نگاهی به نمایش ماتریوشکا، کاری از پارسا پیروزفر براساس ۸ داستان کوتاه از آنتوان چخوف

«داس من» بر صحنه

عکس‌ها: محمدصادق زرجویان

محسن آزموده

در داستان بلند و مشهور «مرگ ایوان ایلیچ» اثر لف تولستوی، ایوان ایلیچ، یک آدم عادی و یک فرد معمولی و تا حدودی موفق، ناگهان و به یکباره با واقعیت عریان و بدون تعارف مرگ مواجه می‌شود. مواجهه آقای ایلیچ با این حقیقت تلخ او را از سطح یک شعور عادی و متعارف ارتقا می‌دهد و به سطح انسانی یکه و تنها که ناگزیر است صلیب هستی رو به سوی مرگ خویش را به جلجتا بکشاند، بدل می‌کند.

همین اصالت و بکری و یگانگی ست که مورد پسند مارتین هایدگر است، فیلسوف آلمانی تجددستیز که دل خوشی از یک‌شکلی و یک‌رنگی و میان‌مایگی عصر جدید ندارد و در پی آن موقعیت‌های تراژیک و آسیب‌زایی است که انسان را از سطح آنچه او عمدتا به تحقیر «فرد منتشر» یا «هرکس» یا «آدم» (das Mann) می‌نامد، ارتقا می‌دهد و به انسانی اصیل و از آن خویشتن بدل می‌سازد. در داستان‌های کوتاه و سراست و ساده چخوف اما از این ارتقای «کاتارسیس»گونه خبری نیست، اگرچه تراژدی هست، خواه در مرگ مضحک و مسخره ایوان ایوانویچ در «مرگ کارمند دولت» یا در سوگواری خنده‌دار برای «زن نجیبی که از میان ما رفت». در نگرش طنازانه اما سرد و بی‌تفاوت چخوف، لااقل در هشت داستانی که پیروزفر برای «ماتریوشکا» انتخاب کرده، خبری از آن گرمای پرشور و نگاه رمانتیک و درعین‌حال واپس‌گرای تولستوی نیست و نشانی از زنجموره برای معنویتی گم‌شده نمی‌یابیم. حتی در دلسوزی دکتر کشلکف برای یولیا واسیلیونا، معلم سرخانه در اپیزود «تسویه‌حساب» نشانی از عاطفه‌گرایی سانتی‌مانتال نمی‌بینیم، اتفاقا دکتر زن را به کنارگذاشتن ترس‌هایی که بی‌دلیل در جان و روانش خانه کرده فرا می‌خواند و با طنینی کانتی از او می‌خواهد که جسارت داشته باشد و حق و حقوقش را بدون واهمه مطالبه کند.

همین واقع‌نگری بی‌آلایش چخوف است که همدلی مخاطب عمومی را برمی‌انگیزد. داستان‌های کوتاه او آینه‌هایی شفاف و روشن در برابر مخاطب است تا در آنها خود را ببیند، «هرکس» را، «داس من» را. در این قصه‌های جذاب و شنیدنی قرار نیست قهرمانانی دست‌نیافتنی در حماسه‌ای بزرگ و تکرارنشدنی در تمام طول تاریخ را ببینیم، خبری از ژولیوس سزار و مارک آنتونی نیست، حتی قصه، قصه هملت و آنتیگون نیست که در برابر پدر و قانون سرپیچی می‌کنند و سرنوشت سوگناکی برای خود رقم می‌زنند. این‌جا با آدم‌هایی به‌غایت عادی و معمولی مواجه هستیم. با دمیتری کولدارف که «یک‌شبه معروف می‌شود» آن هم نه به خاطر اینکه با تصمیمی تاریخ‌ساز تأثیری سترگ و فراموش‌نشدنی بر تاریخ بشریت می‌گذارد، بلکه به این دلیل که یک شب مثل هر شب، همان‌قدر احمقانه و ابلهانه، مست و پاتیل از میخانه بیرون می‌زده و نادانسته در چاله پر از گل‌ولای جلوی میخانه سقوط می‌کند و دست بر قضا کالسکه یکی از اشراف او را زیر می‌گیرد و خبر مصدوم‌شدن این موجود مفلوک ستون میانی یکی از صفحات لایی یکی از روزنامه‌های محلی را پر کرده است. نکته جالب توجه دقیقا همین‌جاست که کولدارف ابله نه‌فقط از این رخداد احساس سرافکندگی و فلاکت نمی‌کند، بلکه سرخوش و شادمان آن را به‌عنوان «مشهورشدن» در حلقه تنگ و حقیر در و همسایه در بوق و کرنا می‌کند! یادآور ما آدمیان روزگار کنونی که برای افزایش تعداد طرفداران‌مان و جلب توجه، به هر عمل ابلهانه‌ای دست می‌زنیم.

