گفت‌وگو با «محمد مساوات»، نویسنده و کارگردان «این یک پیپ نیست»

تئاترِ وانموده‌ها: بیگانگی، بازیگوشی و اضطراب

«این یک پیپ نیست»- تماشاخانه مستقل تهران، مهر و آبان ۱۳۹۶

امین عظیمی

تجربه اجرائی جدید «محمد مساوات» می‌تواند موافقان و مخالفان بسیاری داشته باشد اما هیچ‌یک نمی‌توانند حضور این نویسنده و کارگردان جوان تئاتر را به عنوان یکی از نشانه‌های تئاتر دهه ۹۰ ایران انکار کنند. او که تلاش می‌کند در ورای بازی‌های سوداگرانه تئاتر امروز ایران صدا و بازنمودی از جهان ذهنی خودش باشد، باز هم با بازیگوشی تازه‌ای بر صحنه ظاهر شده و تئاتر غریزی و خلاقانه‌اش را این بار بر بستری از گزاره‌های فلسفی و هستی‌شناسانه در حوزه روایتگری تئاتر استوار کرده است. «این یک پیپ نیست» با تأثیر عمیقی که از زیبایی‌شناسی آثار «رنه ماگریت»، نقاش شهیر بلژیکی، دارد، باید در امتداد دو اثر دیگر مساوات یعنی «خانه- واده» و «بی‌پدر» مورد خوانش قرار گیرد؛ کوششی در جهت رسیدن به نوعی بازنمایی اضطراب بر صحنه. هرچند مساوات در تمام طول این گفت‌وگو هوشمندانه سعی می‌کند از هرگونه اظهارنظر معناشناختی درباره آثارش دوری کرده و کلِ فرایند حاضر در آنها را برآمده از مهندسی یک ذهن اجراگر معرفی کند، اما در پسِ این جهانِ عینی، واکنشی پرسشگرانه و گاه ویرانگرانه به اقتدار الگوهای زیبایی‌شناسانهِ رسمی تئاتری از طریق ترکیب و التقاط شیوه‌ها و رویکردهای گوناگون قابل مشاهده است؛ او در پسِ بازی با تمام چارچوب‌های تثبیت‌شده، می‌کوشد همچون هر کارگردان خلاق دیگری به‌واسطه واکاوی و انهدام از درون الگوها، به شکل‌های بدیع اجرائی دست یابد. گفت‌وگوی پیش‌رو می‌تواند به عنوان کوششی جهت یافتن وجوه معناشناختی و ادراک لایه‌های زیرین اجرای «این یک پیپ نیست» مورد توجه قرار گیرد.

عکس: رئوفه رستمی، شرق

عنوانی که برای این اجرا انتخاب کرده‌اید یادآور دو اثر مشهور «رنه ماگریت»، نقاش بلژیکی، با عنوان «این یک پیپ نیست» (۱۹۲۶) و «دو راز» (۱۹۶۶) است؛ آثاری که بر پایه شرح خلاقانه «میشل فوکو»، فیلسوف نامدار فرانسوی، بر آنها با اتکا به مفاهیمی همچون «همگونی» (Resemblance) و «همسانی» (Similitude) که پیش‌تر در کتاب «واژگان و اشیاء» تبیین کرده بود، جایگاه یگانه‌ای در حوزه مطالعات پست‌مدرنیسم و زیبایی‌شناسی برآمده از آن دارد. آیا باید این اجرا را نوعی تلاش در جهت بیان چنین مفاهیمی در چارچوب صحنه دانست؟

«ماگریت» چندان نقاش مورد علاقه من نیست و همواره «فرانسیس بیکن» را ترجیح داده‌ام. من از مسیر دیگری به این اجرا رسیدم. همه چیز با طراحی صحنه شروع شد: ایده یک باکس تدوین با تمام پنجره‌هایش در ذهنم آمد که در ابعاد بزرگ ساخته شود. در مرحله بعد نیاز به دو بازیگر برای هر نقش داشتم. چون اتفاقات در دو طبقه رخ می‌دهد و پرکردن فاصله زمانی برای پیوندِ این فضاها و اعمال شخصیت‌ها به جز این ممکن نبود. بعد از آن بود که سراغ متن رفتم.

