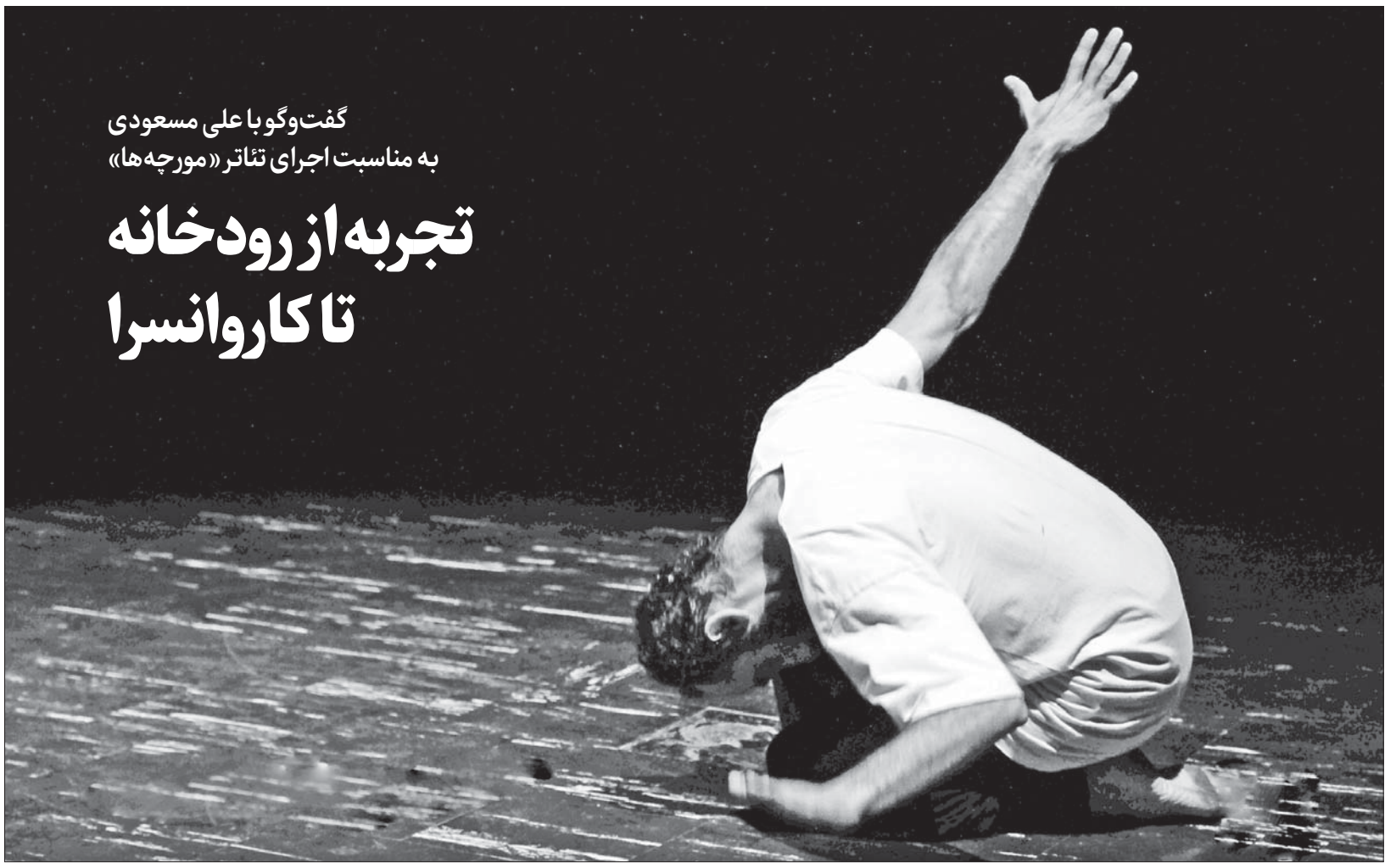
روزنامه شرق



گفت‌وگو با علی مسعودی
به مناسبت اجرای تئاتر «مورچه‌ها»

تجربه از رودخانه تا کاروانسرا

حسام نامی: گروه گاراژ سال‌هاست در بافت فرهنگی- اجتماعی ویژه‌ای دست به تجربه می‌زند. این گروه تئاتری، زیست‌بومی به نام قم را برای تلاش‌هایشان برگزیده‌اند؛ مکانی که به واسطه فضا و اتمسفر خاصش، تصویری کاملا متفاوت از کلیت ایران برایش می‌توان تصور کرد. در بافت سنتی و البته دینی قم، گروه «گاراژ» موفق شده است اشکالی از تئاتر را تجربه کند که در پایتخت نیز آوانگارد به حساب می‌آید. علی مسعودی، کارگردان این گروه، رویه هم‌گروهی‌هایش را تلاشی در راستای انسان‌شناسی و پژوهش در باب فرهنگ‌شناسی می‌داند. حال در برنامه عصر تجربه که گاراژ فرصت یافته تا در تهران اجرائی داشته باشد، مسعودی از تجربه‌هایش و موانع پیشِ‌روی گروه‌هایی همچون گاراژ می‌گوید.

