و برایم مهم است کار تکراری نکنم.

شما تحصیلات بازیگری ندارید و پیش از دانشگاه، کارتان را با سریال امام‌علی(ع) شروع کردید. کمی از شروع کارتان و چگونگی ورودتان به حرفه بازیگری بگویید.

دایی من، مازیار پرتو، تصویربردار سریال امام علی (ع) بودند. یک‌بار بعد از اتمام دبیرستانم، به خانه‌مان آمدند و گفتند حاضری بازیگری کنی؟ من هم منتظر ویزای انگلستان بودم که برای ادامه تحصیل به لندن بروم. از روی کَل‌کَل

> **این حس که من باید در هر مسابقه‌ای هرچقدر هم سخت باشد برنده شوم، از کودکی با من بود. تصمیم برای بازی در تئاتر هم همین‌طور بود. تصمیم گرفتم بازیگری روی صحنه را تجربه کنم و این برایم جدی شد. روزی پنج ساعت از زندگی‌ام شد تمرین و تمرین و تمرین. اما بعدتر هم همه می‌گفتند فتح دماوند رؤیاست، اما با صنم حقیقی که تماس گرفتم، مرا به تیمی معرفی کرد که قله را فتح می‌کردند.**

و شوخی گفتم بله حاضرم. گفت شوخی ندارم؛ من هم درحالی‌که داشتم شوخی می‌کردم، گفتم من هم شوخی ندارم. گفت سخت است، گفتم هستم. گفت باید پنج صبح بیدار شوی، گفتم بیدار می‌شوم و شوخی‌شوخی جدی شد. (با خنده) یک‌بار دایی زنگ زد و تلفن را به آقای شریفی‌نیا داد؛ آقای شریفی‌نیا گفت من دستیار داوود میرباقری هستم، دوشنبه ۱۰ صبح بیا برای تست گریم. آقای شریفی‌نیا چند ماه قبل‌تر مرا منزل دایی دیده بود و بعدها شنیدم در آن مدت دائما به دایی گفته بود که خواهرزاده‌ات را بیاور برای تست نقش قطام. دایی هم مدام گفته که او در حال مهاجرت است و... ، بهانه می‌آورده؛ تا اینکه یک روز تسلیم اصرار آقای شریفی‌نیا می‌شود. برای تست گریم به شهرک سینمایی رفتیم و هم‌زمان با من دو دختر دیگر هم برای تست آمده بودند. تست شدم و به خانه برگشتم. سه، چهار روز بعد، صبح زود مادرم بیدارم کرد و گفت تماس گرفته‌اند و برای بازی انتخاب شده‌ای. از خواب پریدم و گفتم آخه من شوخی کرده بودم. (با خنده) هفته اول کارها بدون دیالوگ بود و تستم می‌کردند؛ بی‌آنکه من بدانم. فکر می‌کردم بازیگر پیدا نکردند و مجبور شده‌اند مرا انتخاب کنند! پس باید به خودم فشار می‌آوردم که آبرویم نرود. برای همین هم کارم خیلی سخت شد.

باخبر بودید که هم‌بازی‌هایتان مثلا آقای پرستویی، یا کارگردان، آقای میرباقری، دستیارشان، آقای شریفی‌نیا و دیگر اعضای گروه از چهره‌های شاخص سینما هستند؟ آنها را می‌شناختید؟

ابدا هیچ‌کس را نمی‌شناختم. آقای شریفی‌نیا را در این حد می‌شناختم که بارها او را با همسر و بچه‌هایش خانه دایی‌ام دیده بودم. از جایگاه اعضای گروه در سینما ابدا باخبر نبودم. آقای میرباقری بعدها گفتند این امتیاز تو بود چون باعث می‌شد از اسم و رسم این آدم‌ها نترسی، با اعتماد به نفس دیالوگ می‌گفتی و همه محو بازی‌ات می‌شدند. هیچ‌کس را نمی‌شناختم و در کل در دنیای دیگری بودم. مدام به مهاجرت و برنامه تحصیلی‌ام فکر می‌کردم و اصلا سینما و آدم‌هایش برایم جدی نبودند. تمام دغدغه‌ام رفتن بود.

بعدا که به لندن رفتید چه اتفاقی افتاد؟

در دانشگاه هنر بوئیم‌بودن لندن طراحی صحنه و لباس خواندم. اول قصدم این بود گرافیک بخوانم، شش ماه اول که رشته‌های مختلف را تست می‌کنیم تا ببینیم به درد کدام‌یک از رشته‌ها می‌خوریم، گرافیک را امتحان کردم و دیدم اصلا استعدادش را ندارم؛ چون آدم یک جا نشستن و پشت‌میزبودن نیستم. طراحی صحنه و لباس را انتخاب کردم؛ چون حس کردم با تجربه بازیگری که در ایران هم داشتم جور است.