همیشه روند کار را از یک فرم اجرائی یا تصویر آغاز می‌کنی و بعد سراغ متن می‌روی؟

نه لزوما. به طور مثال در اجرای «بی‌پدر» کار دیگری کردم. آنجا متنی داشتم که مفهوم روشنی داشت و قبلش نوشته شده بود و بازیگوشی‌ای بر پایه قصه شنگول‌ومنگول بود. اما در اینجا متنی نداشتم. عموما یا از طریق یک عنوان به یک نمایش‌نامه می‌رسم یا از طریق دیالوگ یا با شعر. اما اینجا همه چیز با طراحی صحنه کلید خورد. به‌ویژه در مقابل جریانی که در تئاتر امروز ما مدام به‌دنبال کوچک‌کردن صحنه و حذف همه وجوه آن به نفع میدان‌دادن به بازیگر است. اما در اینجا تلاش داشتم در امتداد مسیری که در طراحی صحنه «بی‌پدر» ایجاد شده بود حرکت کنم.

در اینجا هم فضای صحنه همچون اجرای «بی‌پدر» به‌شدت محدود شده است و به گونه‌ای مکان بر بازیگران غلبه دارد و آنها را از لحاظ حسی تحت فشار گذاشته است...

دقیقا. این روند کمک می‌کند تا ویژگی‌های میزانسنی در نسبت با محدوده حرکت بازیگر برایم ایجاد شود. از طرفی نمی‌خواستم ویژگی‌های بدنی بازیگران شبیه آن چیزی شود که در اجرای «خانه-واده» یا «بی‌پدر» داشتم و توقع اکت‌های عجیب و غریب هم از بازیگرانم نداشتم.

ژست‌های بازیگران در این اجرا بیشتر به فرم‌های «بدن روزمره» نزدیک شده و طبیعتا تابعی از رویکرد همسان‌ساز با امر واقعی است.

بله. رئالیستی‌تر و حتی سینمایی‌تر است. شکل دکور به گونه‌ای است که بازیگران امکانی ندارند تا رفتارهای اغراق‌آمیز داشته باشند و این خواسته من بود. اگر یکی از آنها دستانش را دراز کند یا با دیوارها برخورد می‌کند یا با پلکسی حائل صحنه که به طور مشخص جایگاه مخاطبان از بازیگران را جدا کرده است.

این نوع برخورد با فرایند اجرا بیشتر یادآور رویکرد و نگاه هنرمندان حوزه هنرهای تجسمی است. ساختن اثر، مشخص‌کردن چارچوب‌ها به صورت دقیق و روشن به گونه‌ای که در اساس با یک تجسم و محصول تمام‌شده هنری روبه‌روییم که لزوما حضور مخاطب در سالن برای دیدن و شکل‌دادن به آن از لحاظ معنایی ضرورتی ندارد. حتی آزادی و ماهیت انسانی بازیگران نیز در این شکل از دست رفته است. آنها به ابژه‌هایی تبدیل شده‌اند که به عنوان بخشی از معماری صحنه عمل می‌کنند و با تجلی همان ماهیت تجسمی و پلاستیک ایده شما هستند. این امر سبب نمی‌شود که هرگونه آزادی عمل در نسبت زمانی و مکانی اجرا از مخاطب گرفته شود؟ او تنها در مقابل خوانشی قطعی قرار گرفته که پیش از حضورش خلق شده و «با/ بی حضورش» ادامه می‌یابد و پیکره‌ای صلب و غیرقابل‌نفوذ همچون یک مجسمه، معماری یا تابلوی نقاشی می‌سازد؟

شاید این اتفاق رخ بدهد. تماشاگر دوست دارد صدای نفس‌کشیدن بازیگر را بشنود. هیچ حجاب و پرده‌ای میان بازیگر و اجراگر نباشد. فارغ از اینکه این رویکرد چه معنایی پیدا کرده است، این شرایط ناگزیر بود هم به دلیل اینکه در این سالن نمایش‌های دیگری هم روی صحنه است و ما ناچار بودیم به انتهای این فضا برویم و هم اینکه قصد داشتم دکوری پانورامایی داشته باشم. در شکل فعلی ما به دایره دید گسترده‌تری هم رسیده‌ایم که سعی داشتم مخاطب را دچار نوعی بیگانگی با تمامی ابعاد صحنه کند.

یعنی تلاشی آگاهانه وجود دارد تا حداقل گروهی از مخاطبان نتوانند با اجرا همراه شوند و با آن احساس همدلی داشته باشند؟

بله. من در جست‌وجوی تماشاگری هستم که به اجرا اعتماد می‌کند. البته نکته‌ای که اشاره کردید بسیار درست است. در ترکیب معماری صحنه و استفاده از پلکسی‌ها ذهن من به سمت «اینستالیشن»های «دمیان هرست» (Damien Hirst) هم رفت. کوسه‌هایی که در آکواریوم هستند. در آنجا هم نگاهی قهری حاکم است در مورد زوال و مانایی مرگ. تلاشم این بود که در اجرایم چنین فضایی شکل بگیرد و استفاده از پلکسی هم در این زمینه بسیار مؤثر بود. ضمن اینکه سعی داشتم فضاهای اجرا، مثلا اتاق پذیرایی درست مثل بوتیک‌هایی باشد که اشیای درون آن برای آدم‌ها دست‌نیافتنی و بیگانه‌شده است.

