در پوته نقد

هرزرفتن‌های دل‌انگیز

محمدحسن خدایی

● «پرتی» از آن دست اجراهایی است که انگار غایتی برای خود متصور نیستند. تکه‌ای از زندگی روزمره را رَج زده‌اند و مدام از فرط ملال یا رهایی از آن، تکرارش می‌کنند. حال اگر روایتی باشد از زیست و زمانه دخترانی که در یک خوابگاه دانشجویی، به اجبار روزگار می‌گذرانند و عادی‌ترین لحظات را به پرشورترین مباحثات تبدیل می‌کنند. هرکس روایت سوبژکتیو خود را بیان می‌کند از آنچه گذشت. او همچون شاهدی است که در محضر دادگاه، مستندات خویش را بیان می‌کند. گاه با خشم، گاه با توجیه و گاه با خشونت فیزیکی. روایت اما چندان دوام ندارد و روایتی دیگر، آن را به چالش می‌کشد. پرتی روایت این تلاش خستگی‌ناپذیر بر سر اموری خستگی‌پذیر است؛ اموری به غایت روزمره: از نوبت جاروزدن تا اولویت انتخاب رنگ مقنعه، سیگارکشیدن یا از فرط ملال، خانه همسایه را دیدزدن. همه‌چیز در این تکرارشوندگی، بر بی‌غایت‌بودن زندگی و فقدان آرمان و البته پرتی اشاره دارد. اجرا مانند ماشینی است که مواد اولیه را چنان مسرفانه مصرف می‌کند که پرتی محصول از حد گذشته باشد. در این فضای آزمایشگاهی که از امر اضافه پیراسته شده، پنج دختر دانشجو حاضرند.

نمایش آنجا آغاز می‌شود که دختران از خواب بیدار شده و در باب اتفاقاتی که نیم‌ساعت پیش بر آنها گذشته، بحث می‌کنند. این تکثر روایات البته به تکثر تصمیم‌ها منجر نشده و گردهمایی بی‌آنکه گشایشی را سبب شود، ادامه یافته و گویا فقط محدودیت زمان و مکان و مناسبات مادی تولید تئاتر به این تکرار خاتمه می‌دهد. پرتی چندان به روان‌شناسی راه نمی‌دهد. شخصیت‌ها مانند اجزائی قابل تعویض و تبدیل‌اند که می‌توانند مدام نقش یکی دیگر از دختران دانشجو را بازی کنند. در طول اجرا، این جابه‌جایی‌ها همراه است با تغییر در اسامی و مبادله روسری‌ها و جابه‌جاشدن جایگاه مکانی.

نمایش‌نامه پرتی به نویسندگی رسول کاهانی را می‌توان ذیل همان رویکرد تاریخی و تجربی دانست که با تئاتر حرفه‌ای مرزبندی دارد و قرار نیست به راحتی تسلیم تفسیرهای آسان‌یاب شود. اما به‌هرحال رویکردی مخاطره‌آمیز هم هست که می‌تواند در ایده‌های اجرائی، ناکام و کم‌لذت باقی بماند. پرتی از این منظر، با فشرده‌کردن زمان، مناسبات تنش‌آلود و البته ریتم تند، تا حد زیادی از ناکامی فاصله گرفته، اما بی‌غایت‌بودن شخصیت‌ها، ملال زندگی روزمره را به امری رادیکال تبدیل نکرده که قرار است وضعیتی را بحرانی کند. شاید اتصال دوباره به سنت تئاتر ابزورد، بتواند پیشنهاد تازه‌ای باشد برای این رویکرد تجربی و آلترناتیو. اما از یاد نبریم که برای تکین‌شدن، احتیاج به جسارت بیشتر و تمنای بحرانی‌کردن تمام‌عیار است. نکته‌ای که در اجرای بهار رضی‌زاده چندان بروز نیافته.

می‌توان اجرای پرتی را نوعی از تمرین - اجرا دانست. بهار رضی‌زاده در مقام کارگردان، بازیگر نمایش هم هست. ایده جابه‌جایی شخصیت‌ها، به تمام بازیگران این امکان را می‌دهد که گاه نقش کارگردان - بازیگر را هم ایفا کنند. همان فیگوری که به دیگران در باب نقش، محل قرارگرفتن و میزانسن فرمان می‌راند. تمهید جابه‌جایی شخصیت‌ها، به فرمی از تکثرگرایی گشوده است که به نظر دموکراتیک هم می‌آید. اما از منظری دیگر در این جابه‌جایی که با میل به فرمان‌راندن همراه شده است، نشانی از نهادینه‌شدن خشونت می‌توان مشاهده کرد. پرتی روایتگر دختران دانشجویی است که در یک هم‌زیستی اجباری، مکانیسم اعمال قدرت را می‌آموزند و در راه منافع شخصی، به کار می‌برند. در مکان بسته‌ای چون خوابگاه دانشجویی، در غیاب زیست دموکراتیک و در کمبود منابع، در نفی دیگری، این سوءاستفاده از موقعیت و ستیز بر سر منافع است که تبدیل می‌شود به استراتژی بقا. پرتی پر است از نشانگان یک زیست غیردموکراتیک.

