یادداشت

درباره استلارک

تعامل بدن و اینترنت

آزاده شاهمیری

استلارک یا استلیوس آرکادیو (هنرمند اجرا، یونانی- استرالیایی -۱۹۴۶) با اجراهایی تک‌نفره تصورات مخاطبان خود را درباره بدن انسان به صورتی گسترده به چالش گرفت. کار روی قابلیت‌های اندام انسان او را به این ادراک رساند که بدن از اساس پدیده‌ای ناقص و نیازمند جایگزینی است اما می‌تواند به کمک پیشرفت‌های فناورانه دست‌کم اصلاح شود و ارتقا یابد. اجراهای استلارک از گرایش کنجکاوانه او به هوش مصنوعی، رایانه- تن‌ها، روبات‌ها و اعضای بدن مصنوعی پرده برداشتند و ممارست او در این حیطه به الصاق بازویی روباتیک به پیکرش در حکم دست سوم و اتصال بدنش به اینترنت منجر شد. استلارک به ویژه در ژاپن، اروپا و امریکا در فستیوال‌های مختلف موسیقی، رقص و تئاتر تجربی اجراهای متعددی داشته است. او از آغاز با بهره‌گیری از تجهیزات پزشکی، سیستم‌های واقعیت مجازی و اینترنت در نظر داشت تا وجوه اشتراک عمیق و عجیب بدن انسان و ابزار و تجهیزات فنی را مورد بررسی قرار دهد. او در آثار خود درصدد کشف ظرفیت‌های بدن انسان و گستردن حدود آنهاست و اکثر آثار او حول محور این مفهوم می‌گردند که بدن انسان جسمی از کارافتاده و منسوخ است. به باور برخی مفسران اگرچه استلارک بدن را ناقص و ناتمام می‌داند و فناوری را برطرف‌کننده کاستی‌های بدن، در تعاملی که میان انسان و ماشین برقرار می‌کند روبات‌ها نقش زائده‌ای را بر بدن انسان ایفا می‌کنند. اجراهای اولیه استلارک مخاطره‌آمیز بودند، اما مکانیسمی بسیار ساده داشتند؛ قلاب‌هایی به بدن استلارک متصل می‌شد و او خود را بر فراز مکان‌های مختلف می‌آویخت. او در ۲۵ اجرا اغلب به همراه یکی از روبات‌های ابداعی‌اش با قلاب‌هایی که به پوست بدنش الصاق می‌شد میان زمین و هوا به تعلیق درآمد. این اجرا با استفاده از قلاب‌های گوشت قصابی نه‌فقط معلق بودن که آسیب‌پذیری بدن انسان را آشکار کرد و به سنجش رابطه بدن با محیط تکنولوژیکی؛ مولتی مدیا، ماشین‌های روباتیک و اینترنت پرداخت.

کروئوگرافی بیوروباتیک نیز پروژه‌ای بود که در سال ۲۰۰۱ به منظور بررسی مسائل پیشروی تعامل انسان و ماشین طرح‌ریزی شد. استلارک این اجرا را به همراه ماشینی متحرک و حشره‌شکل که با شش پا اندام یک عنکبوت را تداعی می‌کرد، برگزار کرد. ناظران اجازه داشتند در این اجرا شرکت کنند؛ مشارکت‌کننده در اجرا در جایگاه تعبیه شده در مرکز اتصال شش پا می‌نشست، کنترل حرکات و ژست‌های این ماشین را در اختیار می‌گرفت و شیوه حرکت روبات، مسیر و سرعت او را مهار و تعیین می‌کرد. استلارک که کرسی استادی رشته مطالعات اجرا در دانشگاه ناتینگهام ترنت را از آن خود کرده است در نوشته‌های متعددی که شاید گاه مبالغه‌آمیز به نظر برسند، واقعیت نه‌چندان دور پیشرفت فزاینده امکانات پزشکی و فناوری را که ناگزیر از خدمت‌رسانی به بدن انسان هستند پیش‌بینی می‌کند. او افزون بر عرضه بادی‌آرت‌ها و عکس‌هایش در اینترنت، آثاری را نیز به‌طور زنده در گالری‌ها و فضاهای غیرتئاتری ارائه داده و به شکلی