این بیگانگی که یکی، دو بار به آن اشاره کردی هم در اجرای «بی‌پدر» و « این یک پیپ نیست» نوعی تجلی جهانی دارد. نیروهای انسانی در این اجراها در یک تنگنای ناگسستنی و بی‌پایان قرار دارند و هویت مکانی و نسبت شخصیت‌ها با مکان در این زمینه بسیار تعیین‌کننده است. در «بی‌پدر» گویی نیرویی قهری، گرگ و بز را ناچار به تداوم بقا برخلاف ذاتشان کرده است و آن فاجعه دهشتناک برایندِ ناگزیرِ این ناهمگونی است. در «این یک پیپ نیست» این امر از لحاظ مضمونی ناظر بر مواجهه عینیت‌ها و ذهنیت‌هاست بی‌آنکه بتوانیم یک مصداق روشن برای هر شخصیت یا کنشی در نظر آوریم و در نهایت شکلی خشونت‌بار پیدا می‌کند. همچنان که فضای محدودشده حرکت شخصیت‌ها در صحنه، تولیدکننده نوعی اضطراب و ترس با منبعی نامشخص است. در اجرای «بی‌پدر» چرایی توافق معناباخته و مرگ‌بار گرگ و بز برایمان نامشخص است، در اینجا هم نمی‌دانیم چه چیزی این آدم‌ها را در این موقعیت قرار داده، آن ماشین جگوار سیاه از کجا آمده؟ و... بیگانگی‌ای که اشاره کردید گویی بیگانگی آدم‌های نمایش نسبت به موقعیت و جهانی است که در آن قرار دارند و شبیه آدم‌های حاضر در نقاشی‌های «فرانسیس بیکن» در وضعیتی مسخ‌شده هستند...

تعبیری که از فرانسیس بیکن کردی درباره «بی‌پدر» بیشتر صادق است. تنگنایی که بدون گشایش است و با شکلی از دفرماسیون که فیگورها پیدا می‌کنند حتی فراتر هم می‌رود. در اجرای اخیرم اتفاقا تلاش شده است منافذ بیشتری روی صحنه وجود داشته باشد. تقریبا در تمامی لوکیشن‌ها پنجره وجود دارد.

ولی این منافذ راه به هیچ کجا نمی‌برند. شاید نوعی توهم آزادی و رهایی را ایجاد کنند اما در عمل آنها گرفتار محدودیت حاکم بر فضای حیات خودشان هستند.

اینجا نمی‌خواستم هیچ قطعیتی صادر کنم یا ترکیب جهان مردگان و زندگان جذابیت خاصی برای من نداشت. شاید برایم «ماگریت» است که مهم است؛ فضاهای منفی و فضاهای مثبت...

ماگریت و نقاشی‌هایش از کجا وارد اجرا شد؟ چون در ابتدای گفت‌وگویمان اشاره به فرم اجرائی کردی و اینکه انگار «ماگریت» از ابتدا در ذهنت نبود.

وقتی عنوان به ذهنم رسید: «این یک پیپ نیست». طرح صحنه را داشتم، مهندسی اجرا را هم همین‌طور. به مجرد اینکه عنوان هم به ذهنم رسید متن در عمل شکل گرفت. اینکه سینمایی‌بودن این اجرا یا تئاترماندنش چه شکلی می‌تواند داشته باشد! اگر سینما بود یک بازیگر پلانی را بازی می‌کرد و بعد کات داشتیم تا پلانی دیگر و آنجا با عینک یا گریم چهره‌اش را عوض می‌کردیم. اما اینجا این امکان نیست.

من باید دو بازیگر می‌داشتم که اتفاقا از لحاظ فیزیکی از هم متفاوت می‌بودند. آنها هم‌زمان روی صحنه‌اند و هر دو یک کاراکتر را بازی می‌کنند و بعد این ایده آمد که آنها می‌توانند پیراهن‌های متفاوتی داشته باشند و در ادامه تمامی عناصر با یکدیگر پیوند پیدا کردند. مثل ماجراهای جان و جیم و پیراهن آبی و زرد که هیچ‌کدام نمی‌توانند ثابت کنند پیراهن‌شان واقعا زرد است یا آبی

به دلیل پیوستگی فضای تئاتر...