با توجه به اینکه شما در بافت خاصی از ایران زندگی می‌کنید، در آن بافت دیدگاه جامعه نسبت به تجربه‌های شما چیست؟ شما می‌پذیرید که آدم تجربه‌گرایی هستید یا نه؟

زیست ما بیش از ۱۰ سال طول کشیده و با یک نام دیگر بیش از ۱۳ سال. چیزی حدود هشت سال است که جامعه ما را پذیرفته است؛ یعنی پنج، شش سال سخت. در آن سال‌ها برای حل مشکل مکان تمرین ناچار بودیم در رودخانه بی‌آب قم تمرین کنیم؛ سال‌هایی که قدیمی‌ترها نمی‌توانستند کار ما را به‌عنوان یک گونه تئاتر قبول کنند. نام آن سال‌ها را دوران رودخانه گذاشته‌ایم؛ دوره‌هایی که با سختی زیاد و در جاهایی عجیب‌وغریب برای تمرین می‌گذشت و ما سعی در زنده‌ماندن تمرین‌هایمان داشتیم.

آنجا چه کارهایی می‌کردید؟

تمرین بدن و بیان. ساعت‌ها بداهه‌پردازی حرکت، بررسی اینکه حرکت چیست و چگونه شکل می‌گیرد و اینکه خاطره و جامعه، چطور بدن ما را شکل داده‌اند که درنهایت تبدیل به اجراهایی می‌شد که در مسیر روزهای تمرینی شکل می‌گرفت.

یعنی تمرین اجرا انجام می‌دادید؟

تمرین در گاراژ فرایند ممتدی است که بازیگر از طریق آن به کشف خود و خود روی صحنه می‌رسد. ما برای هر اجرا یک سال تمرین می‌کنیم. پیش از شکل‌گیری هر اجرا، دوره‌ای پژوهشی را روی یک موضوع خاص شروع می‌کنیم. بیشتر این موضوع‌ها علایق هرکدام از ما در دوره زمانی تمرین‌هاست. درعین‌حال اکتورها هم شروع به طراحی حرکت می‌کنند. از ابتدا مسیر ما شکلی شبیه به این داشته. همین کارها را در رودخانه هم انجام می‌دادیم.

با باربا آشنایی دارید؟

بله، هم آشنا هستم و هم دوبار در اُودین بوده‌ام؛ شگفت‌انگیزند. امیدوارم به‌زودی، دوباره ایران امکان اجرائی از ایشان را داشته باشد. شخص یوجینیو و ادین یکی از منابع الهام همیشگی ما هستند. حمایت بی‌منت یوجینیو همیشه برای ما انرژی‌بخش بوده است.

تا کی در رودخانه تمرین می‌کردید؟

در سال ۸۸ در جشنواره استانی شرکت کردیم؛ با اثر مرجوع نفر بعد. اصغر دشتی داور جشنواره بود. کار را دید و انرژی فراوانی به ما داد. از آن دوره به بعد ناگهان نظر دیگر فعالان جامعه تئاتر قم به گروه ما تغییر کرد. کم‌کم این مدل دیگر تئاتر که متفاوت بود، از سوی توده مردم هم پذیرفته شد. در ابتدای مسیر جامعه محدودی از مخاطبان قمی کارهایمان را دنبال می‌کردند که به‌مرور این جامعه بزرگ‌تر شد. هر اجرا برای ما مراسمی شگفت‌انگیز می‌شد؛ شکلی از ضیافت که اجرا بخشی از کل مراسم بود؛ سرشار از شیرینی و نوشیدنی بسیار.