بازی‌ها به تناسب منطق روایی تغییر می‌کنند. هنگام گفت‌وگو و استدلال، بازی‌ها رئالیستی است. اما زمانی که کار به دستوردادن می‌رسد، بازی شخصیت‌هایی که خطاب می‌شوند، مکانیکی است. یادآور انقیادپذیری در قبال فرد هژمونیک خوابگاه دانشجویی. همان فیگور کارگردان - بازیگر که میل به کارگردانی و دستوردادن دارد.

در نهایت اجرای پرتی به میانجی سنت تئاتر دانشگاهی و تجربی‌بودن، در مرزبندی با حرفه‌ای‌گری، تمنای وفاداری به آماتوریسم دارد و چندان مناسبات مادی تئاتر را به رسمیت نمی‌شناسد. اما برای رادیکال‌بودن باید جسارت بیشتری را طلب و بر وضعیت اعمال کند. حتی اگر با بیشترین پرتی ممکن روبه‌رو شود.

پرستو گلستانی، رضا بهرامی و مهران امام‌بخش از اجرای نمایش «عکس خانوادگی» در تماشاخانه سنگلج می‌گویند

تاوان تراژیک و تکمیل یک رسالت مخدوش

مینا صفار: نمایش «عکس خانوادگی»، به کارگردانی رضا بهرامی، این روزها در تماشاخانه خاطره‌انگیز سنگلج روی صحنه است؛ تماشاخانه‌ای که به‌نوعی مخزن حافظه‌ای از رویدادهای تئاتر نیم‌قرن اخیر تهران محسوب می‌شود. نمایش‌نامه «عکس خانوادگی» نوشته زنده‌یاد محمود استادمحمد است. استادمحمد خود میراث‌دار سنت ادبیات مدرن ایران و یکی از برجسته‌ترین مجریان این سنت در ادبیات نمایشی معاصر محسوب می‌شود. «عکس خانوادگی» روایت زندگی زنی تنهاست که با مشکلات زیادی مواجه بوده و همین مشکلات سبب بروز مسائل بغرنجی در زمان حال شده است. به بهانه این اجرا با رضا بهرامی؛ طراح و کارگردان، پرستو گلستانی و مهران امام‌بخش؛ بازیگران این نمایش به گفت‌وگو نشسته‌ایم که در ادامه می‌خوانید.

نمایش‌نامه «عکس خانوادگی» یکی از متن‌های محمود استادمحمد است. این متن یک دوره در سال ۱۳۸۱ به کارگردانی روزبه حسینی روی صحنه رفته بود، اما سال‌هاست کسی برای اجرای نمایش اقدام نکرده است. به نظر شما چرا این نمایش‌نامه مغفول واقع شده بود؟

رضا بهرامی: «عکس خانوادگی» نسبت به سایر متن‌های محمود استادمحمد، یک چیزی کم دارد و شاید سانسوری در به‌وجودآمدن این کمبود، دخیل باشد. شاید نتوانسته بیشتر از این به مسئله موردنظر نمایش‌نامه بپردازد. روزبه حسینی این نمایش را در تئاتر پارس روی صحنه برده بود و سپس محمود استادمحمد هم قصد داشت این نمایش‌نامه را اجرا کند که این اجرا به فرجام نرسید. احسان حاجی‌پور هم تصمیم گرفت «عکس خانوادگی» را روی صحنه ببرد، اما موفق نشد. البته پرستو گلستانی به‌عنوان کارگردان و نقش‌خوان، «عکس خانوادگی» را نمایش‌نامه‌خوانی کرده بود. فرهنگ و هنر به جامعه خط می‌دهد. رسالت یک هنرمند مانند محمود استادمحمد نشان‌دادن این دغدغه‌هاست. وقتی در آن دوران اجازه ندادند نمایش اجرا کند، این رسالت مخدوش شد. اگر در سال ۱۳۸۵ این نمایش‌نامه اجرا می‌شد و حتی ۱۰ نفر این نمایش را می‌دیدند، شاید خط فکری جدیدی ایجاد می‌شد و این مسئله برای جامعه امروز عادی نباشد. هنر باید کنشگر و تفکرگرا باشد. امیدوارم اجازه دهند متن‌هایی مانند «عکس خانوادگی» اجرا شوند تا تفکر ایجاد شود.