من باید دو بازیگر می‌داشتم که اتفاقا از لحاظ فیزیکی از هم متفاوت می‌بودند. آنها هم‌زمان روی صحنه‌اند و هر دو یک کاراکتر را بازی می‌کنند و بعد این ایده آمد که آنها می‌توانند پیراهن‌های متفاوتی داشته باشند و در ادامه تمامی عناصر با یکدیگر پیوند پیدا کردند. مثل ماجراهای جان و جیم و پیراهن آبی و زرد که هیچ‌کدام نمی‌توانند ثابت کنند پیراهن‌شان واقعا زرد است یا آبی.

بر این مبنا ایده صحنه و فضای اجرا را می‌توانیم همان‌طور که در ابتدا اشاره کردم در نهایت ترجمانی تئاتریکال از مفاهیم جاری در نقاشی ماگریت بدانیم... شبکه‌ای از وانموده‌ها که ماگریت در نسبتِ ترکیبِ تصویر، کلمات و انگاره‌های ذهنی از یک پدیده مرئی در آثارش جست‌وجو می‌کرد. اگر با پدیده‌ای در تابلوی نقاشی ماگریت مواجه می‌شویم، لزوما با فرایندی «بازنمایانه» طرف نیستیم. الگو یا واقعیتی در این میان وجود ندارد. اینها «وانموده»هایی از اشیا، شخصیت‌ها یا مکان‌های «همسان» هستند که در برابر اقتدار خوانش کلاسیک ایستادگی می‌کنند. در حقیقت از طریق شکلی از همسانی، وانموده‌ها در روندی وارونه‌شده از یک رونوشت به رونوشتی دیگر در گردش‌اند و متن و تصویر بار دیگر تعریف می‌شوند.

بله...

حالا در بافت روایی اجرای «این یک پیپ نیست» با فرایندی شبیه منطق حاکم بر نقاشی‌های ماگریت روبه‌روییم. در اینجا رابطه جان، جیم و ماری در چرخه‌ای از «همسانی»ها قرار دارد. جان(ها)، جیم(ها)، ماری(ها) و در نهایت تجلی نامرئی «پلیس» و «مامی» بافتی روایی را می‌سازند که در آن هرگونه نظام هویت‌دهنده به واقعیتِ(روایی) و بازنمودهایش مخدوش شده و جریان بازیگوشانه وانموده‌ها جایگزین آن شده است. روند حاکم بر منطق ساختاری اثر هم الگویی تصاعدی و برآمده از تکرارها پیدا کرده و این نگاه در لایه‌های مختلف اجرا جاری است. عنصر دیگری که به این روند یاری رسانده بهره‌گیری از میان‌نویس است که به طور عینی یادآور کارکرد نوشتار در نقاشی «این یک پیپ نیست» است. در اینجا هم بازی و رابطه‌ای وجود دارد میان ۱- آنچه به وسیله بازیگرها انجام می‌شود و مخاطب شاهد آن است،۲- توضیحاتی که درباره کنش‌ها، شخصیت‌ها و حتی دیالوگ‌هایشان از طریق میان‌نویس انتقال پیدا می‌کند و ۳- ارتباط و ماهیت ارجاعی که میان تصاویر، واقعیات ذهنی مخاطب و میان‌نویس‌ها به‌مثابه عنصر بصری وجود دارد و تماشاگر را بر مبنای دیالکتیک «بیننده/خواننده» بازتعریف می‌کند. با این حال نوعی از تناقضِ بازیگوشانه دراین‌میان نیز شکل گرفته است. از آنجایی که تئاتر برخلاف نقاشی ماگریت، پدیده‌ای زمان‌مند و مکان‌مند است، ارتباطی پیوسته میان اراده قطعی و متعین مؤلف اثر با میان‌نویس‌ها ایجاد شده و کارکرد وانموده‌ها را به نفع خودش تضعیف می‌کند. دراین‌میان مخاطب هدایت می‌شود تا میان آنچه ازسوی بازیگران عرضه می‌شود و آنچه از طریق ویدئوپروجکشن در قالب میان‌نویس عرضه می‌شود، اصالت و سندیت را به نوشتار بدهد! آیا این امر سبب نمی‌شود زنجیره وانموده‌ها در اجرا متوقف شود؟

موافقم که میان‌نویس در واقع به نوعی حکم صادر می‌کند. ولی یک بازی هم اتفاق می‌افتد. سعی کردم در بخش‌هایی از اجرا نوعی جن‌زدگی به میان‌نویس بدهم که انگار آن هم به عنوان یکی از شخصیت‌ها می‌تواند تناقض‌هایی در خودش داشته باشد.

