در بوته نقد

درباره نمایشی به کارگردانی مریم زرگر

یک تهوع غیرسارتری

محمدحسن خدایی

● آن‌طور که «میسن کاری» در کتاب «آداب روزانه» توضیح می‌دهد، ژان پل سارتر در جنونی خلاقانه روزگار گذراند و «در نوسان میان روزی شش ساعت کار و حضوری پرشور در اجتماع که سرشار بود از شکم‌چرانی، بدمستی، مخدر و تنباکو»، به کار نوشتن و رسالت روشنفکری‌اش پرداخت. دلوز او را «معلم» خود خواند و بر نسل‌های بدون «معلم»، اندوه را بشارت داده و در باب فیلسوف یگانه‌ای مانند او نوشت: «می‌دانیم که تنها یک ارزش برای هنر و حتی حقیقت وجود دارد: «دست‌اول» بودن، نوبودن اصیلِ حرف گفته‌شده و موسیقی شنیده‌نشده با آن‌چه که می‌گوید. در آن روزها چه کسی جز سارتر می‌دانست که چگونه چیزهای نو بگوید؟ چه کسی جز او راه‌های جدید تفکر را به ما آموخت؟» در مخالفت با سارتر اما بودند روشنفکرانی مانند ریمون آرون و جامعه‌شناسانی مانند بوردیو که به نقد رادیکال این فیگور تابناک تفکر پرداختند. برای وضعیت اینجا و اکنون ما ایرانیان، سارتر نابهنگام و البته برانگیزاننده بود. مداخلات فلسفی‌اش در باب اگزیستانسیالیسم، رمان‌های فلسفی و نمایش‌نامه‌ها، یا حتی سفرنامه‌ای سیاسی چون «جنگ نیشکر در کوبا»، اغلب ترجمه شد و جریان ساخت. سیمای انقلابی سارتر، به کار فضای انقلابی دهه ۵۰ و ۵۰ ما می‌آمد. هر کتاب‌خوانی که می‌خواست معاصر دوران خود باشد، لاجرم آثاری از او را خوانده بود. اگزیستانسیالیسم سارتری، با آن اولویت‌بخشی وجود بر ماهیت، مانند دروازه‌ای بود رو به تفکر انتقادی و سوژه سیاسی. بماند که این روزها به قول ویلیام بارت، پرسشی مانند «اگزیستانسیالیسم چیست؟» دیگر آن هیجانی را که عنوان مهیج روزنامه‌ها زمانی برمی‌انگیخت، از دست داده است و مانند امری باستانی، ضرورت طرح‌کردنش هم گویا بی‌معنا شده. در فضای آرمان‌زدایی‌شده این روزهای سرمایه‌داری متأخر و هجوم هویت‌طلبی بنیادگرایانه، سارتر دیگر توان خلق سوژه سیاسی ندارد و اجرای نمایش‌نامه‌هایش هم دیگر اتفاقی انقلابی محسوب نشده و اجرائی است در کنار سایر اجراها.