برای این کار دلیلی داشتید؟

بله، امر تئاتر بیشتر از اینکه هنر کارگردان، بازیگر و نویسنده باشد، هنر مخاطب است. تمام تفاوتی که با سینما پیدا می‌کند، در همین است. فکر می‌کنم در تمام رویکردهای جدید به حوزه نمایش هم تأکید همه بر مخاطب است. تئاتر در انتها هنر مخاطب است نه هنر مجری. ما پی آن بودیم که گونه‌ای از آرامش فکری را در جامعه خودمان ایجاد کنیم که نه به مرزهای کسی تجاوز کند و نه ایدئولوژی خاصی داشته باشد. بلکه با کمک فرهنگ و در بستری تاریخی جامعه را تلطیف کند. آفتاب قم تند است و ما باید آفتاب را لمس کنیم. ساعت چهار ظهر مرداد قم، وقتی آفتاب روی سَر می‌خورد، تصویرها شکل دیگری می‌شوند؛ با کوچک‌ترین اتفاقی رنجیده‌خاطر و عصبانی می‌شوید. هنر، بازنمایی گاهی از این لحظه‌هاست. کالت هم همیشه با آرت می‌آید. بخش فرهنگ لزوما به معنای رسوم نیست. راهکارهایی است که یک جامعه، در دوره‌های مختلف تاریخی، برای رفع تنش انتخاب می‌کند. فرهنگ تنها جایی است که این امکان را به آدم می‌دهد. هرچند بوم ما در حوزه فرهنگ همیشه تنگ‌نظر بوده است. بارها مستقل‌ترین و بی‌حاشیه‌ترین حرکات فرهنگی شروع شده‌اند اما مانعی جز تفکر دولتی برابر خود ندیده‌اند. وظیفه ما به‌عنوان فعال فرهنگی به دست‌آوردن راه‌کار حل این مشکلات است.

گونه‌هایی که افراد با آن مشهور شدند و شهرت جهانی کسب کردند بدون حمایت دولتی ممکن نبوده. چه مانعی وجود داشته که دولت به غیر از تفکر حاکم در آن هشت‌ساله، از شما حمایت نکند؟

من فکر می‌کنم یک دلیل عمده در جامعه ما همیشه خود آرتیست‌ها هستند. در جامعه‌ای که با قوانین دوپهلو و شرط و شروط‌ها، فعالیت در امور فرهنگی و هنری را زجرآور کرده‌اند، هم‌صنفی‌های ما به جای اینکه بدنه واحدی را شکل دهند، روبه‌روی هم قرار می‌گیرند. باید قبول کنیم که متأسفانه هنرمند در جامعه ما هرگز احساس قهرمان‌بودن نمی‌کند. حالا این وسط یک عده هم بخواهند برنامه‌ای را با یک نهاد دولتی شروع کنند، معلوم است که با هزاران مشکل از سوی هم‌صنفی‌های خودشان روبه‌رو می‌شوند.

فرصت‌هایش وجود داشت که این اتفاق بیفتد؟

هر زمانی که من با شهرداری جلسه می‌روم متأسفانه بی‌نتیجه است؛ بابت همین دست مشکلات. شهرداری پاریس می‌آید و یک سوله متروکه را در اختیار تئاتر دوسولی می‌گذارد و آن گروه می‌تواند بزرگ‌ترین حرکت تئاتر آزمایشگاهی را در کارتوچری پایه‌گذاری کند. دولت آب و برق و گاز را کمک نمی‌کند ولی با اندکی خلاقیت مکان را در اختیار یک حرکت مستقل می‌گذارد؛ مکان به‌عنوان گران‌ترین سرمایه که هیچ‌وقت یک کمپانی مستقل نمی‌تواند از پس تأمین آن بربیاید. ما مکتوبات بسیاری آماده کردیم که چطور می‌شود مکان‌های فرسوده شهری را تبدیل به مکان‌های فرهنگی- هنری کرد. ولی در هر جلسه گویی همه جواب‌ها از پیش تعیین شده بودند. در «قم» همه‌چیز پیچیده‌تر می‌شود و من همه این مشکلات را از تفکر دولتی می‌بینم.

وضعیت در شیراز یا اصفهان متفاوت نیست؟

من می‌گویم متفاوت است. اگر با حجم کاری که بچه‌های ما می‌کنند روبه‌رو شوید جا می‌خورید. یک عده بدون هیچ سرمایه‌ای، بدون اینکه کمکی از دولت بخواهند، ساعت‌ها کار می‌کنند و باز نمی‌توانند مسئولان شهری را قانع کنند. من می‌گویم در هر شهر دیگری بود این حجم از کوشش و رنج، مسئولان شهری را قانع کرده بود. دولتی‌ها وقتی نمی‌توانند هیچ دلیلی برای کارهایشان بیاورند، می‌گویند اینجا قم است. این بهانه‌ای شده تا دولتی‌ها هیچ کاری نکنند. به‌نظر من این تنها پوششی است برای پنهان‌کردن کرختی با لذات این تفکر. میل به کارنکردن است نه چیز دیگر. به‌نظر من کسی که بتواند یک راه‌حل برای زیست فرهنگی در قم به دست بیاورد، می‌تواند یک راه‌حل جامع برای ایران بدهد.