موقع بازی در سریال هم نمی‌دانستید دارید در یک سریال مهم بازی می‌کنید؟

اصلا باخبر نبودم. تا سال سوم دانشگاه هم خبری نبود. سال چهارم سریال پخش شد و مادرم نامه نوشت که ویشکا معروف شدی! من هم قاه‌قاه خندیدم و اصلا توی باغ نبودم. تازه آن زمان به دوستانم گفتم بچه‌ها من یک سریال بازی کردم و عکسم توی روزنامه‌ها چاپ شده.

بعدا که به ایران برگشتید، واکنش آدم‌ها چه بود؟ کسی توی خیابان شما را شناخت؟

نه، چون گریم قطام خیلی با من متفاوت بود. منتها اگر جایی کارت شناسایی‌ام را می‌دیدند، فوری می‌گفتند تو، همونی؟! چطور می‌شود؟ چون شایعه هم شده بود که قطام بازیگری است که از مصر آمده و عرب است! بعد که به ایران برگشتم، بلافاصله آقای میرباقری پیشنهاد فیلم «ساحره» را دادند و من پذیرفتم و توی جریان افتادم.

زمان «ساحره» هم بازیگری برایتان تفریح بود؟

بله کاملا.

چه‌موقع جدی شد و پذیرفتید بازیگری هویت شماست؟

بعد از «ورود آقایان ممنوع». قبلش دائم پیشنهاد می‌شد و بازی می‌کردم و راضی‌ام نمی‌کرد. نقش‌های تکراری اصلا خوشحالم نمی‌کردند. البته «هشت پا» را خیلی دوست داشتم؛ چون کارکردن با آقای داوودنژاد لذت‌بخش بود و ایشان بسیار نازنین بودند. یا مثلا در «گل یخ»، می‌دانستم آقای پوراحمد مرد بزرگ سینماست و کارکردن با ایشان برایم جذاب بود؛ اما بعد از مدتی، سینما برایم لوث شد. اینکه مدام از من می‌خواستند زن اغواگر را بازی کنم؛ دلزده‌ام کرد. بعد هم باردار شدم و گفتم بی‌خیال سینما، پسرم را بزرگ می‌کنم. تا چهار سال هم کار نکردم و مشغول بزرگ‌کردن «گیو» شدم. پیشنهاداتی هم بود؛ اما نمی‌پذیرفتم. «گیو» سه‌ساله بود که طراحی صحنه «مردان مریخی، زنان ونوسی» را انجام دادم و بهاره رهنما هم سر آن کار بود. تا مرا دید گفت تو اینجا چه می‌کنی؟ گفتم طراح صحنه و لباسم. گفت پیمان قاسم‌خانی به‌شدت دنبال توست و به ما گفته‌اند تو اصلا ایران نیستی. همان لحظه شماره پیمان قاسم‌خانی را گرفت و او گفت می‌دانی من و رامبد جوان چندوقت است دنبال تو هستیم؟ همین فردا بیا دفتر منیژه حکمت. رفتم و فیلم‌نامه را دادند و گفتند همین امشب فیلم‌نامه را بخوان و فردا بیا برای قرارداد. فردایش قرارداد بستم و فیلم شروع شد.