پرستو گلستانی: ۱۴ سال از نگارش نمایش‌نامه گذشته است. از دید من در این دوران قبح این عمل از بین رفته است. سالی که محمود استادمحمد می‌خواست «عکس خانوادگی» را اجرا کند که مجوز نگرفت و حتی در دورانی که احسان حاجی‌پور تصمیم گرفت نمایش را اجرا کند و باز هم مجوز صادر نشد، هنوز وسایل ارتباط‌جمعی و حتی اینترنت در دسترس مردم نبود. در نتیجه میزان اطلاع‌رسانی‌ها اندک بود. شاید از این دست اتفاق‌ها رخ می‌داد، اما کمتر کسی می‌شنید و وقتی چنین خبری پخش می‌شد، مصداق کامل فاجعه بود، اما امروزه هم این نوع اتفاق‌ها در جامعه ما بسیار زیاد شده است و تقریبا هر روز که به صفحه حوادث روزنامه‌ها مراجعه کنید، از این دست اتفاق‌ها را می‌بینید؛ شرایط حتی بدتر شده و کار به کودک‌آزاری و... هم رسیده است. به‌قدری این اتفاق‌ها زیاد شده‌اند که انگار مردم کاملا عادت کرده‌اند و به امری طبیعی تبدیل شده است. شاید یکی از دلایلی که در دهه ۸۰ این نمایش مجوز اجرا دریافت نکرد، اما امروز مجوز اجرا صادر شده است هم همین مسئله باشد. واقعا برای جوان‌ها هم این مسئله عادی شده است، آن‌قدر که این اتفاق در ذهن محمود استادمحمد فاجعه‌آمیز بود که سبب شد این نمایش‌نامه را بنویسد، امروز نیست. وقتی تدریس می‌کنم، شاگردانم به من می‌گویند حاضرند برای بازیگرشدن هر کاری انجام دهند.

مهران امام‌بخش: واقعیت این است که در جامعه ما همه در دقیقه ۹۰ نسبت به رفع مشکلات اقدام می‌کنند. در زمینه مسائل فرهنگی هم شرایط به همین منوال است. تا زمانی که یک مسئله فرهنگی یا اجتماعی به معضل تبدیل نشود، کاری صورت نمی‌گیرد! در این زمان مبارزه با معضل شروع می‌شود. زمانی که دورخوانی‌های متن را آغاز کردیم، مثالی از «خفاش شب» زدم.

وقتی در دهه ۷۰ این اتفاق افتاد، تمام کشور تحت تأثیر قرار گرفته بود و مردم در آن دوران به‌شدت اخبار را رصد می‌کردند تا بدانند آیا این شخص دستگیر شد یا نه؛ اما وقتی امروز صفحه حوادث را باز می‌کنید، شاهد اتفاق‌های بدتری هستید. انگار شکل قضایا تغییر کرده است! ما همواره با مسئله کودک‌آزاری مواجه بوده‌ایم و حتی اگر روزنامه‌های قبل از انقلاب را هم ببینید، مسائل این‌چنینی وجود داشته؛ اما تا این حد شایع نبوده است و این‌قدر شکل‌های متنوع نداشته است. اگر «عکس خانوادگی» در آن دوران که نیاز تولید یک محصول هنری برای بررسی یک معضل اجتماعی احساس شده بود، اجرا می‌شد، شرایط بهتری را شاهد بودیم.

نمایش با نور بسیار کمی شروع می‌شود و در نمایش با دو تاریکی کلیدی دیگر هم روبه‌رو می‌شویم که به‌نوعی انگار ناگفته‌های متن در این دو تاریکی خلاصه شده است و این موضوع با ری‌اکشنی که بعد از آمدن نور از بازیگران می‌بینیم، صداهایی که در تاریکی می‌شنویم یا حتی با صداهایی که نمی‌شنویم، به تماشاگر القا می‌شود. دراین‌باره توضیح دهید.