یعنی به گونه‌ای در میان‌نویس هم با ترکیبی از همسانی‌ها به تعبیر فوکو طرف هستیم ولی از آنجایی که ما آن را به عنوان صدای مؤلف می‌شناسیم نوعی محدودیت را نیز با خودش می‌آورد. همچنان که فوکو ناظر بر تابلوی «دو راز» ماگریت از آن به مثابه نوعی صدای معلم یاد می‌کند! مثل یک دست اشاره‌گر. طبیعتا هرچه دامنه بازیگوشی و نقض و استفاده خلاقانه از میان‌نویس در شب‌های اجرا بیشتر شود و مخاطب بتواند به آن اعتماد کند در عمل به نوعی انسجام و ارتباط پویاتر با لایه‌های دیگر اجرای دست پیدا می‌کنی.

بله. ایده میان‌نویس از ابتدا چیز دیگری بود. قرار بود از طریق آن هم به سمت جعل‌کردن بروم. من از چیزی نمی‌ترسم ولی این هراس هست که اگر مخاطب چیزی دریافت نکند چه؟ به هرحال میان‌نویس در اینجا پناهگاه تماشاگر است و می‌خواستم از این طریق جلوی عدم اطمینان او را بگیرم و با او حرکت کنم. برای همین مجبور بودم اعتماد تماشاگر را به آن جلب کنم. مثلا در جایی که نشان می‌دهیم جیم، ماری را روی زمین می‌گذارد، میان‌نویس هم دقیقا با آن یکی است و نوعی اعتماد ایجاد می‌شود تا من بتوانم بعدتر لحظه‌ای را مثل شنای ماری در استخر از طریق میان‌نویس عرضه کنم که در اجرا، جیم آن را می‌بیند اما جان آن را انکار می‌کند و مخاطب در این میان معلق است که به میان‌نویس هم نمی‌توان به صورت قطعی اعتماد کرد. چیزی در متن وجود دارد که در ظاهر پارانویای جان است و شاید به نظر برسد می‌شود آن را بسیار پیش برد و انگار این اجرا از پایان فیلم «باشگاه مشت‌زنی» (فینچر) شروع می‌شود. برایم سؤال بود که دوگانه‌بودن این شخصیت را تا چه حد می‌توان دراماتیک کرد؟ الان این دو شخصیت بر پایه ترجمه هم‌زمان تنها یک صدا دارند برخلاف فیلم فینچر. من می‌خواستم اینجا بازی دوگانگی را متوقف کنم و به همین خاطر منجر شد به ورود پلیس. جان و جیم در این روایت دو نفرند. ماریا یک نفر است و دیگری‌اش را میان‌نویس معین می‌کند. وقتی ماریا وارد اتاق می‌شود، وانموده او از طریق شرحی که در میان‌نویس‌ها هست نقش او را بازی می‌کند. ضمن اینکه ایده‌هایی هم از کتاب خلق مدام (توشیهیکو ایزوتسو) گرفته‌ام. همچنین مباحث مربوط به ادراکات یک مربع که پدیدارشناس‌ها از آن حرف می‌زنند و در نهایت تابلوی نقاشی ماگریت و اجرای من در حقیقت ترکیبی از تمامی این ایده‌هاست.

نتیجه‌اش یک بازیگوشی ماهرانه است بی‌آنکه بخواهم کلمه بازی را در معنایی منفی یا کوچک‌کننده به کار ببرم. فارغ از جنبه بصری اجرا، در حوزه نشانه‌های صوتی هم با جهانی وانمایی‌شده روبه‌روییم. دیالوگ‌های شخصیت‌ها بر پایه زبانی جعلی ادا می‌شود که آوایش شبیه گویش ساکنان کشورهای اروپای شرقی است. اما مخاطب از طریق صدای بازیگرانی که به صورت ترجمه هم‌زمان دیالوگ‌های آنها را به فارسی برگردانده‌اند با شخصیت‌ها و حوادث اجرا ارتباط می‌گیرد. در اینجا هم نظام ارتباطی میان دیالوگ‌های بازیگران و صداهای ترجمه‌شده ماهیت ارجاعی و استنادی ندارد. می‌توان ارتباطی میان کنش‌ها و زیرمتن دیالوگ‌ها تصور کنیم اما این ارتباط هم مبتنی بر فرایندی «همسان‌ساز» و دروغین است.

سعی داشتم از امکاناتی که در سینما و تلویزیون هست استفاده کنم. جریان ترجمه هم‌زمان هم در راستای آن بیگانه‌سازی است که اشاره کردم. اینکه من بتوانم فاصله تماشاگر و اثرم را بیش از آنچه هست باز هم افزایش دهم. درست است که ترجمه هم‌زمان نوعی دوگانگی به‌وجود می‌آورد اما در عین حال نوعی یگانگی هم ایجاد می‌شود. شبیه همان ادراکات مربعی که از آن حرف زدم. یا آن تعریف پیکاسو از کارش: من اشیا را همان‌طور که هستند، می‌کشم نه آن‌طور که دیده می‌شوند. برای همین تلاش کردم جاهایی رابطه صدای ترجمه و دیالوگ بازیگرها از لحاظ حسی متفاوت از همدیگر باشند. شبیه دوبله‌های فیلم مستند.