گسترده ابعاد داخلی و خارجی بدنش را موشکافی کرده است؛ از امعا و احشای درون شکم خود تصویربرداری و علائم امواج مغزی، جریان خون و عضلاتش را به صورت صوتی و تصویری ضبط و پخش کرده و ساعت‌ها از داخل ریه، معده و روده‌اش تصویر گرفته است. استلارک در برخی اجراهای اینترنت‌محور خود (برای مثال «دستگاه تحریک عضله»، ۱۹۹۴) از نرم‌افزاری استفاده کرده است که با ایجاد تکانه‌هایی الکتریکی بدن او را به حرکت درمی‌آورد. ورود نوسانات الکتریکی به عضلات تحریک‌پذیر او سبب‌ساز حرکاتی ناخواسته در او می‌شد که گاه شکل حرکات موزون را به خود می‌گرفت. این حرکت‌ها به‌طور مستقیم از سوی تماشاگران حاضر در اجراها یا مخاطبانی که کیلومترها دورتر از او مهار تن او را از طریق اینترنت به دست گرفته بودند برنامه‌ریزی می‌شد و به جنبش اعضا و جوارح سیم‌پیچ‌شده او می‌انجامید. تصویر او سپس در اینترنت و از طریق وب‌سایتی به‌طور زنده بازپخش می‌شد و چرخه‌ای پویا از واکنش‌های استلارک و کنش‌های تماشاگران خلق می‌کرد. استلارک طی سال‌های ۱۹۹۴-۱۹۹۱ روبات‌ها را وارد اجرای خود کرد و با مشارکت روباتی صنعتی، از آن نوع که در کارخانه‌های اتومبیل‌سازی یافت می‌شود، حرکاتی موزون را به نمایش گذاشت؛ حرکت‌های استلارک و روبات به گونه‌ای طراحی شده بود که الگوهای حرکتی یکدیگر را در سیری تعاملی و خلق‌الساعه تغییر دهند. استلارک از طریق این رخدادها به شیوه‌ای پسامدرن معیارهای استثمار پذیرفته بدن انسان را آزموده و به چالش می‌گیرد. کار او به‌رغم دارا بودن موضوعاتی خطیر و عواقبی نهفته، حس و حالی بازیگوشانه دارد. او خوشایند نظربازی و نگاه کنجکاو تماشاگر عمل می‌کند و خود را در معرض مداخله و خواست مستقیم تماشاگر قرار می‌دهد اما به همان اندازه نیز خطر می‌کند؛ گاه با آویختگی از قلاب و گاه با اتصال به جریان برق. استلارک با آوردن اجرای خود به فضای مجازی و اتصال به اینترنت خود را در دسته هنرمندان نت‌آرت یا هنر شبکه نیز قرار می‌دهد. اجراهایی از این دست که اینترنت را محیط اجرا و بستر برقراری ارتباط با مخاطب قرار می‌دهند، طیفی از مخاطب را به هنر اجرا عرضه و شبکه‌هایی بین‌فردی را در درون جامعه ایجاد می‌کنند که به‌طور قطع از نوع تماشاگران اجرای زنده که به‌طورجمعی در فضایی مشترک تنفس و تعامل می‌کنند متمایز است. امروزه جهان غوطه‌ور واقعیت مجازی دامنه فرآیند مخاطب بودن را گسترش داده است اما خلق طیفی از مخاطب که به تماشای هنر شبکه می‌نشیند افزون بر دارا بودن جنبه‌ای سیاسی بعدی اجتماعی نیز دارد، اینجا نه حضور یکپارچه و جمعی تماشاگران که انزوای عملی و جداافتادگی فناورانه آنهاست که محافظ‌شان است.