رضا بهرامی: اکثر اتفاق‌های بد در تاریکی می‌افتد. ۹۹ درصد زلزله‌ها در تاریکی اتفاق می‌افتد. جنگ، بمباران، کشتن‌ها، تجاوزها، دزدی و... در تاریکی اتفاق می‌افتد. استفاده از این نور کم در صحنه ابتدایی که اتفاقا خیلی هم به آن نقد وارد دانسته‌اند و برخی معترض بودند که هیچ‌چیز را نمی‌بینند، برای من کاملا کارکرد داشت و اتفاقا می‌خواستم تماشاگر نبیند و بشنود تا فکر او کار کند. ما نباید این انتظار را داشته باشیم که برای دیدن نمایش باید همیشه به صندلی لم بدهیم. همیشه وقتی در جایی صحنه‌ای شما را جذب کند، شما روی آن صحنه توجه بیشتری می‌کنید. اگر این نمایش مقداری جذابیت داشته باشد، قطعا تمرکز شما روی نمایش بیشتر می‌شود. درواقع با تاریکی اول می‌خواستم که آدم‌ها را به صورتی وارد اتفاق کنم که فقط گوش درگیر باشد و مخاطب از طریق شنیدن، از اتفاق روی صحنه باخبر شود. می‌خواستم کاری کنم که آدم‌ها بشنوند، تصور کنند، خودشان میزانسن نمایش را بچینند و زمانی که به‌آرامی نور به صحنه اضافه می‌شود، مخاطب بیشتر با آدم‌های نمایش و لایه‌های شخصیتی آنها آشنا شود. در تاریکی دوم ما صحنه تجاوزی را تصویر می‌کنیم که به این زن شده است. اگر من در فرانسه هم زندگی می‌کردم، قطعا این صحنه را به همین شکل تصویر می‌کردم؛ چون به نشان‌دادن همه‌چیز روی صحنه معتقد نیستم. برخی اوقات با آشکارا نشان‌ندادن برخی اتفاق‌ها می‌توان تأثیر بیشتری روی مخاطبان گذاشت. با جیغ فروخورده زن در تاریکی و نشان‌دادن حال نزار او در نور، مخاطب از اتفاقی که در تاریکی رخ داده است، آگاه می‌شود.

رضا بهرامی: وقتی سابقه اجراها در تماشاخانه سنگلج را رصد می‌کنید، می‌بینید ۸۰ درصد آثاری که اجرا می‌شدند، در همین سبک و سیاق و روشنفکرانه بوده‌اند. مشکل اینجاست که تصور غلطی از نمایش ایرانی به‌وجود آمده است. فکر می‌کنیم اگر یک سیاه در نمایش حضور داشته باشد و گوشه سالن سازهای تار، تنبک و کمانچه قرار دهیم، نمایش سنتی ساخته‌ایم

پرستو گلستانی: درنظرگرفتن آن دو تاریکی یکی از پررنگ‌ترین نقاط کارگردانی این کار است. به‌نوعی رضا بهرامی این تاریکی‌ها را کاملا درست انتخاب کرده و دلیلی هم که گفت، کاملا درست است؛ یعنی این تاریکی، هم به مخاطب پرش و کات زمانی می‌دهد. مخاطب گذشت زمان را می‌بیند و می‌تواند تجسم کند که چه چیزهایی در متن نبوده است و در این تاریکی چه اتفاق‌هایی افتاده است و هم به بازیگر و مخاطب پرش حسی و احساسی می‌دهد.

یکی دیگر از وجوه تاریکی را می‌توان در شیوه استفاده شما از پرده‌ها یافت. شما به صورت مداوم شخصیت‌های نمایش را پشت پرده‌هایی که روی عینک تعبیه شده‌اند، پنهان می‌کنید. چه میزان این طراحی در راستای نشان‌دادن وجوه مختلف شخصیت این سه کاراکتر در نظر گرفته شده است؟

رضا بهرامی: صحنه این نمایش مرتب تاریک و روشن می‌شود و این موضوع به‌این‌دلیل در نمایش ایجاد شده که نمی‌خواستیم کاراکتر مرد را خیلی عیان نشان دهیم و به این صورت مخوف‌بودنش را تا آخرین لحظه حفظ کنیم تا به‌این‌صورت مخاطب به دنبال کشف و شهود این شخصیت باشد و از خود بپرسد که این آدم کیست. تماشاگران امروزی به جایی رسیده‌اند که دنبال تفکر و تحلیل نیستند. همه‌چیز را به صورت یک لقمه آماده می‌خواهند که کارگردان وظیفه دارد به آنها تحویل دهد!

پرستو گلستانی: متأسفانه اغلب نمایش‌ها همین لقمه‌های آماده هستند و همین آثار سلیقه تماشاگران را تغییر داده است.

دکور نمایش کاملا رئال است، اما با استفاده از پنجره‌ای که به عینک تبدیل می‌شود و مقابل صحنه قرار داده شده، این رئالیسم را هم مخدوش کرده‌اید. آیا قصد داشتید با این عینک مخاطب را به‌نوعی در جایگاه قضاوت قرار دهید؟

