روزنامه شرق

هنر • ورزش

دستمال آبی و سفید، شوینده نارنجی — صفحه ۸

«روبن»؛ امید یک ملت — صفحه ۸

گروه تکفیری داعش چه بر سر میراث هنری عراق آورد؟ — صفحه ۱۰

از راست: افشین هاشمی، محمد یعقوبی، محمد رضایی‌راد/ عکس: محمد مویدی، شرق

نشست نقد و بررسی نمایش «وآنک انسان»، نوشته و کارگردانی محمد رضایی‌راد

تک‌گویی یک زن غایب

حسین ذوقی

نمایش «وآنک انسان» از دو هفته پیش اجراهایش را در تماشاخانه مشایخی آغاز کرده است؛ نمایشی به نویسندگی و کارگردانی محمد رضایی‌راد و بازی افشین هاشمی. «وآنک انسان»، داستان زنی است که سال‌ها بعد از اعتراف اجباری‌اش پرونده خود را مرور می‌کند و این بار اعترافی دیگر را بازگو می‌کند. زن بازیگر میرهولد، کارگردان بزرگ روس در آخرین نمایش اوست؛ نمایشی نیمه‌کاره، که مایاکوفسکی شاعر نمایشنامه‌ای نیمه‌کاره برای آن نوشت و خودکشی کرد. «ققنوس»، که نام این نمایش است متلاشی می‌شود. میرهولد بازداشت و با اعترافات اجباری و دروغین بازیگرش، نینا به مرگ محکوم می‌شود. اینها داستان چند خطی «وآنک انسان» است؛ نمایشی مسحورکننده، جنون‌زده و ویروسی. نمایشنامه، پیچیده و پرتنش، مونولوگی با روایاتی تودرتو، مونتاژ شده با زمان‌هایی پس و پیش‌شده است. نینا مدام به استناد اعترافات مکتوب و تصویری خود، اعترافی دیگر می‌کند. بازی اعتراف/ اقرار که انگار متن بر آن استوار شده است. درباره «وآنک انسان»، با محمد رضایی‌راد (نمایشنامه‌نویس و کارگردان)، افشین هاشمی (بازیگر)، محمد یعقوبی (نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر)، احمد غلامی (نویسنده و روزنامه‌نگار) و احسان نوروزی، منتقد و مترجم گفت‌وگو کردیم. غیاب، مونتاژ، زمان، شیوه اجرا و... مسایلی بود که در این نشست مطرح شد.

یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم این اجرا، بر پایه اعتراف/اقرار و بازجویی استوار است. محمد رضایی‌راد در این‌باره می‌گوید:

–نکته کلیدی فهم الهیات مسیحی مفهوم «اعتراف» است. اساسا اعتراف، مفهومی الهیاتی دارد. هم مفهوم الهیاتی دارد و هم مفهوم مدرن. مثلا در «سقوط» آلبر کامو مفهوم اعتراف، پذیرش مسوولیت است. مفهوم الهیاتی آن هم همین قرار گرفتن در برابر خداوند است. من دوست داشتم سه نمایشنامه بنویسم با مفهوم اعتراف. آن هم از اینجا برآمد؛ رمان «سقوط» را که می‌خواندم متوجه شدم اساسا اعتراف نوعی مونولوگ است. همیشه وقتی می‌خواهیم مونولوگ بنویسیم دلیلی می‌تراشیم برای سخن گفتن. شکل اعتراف شکل مونولوگ است، آدمی در جایی قرار می‌گیرد و شروع می‌کند به حرف زدن از خودش و اتفاقا در همین نمایش هم می‌گوید که همیشه حرف‌زدن دلیلی می‌خواهد و اعتراف بهترین دلیل بود. این سه‌نمایشنامه چنین ترتیبی داشت؛ اولی یک اعتراف در برابر خداوند است. دومی اعتراف در برابر قدرت است و سومی اعتراف در برابر دیگری، یک آدم است. اسم آن مونولوگ هم «دیالوگ» است. یعنی سه سطح مختلف از اعتراف: اعتراف الهیاتی، اعتراف سیاسی و اعتراف اخلاقی. البته از ابتدا قرار نبود این‌طور باشد. وقتی اعتراف اول را نوشتم شکل الهیات مسیحی را داشت. اعتراف دوم را که می‌خواستم بنویسم، نمی‌دانستم میرهولد قرار است قهرمان آن باشد. فقط می‌دانستم که شخصیت اصلی آدمی است که تلویزیون اعترافاتش را پخش می‌کند. او جایی سکوت و کات می‌کند و می‌گوید من در این سکوت، داشتم به این قضیه فکر می‌کردم. این اولین تصویر و ایده‌ای بود که من برای این نمایشنامه داشتم. بعد ایده میرهولد پیش آمد و بالاخره به تدریج در همان سپهری قرار گرفت که نمایش قبلی در آن بود. وگرنه انتخاب عامدانه‌ای نبود برای اینکه مثلا الهیات مسیحی در آن وجود داشته باشد. جز همین مفهوم اعتراف که در شکل الهیاتی آن، مسیحی است. چالش اقرار و اعتراف، یا گذشته و حال به این نمایش شکلی کنش‌مند می‌دهد. کنش زمان حالش، به چالش کشیدن آن اقرار در گذشته است. وقتی می‌گوییم اکت، منظورمان صرفا عمل جسمانی نیست، رخداد در لحظه است. رخداد در لحظه هم در «وآنک انسان» همین چالشی است که نینا مدام آن اقرارها را تکرار می‌کند و می‌گوید «ببخشید می‌خوام از اول شروع کنم» یا «اجازه بدید این تکه رو از اول بگم» این در گذشته رخ می‌دهد. انگار وقتی مقابل دوربین است تکه‌ای را می‌گوید و می‌گوید اجازه دهید این تکه را یک‌بار دیگر بگویم، یعنی متوقف کنید، یک‌بار دیگر فیلم بگیرید من درست نگفتم. اما این تکرار در زمان حال، یا اینکه «اینجا، در این سکوت داشتم به این فکر می‌کردم» یک رخداد یا اکت نمایشی است و کارکرد نمایشی دارد. به‌خاطر همین بیشتر وقت‌هایی که تکه‌ای را دوباره تکرار می‌کند، انگار همان را نمی‌گوید و در دو ساحت رخ می‌دهد که یکی از آنها ساحت اعتراف و دیگری اقرار است.