دو نگاه به نمایش «کالیگولا» نوشته آلبر کامو و کارگردانی همایون غنی‌زاده

ترس از کامل‌نبودن

ایثار ابومحبوب

عکس: رضا معطریان

غنی‌زاده در کارگردانی این نمایشنامه یک کمالگرای مستعد است. او لحظات درخشانی را خلق می‌کند و از بازیگرانش دعوت می‌کند که هر ژست را به نهایت خود برسانند و هر عمل را «تا پایان» انجام دهند. چنین کمالگرایی مستلزم ایمان است. اما بعضی بازیگران به ژست و لحن خود بر روی صحنه ایمان ندارند.

سیذارته گوتمه شاهزاده‌ای مرفه بود که رنج را نمی‌شناخت.ناگهان دریافت که بیماری، پیری و مرگ در جهان وجود دارد.او دیگر آرام نیافت تا شیوه‌ای در جهان ابداع کند برای رها شدن از رنج.او بودا بود که گفت: «دو بیراهه هستند که هر دو به رنج می‌انجامند: یکی کامرانی و دیگری خودآزاری.» و سرنوشتش برای آغاز راه بسیار مشابه کالیگولاست.کالیگولا نیز با مرگ مواجه شد و دریافت که «آدم‌ها می‌میرند و خوشبخت نیستند.» او دریافت که آزادی محض هر کس در گرو گرفتاری دیگران است و امکانات محدودی برای آزاد بودن در اختیار دارد.تلاش کرد دیگران را متوجه فلسفه دیوانه‌وار خود بکند.تلاش کرد به دیگران بفهماند که آزادی یعنی خواست ناممکن.در واقع کالیگولای نمایشنامه کامو به نحو نابخشودنی‌ای ناامید است. شاید از دریافتن این اندیشه که «آزادی در بی‌آرزویی است».[1] اما ناهنجاری ترسناک این اثر در آن است که ناامیدی او در خودکامگی جنون‌آمیزی متجلی می‌شود که آدم‌های واقعی در آن کشته و ناامید می‌شوند.قصه کالیگولا را در کنار جمله شمس و داستان زندگی بودا نمی‌نویسم که بخواهم رگه‌ای عرفانی از کالیگولا به زور بیرون بکشم. اما تلاش دارم تاکید کنم کامو می‌خواهد با این متن به سوالی درباره حدود آزادی و خودکامگی پاسخ دهد که سابقه‌ای بسیار قدیمی‌تر از جهان مدرن دارد.

کامو برخلاف کالیگولا یک ایده‌آلیست نیست.او با این متن در تقابل میان کالیگولا و کرئا تلاش دارد اثبات کند که خاستگاه اقتدارگرایی و ایده‌آلیسم یکی، و آن میل به مرگ است.هلیکون، اسکیپیون، کرئا و کالیگولا چهار شخصیت این نمایشنامه هستند که یکدیگر را درک می‌کنند.انگار این چهار نفر بینش واحدی دارند که از نظر کامو قابل احترام است، اما بر اساس همان یک بینش چهار انتخاب متفاوت می‌کنند و به نظر می‌رسد کامو به انتخاب کرئا حق می‌دهد (هیچ‌یک از شخصیت‌های آثار کامو شر محض نیستند اما همیشه یکی هست که حق دارد و درست‌ترین حرف را می‌زند.در تمام آثار دراماتیک او چنین است).غنی‌زاده با اجرایش و در چارچوب شیوه انتخابی‌اش تصویر درخشانی از کالیگولا و هلیکون می‌سازد.اما درباره اسکیپیون و کرئا به نفع تحلیل شخصی خود راه به تقلیل آنان می‌پیماید و تحلیل سطحی‌ای از آنان بر صحنه عرضه می‌کند.در متن پدر اسکیپیون به قتل رسیده، اما او انگیزه درونی قوی‌ای برای کشتن کالیگولا و انتقامگیری ندارد، بنابراین چنین نمی‌کند.اما در اجرا «پدر» به «سگ» تقلیل یافته و مدام همه با فریاد تاکید می‌کنند: «او سگ تو را کشته! نمی‌خواهی انتقام بگیری؟» و او زار و نزار با آستین‌هایی چنان دراز که امکان هر عملی را از او بستاند، مدام ناله‌کنان در صحنه می‌گردد.در متن برخلاف اجرا بی‌عملی او یک انتخاب است، نه به واسطه یک ناتوانی ذاتی.به نظر می‌رسد غنی‌زاده به ویژه قصد کوچک کردن منطق دشمنان واقعی کالیگولا را دارد.اسکیپیون و کرئا از نظر کامو تنها دشمنان قابل احترام کالیگولا هستند اما غنی‌زاده با تحلیلی دیگر قصد دارد دشمنان کامو را اندکی بی‌مایه‌تر کند.در تصویر صحنه آخر انگیزه‌های کرئا برای کشتن کالیگولا توسط کارگردان به قدرت‌طلبی محض تقلیل یافته است، تا برتری اخلاقی او بر کالیگولا ساختگی جلوه کند.شاید هم این فقط یک اشتباه در بازیگری باشد و نه یک تعمد تحلیلی.