بعد از «ورود آقایان ممنوع» تازه بازیگری جدی شد؟

بله، تازه بازیگری برایم جذاب شد. این دورخوانی و تلاش برای رسیدن به یک نقش از آن چیزی که قبلا تجربه کرده بودم، متفاوت‌تر بود. همان دوره نمایش «کالیگولا» همایون غنی‌زاده را دیدم. قبلش چندان تئاتر نمی‌دیدم؛ فقط کارهای خانم پری صابری را دیده بودم چون باشکوه بود و اتفاقا پیشنهاد بازی هم از سمت ایشان داشتم، منتها می‌گفتم من جرئت نمی‌کنم روی صحنه بازی کنم و اگر خواستید برایتان طراحی صحنه می‌کنم. تا اینکه کار همایون غنی‌زاده را سال ۸۹ دیدم و حیرت کردم. باورم نمی‌شد یک تئاتر در ایران با این مختصات روی صحنه برود. یک سال بعد که فیلم‌برداری «برف روی کاج‌ها» تمام شد، یک روز رامبد جوان زنگ زد و گفت تئاتر بازی می‌کنی؟ گفتم نمی‌دانم؛ تئاتر سخت است، کارگردان کی هست؟ گفت همان کارگردان «کالیگولا». تا شنیدم از خوشحالی گفتم بازی می‌کنم. همایون می‌خواست «کلفت‌ها» را در اکو اجرا کند. مدتی تمرین کردیم و با باران کوثری و پانته‌آ بهرام هم‌بازی بودم. در آن تمرینات حسابی کیف کردم. بعد به دلیل اختلافاتی که کارگردان با سالن داشت، اجرایمان کنسل شد. تا شش ماه هر چند وقت یک‌بار به همایون غنی‌زاده زنگ می‌زدم و می‌گفتم نمی‌خواهی تئاتر کار کنی؟ او هم هر بار جواب رد می‌داد. دست آخر، شبی که می‌خواستم به قله دماوند صعود کنم، توی پناهگاه بودم دستیارش تماس گرفت که کجایی، همایون می‌خواهد تئاتر کار کند. من هم گفتم در حال صعودم و اگر فردا زنده برگشتم پایین با شما تماس می‌گیرم. رفتم قله و برگشتم و پس فردایش تمرینات چهارماهه‌مان برای «ملکه زیبایی لینین» آغاز شد.

ادامه در صفحه ۱۱

روی صحنه آبی

«پنج ثانیه برف» از منظر فمینیستی

نمایشی از چرخه بازتولید خشم

آمنه شیرافکن

«پنج ثانیه برف» برش ساده‌ای است از آنچه در زیر پوست شهر در جریان است. بخش عمده روایت معطوف به نقد خشونت است؛ خشونتی که از آدمی به آدم دیگر منتقل شده و مدام قربانی می‌گیرد. «پنج ثانیه برف» روایتی از بازتولید آرام چرخه خشم است. مرد و زنش چندان فرقی ندارد. خشونت که باشد، تروخشک با هم می‌سوزند، زن و مرد با هم. نمایش مه‌آلوده و تیره شروع و مه‌آلود و تیره تمام می‌شود. گویی واقعیت دودآلود و وهم‌انگیز بخشی از شناسنامه کار است و از آن فراری نیست. تم داستان گرچه در بخش‌هایی مخاطب را به خنده می‌اندازد، اما اغلب تلخ است و موسیقی سنگین و نورپردازی کم‌رنگی، داستان را به پیش می‌برد. نمایش با همهمه صداهایی در انتظار اعدام یک مرد آغاز می‌شود و با تصویرگری اعدام یک مرد پایان می‌یابد. تم نمایش در «پنج ثانیه برف» آن‌طور که «عباس جمالی»، نویسنده و تنها بازیگر مرد این اثر، به آن اشاره کرده، روایت مستندی نبوده و درعوض همه شخصیت‌ها و ماجراها ساخته و پرداخته ذهن اوست. بااین‌حال، شباهت‌های زیادی می‌توان بین این کار و نمونه‌های مستند آن دید. مردی که زخمی در روح و روان دارد، سرانجام خشم می‌گیرد و اغلب زنان قربانیان این خشم‌های نهان هستند. کار مرتضی میرمنتظمی، (کارگردان اثر)، فضای تیره‌ای دارد و سوای نگاه نقادانه به بازتولید خشم؛ پر از کنایه است. یکی از آنها اشاره مدام بازیگران این نمایش به وضعیت آب‌وهوای تهران است و زمانی مخاطب با بازیگران ماسک به صورت همذات‌پنداری بیشتری دارد که در یکی از آلوده‌ترین روزهای تهران به دیدن نمایش رفته باشد. اثر میرمنتظمی با وجود آنکه بر شخصیت‌ها و روایت‌های اغلب زنانه متمرکز است، اما خوانشی فراجنسیتی است و نویسنده توانسته به خوبی ریشه برخی تبعیض‌ها در سطح جامعه را در ساختار اجتماعی بجوید. سوژه «رضا» در «پنج ثانیه برف»، نشانی از آزار روحی، جسمی و جنسی‌ای است که او در ایام نوجوانی با آن مواجه شده و دیگر روزهای زندگی‌اش تحت‌تأثیر واقعه‌ای است که بعدها از او قاتلی سریالی می‌سازد. اما زن‌ها در روایت‌های پنج‌گانه‌شان ساده و روان‌اند و هر کدام راوی داستان ساده زندگی خود. زن راننده تاکسی، زنی «تتوکار»، زنی خانه‌دار، زنی دانشجو و زنی کارگر. هم‌زمان که مخاطب غرق در داستان روایی زندگی این پنج زن شده، رضا در گوشه‌ای از کادر، ماجرای خشونت رواداشته به خود را توصیف می‌کند. مخاطب لحظه‌ای از زنان و چنارهای نمایش دور می‌شود و کمی به داستان رضا پیوند می‌خورد. بعد دوباره این زنان هستند که ماجرا را به دست می‌گیرند و در نهایت مخاطب به‌آرامی متوجه داستان می‌شود؛ اینکه رضا، با آن زخم بر روح و تن، حالا می‌تواند سراغ تک‌تک این زن‌ها رفته و آنها را از پای در بیاورد. تجاوز سال‌های دور نوجوانی، حالا در تجاوزهای سریالی نمود می‌یابد. رضا به یکباره باید از منظر یک قاتل و درعین‌حال فردی که قربانی خشونت جنسی برخی دیگر بوده، قضاوت شود. مخاطب برای دقایقی هنگ می‌کند.