محمد یعقوبی، که این روزها نمایش «هیولاخوانی» نوشته نغمه ثمینی را در تئاترشهر روی صحنه دارد نیز در این‌باره می‌گوید:

– در واقع در «وآنک انسان» اقرار می‌بینیم و اعتراف. نتیجه این هم‌جواری اعتراف و اقرار در نمایش بازی جالبی شده است که کنشی دراماتیک دارد. بین اعتراف و اقرار تفاوتی هست. درست است که بیش‌تر مردم این دو واژه را هم‌معنا به‌کار می‌برند ولی فرقی بین این دو واژه هست. در اعتراف میل به گفتن برای رها شدن هست اما اقرار نه. شخصیت در متن هر دو کار را می‌کند. هم اقرار می‌کند و هم اعتراف. و این بازی با مفاهیم اقرار و اعتراف بسیار زیباست. یعنی ما یک اقرار می‌شنویم و به موازات آن یک اعتراف می‌شنویم. من همیشه از نوشتن مونولوگ و حتی از تماشای آن فراری هستم اما این یکی از موفق‌ترین مونولوگ‌های نمایشی ماست. بازی‌های زبانی و زمانی و بازی با موقعیت اقرار و اعتراف از آن مونولوگی موفق ساخته است.

احمد غلامی، به دو نکته مهم زمان/روایت و اقرار/بازجویی در این نمایش اشاره می‌کند:

– «این بحثی که درباره متن «وآنک انسان» مطرح شده و بحثی مهم و جدی است، به اعتقاد من به زبان کار برمی‌گردد. به‌نظر من این متن، زبان توانمندی دارد و بسیار پرانرژی است و همین موجب می‌شود شما را وارد دنیاهای تازه‌تری کند. یعنی فارغ از اینکه بازی می‌کنید و بازی را می‌بینید با یک «متن» هم مواجه هستید. شاید دشواری این کار برای مخاطب عادی هم همین باشد که نمی‌تواند همزمان هم با چنین دنیای زبانی روبه‌رو شود و هم با یک دنیای نمایشی. در واقع مرتبط کردن و هماهنگ کردن اینها شاید دشوار باشد. از این‌رو فکر می‌کنم این کار برای نویسندگان قابل‌توجه باشد. چون کار بر زبان استوار است اما داستان نیست، نمایش است. یعنی تک‌گویی نمایشی یا به تعبیر آقای رضایی‌راد پلی، اتفاق می‌افتد. پس به‌نظرم با وجود توانایی زبانی متن، «وآنک انسان» اصلا داستان نیست. در واقع توانایی زبان موجب می‌شود جهانی در متن خلق شود که همزمان با دیدن اجرا، شنیدن تک‌گویی، مخاطب با یک دنیای زبانی هم مواجه شود در عین اینکه باید بازی را هم دنبال کند. این به نظرم نقطه قوت این کار است و البته دشواری این کار. شاید نقطه اوج این زبان هم در تکراری است که اتفاق می‌افتد. اگر ما تکرار را از کلیشه جدا بدانیم، باید بگوییم تکرار در این متن موجب خلاقیت می‌شود. در واقع با تکرار در متن یک اتفاق زبانی می‌افتد و از طرفی آن را از داستان جدا می‌کند و به سمت نمایش، به سمت بازی می‌برد.