مریم برزگر در مقام نویسنده، طراح و کارگردان به سراغ خوانشی تئاتری از رمان «تهوع» رفته و این روزها در سالن شماره سه شهرزاد آن را بر صحنه آورده است. جالب آنکه نمایش‌نامه‌های سارتر، ضرورت اقتباس و بازخوانی تئاتری از داستان‌ها و رمان‌هایش را همراه می‌کند با پرسش و تردید. تهوع رمانی درخشان و البته سخت‌خوان است. پر از ایده‌های فلسفی در باب هستی، رابطه زبان و اشیا، پدیدارشناسی و معناباختگی. همان ایده انسان مدرن که در مواجهه با جهان و اشیا، گرفتار سرگشتگی و حسی از غثیان است. بعضی منتقدان آن را یک ضدرمان دانسته‌اند که خوانندگان خود را به نوعی دل‌زدگی فلسفی و وجودی می‌کشاند. مانند قلمرویی مین‌گذاری‌شده که در مقابل هر نوع اقتباس و بازخوانی تئاتری یا سینمایی مقاومت کرده و به فرم رمان یا حتی با اندکی مسامحه، ضدرمان وفادار است. خوانش مریم برزگر در نهایت راه چندانی به این عمارت باشکوه و البته رنگارنگ نمی‌یابد و می‌شود گفت که ناکام است. اینجا با آنتوان روکانتنی روبه‌رو هستیم که چندان امکان تأمل هستی‌شناختی نیافته و لاجرم گرفتار تهوع وجودی نمی‌شود. به‌جای آن با بدنی بحرانی‌شده مواجه هستیم که یادآور قساوت و شقاوت آرتویی است. یک شخصیت پرانرژی که سکوت را ناممکن کرده و تکثری است از بازنمایی خشم، هیجان و حرکت. برعکس آن تأمل‌ورزی فلسفی، پدیدارشناسانه و دل‌زده سارتری. شخصیت‌های دیگر نمایش هم چندان امکان آن را نمی‌یابند که نسبت و رابطه‌شان را با روکانتن کشف کرده و تعین بخشند. شخصیت‌هایی مانند «خودآموز» ساکن همیشگی کتابخانه عمومی شهر است و کتاب‌ها را به ترتیب حروف الفبا می‌خواند. مادلن که در کافه از روکانتن پذیرایی می‌کند و یک دختر که گویا نسبتی دورودراز با روکانتن دارد. طراحی صحنه چنان است که فضاهای مختلف درهم تنیده شده و مکان‌هایی مانند کتابخانه، کافه و خانه، تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند. چند صندلی، کتاب‌هایی که به شکل نامنظم در صحنه دیده شده و اشیایی که قرار است فضاها را بسازند و مستوجب غثیان وجودی شود.

در نهایت اجرائی مانند تهوع، چندان امکان آن تجربه‌ورزی را نمی‌یابد که روزگاری آثار اگزیستانسیالیستی در پی آن بودند؛ جایی که شخصیت‌ها در مواجهه با آزادی و مسئولیت، تصمیم گرفته و عمل می‌کردند و نتیجه کنش‌ورزی خود را در نسبت با دیگری به قضاوت می‌نشستند. خوانش مریم برزگر و گروه اجرائی، چندان بالقوگی‌ها را برجسته نمی‌کند و توان آن را ندارد که باریکه‌راهی باشد به جهان آنتوان روکانتن. پیشنهاد اما می‌تواند خوانش دوباره و اعلام این حقیقت باشد که رمان سارتر، به فرمی که نوشته شده وفادار است و حتی سینما و امکان‌های بصری آن، همچنان در مقابل عظمت تهوع، به احترام ایستاده است.

عکس: ضیا صفویان، تیوال

نگاهی به نمایش «سیم و سُرمه» نویسنده و کارگردان، روزبه حسینی

پنهانی‌ترین لابیرنت‌های ذهن نویسنده

ناهید توسلی

نمایش «سیم و سرمه» از هشت تا ۲۰ مهر، هر روز در دو نوبت ۱۸ و ۲۰ در سالن سایه تئاترشهر روی صحنه می‌رود. سیما شُکری و میثم غنی‌زاده بازیگران نمایش و گروه تهران الف، کیمیا صرافی و شیوا احمدی‌سپهر، اجرای زنده موسیقی خاص این نمایش را بر عهده دارند. در ادامه، گفتاری بلند را می‌خوانید به قلم دکتر «ناهید توسلی»، دکترای فرهنگ و زبان‌های باستانی، نویسنده، پژوهشگر و کنشگر حقوق زنان، درباره نمایش «سیم و سرمه».

رولن بارت با اعلام «مرگ نویسنده» پس از هستی کامل اثر، بدعت تازه‌ای در عالم ادبیات نوشتاری به‌جا گذاشت؛ بدعتی که بسیاری از نویسندگان و منتقدان ما چنان شتابان به استقبال آن رفتند که فرصتی برای نقد و بررسی به آنان که دوست داشتند این نظریه را بررسی کنند، نداد. با اینکه به این نظر رولن بارت با تمام وجود باورمندم و احترام می‌گذارم، اما دوست دارم یک اثر را با حضور «نویسنده هنوز نمرده» آن که در هستی اثر تا پیش از مرگ آن حیات داشته است، بررسی کنم.