من حس می‌کنم شما با کارتان می‌خواهید یک کنشگر فرهنگی- اجتماعی شوید در بستر قم. اگر بروید مثلا در تهران کار کنید دیگر کنشگر نیستید؟

ما نامش را نیروی گریز از مرکز گذاشته‌ایم. بله ما می‌گوییم وجود پایگاه مذهبی حساسیت‌های ویژه این شهر و نزدیکی به پایتخت موقعیت اقتصادی- فرهنگی ویژه‌ای ایجاد کرده. همه این عوامل در کنار طبیعت کویری، محیطی ویژه برای پیگیری آزمایش در گاراژ تئاتر شده است؛ یعنی می‌توانیم از ساعت سه بعدازظهر تا ساعت ۱۰ شب یک‌بند تمرین و تحقیق و پژوهش کنیم. خیلی بعید است این اتفاق در پایتخت بیفتد؛ در مرکز همه‌چیز سریع‌تر است. هرچند در قم هم مشکلات خاصی وجود دارد. در قم بودجه فوق‌العاده‌ای صرفا برای کارهای خاص وجود دارد و درک می‌کنم که عملا از لحاظ این نگاه، گروهی که دغدغه‌اش انسان‌شناسی فرهنگ است جا نمی‌گیرد؛ اما فکر کنید که ما در گاراژ تا سال پیش هرگز بازیگر زن نداشتیم؛ زیرا تا سال‌ها همین امر تنها راه زنده‌ماندن ما در قم بود. شبیه همین اتفاق‌ها چند سال پیش برای جابر رمضانی هم افتاد و او ترجیح داد هرگز در قم کار نکند. تا سال قبل امید من بیشتر از این حرف‌ها بود ولی نمی‌توانم انکار کنم که خیلی وقت‌ها دلسرد می‌شوم ولی همچنان امیدوارم.

نمایش ما خیابانی نیست. نام تئاتر ما آزمایشگاهی است و ما کلی جمله برای آن داریم که در تئاتر چه می‌خواهیم. هرچند گونه‌ای اجرا برای خیابان‌ها هم داریم. ولی در کل فستیوال‌های ایران را زیاد نپسندیدیم؛ نگاهشان فستیوالی است و از یک جایی رقابتی می‌شود. اکثرا پیش از شروع، برای فستیوال تم‌هایی کم‌عمق و در راستای پروپاگاندا می‌گذارند و بیش از آنکه هنر را به‌عنوان پدیده بررسی کنند، کالایی برای گسترش مفهوم و ایدئولوژی می‌بینند

یک بخش خصوصی آمده و جور بخش دولتی را می‌کشد. من همیشه احساس خطر می‌کنم چون ابزارهای اقتصادی قوی ندارند. شما فکر می‌کنید بخش خصوصی می‌تواند جور این قضیه را بکشد؟

حرفه تجاری من برنامه‌نویسی است. من احساس می‌کنم سناریوهای معادل در حرفه‌های دیگر خیلی جاها به کمک حوزه فرهنگ می‌آید. یک شرکت نوپای کامپیوتری با همین مشکلات دست‌وپنجه نرم می‌کند. اگرچه چون حوزه کاری‌شان اندیشه‌محور نیست در جامعه‌ای مثل ایران مشکلات کمتری دارند. ولی بازهم در حوزه اقتصادی مشکلات مشابهی با یک کمپانی نوپای تئاتری وجود دارد. ورود مفاهیمی مانند پروژکت پلنینگ یا برنامه‌ریزی‌های سالانه می‌تواند مقداری ضریب اطمینان زنده‌ماندن این‌گونه حرکت‌ها را بیشتر کند ولی با همه این تفاسیر ۱۲ سال تلاش من و دوستانم برای این بوده که گاراژ بتواند ۵۰ سال عمر کند. یکی از بزرگ‌ترین آرزوهای ما این است که گاراژ بتواند پنج دهه عمر کند و در انتها تبدیل به یک موزه فرهنگی شود و چه بهتر که بتوانیم در شهرهای مختلف، نه‌فقط تهران و قم، این مسیر را ادامه دهیم.

به نظرت جامعه‌ای مانند تهران آمادگی چنین حرکاتی را دارد؟

هیچ حرکت مستقل هنری ماندگاری در پایتخت شکل نگرفته است. منظور من پایتخت اقتصادی است. لیوینگ تئاتر به عنوان گروهی که من ستایش می‌کنم، یک کمپانی خیلی شیک است؛ جولیان بک و جودیت مالینای فقید و خیلی کسان دیگر. آنها ۱۰ سال ناچار شدند از آمریکا مهاجرت کنند به اروپا؛ یعنی در نیویورک که پایتخت اقتصادی آمریکاست نمی‌توانستند فعالیت کنند. سازوکار اقتصادی پایتخت‌ها طوری است که کار را برای حرکات مستقل فرهنگی سخت می‌کنند.