و غلامی می‌گوید که چرا از این نمایش خوشم می‌آید؟

– یکی به‌خاطر همان دغدغه‌های زبانی که به آن اشاره کردم. مهم‌تر اینکه در دوران رخوت سیاسی، در دورانی که همه چیز، ادبیات و سینما و تئاتر و به طور کلی هنر به نوعی بنجل و میان‌مایه شده، یک نفر دارد مقاومت می‌کند، یک متن مقاومت می‌کند. منظورم از مقاومت هم اینجا، مقاومت سیاسی نیست، منظورم خلاقیت است. می‌خواهم بگویم خلاقیتی که در متن اتفاق می‌افتد از مقاومتی می‌آید که در آن تنیده شده. این مقاومت از کجا آمده؟ از جنس خود شخصیت اثر. زنی که سرنوشت خودش را از طریق اعتراف روایت می‌کند. زنی که حضور ندارد و یک مرد به‌جای او روایت می‌کند. این خودش در نسبت با وضعیت ما مساله‌ای اساسی است، اینکه مرد، یا صدای غالب دارد سرنوشتش را روایت می‌کند و مهم‌تر از همه نویسنده‌ای یا نمایشنامه‌نویسی است که خودش هم چندان زبان گویایی ندارد و خاموش است. او هم ناچار است در یک مونولوگ/اعتراف صاحب بیان شود. اقرار

رضایی‌راد: همیشه وقتی می‌خواهیم مونولوگ بنویسیم دلیلی می‌تراشیم برای سخن گفتن. شکل اعتراف شکل مونولوگ است، آدمی در جایی قرار می‌گیرد و شروع می‌کند به حرف زدن از خودش و اتفاقا در همین نمایش هم می‌گوید که همیشه حرف‌زدن دلیلی می‌خواهد و اعتراف بهترین دلیل بود

و اعتراف از دو جنس متفاوتند و کسی که اعتراف می‌کند اقرار نمی‌کند. اما اینجا اعتراف و اقرار در هم تنیده و ادغام می‌شوند. در واقع نینا با مرور اقرارها و اعترافش برای ما علیه خودش اقدام می‌کند و آن اکنون گذشته اتفاق می‌افتد و از این طریق آینده‌ای شکل می‌گیرد. این است که مخاطب مساله‌دار از سالن بیرون می‌رود. و اثری که مساله‌ساز است به اعتقاد من اثر موفقی است. این اثر هم خودش مساله دارد و هم تماشاگران و کسانی را که نمایشنامه می‌خوانند مساله‌دار می‌کند.

نمایشنامه، در لایه رویی‌اش روایتی از مرگ میرهولد است. اما اگر تماشاگری با میرهولد و تئاتر بیومکانیکش آشنایی نداشته باشد و آن وضعیت سیاسی را نداند، می‌تواند با این متن ارتباط برقرار کند؟ یعنی آیا «وآنک انسان» نمایشنامه‌ای است درباره میرهولد و آن برهه تاریخی، یا متنی است فراتر از آن؟

محمد یعقوبی در پاسخ به این پرسش می‌گوید:

– در نمایشنامه به اندازه کافی اشاره‌وار درباره میرهولد و حرفه‌اش اطلاع‌رسانی می‌شود، توضیح بیشتر متن را ملال‌آور می‌کرد. این نمایشنامه نوشته نشده برای اینکه بدانیم میرهولد کیست و چه کرد. میرهولد بهانه‌ای می‌شود برای طرح وضعیتی دراماتیک و کنش‌مند.

رضایی‌راد هم این پاسخ را می‌دهد:

– نکته اینجاست وقتی درباره ژست حرف می‌زند، مفهوم ژست به نوعی توسعه معنا پیدا می‌کند. وقتی مثال ژست، واق واق سگ می‌شود که خود میرهولد انجام داده، یا جایی می‌گوید، او پر از ژست بود پس پر از دروغ بود، معنای دیگری از ژست را بیرون می‌کشد. ما که نمی‌خواهیم بفهمیم نظر میرهولد در مورد ژست چیست یا نظر برشت چیست یا نظر لوکاچ چیست. این متن پروگرامی در مورد مفهوم ژست نیست. ژست مفهومی است که به‌کار ایده می‌آید. یک لحظه که انگار تمام آن فروبستگی‌ها در همین مفهوم ژست تعریف می‌شود و هر ژست یک معنا و یک حرکت است.