رضا بهرامی: در کارهای اخیری که انجام داده‌ام، به این رسیدیم که طراحی را خودمان انجام دهیم. شاید از دید خیلی از افراد این مسئله غلط باشد اما در بسیاری از آثار می‌بینیم که دکور و صحنه‌ای که باید یکی از اجزای تحت اختیار کار باشد، جدا بوده و به‌نوعی ساز دیگری می‌زند. در حقیقت طراح صحنه خودنمایانه دکوری می‌سازد که اصلا در خدمت نمایش نیست. در نمایش قبلی گروه ما؛ یعنی «بیست‌متری»، به این نتیجه رسیدیم که دکور ما چهار آکسسوار ساده باشد اما در این نمایش به این طراحی سنگین رسیدیم. در ابتدا طراحی را یک صفحه گرد در نظر گرفته بودم که از سه مثلث جدا تشکیل می‌شد و هر کدام از این کاراکترها را در یکی از این سه ضلع گذاشته بودم که با درهای شیشه‌ای می‌توانستند به سایر مثلث‌ها ورود کنند. آنها در گذر زمان می‌چرخیدند و به‌نوعی صفحه را ساعت در نظر گرفته بودیم. بعد از صحبت با کهبد تاراج، او پیشنهاد داد که صحنه را یک عینک در نظر بگیریم و بعد ما همین سوژه را پرورش دادیم و به این موضوع رسیدیم که این عینک می‌تواند عینک آدم‌ها باشد که در حال نگاه‌کردن به چنین معضلاتی هستند. حال می‌تواند بخشی از آن عینک قضاوت، بخشی عینک نقد و بخشی عینک هیزی باشد. هر چیزی می‌تواند باشد. بعد که کمی پیش رفتیم به این نتیجه رسیدیم که این دریچه‌های عینک ما می‌تواند پنجره‌های خانه باشد که آدم‌ها با آنها به زندگی این افراد سرک می‌کشند. در شیوه کارگردانی رسیدیم به اینکه از این عینک‌ها دو نفر؛ یعنی زن و پسر جوان باید به بیرون و به دل تماشاگر بیایند.

درحال‌حاضر تماشاخانه سنگلج بیشتر مختص نمایش‌های ایرانی خنده‌آور شده و به نوعی مخاطبان این سالن را با چنین نمایش‌هایی می‌شناسند. اینکه «عکس خانوادگی» سبکی متفاوت از این نمایش‌ها دارد، سبب نشد که به سمت اجرا در سالن دیگری سوق پیدا کنید؟

رضا بهرامی: وقتی سابقه اجراها در تماشاخانه سنگلج را رصد می‌کنید، می‌بینید ۸۰ درصد آثاری که اجرا می‌شدند، در همین سبک و سیاق و روشنفکرانه بوده‌اند. مشکل اینجاست که تصور غلطی از نمایش ایرانی به‌وجود آمده است. فکر می‌کنیم اگر یک سیاه در نمایش حضور داشته باشد و گوشه سالن سازهای تار، تنبک و کمانچه قرار دهیم، نمایش سنتی ساخته‌ایم اما وقتی به نمایش‌های سنتی‌ای که در گذشته در سنگلج اجرا می‌شدند، نگاه می‌کنید، می‌بینید آثاری از مرحوم هادی اسلامی، علی نصیریان و... اجرا می‌شدند که به مسائل روز پرداخته می‌شد.

تئاتر ۲۵ شهریور قدیم و سنگلج امروزی آرزوی خیلی‌ها بوده است؛ اما متأسفانه امروز نسل جدید آرزویی را اینجا دنبال نمی‌کند. آرزوی این نسل اجرارفتن در سالن خصوصی است. وقتی به تاریخ اینجا که از سال ۴۴ تأسیس شده، نگاه می‌کنیم، متوجه می‌شویم که آدم‌های متعددی آمدند و کار کردند، بخشی از آنها فوت کردند ولی اینجا ماندگار است. اگر ۵۰۰ سال دیگر هم بگذرد، همه در یاد خواهند داشت که در اینجا سالنی بود که در آن تئاتر اجرا می‌شد. از اینکه در این سالن اجرا می‌کنیم، خیلی خوشحالم و امیدوارم اتفاقات خوبی رخ دهد و چراغ اینجا روشن باشد. امیدوارم منوی این نمایش درخور این سالن باشید و بتوانیم ادای دینی کنیم به تمام اجراهایی که در این سالن به صحنه رفته‌اند.

نگاهی به نمایش «لنگ ظهر» رسول کاهانی

کار خانگی یا کار خانگی

ملیکا شکری: دگرگونی انسان‌ها به کالا که معلول صنعت‌گرایی سرمایه‌داری است، درون‌مایه اصلی مانیفست کمونیسم است. کارگران تحت نظام سرمایه‌داری که باید خود را ذره‌ذره بفروشند، کالا هستند. در ایدئولوژی آلمانی، مارکس اظهار می‌دارد که تخصصی‌شدن کار و اختصاص‌دادن گروه‌های خاص برای انجام وظایف خاص اساسا باعث ازخودبیگانگی می‌شود. در این ایدئولوژی مارکس ریشه تقسیم کار را در «تقسیم طبیعی کار در خانواده» می‌داند که این اولین شکل مالکیت یک فرد بر فرد دیگر را ایجاد می‌کند. بنابراین زنان در نظام خانواده مظهر پرولتاریا هستند.