من از همان آغاز با پذیرش بی‌چون‌وچرای این نظریه نه صرفا نرینه، اما برآمده از ذهن و اندیشه مرد تئوریسینی که هرقدر به غیرجنسی‌انگارانه‌بودن‌اش در هنر باورمند باشیم، اما بی‌شک می‌دانیم او هم مانند مارگریت دوراس، نویسنده «زن»ی که تجربه عینی بالقوه زن/مادرانه «زایمان» را دارد و بر این باور است که «... نوشتن یک کتاب، مثل بچه به‌دنیاآوردن است؛ چیزی است که از وجود شما زاده می‌شود. در آرزوی بچه‌دارشدن که بعضی اوقات می‌تواند زنی را تا مرز دیوانگی برساند، نیازی مبرم به فراتررفتن از زندگی وجود دارد؛ نیاز به داشتن بچه‌ای از خود و از مردی که دوست می‌داریم...[1]» ، نمی‌تواند بیندیشد و از این رو است که به «مرگ نویسنده» پس از هستی کامل اثر باور دارد.

من نیز بر این عقیده‌ام که از نظر روان‌شناسی می‌توان متن را از نویسنده جدا کرد و برای جان‌دادن به متن، حتی نویسنده را راند. آنچه رولن بارت می‌گوید و می‌تواند درست هم باشد، آن است که هرگز نمی‌توان نویسنده را از متن جدا کرد؛ آن‌گونه که رابطه «مادر و فرزند» را. گرچه فرزند پس از جداشدن بند نافش، ظاهرا از مادر جدا می‌شود، اما درست در همین لحظه است که مادر حس مادری را کاملا احساس می‌کند، یا بهتر است بگویم مادر به صفت یا افتخار مادری دست می‌یابد. بدیهی است که با پاره‌شدن این بند ناف، فرزند با شخصیتی مستقل و جدا از مادر به هستی و بودن خویش ادامه می‌دهد، اما فرزند، اینک با همه استقلال، بودن خویش را مدیون هستی عشق‌آمیز مادر است که در جانش ریخته و به او شخصیتی مستقل برای زیستن هدیه کرده است. این‌چنین است که «آگاهی»های مادر برای همیشه در «هستی» فرزند حضور دارد؛ گرچه نه حضور عینی و فیزیکی! حال برای بهترشناختن فرزند شکی نیست که باید به «آگاهی»ها و «ناآگاهی»های «مادر» هم سر زد. درعین‌حال نویسنده‌ای نویسنده است که آنچه را که در پنهانی‌ترین لابیرنت‌های ذهن‌اش مدفون شده است، بنویسد؛ آنچه را که در عالم رؤیا و خیال آرزوی «بودن» و «حضور» آنها را دارد. نویسنده برای نوشتن باید به پستوهای ایمان، عشق، باور و آرزوهای خود سر بزند و آنها را بی‌توجه به جنس و جنسیت، از درون بسته ذهن رها کند و به دست قلم بسپارد؛ بی‌رودربایستی از هر مخاطبی.

با اشاره به این مقدمه کوتاه می‌خواهم در ادامه نوشته‌ام -و با همین نگاه- به نمایش بسیار متفاوت روزبه حسینی، نویسنده و کارگردان قصه/نمایش «سیم و سُرمه»، بپردازم و با شهامت بسیار به «سیم و سُرمه» به‌عنوان موجودی مستقل نگاهی بیندازم؛ موجودی مستقل، اما با همه دردها و رنج‌های درون «مادر/نویسنده»اش که در آن حضوری روشن دارد.

روزبه حسینی متن «سیم و سُرمه» را با نام نخستین آن «سُرمه» در ششم آذر ۱۳۹۶برایم فرستاده بود تا بخوانم. از همان آغاز که به خواندن آن مشغول شدم و تا ۲۶ بهمن ۱۳۹۶ که آن را در تماشاخانه/ زیرزمین/ آب‌انبار «خانه نمایش دا» (اجرای آزمایشگاهی این نمایش، پیش از اجرای اصلی در تئاترشهر) دیدم، ذهنم بیش از آنچه به محتوای نمایش‌نامه و به ساخت آن مشغول شود؛ یعنی به فرم و محتوا، به نویسنده آن که زاده سال ۵۷ است و سال‌ها با هم در «کارگاه قصه و شعر براهنی» گوش به شکل‌گیری تئوری‌های ادبی/ هنری مدرن و پست‌مدرن می‌سپردیم، درگیر شد؛ نویسنده/ کارگردانی که روایتگر دوران تاریخی‌ای است که شاید به دو نسل پیش از او بازمی‌گردد و او هرگز آن زمان و آن زمانه را ندیده است. در شگفت بودم و هستم که چگونه «حافظه تاریخی» و «حافظه جمعی» فرهنگی می‌تواند نسل به نسل و سینه به سینه در نسل‌های پس از خود باقی مانده و گهگاهی هم «زنده» شود!!