یعقوبی به نکته‌ای درباره وضعیت نمایش در این زمان اشاره می‌کند و اینکه آیا این اجرا، به گفته برخی منتقدین، یک نمایشنامه‌خوانی است:

– می‌خواهم به نکته‌ای درباره وضعیت نمایشنامه‌نویسی امروز اشاره کنم. برخی نویسندگان ما، در نمایشنامه‌هایشان به جنبه ادبی و زبان‌ورزی کارشان هم فکر می‌کنند که البته این نمایشنامه‌نویسان بسیار کم‌اند. رضایی‌راد از این دست است. او جدای از اجرا به متن به عنوان یک اثر مستقل خواندنی فکر می‌کند. می‌خواهم بگویم اگر نمایشنامه «وآنک انسان» را بخوانید بی‌نیاز از تماشای اجرایش هستید. برخی معتقدند این ایراد آن نمایشنامه است ولی به گمان من این امتیاز است. این امکان ویژه نمایشنامه است که آن را در مقایسه با گونه‌های دیگر ادبی و داستان‌سرایی یگانه می‌کند. نمایشنامه توان این را دارد که در عین اجرایی بودن استقلال ادبی داشته باشد. به گمان من بهترین نمایشنامه‌ها این امکان را دارند که فارغ از اجرا به خودی خود، اثری خواندنی باشند. این یک ویژگی یگانه نمایشنامه است که مثلا فیلمنامه ندارد، فیلم که ساخته می‌شود دیگر کسی میلی به خواندن فیلمنامه ندارد. یا در نهایت ممکن است در دانشکده‌ها خوانده و بررسی شود، همین. اما نمایشنامه این امکان را دارد که فارغ از اجراشدن خوانده شود و اثری مستقل از اجرا باشد. می‌توانیم از خواندن برخی نمایشنامه‌ها لذت ببریم و وقتی اجرا می‌شود جور دیگر از آن لذت می‌بریم. از این نظر نمایشنامه‌هایی که فقط ارزش اجرایی دارند یا فقط ارزش خواندن دارند و اجرایی نیستند نویسندگان‌شان به امکان بالقوه دوزیستی‌بودن نمایشنامه بی‌اعتنا بوده‌اند. من زمانی که اجرا را دیدم چنین حسی نداشتم که این نمایشنامه‌خوانی است. من فکر می‌کنم این توهمی رایج در تئاتر ماست که گمان می‌کنند باید کار عجیب‌وغریبی روی صحنه اتفاق بیفتد تا بگویند الان این تئاتر است و دیگر نمایشنامه‌خوانی نیست.

رضایی‌راد، می‌گوید که از فرم نمایشنامه‌خوانی برای اجرایش بهره برده است:

– اما این اصلا نمایشنامه‌خوانی نیست. این تئاتری است که از فرم «نمایشنامه‌خوانی» هم بهره می‌گیرد. همان‌طور که می‌توانیم از فرم «تعزیه» یا از فرم «نقالی» بهره بگیریم. تاکید بر متن به عنوان یک عنصر مهم در کار ما همیشه وجود دارد. در واقع برای من در این کارها دو عنصر فقط وجود دارد؛ بازی و متن. و همه چیز در خدمت این دو است. یعنی اگر نوری هست باید در خدمت این عناصر باشد، ضروری کار باشد یعنی دیگر آن نور تزیینی نیست. اگر آکساسواری وجود دارد آن آکساسوار الزامی است، تزیینی نیست. دکور مطلقا وجود ندارد. ما در هر فضایی اجرا را با آن فضا تطبیق می‌دهیم. وقتی هم آمدیم تماشاخانه مشایخی، گفتم که من هیچ چیز نمی‌خواهم. همین فضا و همین دیوارهای لخت را می‌خواهم. به نظر من اگر تئاترهای خانه امکان تداوم داشته باشد شاید بتواند به نوعی زیبایی‌شناسی برسد. شاید در فقدان چیزها بتوانیم یک زیبایی‌شناسی به‌وجود آوریم.»