هفت بازیگر، شش زن و یک مرد که لوازم آشپزخانه از قبیل کارد، رنده، قندشکن، ساتور و... به شکلی که گویی از جنس فولاد به بدنشان چسبیده شده و انگار بازیگران جزئی از آنها یا آن وسایل جزئی از بازیگران شده‌اند. در شروع نمایش تابلویی از هفت بازیگر می‌بینیم که در آستانه صحنه رو به تماشاگران ایستاده‌اند و وسایلی فولادین که جزئی جدانشدنی از بدنشان به چشم می‌آید، در دست‌هایشان خودنمایی می‌کند. کفش‌های نقره‌ای‌رنگ پاهایشان یادآور همان فولاد دست‌هایشان است. شبیه به کارگرها زمخت به نظر می‌آیند که عینک‌های گرد و سنگین مخصوص کارگرهای معادن یا آهنگران نیز این حس را بیشتر جلوه می‌دهد، اما لباس‌ها همگی از جنس پارچه‌های لطیف زنانه و طرح چادر نماز است. اینان به‌راستی زن هستند یا همان کارگران معادن؟ رفته‌رفته با حرکات مکانیکی هرکدام به جایگاه‌های مخصوصشان در آشپزخانه می‌روند. خشک، بی‌روح و عروسک‌وار و انگار صدای ضبط‌شده کارهای خانگی که مقدم بر آنان در فضا پخش می‌شود و در تمام طول اجرا شنیده می‌شود، روح به تن مرده آنان بازمی‌گرداند تا کارهای روزمره همیشگی را انجام دهند. هرکس کار مختص به خودش را. آیا این صدا، صدای هشدار اجتماع برای به‌سرانجام‌رساندن کار خانگی نیست؟ همان صدایی که نقش زنان در خانه را یادآور می‌شود که بیزند، بشورند، رنده کنند و آن‌قدر تکرار کنند تا مانند کارگران کارخانه‌ها به قول مارکس با اشیای کارشان یکی شوند و تبدیل به شیء شوند و هویت و فردیت خود را ببازند و از خود بیگانه شوند. آیا آنان قبل از زلزله که همه‌شان را در عرض هفت ثانیه می‌کشد و نابود می‌کند، واقعا زنده‌اند یا فقط ماشین‌های متحرک‌اند که از کار می‌افتند؟ آنان تبدیل به روبات شده‌اند. آن‌قدر کارها را تکرار کرده‌اند که کارها تبدیل به تیک بدنی‌شان شده است. آنها تبدیل به خودِ کارها شده‌اند.

قصه مربوط به زلزله‌ای است که در لنگ ظهر می‌آید و باعث مرگ جمعی از خانواده‌ای که دور هم جمع شده‌اند می‌شود، اما نکته جالب این است که آدم‌ها را زلزله نمی‌کشد. حتی آواری که روی سرشان خراب می‌شود در مرگ آنان بی‌تأثیر است، بلکه وسایل کارشان است که باعث نابودی‌شان می‌شود؛ وسایلی که زنان هر روز با آنها کار می‌کنند. چاقو این‌بار به‌جای برش پنیر یا گوشت، دل‌ورووده زنی را بیرون می‌ریزد. وسیله برش پیتزا سر زنی دیگر را به دو نیم می‌کند و قابلمه آب جوش به‌جای برنج تن زنی را می‌سوزاند؛ یعنی اشیائی که روزی در دست‌هایشان بود و زنان بودند که آنها را هدایت می‌کردند و به حرکت درمی‌آوردند، حال بر زنان سلطه پیدا کرده‌اند و اختیار را به دست می‌گیرند و زنان قربانی اشیا یا اگر مارکسیستی نگاه کنیم، قربانی کالاها می‌شوند، اما آنها درست در لحظه مرگشان از شکاف دیوار یا سقف پاره خانه آفتاب را می‌بینند. آفتاب لنگ ظهر که درست وسط خانه ویران‌شده می‌تابد. آیا می‌توان آفتاب را نمادی از رستگاری آنان در نظر گرفت؟ زنانی که مانند کارگران معدن عینک‌های مخصوص زده‌اند و جایشان در اندرونی خانه است و انگار به نور دسترسی ندارند و حال در لحظه مرگ آفتابی که انگار سال‌ها است به چشم‌هایشان نتابیده، نوازششان می‌کند. این آفتاب دیگر آزاردهنده نیست، لذت‌بخش است و آنان را در لحظه مرگ جاودان می‌کند، به‌طوری‌که هنوز زنده‌اند و برای ما روایت لحظه مرگشان را بازگو می‌کنند. در لحظه‌ای که برای ما حرف می‌زنند، از فرم قراردادی و ماشینی خود خارج می‌شوند و آزادانه سخن می‌گویند، اما این قصه دو بازمانده دارد؛ یکی جنین پسری که در شکم مادرش هنوز ضربان قلبش را از دست نداده و دیگری دختر نوجوانی که خودش را زخمی به کنار جنازه مادرش و پسری که در شکمش زنده است رسانده.