ادامه در صفحه ۱۱

دربوته نقد

درباره «احساسات عمومی»، به کارگردانی عابس خلقی

ناتوان در برقراری ارتباط و محکوم به آن...

البرز زاهدی

«نمی‌توانم ادامه دهم، باید ادامه دهم، ادامه خواهم داد»...

ساموئل بکت

«احساسات عمومی» تلاشی شکست‌خورده در نمایشِ «محکومیت» انسان است. کار عامدانه از خودش، از تئاتر شکست می‌خورد. شکست می‌خورد چون می‌داند هرگز پیروزی‌ای در کار نخواهد بود. شکست می‌خورد چون بناست نمایش محکومیت انسان باشد؛ انسان محکوم، انسانی که هرگز پیروز نخواهد شد. متن، مواجهه انسان است با «دیگری» و با خودش از طریق «زبان» که در هر جایگاه و در هر نقشی، محکوم به شکست خواهد بود. روایت انسان‌هایی که هرگز نمی‌توانند از سرنوشت ناگزیرشان بگریزند. شکست می‌خورند چون سرنوشت دیگری نمی‌توانند داشته باشند. به «دیگری» پناه می‌برند تا محکومیتشان را به تعویق بیندازند و «احساسات عمومی» بناست راوی این تلاش شکست‌خورده باشد. چنانچه در سطحی دیگر بناست روایتگر شکست مدیوم و تئاتر نیز باشد؛ در برقراری هر شکلی از ارتباطی که نجات‌بخش باشد.

در «احساسات عمومی» با متهمی روبه‌رو هستیم که در رابطه عاشقانه‌اش شکست خورده است. با پاسبانی که همیشه در ایجاد ارتباط با محکومان در شب آخر زندگی‌شان شکست می‌خورد و از طریق آنها مدام به سایر نقش‌ها و آدم‌هایی می‌رسیم که هر کدام در برقراری قسمی از ارتباط، شکست می‌خورند و در واکنش به شکست است که محکومیتشان را پیش می‌اندازند.

ارتباط از طریق کلام ممکن نمی‌شود، چراکه کلمات هرگز نمی‌توانند به هدفشان نزدیک شوند. مدام تکرار می‌شوند و هرگز به ارتباط منتج نمی‌شوند. از دیگرسو، ژست‌ها تقلای شخصیت‌ها هستند برای ایجاد ارتباطی انسانی از طریق لمس بدن‌ها و نگاه‌ها. ژست‌ها بناست از پس کاری بربیایند که کلام همیشه از انجام آن عاجز است؛ ارتباط. بااین‌حال، ژست‌ها نیز محکوم به شکست هستند. تکرار در این اجرا، تمهیدی است که بر امتناع شکل‌گیری رابطه تأکید کند. کارگردان با استفاده از این تکنیک، امکان‌ناپذیربودن رابطه را چه به میانجی زبان و چه بدن، نمایان می‌کند. هم در سطح کلام و هم ژست‌ها، شاهد سه مرحله «تلاش برای برقراری ارتباط»، «ناتوانی و شکست» و «ناگزیربودن ارتباط» مواجه می‌شویم. به‌همین‌ترتیب، جابه‌جایی نقش‌ها می‌تواند به بازتولید این «شکست» به دیگر جایگاه‌ها و نقش‌ها منجر شود. به‌این‌ترتیب، مردی که در رابطه عاشقانه شکست خورده، همان آرمان‌خواهی است که در راه تحقق آرمان‌هایش نیز شکست خورده است. پاسبان، فردی شکست‌خورده هم هست. چنان‌که در جایگاه همسر هم بناست در آینده دوباره شکست را تحمل کند و از پس پیشبرد رابطه با زن برنخواهد آمد. متهم، امشب برای آخرین بار برابر او نشسته است و بااین‌حال، او نیز هرگز از محکومیتی که با اوست، رهایی نخواهد داشت. همیشه همین‌جا نشسته است. ناتوان از کمک به خودش و به متهم، به قانون و به جامعه و به احساسات عمومی، هر شب باید کاری پوچ را تکرار کند. پس باید به همه آن «محکومیت به‌تعویق‌افتاده» تن دهد. هیچ رابطه‌ای محقق نخواهد شد و هرگز «دیگری» به چنگ نخواهد آمد. فاصله مدام خودش را بازتولید خواهد کرد.