نمایشنامه «وآنک انسان»، به صورت تک‌گویی برای یک زن نوشته شده است. اما در اجرا، مردی این نقش را بازی می‌کند. یکی از مسایل اساسی در این متن، غیاب است که این مورد به اجرا هم راه پیدا کرده. به هر حال این یک تک‌گویی برای بازیگر زن است، او جایی ایستاده تا از غیابی روایت کند، از آنچه ما نمی‌بینیم. او خود را در گذشته روایت می‌کند. از طرفی او خودش روایتی از نویسنده است. در نمایشنامه نویسنده هم غایب است. حالا آنچه در اجرا تغییر پیدا می‌کند و رگه‌های جنون را نمایش می‌دهد، جابه‌جایی این غیاب است. نویسنده در صحنه حاضر است و متن و دیگران غایب‌اند. نویسنده از همه آن‌ها روایت می‌کند. متن لایه‌های فراوانی دارد، که در هم حرکت می‌کنند. زمان‌هایی که در هم تداخل پیدا می‌کنند. شاید جواب بسیاری از سوالاتی را که درباره متن و اجرا ایجاد پیش می‌آید، بشود با همین عنصر «غیاب» داد. در شکل اجرایی هم این مساله به چشم می‌خورد، ما از تصویری می‌شنویم که نمی‌بینیمش، پس آن تصویر در گذشته نیز حالا وجود ندارد، همان‌طور که نینا هم غایب است. این در اجرا کاملا شکل گرفته و بسیار با اهمیت است. با توجه به آنچه در بروشور نمایش هم اشاره شده، هدف به حداقل‌رساندن همه عناصر تئاتر اعم از نور و دکور و طراحی ابزارهای نمایشی صحنه است، در این اجرا هم این ادعا را مشاهده می‌کنیم.

یعقوبی معتقد است که این متن می‌توانست با اجرای یک بازیگر زن به متن وفادار بماند و توجیهی برای بازی مرد نمی‌بیند:

– من نمایش «وآنک انسان» را حدود دوسال پیش در اجراهای خانه دیده بودم، اما نمایشنامه آن را نخوانده بودم. چند روز پیش که متن به دستم رسید اولین چیزی که شگفت‌زده‌ام کرد این بود که تنها شخصیت نمایشنامه «زن» است ولی افشین هاشمی نقش آن را بازی کرده است. پس با اینکه رضایی‌راد به توضیح درباره اثر چندان اعتقادی ندارد، ناگزیرم بپرسم چرا این تغییر در اجرا ایجاد شده و توجیهش چیست؟ من وقتی اجرا را دیدم وجود بازیگر مرد در نمایش کاملا پذیرفتنی بود، چون اصلا نمی‌دانستم تنها شخصیت نمایشنامه نقش زن است. ولی حالا که بعد از خواندن متن می‌دانم یک زن شخصیت نمایش است با خودم فکر می‌کنم شاید کنش‌مندتر و نمایشی‌تر باشد اگر یک زن نمایش را بازی کند. برای اینکه نویسنده دوباره غایب است. اینکه رضایی‌راد می‌گوید افشین نقش خود من را بازی می‌کند یا حتی نکاتی که افشین گفت، حتی با در نظر گرفتن همه اینها شاید بهتر باشد یک زن نقش را بازی کند. همان‌طور که میرهولد غایب است، نویسنده هم می‌تواند غایب باشد.

افشین هاشمی بازیگر این نمایش به این سوال این‌طور پاسخ می‌دهد:

– متن این امکان را به ما می‌دهد. در پایان متن یک دستور صحنه هست که مرد وارد صحنه می‌شود و می‌گوید همه چیزهایی که در طول سال‌ها نوشته‌ام اینهاست. همین کلید ما بود. در واقع ما در پایان نمایش می‌فهمیم آنچه را که تا این لحظه دیده‌ایم نمایشنامه‌ای است که نویسنده‌ای نوشته یا در حال نوشتن‌اش بوده یا چیزی شبیه این و بعد هم همه آن را پاره کرده است. پس آنچه تا به حال دیده‌ایم یکباره فرو می‌ریزد. رضایی‌راد وقتی این نمایشنامه را تمام کرد، خودش برای‌مان خواند. همین که یک مرد/نویسنده داشت در آن لحظه نقش یک زن را می‌خواند خیلی جالب بود. پس فکر کردیم که چرا نه، چرا خود نویسنده راوی نمایشنامه‌اش نباشد به‌جای اینکه ما نمایشی را ببینیم و بفهمیم این نمایشنامه این نویسنده است و اینطور شد. در عین اینکه به گمان ما نوعی جنون هم در این تغییر نهفته است. حتی تغییرات خیلی جزیی هم درایم تغییر ایجاد کردیم. در این حد که بازیگر چند جایی می‌گوید «من، زن، نینا». و به صندلی خالی، جای زن، اشاره می‌کند. این تنها چیزی بود که در اجرا اضافه کردیم. آن هم برای اینکه کمی به تماشاگر کمک کنیم. نکته‌ای که در این تغییر وجود دارد و من از آن به «جنون» یاد کردم، غیاب نینا است. ما می‌بینیم که نینا نیست و حتی در اجرایش هم نیست.