اتفاقا نکته اساسی چخوف در همین مسئله است، در داستان‌های او «داس من»، فرد منتشر یا «هرکس» به صحنه می‌آید، با همه ترس و اضطراب‌ها و دلهره‌های ساده و حقارت‌ها و رذالت‌های پیدا و پنهانش، انسانی گاه «بوقلمون‌صفت» همچون آچومیلف، بازپرس پلیس و زمانی سخت رقت‌انگیز مثل سیدر شیلمتسف متهم دادگاه که آن‌قدر احساسات و عواطفش کودکانه و بی‌آلایش است که در برابر دفاع پرشور و سوزناک اوخف وکیل‌مدافع، تاب نمی‌آورد و در پی پالایشی که به هیچ عنوان تصنعی و نامعقول نمی‌نماید، به خطاهایش اعتراف می‌کند و از وجدان جمعی طلب پوزش می‌کند. تاکتیک کارگردان در بهره‌گرفتن از یک بازیگر برای همه شخصیت‌ها و همگی در صورت و ظاهر خود آنتوان چخوف از قضا به این مضمون یاری می‌رساند. فرقی نمی‌کند که شخصیت بر صحنه کارمند جزء است یا قاضی دادگاه یا پدر گریگوری یا والدیای آرایشگر یا آشپز ژنرال یا رئیس‌پلیس. آنکه بر صحنه می‌بینیم «هرکس» است، یک فرد منتشر، خود ما یا خود نویسنده. یک آدم به‌غایت معمولی که مهم نیست به چه طبقه و گروه و قشری از اجتماع تعلق خاطر دارد، مهم این است که «هرکس» است و بیانگر انسان در روزمرگی و هر روزگی او.

آنچه ضروری است بر آن تأکید دوباره شود آن است که چخوف به هیچ عنوان به این «فرد منتشر» نگاهی سلبی و منفی ندارد و اگرچه خردورزانه او را نقد می‌کند و حتی گاهی دغدغه‌های پوچ و حقیرش را مسخره می‌کند، اما لاجرم این صورت زندگی را به مثابه بنیاد زندگی هر روزه آدمیان معرفی می‌کند و آن را همچون فضایی که همگی در آن تنفس می‌کنیم و با هم در آن زندگی می‌کنیم، با دقت و ظرافت و شوخ‌طبعی به تصویر می‌کشد.

نامه پارسا پیروزفر در توضیح پروسه شکل‌گیری «ماتریوشکا»

من برای نوشتن نمایش‌نامه ماتریوشکا، ابتدا ۱۰ داستان کوتاه چخوف را از انگلیسی به فارسی ترجمه کردم؛ ولی در نهایت هشت داستان را تبدیل به نمایش‌نامه نهایی کردم. داستان‌ها و شخصیت‌ها بسط و گسترش یافتند، تغییراتی کردند، داستان‌ها به هم پیوند خوردند و شخصیت‌های مشترک پیدا کردند (شخصیت‌هایی که گرچه گونه‌گون هستند، ولی هرکدام به شکلی نمایشگر ترس‌ها و حقارت بشرند). گاه حتی شخصیت‌هایی به داستان‌ها اضافه شد (مثل شخصیت سیمیون ماکسیمف که در واقع به داستان‌های چخوف افزوده شده) و در نهایت برای نمایش خیلی از موقعیت‌های توصیف‌شده در داستان‌های اصلی که گاه در چند جمله راوی به توصیف و تبیین فضا و موقعیت و نیز افکار و احساسات شخصیت‌های داستان می‌پردازد، سعی شده با خلق صحنه، اکت یا دیالوگی، راه‌حل مناسبی برای به نمایش درآوردن اتفاق مورد نظر پیدا شود.