اما کارگردان موفقیت‌های بسیار بزرگی نیز در کارش به دست می‌آورد. غنی‌زاده در کارگردانی این نمایشنامه یک کمالگرای مستعد است.او لحظات درخشانی را خلق می‌کند و از بازیگرانش دعوت می‌کند که هر ژست را به نهایت خود برسانند و هر عمل را «تا پایان» انجام دهند. چنین کمالگرایی مستلزم ایمان است. اما بعضی بازیگران به ژست و لحن خود بر روی صحنه ایمان ندارند. مثلاً دو ارزیابی می‌توان از جنس بازی رامبد جوان داشت: یا آنقدر مطمئن است که شیوه بازی حاکم بر صحنه غلط است که در آن اصلاً شرکت نمی‌کند یا تعمدی در اینکه بازی او به کل با بقیه متفاوت باشد وجود دارد. البته در تفاوت عمدی او با دیگران شواهد بسیاری وجود دارد، اما نمی‌شود با همین اطمینان گفت که این تعمد در جنس بازی هم صدق می‌کند یا خیر. رضا بهبودی، رامین سیاردشتی، سعید چنگیزیان، فرزین صابونی و در بیشتر مواقع صابر ابر به چنین ایمانی در ایفای نقش خود دست یافته‌اند. در این میان محسن حسینی انگار بیش از حد به ژست و رفتار خود ایمان یافته، مگر در صحنه‌ای که صندلی‌ها را می‌اندازد تا غلام جمع کند.اصولاً هر اتفاق و ایده‌ای که پیرامون غلام بر صحنه رخ می‌دهد بدون استثنا به یک موفقیت برای اجرا تبدیل می‌شود.