نمی‌شود به‌صورت قطعی گفت. مثلا هنر تجسمی.

سازوکار اقتصادی هنرهای تجسمی با یک کمپانی نمایشی فرق می‌کند. من خیلی از فکت‌هایی که می‌گویم صرفا در حوزه نمایش است. من کمپانی مستقل نمایشی که توانسته باشد با شرایط پایتخت کنار بیاید، نمی‌شناسم.

مثلا برشت و پیسکاتور را جزء اینها نمی‌دانید؟

باز تأکید من روی کمپانی مبتنی بر هنر اجراست تا یک فرد صرفا مؤلف.

مثلا کاستولوچی؟

تأکید من بیشتر بر کمپانی مستقل فرهنگی است. کاستولوچی خیلی در سلیقه ما نیست. نیروی گریز از مرکز بیش از آنکه یک امر ایجابی باشد، یکی از راه‌حل‌های پیشنهادی ما برای مدل رفتاری است. نتیجه امروز ما این شده: ایران کلی مکان مانا دارد که بیش از صدها سال عمر دارند ولی متأسفانه فراموش شده‌اند. این‌طور مکان‌ها بهترین مکان‌ها برای اجرا و برگزاری سشن‌های هنری هستند.

شما جایی را کشف کردید؟

من کشف نکردم ولی امتحان کرده‌ام؛ کاروانسرای دیر گچین در جاده قم به گرمسار.

هیچ‌وقت مریوان تئاتر اجرا کرده‌اید؟

ما مختصات نمایشمان را دقیق می‌دانیم. نمایش ما خیابانی نیست. نام تئاتر ما آزمایشگاهی است و ما کلی جمله برای آن داریم که در تئاتر چه می‌خواهیم. هرچند گونه‌ای اجرا برای خیابان‌ها هم داریم. ولی در کل فستیوال‌های ایران را زیاد نپسندیدم؛ نگاهشان فستیوالی است و از یک جایی رقابتی می‌شود. اکثرا پیش از شروع، برای فستیوال تم‌هایی کم‌عمق و در راستای پروپاگاندا می‌گذارند و بیش از آنکه هنر را به‌عنوان پدیده بررسی کنند، کالایی برای گسترش مفهوم و ایدئولوژی می‌بینند. درحال‌حاضر فجرپلاس حرکت بانمکی است که آن را مدیون سالن‌های خصوصی هستیم؛ رویکرد فستیوال‌های ایران هنوز بسیار سنتی است.

تا الان حرکت خوبی ندیده‌اید؟

یک بار در جشنواره دانشجویی شرکت کردم و یک بار در فجر؛ حضور برای یک بار در همه اینها قانع‌مان کرده که فعلا برای حضور گاراژ در فستیوال‌های داخلی مردد باشیم. ولی از طرفی مکان فوق‌العاده‌ای برای ارائه هستند. مبتنی‌بودن فستیوال‌ها بر مناسبات سیاسی آزاردهنده است و امید به این فستیوال‌ها را کاهش می‌دهد.

با ادینبورو کار کردید؟

نه، ولی از جمله فستیوال‌هایی است که فرینج دارد. اگر به من بگویند خودت چگونه فستیوال‌هایی را دوست داری، در جواب می‌گویم که گروه لابراتواری زیستش فارغ از جغرافیاست؛ یعنی گاراژ می‌تواند دوست ادین محسوب شود فارغ از اینکه در قاره‌ای دیگر است. فستیوال‌هایی که برای من جذابند فستیوال‌هایی هستند که کمپانی‌های مستقل برگزار و دوستان و خویشاوندان فکری خود را برای مشاهده و اجرا دعوت می‌کنند. پیش از این مواردی داشتیم مثلا لاسلکتا را داشتیم. دوستان ما در اسپانیا بودند ولی دوره سیاسی خاصی در ایران بود. یا داه در صربستان بود که در دوره خیلی خاصی از تاریخ ایران افتاد که از دست ما رفت ولی تعاملات ما با ادین تقریبا ثابت نگه داشته شده است.