فایلی که ضمیمه این نامه است، حاوی داستان‌های اصلی است با ترجمه سروژ استپانیان. عنوان اصلی داستان‌ها عبارت‌اند از:

بی‌عرضه (تسویه‌حساب)
به‌نقل از یک پرونده (محاکمه)
مرگ یک کارمند (مرگ کارمند دولت)
در پستخانه (زن نجیبی که از میان ما رفت)
بوقلمون‌صفت
داماد و پدر جان (جنون ادواری)
خوشحالی (چطور دمیتری کولدارف یک‌شبه معروف شد)
اثر هنری (شاهکار هنری)

پارسا پیروزفر

نمایش هشت‌لته‌ای

شاهین محمدی‌زرغان

ماتریوشکا، نام نمایشی با بازی، نویسندگی و کارگردانی پارسا پیروزفر است که در مدت نمایش خود در دو سال اخیر در ایران، آمریکا و کانادا با استقبال بسیار خوبی روبه‌رو شده است. این نمایش متشکل از هشت داستان کوتاه چخوف است که به صورت اپیزودیک با نام‌های «مرگ کارمند دولت»، «چطور دمیتری کولدارف یک‌شبه معروف شد»، «محاکمه»، «جنون ادواری»، «تسویه‌حساب»، «زن نجیبی که از میان ما رفت»، «شاهکار هنری» و «بوقلمون‌صفت» به روی صحنه آمده است. ماتریوشکا، عروسک تودرتوی روسی بسیار شناخته‌شده‌ای است که در آن عروسک‌های کوچک‌تر به‌ترتیب درون عروسک‌های بزرگ‌تر قرار می‌گیرند و امروزه به نوعی نماد کشور روسیه نیز تلقی می‌شوند. این هشت داستان نیز در باطن به هم تنیده شده‌اند و همگی بازگوی نیازها، حسرت‌ها و دغدغه‌های طبقه متوسط مورد نظر چخوف است که با زبانی طنزگونه و آیرونیک ذهن تماشاگر را نوازش می‌کند. این نمایشی است که درظاهر می‌خنداند اما پر از تنش و تضاد است که به تعادل می‌رسند. خنده‌ای سر داده می‌شود بلافاصله فرمی تلخ به خود می‌گیرد و منظور مرموزی که پشت آن نهفته است ابراز وجود می‌کند. ماتریوشکا هم مجذوب می‌کند و هم می‌رماند، هم می‌خنداند و هم می‌هراساند، هم لذت می‌بخشد و هم منزجر می‌کند، زیرا نه مانند بسیاری از نمایش‌های دهان‌پرکن این روزها که با استفاده از سلبریتی‌های سینما و سوءاستفاده از محبوبیت موسیقی‌دانان با راه‌اندازی کارناوال اقتصادی، تنها جیب خود را پر می‌کنند و آگاهی کاذب را منجر می‌شوند، بلکه با نمایشی هوشمندانه جامعه خود را به باد انتقاد می‌گیرد و آگاهی ایجاد می‌کند. در این نمایش پارسا پیروزفر تقریبا بی‌نقص تمامی نقش‌ها را ایفا می‌کند و با دکوری ساده اما فکرشده و کافی، ساعات دلنشینی برای مخاطب رقم می‌زند که با پایان نمایش و کف‌زدن، تازه داستان‌ها در ذهن، جان می‌گیرند و به قهقهه‌هایی که برخی برنامه‌های تلویزیونی تولید می‌کنند، تلنگر می‌زند. بازی‌شدن همه نقش‌ها به وسیله یک نفر نیز این‌گونه القا می‌کند که همه اینها یک نفر هستند اما مگر نه اینکه هر شخص جدا از طبقه اجتماعی خویش نیست؟ تمامی افراد یک طبقه نیز همچون عروسک ماتریوشکا به یکدیگر متصل هستند و یک کل را با نیازها و دغدغه‌های یکسان تشکیل می‌دهند.