نمادهای به کار گرفته‌شده در نمایش سیم و سُرمه، اغلب نمادهای سنتی-فرهنگی سرزمین ماست. نمادهای بسیاری که دوست داشتم به نقد و بررسی همه آنها بپردازم؛ اما دریافتم که در حوصله این نوشته نمی‌گنجد. باشد برای زمان‌هایی دیگر! اینک تنها به چندتایی بسنده می‌کنم.

■ پیش از هر چیز حضور پر رنگ روایتگر مرد در روایت‌گویی در مقابل حضور نسبتا کم‌رنگ و در انتها کمی پررنگ‌تر راویتگر زن، برایم پرسش‌برانگیز بود. انگار نویسنده/راوی می‌خواهد به ما یادآوری کند که هنوز ذیل مدیریت «نرینه» زندگی می‌کنیم؛ هرچند که زمان و زمانه‌مان به سود راویتگران زن، اندکی پررنگ‌تر شده است! اما هنوز این روایتگر مرد است که می‌تواند و این امکان را دارد تا از دغدغه‌های نوستالژیکش روایت کند.

■ آنچه بیش از تکنیک ساختاری نمایش، فضا، حرکات، صحنه و... توجهم را جلب می‌کند، مونولوگ روایتگر مرد است در آغاز؛ با حرف‌های شکسته‌بسته و بااحتیاطش، (بخوانید خودسانسوری روایتگر) با تکرار واژه «عشق... عشق*»...، گم‌شده و مفقودی نسل امروز ما؛ یا همان نسل روزبه حسینی! روایتگر مرد روایتش را با شرح قصوی و با یاد و اشاره به دو دلداده‌ای که دلَکی به هم داده‌اند، آغاز می‌کند. از دو «خدا بیامرز*»ی، که نشسته‌اند به عشق و به گذران آن که شبی، نصفه‌شبی، نشسته در پای عشقی... دوتایی... هر دو قلندر و هر دو خراب... نشسته‌اند، انگاری پای قبری!! قبرستونکی، پای دلی، دِلَکی، حالی، حالَکی، ...

■ از همین آغاز نوستالژی حسرت‌گونه زیستن دو دلداده روایت می‌شود، دلداده‌هایی که راویتگر مرد با گفتن خدابیامرز مرگ و نبودن هر دو را برای‌مان روشن می‌کند. این آغاز حسرت‌گونه زیستن عاشقانه دلداده‌هایی در دوردست زمان، انگاری می‌خواهد هنوز «زیستن عاشقانه» مُردگان را به رخ مخاطب بکشد؛ مخاطبی که شاید راوی، آنها را نیز مُرده‌های متحرکی می‌پندارد؛ مُرده‌هایی که یقین دارد چیزی از «عشق»، آن‌سان که او با حسرت در آغاز آن را تکرار می‌کند، نمی‌دانند. آن‌گاه می‌گوید: بگذریم... بنویس... بنویس... نه! ننویس... (به چه کسی این امر و نهی را می‌کند؟) و با سرگشتگی می‌پرسد: چی باید بگیم؟ و سپس می‌پرسد: چرا «بگیم»، و نه اما، چرا «بگم*»؟ آیا از زبان راویتگر زن هم سخن می‌گوید که فعل جمع به کار می‌برد؟ آیا قرار است «زن» چیزی را بنویسد یا اصلا ننویسد؟ این مونولوگ و دیگر مونوگ‌های نابسامان، برآمده از دل و زبانِ راویتگر مرد، آیا نشانگر نابسامانی و بلاتکلیفی نسل امروز ما که زیستنی معلق!! را تجربه می‌کند، به گواه نمی‌گیرد؟ زیست روزبه حسینی و همه هم‌نسل‌های او؟ زیستنی که محصول دوران مدرنیسم و پست‌مدرنیسم و اینک و در این زمان و زمانه ما و به عقیده من، دوران فراپست‌مدرن بی‌شکل و خالی در خلأ، تحمیل ما انسان‌های هزاره سوم شده است؟ آن‌سان که راوی بی‌پروا و در همان آغاز، فضای مرگ‌آلود این زیستن تحمیلی را با ندای مرگ: «انا لله و انا الیه راجعون» به یادمان می‌آورد؟