اگرچه غنی‌زاده به گفته بروشورش خود را بیشتر مدیون آتیلا پسیانی نشان می‌دهد، دست‌کم از نظر نوع تئاتری که بر صحنه برده است بیش از آنچه خود می‌پندارد مدیون علی رفیعی است.به همان میزان که نمایشنامه شکار روباه می‌تواند ملهم از کالیگولا باشد، کارگردانی همایون غنی‌زاده در کالیگولای کامو مدیون کارگردانی علی رفیعی است اما با چند تفاوت اساسی که غنی‌زاده تلاش می‌کند تفاوت‌های خود را پررنگ کند و ایده‌های مالوفش را غلبه دهد.استراتژی این دو نمایش در کارگردانی تا حد زیادی مشابه است.اما از یک جا یک تفاوت آغاز می‌شود؛ در همه چیز غنی‌زاده تصمیم می‌گیرد «انتها» را بیازماید، کمال را تجربه کند و شاید ماه را به چنگ آورد.اگر یکی از این دو اثر امتیازی بر دیگری داشته باشد بی‌شک در جاهای دیگری است، زیرا ما تنها از یک تفاوت سخن می‌گوییم.تفاوت بر سر کمال‌جویی غیراومانیستی غنی‌زاده در ترتیب دادن کنش‌ها و ژست است با اومانیسم غیرتقلیل‌گر گریزان از کمالگرایی در «شکار روباه» علی رفیعی.رفیعی ژست را از انسان شروع می‌کند؛ یعنی بر یک ژست یا حالتش تمرکز می‌کند، بر آن مکث می‌کند تا آن را در ذهن تماشاگر تبدیل به تصویری از یک «فرد» کند. غنی‌زاده عناصر دیگر شخصیت را تحت پوشش آن بخشی از ژست قرار می‌دهد که می‌خواهد پررنگش کند. توضیح بیشتر: فرض کنید خمیده بودن رامین سیاردشتی در کار غنی‌زاده. رفیعی کشف چنین ژستی را از نقش شروع می‌کند. عنصری ژستیک را در شخصیت کشف می‌کند که می‌تواند ویژگی فردگرایانه‌ای را در او نمایان سازد و خصلت‌های عمومی و دیگر شخصیت را حفظ می‌کند.رفیعی یک حرکت یا ژست که شخصیت را تبدیل به انسان ویژه و منفردی می‌کند، می‌یابد و آن را پررنگ و بر آن تاکید می‌کند، اما درست تا آنجا که به انسانیت فردی او خدشه وارد نشود و به تقویتش کمک شود.غنی‌زاده درست تا اینجا شاگرد این مکتب است که آن ویژگی را مثل خمیده بودن کشف کند.حال غنی‌زاده دیگر ابعاد شخصیت را رها می‌کند و خمیدگی را به نهایت خود تا نزدیکی زمین می‌رساند.او را از ویژگی انسانی‌اش و شخصیت‌پردازانه‌اش تهی می‌کند و عصاره ژست را هدف تمام هدایت‌های بعدی خود قرار می‌دهد.از نظر رفیعی او یک انسان خمیده است اما از نظر غنی‌زاده او یک خمیدگی است که یک انسان باید نقش آن را بازی کند.در این مبحث فارغ از بحث تاثر، قصد ما ارزش داوری نیست.صرفاً این بخش از این نوشته به یک استراتژی مشابه برای آغاز اندیشیدن به کارگردانی یک متن، و استراتژی‌های متفاوت در ادامه دادن مسیر اشاره می‌کند.می‌توانیم بر حسب آنچه گفته آمد تفاوت عمده این دو استراتژی را ناشی از دو گونه جهان‌بینی ناخودآگاه متفاوت ارزیابی کنیم؛ میل به عمل ژستیک و هماهنگی در رفیعی به سمت اومانیسم می‌غلتد و در غنی‌زاده به سوی نوعی (باز هم) کمالگرایی اضطراب‌آمیز. این اضطراب از چیست؟ ترس از خوب نبودن.ترس از کامل نبودن.این یک ترس نسلی است.ضمناً کاملاً اتفاقی با کمالگرایی اضطراب‌آمیز افسارگسیخته کالیگولا در متن هماهنگ شده است. همان کمالگرایی ژستیک، بر کنش‌های صحنه نیز حکمرواست: اگر چند بار در صفحه‌های اول متن کلمه کلیدی هیچ آمده است باید هیچ را کاملاً در اجرا بر صحنه سیطره داد.باید یک خمیر را کاملاً و با حوصله ورز داد.باید یک مرده را کاملاً و با حوصله مومیایی کرد.باید برای قربانی کردن کالیگولا تمام ادویه‌های لازم برای پخت را با حوصله و تا به آخر فراهم کرد.همان طور که یک خمیدگی در صحنه باید یک خمیدگی کامل و حتی محض باشد.به تبعیت از خود کالیگولا که می‌گوید: «درست به همین دلیل که تا آخر پیش نرفته‌اند چیزی هم به دست نیاورده‌اند.اما شاید کافی باشد که آدم تا آخر در منطقش پابرجا بماند.» این ایده‌آلیسم هرچه در سیاست خطرناک است می‌تواند در هنر مفید شود (البته نه به عنوان تنها راه ممکن)، اما گاهی به همان قیمت خورده شدن هنرمند، همچون کالیگولای غنی‌زاده.