همچنین این درهم‌بودگی عروسک‌های مرتبط با نام نمایش، حضور تک‌نفره پارسا پیروزفر که تمامی نقش‌ها را بازی می‌کند و هشت داستان انتخابی وی بسیار هوشمندانه و بجا در کنار هم قرار گرفته‌اند. این هشت اپیزود در کنار هم، همانند یک نقاشی هشت‌لته عمل می‌کنند و می‌توان این‌همانی را در این نمایش نیز مشخص کرد. در دکور این نمایش تنها از یک میز و صندلی با یک جالباسی استفاده شده است. این میز همانند منطقه مدور در نقاشی‌های بیکن عمل می‌کند که در اپیزودهایی که حول این میز اتفاق می‌افتد انرژی کل اثر را حول بدن بازیگر می‌چرخاند و این انرژی به بیرون پرتاب نمی‌شود. دلوز برای توضیح این مطلب برای تبیین نقاشی‌های بیکن به صحنه تئاتر اشاره می‌کند اما در نمایش ماتریوشکا خود صحنه نیز به پس‌زمینه‌ای می‌ماند که انرژی در اطراف میز و بدن بازیگر حضور دارد و از آن نیز به کل صحنه تعمیم پیدا نمی‌کند. پیروزفر با بازی‌کردن تمامی نقش‌ها به نوعی بدن یا فیگور بازیگر را منزوی می‌کند؛ همان اتفاقی که دلوز در نقاشی‌های بیکن به آن اشاره می‌کند و حرکت را در این اثر به‌خوبی نمایش می‌دهد. اگر به تغییر حالات وی در هنگام تبدیل‌شدن به شخصیت‌ها نگاه کنیم و در ذهن خویش با سرعتی بالا مرور کنیم، به یک فیگور به دور از بازنمایی صرف و شبیه به نقاشی‌های بیکن دست می‌یابیم که یک فیگور متلاشی‌شده است. این هشت اپیزود به مثابه هشت لت یک نقاشی نیرویی به همراه خود دارد که نیروها هر لحظه در شدت‌شان متفاوت رفتار می‌کنند، چراکه با تکرار این شدت‌های متفاوت معنا تولید خواهد شد. این نیرو، شامل سه ریتم مختلف است؛ اول ریتم فعال با واریاسیون فزاینده که در اپیزود «بوقلمون‌صفت» به طور کامل، بخش اعظم «مرگ کارمند دولت»، «زن نجیبی که از میان ما رفت» و «جنون ادواری» با کندن و رهاشدن از مرکز مدور و ایجاد حرکت و حضور گسترده فیگور، دیده می‌شود و با گونه‌ای انبساط طرف هستیم. ریتم دوم، ریتم منفعل با واریاسیون کاهنده است که با کمک نورپردازی هوشمندانه در اپیزودهای «چطور دمیتری کولدارف یک‌شبه معروف شد؟» و «تسویه‌حساب» این ریتم منفعل رو به حذف فیگور به‌خوبی نمایان است. ریتم سوم، ریتمی است که وابسته به پیکره نیست و خودش ریتم است که تا حدی می‌توان در اپیزود «شاهکار هنری» با حضور شمعدان برنزی که وجود فیگوراتیو ندارد ولی ریتم تولید می‌کند، مشاهده کرد. با این نگاه، تنها اپیزود «محاکمه» است که میان این ریتم‌ها تلوتلو می‌خورد و نه ریتمی فعال دارد و قطعا نه منفعل.

پیروزفر می‌توانست به این بخش نیز ریتمی همانند باقی بخش‌ها بدهد تا از این کل واحد بیرون نزند. ماتریوشکا، آشنایی‌زدایی می‌کند، اشیا و شخصیت‌ها را به‌گونه‌ای نامعمول می‌نمایاند، سعی دارد شکل‌ها را دشوارتر کند و پیچیدگی و دشواری و طول مدت ادراک را افزایش دهد. پیروزفر از احساسات ظریف و دنیای عاطفی مخاطب بهره جسته است و درصدد نیست تا مفاهیمی که در سرش پرورانده است را از طریق این نمایش به خورد دیگران دهد، بلکه احساس را مورد هدف قرار می‌دهد. به قول دلوز، وظیفه هنر خلق نشانه‌هایی است که ما را از عادت درک به سوی شرایط خلق می‌رساند. هنر بازشناسی نمی‌شود و صرفا می‌توان آن را حس کرد. ماتریوشکا در محتوا جامعه را نقد می‌کند و در فرم ریتمی میان هشت اپیزود خود ایجاد می‌کند که در خدمت مفاهیم مرموزی است که در پشت این نمایش پنهان شده است و به دور از شعارزدگی و توسل به ابتذال حرف خود را می‌زند.