■ چگونه نویسنده/راوی نمایش‌نامه، روزبه حسینی؛ که تقریبا همه هستی و زیستِ ۴۰ساله خود را دقیقا در دوران پس از انقلاب گذرانده است و به ضرس قاطع می‌توان گفت با هیچ‌یک از ویژگی‌های عاطفی، نوستالژیک، عشقی و... دورانی که از آن در قصه نمایش‌نامه‌اش بهره گرفته، نه زیسته و نه تجربه کرده است؛ اما در حسرت آن دوران، آن سال‌ها و آن روزهاست؟ حافظه جمعی (به عقیده یونگ) است؟ که اگر نه همه؛ اما بخشی از تاریخ و فرهنگ ما را با خود همراه دارد و ازاین‌رو است که ما عملا و ناخودآگاه نگهدارنده فرهنگ و تاریخ چندین هزارساله خود هستیم؟ فرهنگی گرچه سخت سنتی؛ اما آنچنان منعطف که هر فرهنگ و ایده و اندیشه و باوری را که به این سرزمین ورود کرده و می‌کند، در خود مستحیل و با مؤلفه‌های فرهنگ خود منطبق می‌کند؟ این شاید یکی از ویژگی‌های فرهنگی مردمان سرزمین ما باشد که هیچ‌گاه و تحت هیچ فشاری و برای هیچ سودی «خویشتن خویش» را از دست نداده است؟

■ روزبه حسینی با ابزار و نوعی گفتمان نوتر و مدرن به روایت سنتی‌ترین بخش فرهنگ سرزمین‌مان ایران می‌پردازد؛ روایتی که من آن را فراپست‌مدرن می‌دانم؛ روایتی درهم‌شکسته، به‌هم‌ریخته، (pastisch) و نازمان/ نامکان... که با هیچ‌یک از ویژگی‌های زمانی/مکانی ما سازگاری ندارد. نویسنده «سیم و سُرمه» با ابزار زبانی (منظور فرهنگ زمانی زبان است) درهم‌ریخته، گسیخته، بی‌زمان/بی‌مکان روزگار خود روایت‌هایی سخت متصلب و سنتی را که در آن، زبانِ استعارات بومی/ سنتی/نوستالژیک فراوانی نیز حضور دارد، بیان می‌کند. زبانی که خود نشان‌دهنده درد و رنج و به‌هم‌ریختگی راوی‌ای است که به نظر می‌رسد احساس بسیار عمیق و عاشقانه نوستالژیک به بسیاری از آداب و رسوم و فرهنگ سرزمینش، ایران، دارد. راوی قصه/نمایش‌نامه (روزبه حسینی)، همان‌گونه که خود از نسل پس از انقلاب و بسیار وابسته و دلبسته به فرهنگ و آداب و رسوم آن نسل است؛ اما به دلیل زیستن متفاوت‌تر از دوران نسلی که به آن علاقه‌مند است، ناخودآگاه با زبان روزگار نو و مدرن، به توضیح و تفسیر و بیان و روایت آن دوران می‌پردازد. اینجاست که باید بپذیریم که ما، گرچه شاید، ناگزیر از زندگی با روش نو و مدرن شده‌ایم؛ اما نیک‌بختانه (به نظر من) هنوز از سرزمین سنت‌های‌مان جدا و کَنده نشده‌ایم!!