درنهایت اینکه با توجه به بافت تهران، تهران نمی‌تواند جای خوبی باشد؟

نه این‌طور نیست. اگر بگویند کجای تهران را بیشتر برای اجرا دوست داری، می‌گویم جاهایی که تا حالا نگاه اجرائی به آنها نشده است؛ قطعا ارائه نمایش در تهران جذابیت خاص خودش را دارد. ولی ترجیح من این است که تمرین در جایی غیر از تهران باشد. تهران نیازمند دیدن اجراهایی است که خارج از خودش ساخته شده باشد. شرایط پایتخت باعث می‌شود که زیست مستقل منوط به فاکتورهای اقتصادی باشد و این به معنای زیست غیرمستقل است. با بهترین ایده‌ها هم که شروع کنی، یک سرمایه‌گذار می‌آید و حرکت مشابهی را شروع می‌کند که در بدو تولد، اثری از آدم باقی نمی‌ماند.

پس یک مانع بزرگ وجود دارد و عملا منتفی می‌کند.

ما عاشق مواجهه هستیم. هر پدیده جدید در ابتدا شکل مشکلی دارد ولی تلاش و رنج مواجهه، راه‌حل را نمایش می‌دهد.

راه‌حل شما چیست؟

حضور اول ما، شکلی که سعی در معرفی گاراژ داریم، به دست‌آوردن دوستانی است که در هر ضیافت اجرائی آنها را دعوت کنیم و... .

اگر اجراهای شما به دو، سه و چهار برسد، چهارمی هم می‌تواند چنین شکلی داشته باشد؟

گروهی که فاکتورهای صریح و مشخصی دارد، می‌تواند امیدوارتر باشد که می‌شود. بعد از این اجرا امیدواریم بتوانیم سریع‌تر گونه خود را معرفی کنیم و فکر می‌کنم خروجی بخش پژوهش ما، ماده خام فوق‌العاده‌ای برای پیشنهاددادن شیوه رفتارهای جدید در حوزه هنر مبتنی بر اجراست. قطعا من برای رپرتوار عصر تجربه هم پیشنهاد دارم ولی به نظرم آرتیست بهتر است به‌عنوان مجری وارد شود نه پیشنهاددهنده.

روی صحنه آبی

از طلوع تا غروب یک تجربه

حسام نامی

تئاتر تجربی رویه‌ای است که با کارگاه نمایش در اواخر دهه ۴۰ شمسی شکل می‌گیرد و به نقل از صدرالدین زاهد با حضور پیتر بروک و اجرای نمایش «ارگاست در پرسپولیس» دچار جهش می‌شود. تئاتر تجربی با پیروزی انقلاب مسیرش را محکم‌تر از گذشته ادامه می‌دهد. با اینکه به نظر می‌رسد نیروهای انقلابی با شمایل کارگاه نمایش موافق نیستند و آن را به شکلی منحل می‌کنند؛ اما اندیشه تئاتر تجربی کماکان بر فضای تئاتری ایران سایه می‌اندازد.کافی است نگاهی به جریان تئاتر در ایران پس از انقلاب بیندازیم. بخش مهمی از نیروهای تئاتری دهه ۶۰ و ۷۰ برآمده از دفتر تئاتر تجربی دانشگاه تهران هستند. گعده‌هایی که در اوایل دهه ۹۰ شکل می‌گیرد، در قالب دایره ده یا حلقه تئاتر دانشگاهی برآمده از جریان تئاتر تجربی‌اند. اندیشه افرادی مانند فرهاد مهندس‌پور در دانشگاه عاملی برای جریان فکری قالبی در فضای تئاتر مولوی می‌شود. با نگاهی به تئاترهای دفاع‌مقدسی یا دینی از دهه ۶۰ تا به امروز می‌شود درک کرد فرم غالب جریان مدرنیسمی است که خوراک فکری تئاتر تجربی را نیز تأمین کرده. علت هم آن است که تولیدکنندگان این گونه تئاترها با یا بی‌واسطه به جریان تئاتر تجربی وصلند و آبشخور فکری‌شان تئاتر تجربی است. بااین‌همه تئاتر تجربی در سال‌های اخیر از ریل خارج و به شکل تجاری بدل شده است. درحالی‌که در غرب تئاتر تجربی همانند جریان فرینج وابستگی مالی به دولت دارد و شرایط اجرایش مستقل از فضای تجاری است، در سالن‌هایی مانند مستقل یا ایرانشهر، جریانی تجاری از تئاتر تجربی شکل می‌گیرد که به‌واسطه حضور ستارگان تلویزیونی یا سینمایی فروش خوبی هم رقم می‌زند. بااین‌همه حرکت‌هایی برای بازگشت به اصل موضوع شکل می‌گیرد. در زمان ریاست سعید اسدی بر تالار مولوی حرکت به سوی شکل‌گرفتن جریان تئاتر تجربی دانشگاهی تسریع پیدا می‌کند و حلقه تئاتر دانشگاهی نیز محصول آن دوران است؛ اگرچه کارگردان‌هایش بعدها با ورود به عرصه تئاتر تجربی با تشتت آرا مواجه شدند. در این دوران اما تئاتر مستقل به واسطه برنامه‌ای با عنوان «عصر تجربه» اقدام به روی‌صحنه‌بردن چهار نمایش تجربی کرده است.