درباره نقد

درپناه «چخوف»

علی ورامینی

اولین تصویری که در ذهن من و احتمال زیاد برای دیگر هم‌نسلانم از پارسا پیروزفر نقش بر بسته است، نقش پسر معصوم و جذاب سریال «در پناه تو» است. حدود ربع قرن از آن زمان می‌گذرد و امروز می‌توان آثار پختگی و زحمت ۲۵ سال کار هنری را در پیروزفر دید. پارسا پیروزفر برخلاف هم‌دوره‌ای‌هایش و در زمانه‌ای که سینمای ایران به سمت سوپراستارهای خوش‌چهره می‌رفت، تن به جریان‌های غالب و بازاری نداد. نه چهره‌اش را ابزار درآمد کرد و نه هیچ‌وقت به سمت سلبریتی بازی سوق پیدا کرد؛ مسیری که خیلی راحت‌تر از بسیاری دیگر از سوپراستارهای دیروز و امروز می‌توانست طی کند. فیلم‌های آبکی و گیشه‌پرکن بازی کند (بسازد حتی)، آلبوم پر کند و چپ و راست مصاحبه تا عکس و تیتر یک نشریات و مجلات و... شود. اما گویی هنر برای او شأنی والاتر از این روزمرگی‌های سلبریتی‌طور داشت. کارهایش را گزینشی انتخاب کرد، به تدریس و (حتما تحقیق) مشغول شد و خودش را هرگز زینت‌بخش بیلبوردهای دلالان هنر نکرد. همه این راهی که پیروزفر در این سال‌ها پشت‌سر گذاشته از او شخصیتی ساخته که با نگاه به آن هنوز شمع نیمه‌جان امید نسبت به کار هنری در این کشور را زنده نگه می‌دارد؛ از آن دست شخصیت‌هایی که دیگر باید با چراغ در روز روشن به دنبال آنها گشت. پیروزفر این روزها آخرین اجراهای ماتریوشکا را به روی صحنه می‌برد تا طی این چند سال ۲۰۰ اجرا از این نمایش در سه کشور آمریکا، کانادا و ایران اجرا کرده باشد. ماتریوشکا که هشت داستان کوتاه از آنتوان چخوف است، نمایشی تجربی است که حجم بالای استقبال از آن نشان می‌دهد تجربه موفقی بوده است. هشت داستان کوتاهی که پیروزفر از چخوف برای این نمایش استفاده کرده در عین مستقل‌بودن بی‌ربط به یکدیگر هم نیستند. داستان‌های چخوف درعین‌حال که عمیق‌ترین مسائل انسانی را که از پیچیده‌ترین لایه وجودی یا اجتماعی ناشی می‌شود، به‌سادگی و حتی با حالتی طنزآمیز بیان می‌کند. مثلا داستان مرگ کارمند دولت که روایت کارمندی به‌شدت محافظه‌کار است را در دوروبر خود و حتی در خود با شدت کمتر و بیشتر دیده‌ایم. ترس از اینکه کسی از ما ناراحت باشد (به‌خصوص آن فرد را مهم تلقی کنیم) را همه ما تجربه کرده‌ایم یا کسانی که این وسواس را داشته باشند، بسیار دیده‌ایم. چخوف این وسواس روانی را در یک بستر طبیعی که قطعا برای سوژه خارج از آن وضعیت طنزگونه می‌شود به تصویر کشیده است. عمده داستان‌هایی که پیروزفر انتخاب کرده است دقیقا همین وضعیت را دارد؛ برشی از زندگی اجتماعی فرد یا افرادی که در اکثر آنها اگرچه برای خود سوژه دردآور است، اما برای ناظر بیرونی کمیک و خنده‌دار است. اما خنده‌هایی که پس آن احتمالا تفکر و تأملی را درباب چرایی پدیدآمدن این رنج‌ها دربر خواهد داشت و جای بسی خوشحالی است که پارسا پیروزفر یک‌نفره نزدیک به ۳۰ هزار نفر را پای نمایشی از داستان‌های چخوفی می‌آورد که ته آن مخاطب دست خالی و تهی از تفکر از سالن خارج نشده باشد. اما یک سؤال باقی می‌ماند و آن اینکه چه ضرورتی داشت پیروزفر همه نقش‌ها را خود به‌تنهایی بازی کند؟ اینکه کسی نزدیک به ۲۰ نقش را در یک‌ساعت‌ونیم بازی کند و قابل قبول هم بازی کند، هم زحمت فراوانی داشته و هم اینکه تجربه‌ای گران‌بهاست، اما اینکه چه ضرورتی داشته که تنهایی همه را بازی کند هنوز به‌عنوان سؤالی مهم برای من مخاطب باقی می‌ماند.