رضایی‌راد، نیز می‌گوید:

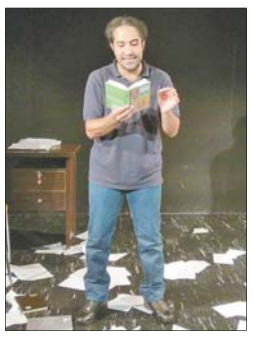
– ما همان اوایل که تمرین می‌کردیم ایده‌ای داشتیم، اینکه از چند بازیگر زن که در ایران نیستند و به نوعی امکان حضور در صحنه را ندارند و واقعا غایب هستند – درست مثل نینا که غایب است– فیلم بگیریم و این تصاویر روی صفحه‌ای پخش شود، یا همزمان با اسکایپ آن‌ها در اجرا حضور داشته باشند و بازی کنند.

ادامه در صفحه ۱۰

بازیخانه

بازگشت به صحنه

شرق: «وآنک انسان» یک تک‌گویی بلند است که با بازی متفاوت افشین هاشمی این روزها در تماشاخانه استاد مشایخی موسسه فرهنگی هنر مان، اجرا می‌شود. این نمایش در روایت اصلی‌اش از طریق اعترافات نینا، بازیگر گروه میرهولد، کارگردان و تئوری‌پرداز سرشناس تئاتر، به میرهولد و سرنوشت هنرمندانی چون او در دوران استالین می‌پردازد. اما جدای از این نمایشنامه لایه‌های روایی دیگری نیز دارد. این پاره‌روایت‌ها نمایش را با مفهوم «مونتاژِ» میرهولد مرتبط می‌کند. بازی متفاوت افشین هاشمی در این نمایش مبتنی بر خواندن متن است و بازی‌سازی خاص رضایی‌راد در اجراهای گروه «تئاترخانه». رضایی‌راد، نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر چندسال پیش از تئاتر رسمی کنار رفت. اما همزمان با این کناره‌گیری که علتش را «ناممکن‌شدن تئاتر» به‌خاطر سیاست‌های فرهنگی موجود اعلام کرد، گروه «تئاتر خانه» را تاسیس کرد که بنا داشت دور از سازوکارهای بوروکراتیک اجرا، در خانه‌ها و مکان‌های غیررسمی نمایش‌هایی را اجرا کند. گروه تئاترخانه هدف این‌گونه تئاتر را تسری ویروس تئاتر به کالبدهای دیگر می‌داند. یعنی اجرای نمایش‌هایی



بیرون از قواعد و چارچوب‌های موجود. به همین دلیل در اجراهای این گروه همه عناصر و لوازم جانبی تئاتر؛ نور و موسیقی و صدا و دکور و گریم و لباس و... به حداقل می‌رسد. و تنها چیزی که می‌ماند، متن و بازیگر است. متن «و آنک انسان»، با بازی‌های زبانی و نثری پیچیده این تاکید را آشکار می‌کند و البته بازی‌سازی آن: متن لایه اصلی‌اش یک راوی زن دارد، نینا بازیگر میرهولد. و راوی دیگری در حاشیه که نمایشنامه‌نویس این متن است. افشین هاشمی اما تک‌بازیگر این نمایش است. او به‌جای نینا روی صحنه قرار گرفته است. این تاکید بر بازی نیز در این شیوه خود را نشان می‌دهد. تمام کارهای تئاتر خانه از جمله همین متن «وآنک انسان» نوشته و اجرا می‌شوند برای تاکید دوباره بر اندیشه و تفکرمحوری که نیاز ضروری این روزهای هنر ماست.

رضایی‌راد گرچه در این سال‌ها به‌طور رسمی از تئاتر کناره گرفته، اما از پرکارترین تئاتری‌های سال‌های اخیر بوده است. او تاکنون نمایش‌های «من یک موجود بلوتوثی هستم، به من نگاه کنید!»، «رویای طاهره‌گان خاموش»، «خانم قرمزی یک نمایش غیرفاخر»، «من یک موجود توییتری هستم از من عکس بگیرید!» و «وآنک انسان» را در مکان‌های غیررسمی روی صحنه برده است. و حالا پس از حدود یک دهه دوری از صحنه‌های تئاتر که «بازگشت به خان نخست» را در تالار قشقایی تئاترشهر اجرا کرده بود، با نمایش «و آنک انسان» به صحنه بازگشته است. و آنک انسان، بین سال‌های ۹۱ تا ۹۳ بیست‌وچند اجرا در مکان‌های غیررسمی داشته و حالا در اولین اجرای رسمی آن با همان حال‌وهوای اجراهای غیررسمی‌اش روی صحنه می‌رود.