نه مگر این زیستن پارادوکسیکال شهروند ایرانی در هر شکل و نسبت به هر پدیده‌ای، خود، موجب این به‌هم‌ریختگی و آشفتگی نسلی شده است که یک پا در سنت و یک پا در مدرنیسم دارد؟ چرا ما «مدرن»، به معنای و مفهوم واژگانی‌اش نشده‌ایم تا نسل جوان ما از سلطه مرد/ پدرسالاری، [و سوگ‌مندانه، اینک و در دوران امپریالیسم اقتصادی و سیاسی جهانی] معمولا کنیز بوده است و کنیز نیز حقیر؛ شاید همین سیاه است که با سپرکردن همین حقارت‌هایی که در طول تاریخ نصیبش می‌شد، می‌توانست همه سلطه‌گران روزگارش را به سخره بگیرد و با این کار انتقام خود از تبعیضی را که نه طبیعت و روزگار، بلکه ارزش‌گذاری‌های تبعیض‌آمیز سیستم مرد/ پدرسالار، تنها به دلیل رنگ پوستش بر او تحمیل کرده بود، با شوخی و لودگی از آنان بگیرد. مصداق این شعر که: «رو مسخرگی پیشه کن و مطربی آموز/ تا داد خود از کِهتر و مِهتر بستانی».

■ از دیگر ویژگی‌های «سیم و سُرمه» روزبه حسینی، فضای شعر و موسیقی است؛ آنچه از آغاز تمدن ایران‌زمین و شاید پیش از دوران اشکانیان («گوسان‌ها» یا خنیاگران) در سرزمین ما وجود داشته و حتی با ورود «اسلام» نیز موجودیت خود را حفظ کرده و در مراسم شادی و سوگواری حضورش را نشان داده است، مانند موسیقی در تعزیه‌ها. نمایش‌نامه با موسیقی آغاز و با موسیقی اجرا و دنبال می‌شود و با موسیقی پایان می‌یابد. نمی‌دانم آیا این‌گونه و این اندازه بهره‌گیری از موسیقی در نمایش‌های تئاتری سابقه داشته است یا نه؟ درحالی‌که این را هم نمی‌دانم که آیا این‌گونه تک‌گویی‌ها (مونولوگ) و نیز این‌گونه تک‌پرسوناژی‌ها در تئاتر بوده است یا نه؟ می‌گویم تک‌پرسوناژی، به دلیل اینکه حضور راوی زن و شنیدن صدای او در این نمایش بسیار حداقلی بوده است.

■ حضور زن و شنیدن صدای روایتگری او، همان‌گونه که اشاره شد بسیار حداقلی است، اما روایت عاشقانه زن به هنگام ورود روایتی رمانتیک است: عقده‌های زنانه را به ابری آویزان می‌کنم*. که من آن را دلیلی بر شرایط زمان روایت نویسنده/راوی نمایش که به یک یا دو نسل پیش از خود بازمی‌گشته، می‌انگارم. زمانه و دورانی که «زن»، هنوز توانایی ارائه «صدا»یش را نمی‌داشت، زمان و زمانه‌ای که زن می‌بایست انگشت خود را در دهان می‌گذاشت تا صدای واقعی‌اش شنیده نشود، دقیقا در همان زمان و زمانه‌ای که درهای خانه‌ها با دوکلون زنانه و مردانه دق‌الباب می‌شد!! بی‌شک، در کنار مهجوران و واماندگان، «زن»ها نیز جای ویژه خود را داشتند. شاید از این‌روست که نویسنده/راوی با یاد و اشاره به دو دلداده «خدا بیامرز»، انگاری پای قبری، قبرستونکی، در حسرت دلی و دِلَکی، نشسته است روایت را آغاز می‌کند... .

«زن» و روایت او، فقط در آغاز و انجام نمایش حضور دارد. آیا این حضور کم‌رنگ و صدای نه‌چندان زیاد راوی «زنِ» قصه/ نمایش روزبه حسینی، حکایت از غیبت حضورِ نَفَس «آنیما»یی زن/ مادر در آن دوران دارد یا اشاره‌ای است به هنوزغیبتِ ذهن و اندیشه و حضور زن در عرصه عمومی‌در روزگار کنونی ما؟

■ در این نمایش، موسیقی و شعر غالب است.