حرفه: تئاتر پژوه

نگاهی به نمایش «ماتریوشکا»ی پارسا پیروزفر

...باماندگاری بالا

امین عظیمی

«ماتریوشکا» اجرائی برآمده از کهن‌ترین سنت‌های روایت و نمایشگری است و به وسعتِ تاریخ بشر قدمت دارد. فرآیندی که در آن قصه‌گو، خود به قصه و آدم‌هایِ آن مبدل می‌شود و در تاریک روشنای صحنه، یک شهر، آدم‌ها و اتفاقات جاری در زندگی آنها را با کمترین امکانات و ابزار روی صحنه جان می‌بخشد. در مرکز این میدان، بازیگر و مخاطب ایستاده است. همچنان که بازیگر می‌کوشد با بهره‌گیری از کمترین امکانات صحنه‌ای و تیپ‌سازی‌های بی‌پایان به نقش‌های مختلف از زن و مرد گرفته تا پیر و جوان جان ببخشد، مخاطب نیز در یک مشارکتِ فعال ذهنی با این روند، تخیل خود را به سوی صحنه هدایت می‌کند تا در پس «تعلیق آگاهانه ناباوری»اش، بتواند غرق در کار بازیگر و جهان فرضیِ او شود؛ به همان میزان که تسلط و قدرتِ آفرینشگری اجراگر در این چرخه حائز اهمیت است، نباید از نقش و حضور ذهنی فعالِ تماشاگر نیز غافل بود. در حقیقت این مخاطب است که با پذیرش و همراهی با قراردادهای صحنه‌ای اجراگر، به جهان ذهنی او رسمیت و در عینِ ناپیدایی، عینیت می‌بخشد.

پارسا پیروزفر در اجرای این فرآیند تعاملی اما، حضوری ستودنی دارد. بهره‌گیری کاربردی او از میمیک چهره، امکانات بیان‌گرای ژست‌ها که در دست، شانه و عضلات بالاتنه‌اش انعکاس یافته و به ویژه دوری از اغراق در تصویرکردن آدم‌ها، ترکیبی همگون و قابل قبول را از منظر اجرائی ایجاد کرده که به معنای واقعی کلمه «سرگرم‌کننده» و پاسخی روشن به نیازِ مخاطبان برای روبه‌روشدن با جادوی قصه است. امری که جای خالیِ آن را در بسیاری از تجربیات تئاتری این روزها مشاهده می‌کنیم و اغلب با آثاری در خود انعکاس‌یافته و مرده‌وار روبه‌روایم که علیرغم ارزش‌های زیبایی‌شناسانه یا مفهومی‌شان، تناسبی با روحِ آفرینشگری صحنه و تعامل بازیگران و مخاطبان در یک جریان ارتباطیِ زنده ندارد.