نوعی خام‌بودن آگاهانه...

دقیقا. این امر جنبه‌هایی کمیک هم ایجاد می‌کند که به نقش و گسترش کارکرد میان‌نویس بازمی‌گردد. مثلا در مورد جان و جیم همان‌طور که گفتم دو بازیگر و یک صدا هست. چون نقشِ ماریا یک بازیگر دارد، پس احتیاج به یک مترجم دارد که میان‌نویس به جای صدا عمل می‌کند. پلیس چون نامرئی است و فقط صدایش هست و در مرتبه آخر مامی که نه صدایش هست و نه فیزیکش. من از این بازی و مهندسی بود که می‌توانستم یک شخصیت کاملا نامرئی مثل مامی را بسازم. آن نقطه‌ای که تجسد مامی را می‌پذیریم حظ کاملی برای من رخ می‌دهد.

ادامه در صفحه ۱۴

پلاتو

به بهانه نمایش «این یک پیپ نیست»

وانمودهٔ مضاعف

نرگس ایمانی

محمد مساوات این روزها نمایش «این یک پیپ نیست» را روی پرده دارد. اثر به‌واقع خودش از هر حیث یک تابلو نقاشی است، آن هم در سبک‌وسیاق سوررئالیستی‌اش؛ یک اثر سوررئالیستی ملغمه‌ای است از عناصر آشنا، آغشته به مناسباتی ناآشنا؛ برای همین هم سخن‌گفتن از این اثر بسی دشوار و حتی بعضا ناممکن است. هر اثر سوررئالیستی با فریب عناصر آشنایش ما را به سخن‌گفتن فرامی‌خواند، اما درهمان‌حال این امکان را از ما دریغ هم می‌دارد، اما باید گفت این ناتوانی نه برآمده از یک فقدان که برعکس ناشی از یک مازاد است؛ مازادی که به قول دریدا از چنگک لایروبی نقد اثر هنری، سرریز می‌کند و به چنگ نمی‌آید. برای همین هم هر مدعا و تلاشی برای ارائه تحلیلی روایی از این اثر نه‌فقط ناممکن که اتفاقا نقض غرض است. برای همین هم نباید انتظار ارائه تفسیری تام‌وتمام از این آثار را داشت. اثر مساوات را اثری سوررئالیستی خواندیم. منتها این اثر با آثار سوررئالیستی تفاوتی کلیدی هم دارد: نمایش «این یک پیپ نیست» از همان ابتدا ما را با شوک مناسبات ناآشنا میخکوب نمی‌کند. به بیان دیگر کولاژ عناصر صحنه در این نمایش از همان ابتدای امر، حسی از برهم‌خوردن ترکیب‌بندی را در مخاطب ایجاد نمی‌کند؛ یعنی این احساس تنش‌آفرین که چیدمان نامعمول عناصر، نظم فکری‌مان و انتظارمان از روال امور را بر هم زده‌اند. از قضای روزگار آنچه نمایش ما را با آن مواجه می‌کند، هم عناصر آشناست و هم روابط مألوف میانشان: بخش‌های مختلف یک خانه معمولی و اعضای یک خانواده معمولی. همین نام‌نهاد «خانه» و «خانواده» خود گواهی است بر برقراری پیوندی «بدیهی» میان اجزای حاضر در صحنه و برساخت کل‌هایی معنادار. دو برادر در خانه‌ای با بخش‌های مختلفش مثل دستشویی و حمام و اتاق خواب با هم زندگی می‌کنند. به نظر می‌رسد وسواس به‌کاررفته در طراحی صحنه این اثر و نمایش بیشترین اجزای ممکن، تقلایی است برای قبولاندن این نکته به ما که داستان اثر در مورد همین امور عادی پیرامونمان است؛ همین چیزهای دیدنی که هرروز می‌بینیم و همین مراوداتی که هرروز درگیرشان هستیم، اما این معناداری و آشنابودگی دیری چند نمی‌پاید؛ اندک‌اندک نادیدنی‌ها دیدنی و دیدنی‌ها نادیدنی می‌شوند. از همین‌جاست که سروکله مگریت هم پیدا می‌شود و اثر بی‌بدیلش: «این یک پیپ نیست». اثر مگریت بر یک تناقض بنیادین بنا نهاده شده است: تناقض میان تصویر و نوشته. تصویر یک پیپ که زیر آن نوشته شده: این یک پیپ نیست. نام اصلی این اثر «خیانت تصاویر» است؛ و تلاش اصلی مگریت القای این باور که تصویر در مقام روایتگرِ واقعیت بیرونی، معنا می‌بازد و در این بین زبان نیز روایت‌کننده تصاویر نیست. اگر در سنت نقاشی رئالیستی همواره متن تابع تصویر بوده است، درعوض مگریت با به‌کارگیری تکنیک واقع‌نمایی سنتی و هم‌زمان نفی موضوع اثر به وسیله متن درج‌شده در زیر آن، از این رابطه پیش‌تر بدیهی‌انگاشته می‌گریزد و به قول فوکو به روابط میان وانموده‌ها و روابط میان رونوشت‌ها، مجال ظهور می‌دهد. اثر می‌شود جولانگاه امور «همسان» که در رابطه‌ای یکسر افقی با یکدیگر قرار دارند و در معیت هم نظمی نوین را پدیدار می‌کنند، نه عناصری «همگون» که در ارتباطی عمودی با یک الگوی بیرونیِ برتر از این وانموده‌ها قرار داشته باشند و صرفا بازنمود نعل‌به‌نعل آن الگو باشند. از اینجاست که اثر واجد هویتی مستقل می‌شود؛ هویتی ممتاز که در برابر خوانش‌های مرسوم قد علم می‌کند و خود را به یک تکینگی بی‌بدیل بدل می‌کند.