نمایش‌های «۱۹۷۴» به کارگردانی محمد شجاعی، «مورچه‌ها» به کارگردانی علی مسعودی، «کوریولانوس» به کارگردانی حامد اصغرزاده و «در باب ماراساد» به کارگردانی حسام لک در مدت‌زمانی ۹۰ روزه اجرا می‌شوند. نمایش‌ها از سوی مدیریت سالن و بدون فراخوان پیشین برگزیده شده‌اند و به شکل دوره‌ای در تئاتر مستقل و با حمایت کامل مصطفی کوشکی، مدیریت تماشاخانه، روی صحنه می‌روند.

در این مدت نیز نمایش‌ها با فرازوفرودهایی مواجه شده‌اند. مسئله اول استقبال از نمایش‌هاست. مستقل به‌عنوان بخش خصوصی و با توجه به اجراهایش، جزء سالن‌های پرمخاطب است و حضور چهار نمایش با مخاطب اندک می‌تواند قیاسی از استقبال تئاتربین‌های امروز از نمایش‌ها باشد. دومین نکته، مسئله درک و فهم تئاتر تجربی است. مسئله سوم حمایت مالی است. در کشورهای صاحب تئاتر، تئاتر تجربی متولی‌اش دولت یا شهرداری است؛ اما در ایران چنین حمایتی چندان وجود ندارد و پررنگ نیست. «عصر تجربه» یک شک است. بخش خصوصی تا جایی می‌تواند آن را پیش ببرد که هزینه‌هایی برای سالن و مدیریت آن صرف کند.

در بوته نقد

یادداشتی بر نمایش «این یک پیپ نیست» سیدمحمد مساوات
این یک نقد نیست

شاهین محمدی‌زرغان

نمایش «این یک پیپ نیست»، به کارگردانی محمد مساوات، با ارجاع به نقاشی رنه مگریت و مقاله میشل فوکو با همین نام در تلاش است تخیل و آگاهی را مخدوش کند و ردی عمیق برجای گذارد. زمانی که نمایش آغاز می‌شود، برخلاف انتظار، نه با عمق سه‌بُعدی، بلکه به لطف چیدمان مناسب و فکرشده، با سطوح دوبُعدی مختلف روبه‌رو می‌شویم که ما را یاد «تصویر»، به‌ویژه نقاشی می‌اندازد. نقاشی کلاسیک با به‌کارگیری شیوه‌هایی مانند شبیه‌سازی و ژرف‌انگاری کوشید تا صحنه‌ها و تصاویر را با الگوهایشان یکی کند و آنچه بازنمایی می‌شد، به خود آن ابژه نسبت داده و یکی دانسته می‌شد، اما آیا تصویر همان ابژه مدنظر است یا واژه‌ای است که بر زبان جاری می‌شود یا تصویری ذهنی یا آنچه از آن واژه به نوشتار درمی‌آید؟ این نگاه، در روایت و حضور بازیگران نیز تزریق شده است، به‌گونه‌ای که بازیگران به یک زبان من‌درآوردی سخن می‌گویند و هم‌زمان جان و جیم- که درعین‌حال دو نفر نقش آنها را بازی می‌کند- به صورت گفتار ترجمه می‌شوند. ماریا را گاه می‌بینیم و گاه نمی‌بینیم و ترجمه سخنان وی به صورت نوشته روی تابلو نقش می‌بندد. پلیسی که فقط بازیگران می‌بینند و تماشاگر تنها صدایش را می‌شنود و ترجمه را روی تابلو می‌بیند و در آخر مادر که فقط ماریا و پلیس وی را می‌بینند و تماشاگر کاملا در مقابل این نقش منفعل است، نه می‌داند چه می‌گوید و نه چیزی می‌شنود. نمایش ما را در تالاب گنگی زبان- تصویر رها می‌کند تا آرام‌آرام غرق شویم! همان‌طور که فوکو در مقاله این یک پیپ نیست بیان می‌کند: «سخن‌وری سرشاری زبان را به بازیچه می‌گیرد، از امکان تکرار یک چیز با واژه‌های گوناگون استفاده می‌کند، از افزونه غنای زبان که امکان بیان‌شدن دو چیز گوناگون با واژه‌ای یگانه را فراهم می‌کند، سود می‌برد». همه‌چیز در این نمایش شک تماشاگر را به‌خوبی نوازش می‌کند و در ابهام نهایی، واقعیت را تا می‌زند. آیا اصلا مهم است که در خود داستان واقعا چه کسی می‌تواند آن یکی را ببیند یا خیر؟ دغدغه اصلی بسیار جدی‌تر از این مسئله است و این ابهام زبان- تصویر است که از درون نمایش بیرون می‌زند، نه اینکه قاتل کیست و نه حضور مادر و نه صدها مورد دیگر! از نظر دریدا، در نوشتار، زبان در خودکفاترین شکل خود ظاهر می‌شود، زیرا در نوشتار، زبان در مکانی‌ترین شکل خود است. برای آنکه نوشتار، نوشتار باشد، باید کماکان کنش داشته باشد و خوانا باشد، حتی اگر مؤلف نوشتار دیگر پاسخ‌گوی آنچه نوشته است، نباشد یا آنکه به‌طورکلی با قصد جاری خود، وفور معانی را حمایت نکند و پوشش ندهد. در این نمایش همراهی بیشتر با چه کسی است یا به بیان بهتر اصالت با تصویر است یا گفتار یا نوشتار؟ جیم و جان که می‌بینیم و سخنانشان را می‌شنویم یا ماریا که کلام غیرقابل‌فهم وی را به صورت