پی‌نوشت:

۱- این جمله از شمس تبریزی است.

طعم خون در دهان

امین عظیمی

«می‌دانستم که می‌توان ناامید شد، ولی نمی‌دانستم که این لغت چه مفهومی دارد...»

کالیگولا – آلبر کامو

آگاهی امر هولناکی است. آگاهی از اینکه در نظم مستقر بر کائنات، آدمی بازیچه‌ای بیش نیست و تمامی امور، خارج از اختیار او جریان می‌یابد. آگاهی از اینکه خوشبختی مفهومی انتزاعی است که در چرخه دالی خود به شکلی موهوم و خیالی ارجاع یافته و می‌یابد و هیچ‌گاه دست‌یافتنی نیست. کالیگولا نماد این آگاهی و طغیان علیه نیروی مستبدانه زندگی است. او می‌خواهد در نظم جهان تاثیری داشته باشد. می‌خواهد باور کند که انسان بودن به معنای تاثیر داشتن است. پس به جست‌وجوی امری که از منظر همگان ناممکن است مشغول می‌شود: در آغوش گرفتن ماه... امر محال. شوریدگی کالیگولا، خروش غمناک و درونی شاعری است که برای ستیز با خیال هولناک ناممکن‌ها به پاتافیزیک - علم راه‌حل‌های خیالی - روی می‌آورد. کالیگولا شاعر خودویرانگری است که با بر هم زدن نظم مستقر، دیگران را برمی‌آشوبد؛ کسانی که سر در لاک پوچ و معناباخته زندگی، غرق در شهوترانی، قدرت‌طلبی و لذت‌جویی هستند. او می‌خواهد با نابودی خود و اطرافیانش راهی برای تعامل با صاحب این درگاه بیابد. اما چه نومیدی از این هولناک‌تر می‌توان در ذهن داشت. کالیگولا نظم قراردادی امور را بر هم می‌ریزد. او خدایی است که در زایش عقیم است اما در آفرینش مرگ و نیستی همچون کودکی که بی‌توجه به قواعد حاکم، به همه‌چیز دهن‌کجی می‌کند، بازی هولناکی را پی می‌گیرد تا شهید راه برآشفتن خیال روزمره آدم‌ها باشد.

ما با خیالی پریشان به کالیگولا نگاه می‌کنیم. کالیگولا در بسیاری لحظات مخاطب را به خودش بازمی‌گرداند؛ به لحظاتی که در برابر معناباختگی همه‌چیز، لحظه‌ای توقف کرده‌ایم و گیجی خود را از نظم حاکم بر پدیده‌ها با خشم و خروش فریاد زده‌ایم. خوانش آلبر کامو از این شخصیت تاریخی - که تصویری وهم‌آلود از آن برجای مانده است - در سال ۱۹۴۴، رخدادی جالب توجه است. انسان قرن بیستم یک سال بعد به جنگ خانمانسوز جهانی دوم پایان داد. شاید کالیگولا ققنوس‌وار از خاکستر کشته‌شدگان، خانه‌های ویران و سوخته و به مسلخ رفتن تمامی ارزش‌ها و قراردادهای انسانی در ذهن حکیم اخلاقی‌ای چون آلبر کامو سر برآورده باشد. هر چه هست کامو در کالیگولا پرسش جاودان خود در باب پوچی را مطرح می‌کند و این نکته که ابتذال زندگی در باور عوام آنقدر عمیق هست که بخواهد هرگونه برآشفتن بر نظم قراردادی را برنتابد. آدمی سیزیفی سنگ غلتان است که همواره در مسیر قله و دره، لحظات خویش را می‌گذراند. اما کالیگولا نمی‌خواهد همچون نوع بشر به این بازی خو بگیرد. او در بلندای قله به ماه می‌اندیشد. می‌خواهد بالاتر و بالاتر برود. پس برای او بازگشتن به دره، دهن‌کجی به نیرویی است که او در چنگالش اسیر شده است و او نمی‌خواهد در این بازی منفعل باشد. پس خود را به در و دیوار می‌کوبد تا شاید رهایی را در انتها دربر بگیرد... نمایشنامه کالیگولا با مضمون غریب خویش هر کارگردانی را وسوسه می‌کند تا پاره‌ای از وجود خود و نوع بشر را از طریق این شخصیت به نمایش بگذارد. «همایون غنی‌زاده» این وسوسه را با درآمیختن نشانگان غالب در تئاتر ابزورد ممکن ساخته است.