اما ارتباط میانِ «پاسبون» و «زندانی» نشانه‌ای از همه ارتباطات دوگانه‌ای است که مدام در روایت و اجرا جابه‌جا خواهند شد و همگی یک سرانجام بیشتر نخواهند داشت. در ابتدا، تلاشی برای رفع نیاز انسان‌ها، برای به‌تأخیرانداختن محاکمه نهایی و برای ایجاد ارتباط و گریز از تنهایی است. کلمات معنایی دارند و ژست‌ها دلالت بر معنایی دیگر می‌کنند. کلمات دور می‌کنند و ژست‌ها بناست نزدیک کنند و هر دو شکست می‌خورند. فاصله بیشتر می‌شود. بدن‌ها و کلمات، هر دو به یک سرنوشت دچار می‌شوند. از هم دور می‌شوند و می‌گریزند. اجرا مدام در حرکتی پاندولی از عشق به تنهایی و از رؤیا تا کابوس، از واقعیت به وهم می‌رسد؛ حرکت مدام از نزدیکی به دوری، از وصل به جدایی، از کلمه به ژست و از صدا به خاموشی. این روابط، این قرینه‌ها حاکی از نیازی مدام است. همه این نقش‌ها به دیگری احتیاج دارند تا از محکومیت خویش بگریزند یا آن را به تعویق بیندازند. همه محکومان با اتکا به دیگری، از خویش و تنهایی و محکومیتشان می‌گریزند. به ارتباط پناه می‌برند و «چراغ‌های رابطه خاموش است». زندانبان به زندانی و زندانی به زندانبانش احتیاج دارد. مرد پارانویید به زن ناخلف و زن ناخلف به او احتیاج دارد. زن به مرد نسخه‌پیچ و مرد نسخه‌پیچ به معشوق نیاز دارد. اما هرگز اتفاقی رخ نخواهد داد. این چرخه مدام تکرار می‌شود. ارتباط ممکن نیست. محکومیت مدام تکرار می‌شود. منطق تکرارها در اجرا بر پایه همین «تماتیک» است که بنا شده است؛ تلاش برای برقراری ارتباط، ارتباط مخدوش و محکومیت نهایی. همه این روابط، این سه مرحله را طی خواهند کرد.

فرمی که خلقی برای اجرا برگزیده است، علاوه بر تکرار، بر حذفی مدام نیز بنا شده است. تقلیل‌ها و حذف‌ها بنا نقاب از لایه بیرونی کلمات، ژست‌ها و شخصیت‌ها بردارد. زبان را از پوشش سوءتفاهم‌برانگیزش تهی کند و با زدودن آن امکانات، توهم ارتباط را از بین ببرد. بازی‌ها بر همین مبنا، از هر کنش و ژست و حرکت اضافه و هر تأکیدی بر بار مفهومی کلمات خالی می‌شوند. صحنه از هر آرایشی که عریانی فضا را بپوشاند، تهی می‌شود. تئاتر از خودش خالی می‌شود. با خالی‌کردن مدام اجرا از اکت و از نمودهای میزانسنی، تئاتر به سمت حذفی مداوم پیش می‌رود؛ حذفی که بناست ایده تئاتر را با شکست مواجه کند. ارتباط میان صحنه و مخاطب باید مخدوش باشد و در این فاصله‌گذاری است که می‌توان به روح و تمِ نهایی اثر دست پیدا کرد؛ به شکستِ زبان در برقراری هر شکلی اَز ارتباَط انسانی. چنین است که تقلیل‌های مدام فرمی از ژست، میزانسن، فضا و... اجرا را طوری می‌تراشد که تماتیکِ نهایی متن به فرم اجرا پیوند بخورد. این سیر سه‌مرحله‌ای «نمی‌توانم ادامه دهم، باید ادامه دهم، ادامه خواهم داد» در اشکال مختلف خودش را در اجرا بازتولید می‌کند.

ادامه در صفحه ۱۴