اما در سوی دیگر این اجرا آنتون چخوف و داستان‌های شگفت‌انگیزش ایستاده است. پیروزفر با اقتباس از چند داستان مشهور این نویسنده نامدار روس و تلاش در جهت دستیابی به یک متن یکپارچه در روبنا- از طریقِ ایجاد پیوند میان شخصیت‌های اصلی و حاشیه‌ای آنها-، شبیه همانِ مسیری را طی می‌کند که «نیل سایمون» در نمایش‌نامه «پزشک نازنین» و «مایکل فرین» در مجموعه نمایش‌نامه «عطسه» پیش‌تر تجربه کرده بودند. این نمایش‌نامه‌نویسان آمریکایی و ایرلندی نیز با اقتباس از داستان‌های کوتاه چخوف، روح کمیک، وجوه نمایشی و گاه انتقادی آثار چخوف را به صحنه آورده بودند. پیروزفر در اقتباس صحنه‌ای‌اش گامی فراتر از این نمایش‌نامه‌نویسان برنمی‌دارد. محور دراماتورژی در اجرای او روشن نیست و همان‌طور که اشاره شد بیشتر به تلاش برای خلق یک کلاژ و روبنایی می‌ماند که بدون توجه به حوزه‌های معنایی و اندیشه‌ورزانه یک اجرای تئاتری، تنها و تنها سعی می‌کند سرگرم‌کننده و امکانی برای زورآزمایی قابلیت‌های یک بازیگر باشد و نه چیزی فراتر از آن؛ اگر با نگاهی موشکافانه به الگوی دراماتیک جاری در صحنه نگاه

کنیم با این پرسش روبه‌رو خواهیم شد که جابه‌جاشدن داستان‌ها با یکدیگر و همچنین بهره‌گیری از داستان‌های دیگر چخوف یا حذف برخی از آنها چه لطمه‌ای به کلیت کار و پژواک معنایی آنها می‌تواند وارد کند؟ خوانش پیروزفر، خوانشی سیاست‌زدایی‌شده از داستان‌های چخوف است. نگاهی خنثی و فاقد روح یا کارکرد اجتماعی که چخوف با ظرافتِ هرچه تمام‌تر در داستان‌هایش ترسیم می‌کرد. این همان راز ماندگاریِ آثار چخوف هم هست که در برابر نگاه زمخت نویسندگانی همچون تولستوی، ترسیم‌گر تحولات سیاسی و اجتماعی جامعه خود در دوران انقلاب و سقوط فئودالیزم بود اما آثارش به بنیانه‌های تعلیمی یا شعاری بدل نمی‌شد و درعین‌حال به برانگیختن روح بیداری در مخاطبان‌اش توجه داشت. اما ساحت اجتماعی و نگاه انتقادی پیروزفر در این میانه مخدوش و مبهم است و گویی او علیرغم آنکه هوشمندانه به نیاز درونی مخاطبان برای تماشای یک قصه توجه دارد اما تمایل ندارد آنها را در این قلمرو به سطحی از آگاهی یا معرفت جمعی دعوت کند و نتیجه نهایی کار تجلی‌بخش همان بافت متحجرانه و «دِیولیتیزه»‌ای است که «ماتریوشکا» را به روایتی سرگرم‌کننده اما غیرعمیق و به دور از حیات اجتماعی مخاطبانش بدل می‌کند. محصولی که می‌توان در هر زمان و مکان سراغ‌اش رفت، مصرف‌اش کرد و به هیچ نگرانی کنارش نهاد و در اساس این ذات خنثی، بهداشتی و بی‌خطر آن است که موجب ماندگاری بالایش می‌شود.

ادامه از صفحه ۹

تئاتر آنجاست، در ذهن تماشاگر

و با این وجود «اسرار»ش همچنان نامکشوف می‌ماند. چراکه این بدن، «تن» به هر ظن و گمانی (دریافت دم دستی) نمی‌دهد؛ تن به هر صدایی نمی‌دهد: آتش است این بانگ نای و نیست باد/ هر که این آتش ندارد نیست باد

این بدن، هم هست، هم نیست -همچون آتش! پیتر بروک درباره «چیسلاک» می‌گوید: «من دیدم که او روی صحنه آتش گرفت». تئاتر، برای اینکه فرصتی شود برای ادراکی «وجودشناسانه» به بازیگرانی احتیاج دارد که بدن‌ها را احضار کنند.

تنها در این صورت است که تئاتر همچون طاعون -به تعبیر آرتو- می‌افتد به جان آدم‌ها. فرصتی می‌شود برای درهم‌آمیزی غریب «واقعیت‌های روانی» کنشگران صحنه و کنشگران بالقوه -بلکه بالفعل- حاضر در رخداد که دیگر صرفا ناظر (تماشاگر) نیستند. تئاتر دیگر نه بر صحنه بلکه در ذهن تماشاگر، و نه فقط در ذهن تماشاگر، که در بدن تماشاگر است که رخ می‌دهد.