نوشته می‌بینیم یا پلیسی که نمی‌بینیم و صدایش را می‌شنویم و معنای قابل‌فهم برایمان را در نوشته می‌خوانیم؟ برای مثال با خوانش دریدایی، جمله «صندلی فلزی چوبی است» را «صندلی فلزی خط چوبی است» می‌خوانیم که ساختار را برهم می‌زند. در این نمایش نیز همه عناصر از زبان من‌درآوردی، ترجمه فارسی، حضور فیزیکی و غیرفیزیکی بازیگران، جایگاه قرارگیری و نوشتار همگی با هم و در کنار هم حضور دارند و ایجاد معنی می‌کنند. در این فضای مبهم زبانی، برای ورود و خروج بازیگران از کلمه رمزی «MIA FOU» استفاده می‌شد که ما را به یاد مفهومی می‌اندازد که سارتر تولید کرد: «MAUVAIS FIO» که در فرانسه روزمره معنی ریاکاری می‌دهد و در ترکیب سارتر می‌توان خودفریبی و دروغ ترجمه کرد؛ دروغی که در آن گوینده و باورکننده یکی هستند و در اینجا وقتی جای بازیگران یک نقش عوض می‌شود، ما و خود آنها این دروغ تصویری را باور می‌کنیم. در جایی از نمایش یک ارجاع درخشان می‌بینیم، چراغ‌ها خاموش می‌شود و روی تابلو نوشته می‌شود: «چهاردقیقه‌وسی ثانیه بعد» و ثانیه‌شمار از صفر تا چهاردقیقه‌و ۳۳ ثانیه را در برابرمان ظاهر می‌کند که دقیقا یادآور قطعه سکوت جان کیج است که چهاردقیقه‌و ۳۳ثانیه در مقابل پیانو می‌نشیند و آنچه «شنیده» می‌شود، «سکوت» است. زمانی که به این قطعه تأثیرگذار تاریخ هنر ارجاع داده می‌شود، معنی آن نیست که فقط یک رخداد را به نمایش «بریزیم» و عینک انتلکتوئلی به چشم بزنیم، بلکه ارجاع به باورهای کیج است و این نکته که تحمیل احساسات و ذهنیت‌ها به تماشاگر، دشمن خلاقیت است؛ هنر صرفا نوعی بازی بی‌مقصودی است که فقط باید ما را نسبت به غفلتی که در آن به سرمی‌بریم، بیدار کند. پس آنچه در این نمایش اصلا مطرح نیست، تیرخوردن جیم، فریادهای ماریا و سایر جزئیات است. در عوض بیدارشدن از خواب گنگ زبان- تصویر مدنظر است. مسئله مهم در هنگام مواجهه با چهاردقیقه و ۳۳ثانیه سکوت، صدای پچ‌پچ تماشاگران است که نوعی زبان نامفهوم در فضا تولید می‌کند که مکمل نمایش است. نمایش «این یک پیپ نیست» ابهام ایجاد می‌کند و در عین بی‌خیالی، مخاطب را در آن ابهام تنها می‌گذارد و این نقطه بسیار مثبت این نمایش است و تنها نام این نمایش است که با ارجاع به یک متن و تصویر، پیش‌زمینه ذهنی ایجاد می‌کند. به نظر می‌رسد با انتخاب نامی مناسب‌تر، خدشه‌ای به یکپارچگی اثر وارد نمی‌شد.