او با عبور دادن شخصیت کالیگولا و روند حوادث نمایشنامه از دالان نظام زیبایی‌شناسی تئاتری که ساموئل بکت و نمایشنامه «در انتظار گودو»ی او آن را نمایندگی می‌کنند، خوانشی را به نمایش می‌گذارد که تمرکز آن بیشتر بر جنبه فرمی و بیرونی این نوع تئاتر است. این امر را در دور شدن تمامی عناصر صحنه از کارکرد رئالیستی آن می‌توان شاهد بود: نوع لباس پوشیدن، گریم، ژست و اطوار کاراکترها روی صحنه، راه رفتن، تولید اصوات و حتی شکل بیان دیالوگ‌ها، همه و همه مخاطب را در برابر نظامی از چینش نشانه‌ها قرار می‌دهد که در آن قرار نیست به معنای سرراست و عرفی‌ای دلالت داشته باشند. آنچه حائز اهمیت است روح معناباخته خود کالیگولاست که در تمامی شئون اجرا تجلی یافته است. غنی‌زاده با همدستی کالیگولا، بازی‌ای را روی صحنه ترتیب داده است که در آن مدام شاهد گرداب‌هایی از کنش‌های معناباخته و چرخه‌های تکراری و پوچ هستیم. او برای این مهم شخصیت «غلام» را با اجرای خیره‌کننده «سعید چنگیزیان» طراحی کرده و به متن اصلی افزوده است. غلام در حقیقت موتور محرک این کنش کلان معناباخته است. او در طول اجرا همواره در حال حرکت است. لحظه‌ای از غلتاندن سنگ سیزیف‌وارش غافل نمی‌شود. موسیقی درون ذهن کالیگولا - قطعات بی‌نظیر Taste of blood از گروه Archive و قطعه Endless song از Aeron- را در صحنه راه می‌اندازد و مدام تکرار می‌کند تا به عنوان موتیف برای مخاطب جا بیفتد و انعکاسی از منویات درونی کالیگولا باشد. او لاکی در انتظار گودو است که حالا به عنوان نماینده کارگردان به این نمایشنامه سفر کرده و در صحنه حاضر شده است. غلام در بازی‌های مکرر استقرار و ویرانی حاکم بر صحنه، نقش اصلی را دارد. به یاد بیاورید صحنه درخشانی که «جوجو» (محسن حسینی) صندلی‌ها را پشت سر هم روی زمین می‌اندازد و غلام به دنبال او صندلی‌ها را دوباره سر جایش مستقر می‌کند و کالیگولا از پشت میز به این بازی پوچ می‌نگرد، یا صحنه تاثیرگذار بستن دست غلام که او جان می‌کند تا همچون انسان گنگی که به زندگی و جریان پوچ آن خود را آویخته، نقش تکراری خود را پی بگیرد... کالیگولا بستری مناسب برای غنی‌زاده بوده است تا ایده‌های خود را از رهگذار تاویل مضمون نمایشنامه و پیوند آن با روح حاکم بر جریان تئاتر ابزورد به نمایش بگذارد. در این بین حضور درخشان بازیگرانی که آگاهی خود را از زیبایی‌شناسی اجرا می‌کنند و قالب نقش خویش را به خوبی به نمایش می‌گذارند، مثال‌زدنی است. صابر ابر بازیگر پرتوان و بااستعدادی است که در نقش کالیگولا در صحنه می‌درخشد و با آنکه نوع پرداخت