ادامه در صفحه ۱۴

تماشاخانه

این یک پیپ نیست؟

عبدالرحمن نجل‌رحیم
عصب‌پژوه

با دیدن دو کار جدید، از محمد مساوات، «بی‌پدر» و «این یک پیپ نیست»، به‌نظر من می‌توان او را یکی از پیشگامان صاحب سبک تئاتر مدرن در ایران به حساب آورد. یکی از مشخصات خلاقانه کارهای او نبوغی است که او در استفاده از فضا و زمان صحنه تئاتر برای طرح و انتقال احساس و اندیشه خود به تماشاگر دارد. تقسیم فضا نه‌تنها در عرض و طول، بلکه در عمق صحنه و زمان، به عنوان عاملی پویا و جاندار است که در تن فضا در جای‌جای صحنه جریان پیدا می‌کند. از همه مهم‌تر استفاده از این ساختار ارگانیک و پویای فرمالیستی، همچون کالبدی زنده و جاندار و پرتپش برای القای مستقیم مفاهیم به تن جاندار تماشاچی است که او در این زمینه از خود مهارت بی‌نظیری نشان می‌دهد. از طرف دیگر تئاتر مساوات از نظر تنیدگی فرم با محتوا و ترکیب ارگانیک آن دو، ویژگی منحصربه‌فردی دارد. نقاشی «این یک پیپ نیست»، از رنه ماگریت، تعبیر و تفسیرهای زیادی را در میان اهل اندیشه و هنر برانگیخته است، ولی کار تئاتری مساوات، یکی از افشاگرانه‌ترین، جسورانه‌ترین و تکان‌دهنده‌ترین تعبیرهایی است که من با آن مواجه شدم. شاید قدرت آفرینش تئاتری مساوات است که می‌تواند چنین تعبیر تلخ و عریانی از آگاهی به عمق موقعیت انسان امروزین به‌دست دهد. تئاتر «این یک پیپ نیست» مساوات نشان می‌دهد که ما در جهان چندپاره‌ای زندگی می‌کنیم. شکاف چنان عمیق است که در بسیاری از اوقات این جهان‌های تکه‌پاره‌شده به هم ترجمه‌ناپذیر می‌شوند و با همدیگر هماهنگی و همکاری ندارند، در عین حال که هیچ‌کدام حقیقت را بر ما نمی‌نمایانند، اما داعیه تسلط و قدرت بی‌چون‌وچرا دارند. از میان آنها زبان گفتاری، شنیداری و نوشتاری که تفسیری دست‌چندم و غیرمستقیم و تنها گاه اشاره‌ای استعاری از واقعیت وجودی و هویت انسان دارند، اغلب روایتی بی‌چون‌وچرا را بر ما انسان‌ها تحمیل می‌کند که فرسنگ‌ها از حقیقت وجودی (مغزی) ما فاصله دارد، ولی فضای خشونت‌بار بلامنازع و قدرتمندی بر سرنوشت ما در سطوح مختلف اعمال می‌کند.