■ نمایش حال‌وهوایی سخت عرفانی دارد. اشاره به «فیه ما فیه*» و«هرچه در آن باشد*»!، «دیدم سُرمه چشات رو*»، «مستی چشم‌ات خوانده می‌شود*»، «غزل نظم و قافیه است*» و... در حالی که به مسائل «زیستی» نیز - اما با حسرت - نگاه‌هایی دارد. تکرار «آقاجون... آقاجون*» و در بخشی که پس از داربه‌زدن در قامت «سیاهِ سیاه‌بازی» برای «آقاجون» خدابیامرز می‌فرستد. خاطرات، همه از «آقاجون» است؛ نوعی بازگشت و حسرت به گذشته. شاید ریشه در، - هنوز در عین تظاهر به «مدرن»شدن اما، - وابستگی به زندگی سنتی دارد؛ سنتی که نویسنده/ راوی می‌خواهد آن را به یادمان بیندازد. نمایش درعین‌حال، حال‌وهوای «در زمانی» نیز دارد: اشاره به: زن باشی*، اگر... چند ساعت جلوی آینه*... . خانم‌ها مدام دارن می‌کِشَن* (ایهامی بس زیبا)... یا مثلا اشاره به فروشگاه الغدیر*... پول پارتی*... و تکرار چندین و چندباره «من دانشجوی اخراجی*» هستم... و تأکید بسیار بر «بنویس... بنویس...*»، که به نظر من انگاری «کلید» اصلی این نمایش است که از آغاز آن را می‌شنویم... شاید که در حافظه تاریخ بمانند!! و بسیاری نمادهای دیگر... .

و نکته آخر اینکه:

■ آیا می‌توان این‌گونه نمایش‌ها را «نمایش‌های مفهومی» انگاشت؛ نمایش‌هایی پست‌مدرن و فراپست‌مدرن که بخشی از آن را بیننده/ مخاطب باید خود بنویسد و اجرا کند؟ آیا روزبه حسینی دست ما را برای فهم آن باز گذاشته است، تا با ورودمان به متنِ نمایش، (دیالوگ‌ها) سهمی در نوشتن و اجرای آن داشته باشیم؟

■ و اینک اجرای «سیم و سرمه» در تئاترشهر، با نگاه و شکل اجرائی بسیار متفاوت... .

پی‌نوشت:

۱. بخشی از مصاحبه مارگریت دوراس با روزنامه فرانس سوآر، چاپ پاریس، اول فوریه ۱۹۹۰ - مندرج در صفحه ۸ کتاب امیلی ال، نوشته مارگریت دوراس ترجمه شیرین بنی‌احمد، نشر چکامه ۱۳۷۰

*نقل‌قول‌های روایتگران نمایش، همه نقل به مفهوم است.

روزنه آبی

برداشت یکم از فاصله کانونی

از این گردونه هیچ

رضا آشفته

● فاصله کانونی نوشته آرش سرکوهی و کار امین فیض‌آبادی (طراح، آهنگ‌ساز و کارگردان هنری) و رامین بیات (کارگردان فنی)، یک کنسرت‌نمایش است که این روزها خیلی بیشتر از گذشته نامش را می‌شنویم؛ این اجرا فرایندی پسامدرن در ارائه شکل و شیوه اجرائی است که می‌خواهد ما را در درنوردیدن مدیوم‌ها و تلفیق آنها بیشتر درگیر ساختارهایی ضد ساختار کند و پیامدش امری نوین و شاید هم دگرگون‌شونده است چون فاصله کانونی آن معنای مستقل و پویای تئاتر و کنسرت را نیز دربر نخواهد گرفت. اگر قرار باشد تئاتر را بدانیم چیست؟! در یونان باستان و در مواجهه دموکراسی، تئاتر و فلسفه متوجه می‌شویم که این سه رأس پویایی بشر در جهان متحول‌گرا و متکی بر ذات بشری بر آن هستند که انسان خودش فکر کند و فکرش منجر به فلسفه شود و در بازنمایی این تفکر بر مبنای عمل و کنش درونی و بیرونی نمایش را ایجاد کند و در این آفرینشگری از آنجا که فلسفه و نمایش همزاد هم خواهند بود، فلسفه بر پیچیدگی‌ها اصرار می‌ورزد و در تئاتر شیوه واژگون پیش‌رویمان قرار می‌گیرد و در آن بر ساده‌شدن یا همان بهتر که بگوییم شیوه فهم و درک مفاهیم، اصرار ورزیده می‌شود... شاید از این فهم دیگران بر مبنای همه مخالف‌خوانی‌ها و تفاوت‌نگری‌ها بشود زمینه‌ساز دموکراسی شد و در یونان باستان و عصر طلایی پریلکس چنین شده اما در نمایش فاصله کانونی درک آلبر کاموی الجزایری- فرانسوی از افسانه سیزیف به چالش کشیده می‌شود و همچنین فهم نوین دکارت از انسان... . قرار است انسان را در بستر شک واکاوی کند که در واقع خالق و مخلوق و نحوه زیستن را در بستر تکرارها و روزمرگی‌ها به چالش بکشد. اما در این مسیر بسیار بر پیچیدگی‌ها در تئاتر اصرار شده است. اتکا بر نریشن سه‌گانه در یک تئاتر صحنه‌ای با آنکه بر سیالیت و ذهنی‌بودن نمایش تأکید می‌کند اما نگاه ما را معطوف به گوش‌کردن می‌کند و از چشم و تماشایی‌بودن همه‌چیز ما را غافل می‌کند. چنانچه خود موسیقی و ماهیت کنسرت‌بودن اجرا مزید بر علت می‌شود که باز هم صدا و شنیدن برجسته شود. اما هنرهای نمایشی باید که بر دیدن و تماشایی‌بودن رویدادها متکی باشد و حتی صداها هم در نهایت تبدیل به عنصر دیداری یا تقویت‌کننده عناصر دیدار هر اثر نمایشی شود.