روزنه آبی

در حاشیه نمایش و نمایشنامه «وآنک انسان»

همین کاغذپاره‌ها

شیما بهره‌مند

«مردی وارد می‌شود. زن برمی‌خیزد و می‌رود میان تماشاگران می‌نشیند. زمین پر از کاغذپاره است. مرد میان کاغذپاره‌ها، روبه‌روی تماشاگران می‌ایستد. مدتی طول می‌کشد. انگار برای حرف‌زدن با خود درگیر است. عاقبت لب به سخن باز می‌کند، اما در همان زمان... نور می‌رود. صدای نجوای مرد در تاریکی می‌آید و به سرعت رو به خاموشی می‌رود. صدا: دیشب همه‌شونو پاره کردم، تمام چیزهایی رو که در طول این سال‌ها نوشته بودم. اینهاست، همین تکه‌پاره‌ها...» نمایشنامه «وآنک انسان» این‌طور تمام می‌شود. مردی که آخر سر وارد می‌شود و روبه‌روی تماشاگران می‌ایستد و اعلام می‌کند که تمام چیزهایی را که در طول سال‌ها نوشته از جمله همین نمایشنامه را پاره کرده، به‌نوعی راوی اصلی متن است. نویسنده‌ای که یکباره ظاهر می‌شود تا هرآنچه بر صحنه ساخته شده است فرو ریخته، تا متن از گزارشی صرف از یک برهه تاریخی، یا روایت زندگی‌نامه یک شخصیت هنری فراتر برود. سی‌سال بعد از دستگیری و بازجویی، بعد از اعاده حیثیت، اجازه می‌دهند نینا پتروونا، شاگرد و بازیگر میرهولد، پرونده امنیتی خودش را بخواند و فیلم اعترافاتش را ببیند. مواجهه هنر با سیاست، در اینجا با میانجی تاریخ اتفاق می‌افتد. متن در بستری تاریخی شکل می‌گیرد. تکه‌ای از گذشته در متن مونتاژ می‌شود. و چند روایت به موازات هم پیش می‌رود تا چیزی جامانده در گذشته را احضار کند. گذشته‌ای که منتظر است تا با تغییر در قطعات آن و درهم شکستن مرزها و ترسیم دوباره آن یک قلمروِ سوبژکتیو جدید ساخته شود. از سویی شناخت‌پذیری تاریخ وابسته به لحظه‌ای بحرانی است، لحظه‌ای سرشار از خطر که در آن وضعیت برای سوژه تاریخی بحرانی می‌شود و به‌گفته بنیامین «سیاست در حکم حضور ذهن در صحنه تاریخ است.» و واردکردن گذشته تاریخ در منظومه‌ای سرشار از تنش با لحظه حال، دستاورد سوژه‌ای است که در وضعیتی بحرانی درگیر می‌شود. و حالا کار هنرمندی که سراغ تاریخ می‌رود، بدل کردن لحظه‌های از دست‌رفته و بی‌نام و نشانِ گذشته به بحث روز و اکنونی است. این است که لحظه تاریخی مواجهه هنرمندان با توتالیتاریسم در «وآنک انسان» از منظر نینا و از طریق اعترافات او بیان می‌شود، نه هنرمندانی چون میرهولد، که پرتره مقاومت در دوران خودند. نینا راوی غایب نمایش است، در روایت‌های غالب، از روایت فرادست تا روایت نمایشنامه‌نویس و حتی در اجرای این نمایش که بازیگر مرد به‌جای او روی صحنه قرار می‌گیرد. در این انتخاب شاید بشود ردی از تئاتر برشت را نیز دنبال کرد، فرآیند بیگانه‌سازی، البته در فرم و شکلی متفاوت. بیگانه‌سازی یا همان فاصله‌گذاری میان موضوع و اثر یا حتی بازیگر. در «وآنک انسان»، این فاصله‌گذاری از طریق فرم گزارش اتفاق می‌افتد. یک مرد نقش یک زن را بازی می‌کند، پس با نقش فاصله می‌گیرد. و در این فاصله‌گذاری مخاطب فعال شده و خطاب می‌شود. یا راوی بخشی از تاریخ را گزارش می‌کند اما با این تاریخی کردن از وضعیت فاصله نمی‌گیرد بلکه متن، با تمام تلخی‌اش از امکان‌پذیری می‌گوید، زیرا به‌رغم سرنوشتی که بر هنرمند رفته است و می‌رود و ناممکنی نوشتن که با پاره‌پاره شدن نوشته‌ها القا می‌شود، ما اکنون با یک «متن» مواجهیم. با امکان‌پذیری خلق متن.