هر دو بازمانده نماینده نسل جوان هستند. دختر برای ما تعریف می‌کند که وقتی از شکاف سقف به آسمان نگاه می‌کند ابری سیاه جلوی آفتاب را می‌گیرد و باران به ناگهان شروع به باریدن می‌کند. گویی آفتاب برای بازماندگان نخواهد تابید و دختر نوجوان در همان تاریکی و گرفتگی به‌سر خواهد برد که مادرانش.

در میان زنان یک بازیگر مرد نیز وجود دارد که او هم سرنوشتش مانند سایرین است. می‌توان وجود یک مرد در میان زنان را اشاره به این دانست که رسول کاهانی نخواسته صرفا اثری با بار معنایی زنانه تولید کند یا به سیاق فرم و محتوای اثرش از هرگونه تک‌سونگری به اجرا اجتناب کند یا مفهوم اثرش را توسعه دهد. بااین‌حال اگر در نظام خانواده به‌عنوان اجتماعی کوچک، زن را مظهر پرولتاریا در نظر بگیریم، در نظام کار و سرمایه‌داری اجتماع نیز مردها مانند زنان در خانواده، مظهر پرولتاریا در اجتماع بزرگ‌تر خواهند بود و چه‌بسا از خود بیگانه و بی‌روح و ماشین‌وار.