موسیقی - نمایش «فاصله کانونی» محصول مشترک ایران و آلمان است که پس از اجرای تهران - تالار مستقل- در سالن اپرای برلین به صحنه می‌رود. رضا بهبودی و کلادیا فان هسلت بازیگران این نمایش هستند و شخصیت‌هایی را به نمایش می‌گذارند که به واقعیت وجودی خود شک کرده‌اند و سیزیف‌وار به دنبال حل این مشکل‌اند. این بیهودگی یا بطالت یا عدم درک هستی می‌تواند ما را متوجه خودمان کند و این جابه‌جایی جایگاه خالق و مخلوق و شاید از همه مهم‌تر مهاجرت یک ایرانی از بندرانزلی به آلمان و درعین‌حال حفظ باورها و ذهنیت ایرانی‌اش که منجر به آفریدن یکی دیگر شده و این خیال‌پروری‌ها که بانی تداوم حس و زندگی در این مرد یا زن شده که در خود زن یا مرد دیگری را برای ماندن و انگیزه زیستن آفریده‌اند؛ به‌لحاظ نظری و ایده‌پردازی بسیار درگیرکننده و جالب است و این خود مبنای ارزشمندی نمایش فاصله کانونی است و حتی چفت‌وبست‌های اجرائی نیز به دشواری بر میزانسن‌ها و تأکیدهای اجرائی سوار شده‌اند. اما در این بیداری گوش و خاموشی چشم است که عنصر صدا و گوش‌کردن و شنیدن چیره می‌شود بر فهمی که از دیدن، تماشا و چشم‌ها می‌آید و تئاتر دقیقا برعکس این را می‌خواهد و فرق عمده‌اش با داستان هم همین است یا موسیقی که دلالتی بر صداها و در نهایت سکوت خواهد داشت. این ساختار است که میزان تأثیر را بر ما می‌کاهد نه اینکه بی‌تأثیر باشد بلکه می‌شود این ایده را به غایت تأثیرها نزدیک‌تر کرد. چنانچه هنگام مونولوگ‌گویی‌های رضا بهبودی و آمدن نور بر اشیا و گریز از کم‌نوری و تأکید بر چیدمان اتاق و محل زندگی این ماهیگیر یا قایق‌ران (مسافرکش) و در پایان با تأکید بر تکرار مونولوگ‌ها آن مرد این بار توسط بازیگر آلمانی‌زبان، کلادیا فان هسلت می‌توان بر ژرفای تئاتری‌بودن اثر تأکید ورزید. بنابراین هنر تماشا باید که بر هنر شنیدن مسلط شود و این اشراف‌گویی است که فهم و درک اثر را در ادامه خیال‌پردازی پس از پایان آن ممکن‌تر می‌کند. ما در تئاتر بر پایه دیده و استناد به این مسیر رؤیاپردازی‌شده مسیر را به جهان باورها سمت‌وسو می‌دهیم. شاید بشود در بازنگری در اجرا، هنوز هم بر میزان آفرینش میزانسن‌های مؤثرتر تأکید کرد و از این گردونه هیچ به درکی والا از انسان رسید و شاید... .