اینجا، در متن «وآنک انسان» قرار نیست رویدادهای تاریخ آن‌گونه که واقعا بوده‌اند، شناخته شوند و جای خود را در پیوستار تاریخ بیابند. از این‌رو در متن حتی با میرهولدهای متفاوتی مواجهیم. «میرهولد در لباس گشاد تمرین و با اون پوتین‌های نمدی، مردی با زیبایی خیره‌کننده یک غول، مردی با تصورات یک جادوگر، در مرکز صحنه ایستاده بود... زیبا بود میرهولد، با چشم‌های مانند عقاب، با اون بینی خمیده‌ی منحصربه‌فرد، با اون صدای سحرانگیز و کلماتی که مانند مه رویایی و شاعرانه بود.» میرهولد تا بخش‌های آخر با تعابیری از این‌دست غول، جادوگر، منحصربه‌فرد، نابغه خوانده می‌شود. اما نینا در آخر تصویر میرهولد را به کلی در هم می‌ریزد: «... میرهولد، بزرگ، شکوهمند، غول، جادوگر. اما میرهولد زشت بود. من به شما می‌گم که میرهولد زشت بود و چهره‌ای ابلهانه داشت؛ گوشت‌های صورتش افتاده و پلک‌های زیرِ چشمش از شدت می‌خوارگی پف‌آلود بود؛ مدام بوی ترشیده‌ی عرق می‌داد؛ دماغی خمیده و بدترکیب داشت؛ چشم‌هاش به دریدگی چشم‌های عقاب بود، غروری غیرقابل‌تحمل داشت؛ ترسو بود و شما نمی‌دونید که تا چه حد ترسو بود.» متن گزارش یا روایتی روزشمار از وقایع تاریخی آن دوران هم نیست. نینا خطاب به نویسنده متن می‌گوید: «بله آقای عزیز، حق با شماست. حالا که فکر می‌کنم به‌خوبی درک می‌کنم که اینها همه قطعاتی از چیزی بزرگ‌تر هستن... شما حتا تاریخ ما رو هم به درستی نمی‌دونید و متوجه نیستید که مایاکوفسکی در آوریل مُرد و سالروز شورش پوتمکین در ژوئن بود، یعنی دو ماه بعد، شما حتا زحمت نکشیدید به کتاب‌ها مراجعه کنید.» با تمام این نشانه‌ها اما در اولین برخورد، متن گوشه‌ای از تاریخ را روایت می‌کند که هنر و سیاست بیش از هر دورانی بر هم منطبق شده است، دورانی که هنر با ایده مونتاژ گره می‌خورد، ایده‌ای که نه یک فرم، بلکه به‌عنوان اصل اساسی در هنر دوران‌اش بروز می‌کند. دورانی که «هنرِ انقلابی مونتاژ است و نسبت مونتاژ با هنر هم همان نسبت انقلاب با سیاست است.» و از این‌رو نمایش به روایتی از هنر سیاسی بدل می‌شود. اما «وآنک انسان» از این خوانش تاریخی فراتر می‌رود. آنجا که نویسنده متن را به صحنه احضار می‌کند و متن را از روایت گذشته‌ای سیاسی، روایت شکست بیرون می‌کشد. میرهولد بزرگ تنها به دلیل اینکه حاضر به قبول نظریه‌ای نبود که به عقیده او عقیم بود بی‌محاکمه تیرباران می‌شود، مایاکوفسکی خودکشی می‌کند، نینا و دیگران هم جز در چهره تصفیه‌شده، اعدامی، مهاجر تبعیدی، گوشه‌گیر و افسرده، بیمار روانی یا خبرچین باز نمی‌گردند. اما حضور نویسنده این ماجرا را دگرگون می‌کند. نویسنده از ناممکنی نوشتن می‌گوید او تمام نوشته‌های سالیان‌اش را پاره می‌کند و آخرین نوشته را همین نمایش را که به‌نوعی روایت قدرتی است که بر هنرمند، بر بدن هنرمند اعمال شده و ژست واق‌واق سگ را به او تحمیل کرده است. با این همه اما تاکید بر متن خود عنصری رهایی‌بخش است، که متن را از ایستایی، یا بسته‌گی در خود، رها می‌کند.