روی صحنه آبی

نگاهی به نمایش «پِرتی» بهار رضی‌زاده

اجرای تمرین‌های بازیگری

● **پوریا گلشناس:** نمایش «پرتی» که هم‌اکنون در پلاتو اجرای تئاتر شهر روی صحنه می‌رود، ماجرای چند خانم دانشجو را در یک خوابگاه روایت می‌کند. همه ماجرا حول مسئله‌ای بسیار پیش‌پاافتاده می‌گردد: درباره جاروکردن خوابگاه. دخترها بر سر اینکه چه کسی باید خوابگاه را جارو می‌کرده با هم مشاجره می‌کنند. مسئله بر سر جاروکردن نیست، بلکه بر سر موقعی است که نوبت یکی‌شان از روی کاغذی که به دیوار زده‌اند، خوانده و اعلام می‌شود. حرف‌های نه‌چندان مرتبطی می‌زنند درباره دقیقه‌ای که این سؤال طرح شده و معلوم می‌شود نوبت شخصی به نام معصومه بوده است. همین ماجرای کوتاه و البته مطلقا بی‌معنا بهانه‌ای می‌شود برای بازنمایی‌کردن دیگرگونه و به‌نحوی شالوده‌شکنانه اصل ماجرای واقعه. روایت‌های گوناگون، گاه ضدونقیض و گاه منطبق بر هم‌اند؛ اما گروه اجرائی، توانمندی‌های بازنمایانه همین روایت کوتاه را به اشکال گوناگون نشان می‌دهد. این تنها نقطه قوت این نمایش است. بازیگرها می‌توانند به صحنه نیرویی جهنده ببخشند و ماجرایی پیش‌پاافتاده را تبدیل به یک بحران واقعیتی چندروایی کنند. ایده بسیار خوبی برای یک تئاتر پیچیده: مشاجره‌ای دائمی و تنگاتنگ که هربار به شکلی تازه و پرجنب‌وجوش روایت می‌شود. این بازروایتگری‌ها تماشاچی را وامی‌دارد تا اجرا را دنبال کند، زیرا به‌قدر کافی دیدنی‌اند. به‌همین‌دلیل در طول تماشای اجرا، شاید به دنبال نوعی ورق‌برگشتن یا همان که با عنوان گره‌گشایی می‌شناسیمش باشید، تا بالاخره چیزی رخ بدهد که به همه این بیهودگی و اتلاف رنگی تازه ببخشد و حداقل به نحو زیباشناختی به این درام که تا به اینجا اخته مانده معنایی تازه بدمد. بااین‌حال شاید برایتان عجیب باشد که تا آخر اجرا قرار نیست بدانیم این‌همه همهمه بر سر ماجرای جاروزدن، اساسا چرا راه می‌افتد و چه توفیری می‌کند که معصومه می‌بایست جارو می‌زده یا شخص دیگری. اگر آدم کم‌حوصله‌ای از میان تماشاچی‌ها بگوید: «گور بابای همه‌شان کرده!» پر بیراه نگفته است؛ چون واقعیت این است که شما با صحنه‌هایی بسیار دراماتیک و تکان‌دهنده روبه‌رو می‌شوید که اشخاص نمایش در آن در تکاپوی به‌کرسی‌نشاندن روایت خودشانند، اما با چه غایتی؟ ما نمی‌دانیم! این احتمال رخ می‌نماید که ما می‌توانیم این نادانستگی را با منطق کلی اثر در خوانشی از دیگر سو بازبفهمیم. مثلا چنین تعبیری به ذهنم خطور می‌کند: کِشدارکردن و متوقف‌کردن یک روایت پیش‌پاافتاده، به انحای گوناگون آن را بازگفتن، دامن‌زدن به این تنش بیهوده و بی‌وقفه، ادامه‌دادن و تکرارکردنش به خودی‌خود امر واقع را دستخوش نوعی دگرگونی می‌کند. اینجا تئاتر در تلاش است با نوعی آشنایی‌زدایی مدام از امر واقع پیش‌پاافتاده، مواجهه‌ای پدیدارشناسانه را برای ما رقم بزند؛ اما اگر با خودمان صادق باشیم، این‌همه دست‌بالاگرفتن این نمایش بسیار اغراق‌آمیز است؛ زیرا به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند خودش را تبیین کند. اینجا شما با یک گروه نمایش مستعد روبه‌رو هستید که همه انرژی‌شان را صرف یک متن بی‌سروته و بی‌معنا می‌کنند. به‌همین‌ترتیب من معتقدم این نمایش نه یک اجرا، بلکه یک نوع تمرین تئاتر است. در اینجا بازیگرها تلاش می‌کنند روایت پیش‌پاافتاده مذکور را به طرق متنوع روی صحنه بیاورند و مثلا نقش عوض کنند، واقعه را کش بدهند و هربار تأویل تازه‌ای را از آن صورت بدهند که البته این هم بسیار دم‌دستی و لوس است. همه اینها روش خوبی است تا بازیگران تئاتر برای اینکه قوای خلاقه خودشان را بیازمایند. در آخر، پس از اینکه بارهاوبارها ماجرای نوبت جارو و یک‌سری جزئیات بی‌ربط بازگفته می‌شوند، در واپسین دقایق اجرا می‌فهمیم از پنج نقش روی صحنه، دو نفر درواقع یک نفرند و دونفر دیگر هم همچنین. بازیافتنِ این این‌همانی با توجه به آنچه تا آنجا دیده‌اید، چندان کار دشواری نیست. به‌راحتی به یاد می‌آورید که در بسیاری از اشکال روایت که دیده‌اید، این بازیگرها جا عوض می‌کردند، ولی بی‌تردید این کلید فهم این تئاتر رمزآلود نیست، بلکه پایانی واقعا ناامیدکننده است. ترغیب می‌شوید پیش خودتان آن لحظه‌ای را تصور کنید که نویسنده وامانده، تنها ایده خام‌دستانه‌ای که به ذهنش خطور می‌کرده این بوده که دست‌به‌دامن این وجه سراسر بی‌معنای متنش شود، بلکه معنایی ورای آنچه حتی خود او درمی‌یابد در آن بازیافتنی باشد. سؤال اینکه آیا باید نسبتی میان اجزای یک تئاتر وجود داشته باشد؟ مثلا اگر یک روایت تکرار می‌شود یا به تعدد بازتعریف می‌شود، این تمهید اجرائی باید نسبتی با دیگر اجزای نمایش داشته باشد؟ راشامون کوروساوا را به یاد دارید؟ به نظر می‌رسد باید رابطه‌ای تبیین‌گر و اساسی میان اجزای یک نمایش و تمهیداتی که برای اجرای آن به کار می‌رود وجود داشته باشد. این اجزاداشتن به این معنا نیست که تئاتر مجموعه‌ای چندپاره یا چندعضوی است، بلکه این نسبت‌ها هستند که کل یکپارچه‌ای را به نام تئاتر شکل می‌دهند. اگر امروز ایده‌ای به ذهن شما رسیده، صرف این برای نوشتن نمایش‌نامه کافی نیست و اگر در کلاس بازیگری در شیوه‌هایی از اجرا فرضا - این فرض را با مسامحه می‌گویم- خبره شده‌اید، به این معنا نیست که کارگردان تئاترید. شاید این دیگر خیلی رنگ‌وبوی فلسفه‌بافی داشته باشد، اما حقیقت این است که برای ساختن یک تئاتر در وهله اول باید نسبت خودتان را از حیث نسبت جهان‌بینی‌تان با تئاتر، حداقل برای خودتان روشن کنید.