جان، جیم، مامی، ماریا و پلیس، شخصیت‌های نمایش‌نامه مساوات، آدم‌هایی با هویت واحد و مشخصی نیستند. این عدم تشخص و وحدت در شخصیت‌های نمایش‌نامه، از نظر حضور دوگانه فیزیکی آنها روی صحنه، در نوع زبانی که حرف می‌زنند و حضور آنها در مکانی ناممکن، یا ناپیدابودن فیزیکی بعضی از کاراکترها از دید تماشاچی یا از دید بازیگران دیگر صحنه و تأثیرگذاری آنها بر روایت، فقط از طریق زبان گفتاری یا شنیداری، دستمایه مناسبی برای کار مساوات است. به عنوان مثال، تماشاچی دو شخصیت با نام جیم اما با هیئت ظاهری متفاوت می‌بیند که رابطه اسکیزوفرنیک با هم دارند، ولی روایت نوشتاری و گفتاری هیچ‌گونه تأکیدی روی این موضوع ندارد. به عنوان تماشاچی، حضور تأثیرگذار و خشونت‌بار پلیس را فقط در روایت زبانی در

قالب گفتار و نوشتار شاهد هستیم. ما در طول نمایش‌نامه هرگز پلیس را نمی‌بینیم اما جان و جیم او را می‌بینند. مامی یا مادر را فقط پلیس و ماریا می‌بینند و ما از طریق آنها به حضور فیزیکی و تأثیرگذارش در روایت پی می‌بریم. ما ماریا را می‌بینیم ولی ماریا از نظر پلیس ناپیداست، حتی پلیس صحبتش را هم نمی‌شنود ولی ما می‌شنویم. ما صحبت مامی را نمی‌شنویم ولی همین موجود ناپیدا ولی تأثیرگذار چیزهایی به پلیس می‌گوید که روایت نمایش را تغییر می‌دهد. ماریا گاه برای تماشاچی یا حتی برای جان و جیم هم ناپیدا می‌شود. از روی روایت نوشتاری می‌فهمیم که قرار است جیم (یکی از جیم‌های دوگانه از نظر مای تماشاچی) در حمام هنگام تراشیدن ریش جان، به خاطر روابط احتمالی بین جان و ماریا که جیم او را دوست دارد، سر برادرش را ببرد. ولی در ادامه روایت چنین چیزی اتفاق نمی‌افتد. این شکاف در وجود یا نبود فیزیکی ماریا هم بین دو برادر، جان و جیم، یا بین تماشاچی و دو برادر هم اتفاق می‌افتد. روایت نوشتاری و باور جیم این است که ماریا به استخر افتاده و دارد غرق می‌شود و نوشته به ما دیکته می‌کند که ماریا به وسیله جیم از استخر بیرون آورده شده و تنفس دهان‌به‌دهان داده می‌شود، ولی جان آن را توهم برادرش می‌داند. پلیس که حضور فیزیکی‌اش برای تماشاچی مسجل نیست، جیم را وامی‌دارد که لباس زنانه به تن کند. تماشاچی می‌داند که دو شخصیت با نام واحد جیم وجود دارند (هویت اسکیزوفرنیک جیم)، ولی پلیس متوجه دوهویتی‌بودن جیم نیست و متعجب می‌شود که چرا جیم دوم که با جیم اول اشتباه گرفته می‌شود (البته نه برای تماشاچی) چرا که جیم به جای پیراهن زنانه پیراهن زرد هویجی به تن دارد. اینها فقط صحنه‌هایی از تئاتر مساوات است که گسیختگی و نابسامانی در دنیای تصویری نوشتاری و گفتاری انسان امروز را به ما نشان می‌دهد که در آن حقیقت را بیشتر از پیش در پس‌پرده‌ای از ابهام و آشفتگی فرو می‌برد. در پایان نمایش این نوشته‌های روی صحنه است که فرمان پایان نمایش‌نامه و کف‌زدن تماشاچی‌ها و تعظیم هنرپیشه‌ها به طرف تماشاچی‌ها را اعلام می‌کند، ولی خبری از هنرپیشه‌ها روی صحنه نیست. این اتفاق قرار نیست که واقعیت فیزیکی داشته باشد. این فقط یک حکم نوشتاری بوده است! این تماشاچی‌های منتظر فقط می‌توانند تصویر خود را در شیشه حائل روی صحنه تماشا کنند و از درِ تئاتر بیرون بروند.

به‌نظر من به عنوان یک مغزپژوه، این آشفتگی و دوپارگی و دورافتادن از حقیقت، ناشی از دوآلیسم (دوگانگی) حاکم بر معرفت انسان امروزین است. بحث درباره ریشه‌های مغزپژوهانه شرایطی را که مساوات در تئاتر خود مطرح می‌کند، بررسی اجمالی در فرصتی دیگر می‌طلبد.