نقش جایی برای نمایش فراز و فرود برای او باقی نگذاشته اما او جنون درونی کالیگولا را در لباسی معصوم و کودکانه به نمایش گذاشته که علاوه بر برانگیختن همدلی مخاطب تاکید بیشتری بر خودویرانگری درونی این کاراکتر دارد. رامین سیاردشتی با آنکه حضور کوتاه‌تری نسبت به دیگر شخصیت‌ها روی صحنه دارد اما با درک عمیق از جزییات کنش رفتاری نقشی که آن را ایفا می‌کند - به یاد بیاورید حضور او در صحنه خوردن اسپاگتی را؛ جزییات حرکات او، میمیک، طرز نشستن، نوع برداشتن اسپاگتی از درون بشقاب، نوع جویدن و... - به هارمونی و هماهنگی اجزای اثر، یاری شایانی رسانده است. مهدی کوشکی، رضا بهبودی و محسن حسینی نیز در نمایش تیپ سزارها بر مبنای اطواری که از آن بهره می‌گیرند، موفق‌اند. نباید حضور ارزشمند داریوش موفق در نقش اسکیپیون را نیز در این میان نادیده گرفت. اما آنچه به واقع مجال دیگری را برای بحث و بررسی طلب می‌کند حضور سعید چنگیزیان روی صحنه است که استانداردهای بازیگری در تئاتر ایران را گامی به پیش می‌راند و برای خود این بازیگر توانا و هوشمند نیز نقطه عطفی در کارنامه کاری‌اش به شمار می‌آید. بازی در سکوت او در صحنه‌هایی همچون اصلاح صورت کرئا یا بخشی که با صندلی به دنبال سقوط چیزی از آسمان است بر ارزش‌های کار او می‌افزاید. با این حال غنی‌زاده در پیوند این زیبایی‌شناسی و کلیت نمایشنامه آلبر کامو با آن دچار تناقضی پنهان است. نمایشنامه کامو را نمی‌توان در چارچوب تئاتر ابزورد دسته‌بندی کرد. تجربه کامو تجربه‌ای به شدت محتوامحور است، چه‌بسا بسیاری از منتقدان، این نمایشنامه را از منظر ساختاری و فرمی، اثری متوسط ارزیابی می‌کنند. اما در اجرای غنی‌زاده تمامی عناصر بیرونی در بافت تئاتر ابزورد تجلی یافته‌اند جز عنصر «زبان» که شاید کلیدی‌ترین خمیرمایه‌ای باشد که در دستان نمایشنامه‌نویس ابزورد ورزیده می‌شود و از طریق آن رویکرد زیبایی‌شناسانه خود را دنبال می‌کند. غنی‌زاده شیفته‌وارانه دیالوگ‌های کامو را روی صحنه دنبال می‌کند و این عدم تجانس سبب می‌شود تماشاگر در برخورد با کلیت اجرا این پرسش را طرح کند که چرا چنین دیالوگ‌هایی در قالب چنین ژست و اطواری بیان می‌شود؟ این عدم هماهنگی، کلیت اجرا را دچار شکافی سبک‌شناختی کرده است که شاید در تاثیرگذاری آن بر مخاطب تاثیر ویژه‌ای نداشته باشد اما ذهن او را به طور قطع با خود درگیر می‌کند. از سوی دیگر شیفتگی کارگردان به برخی تصاویر اجرای خود همچون مومیایی کردن بزرگ‌زاده پیر، زمان زیادی را به خود اختصاص می‌دهد، در صورتی که کارگردان می‌توانست این صحنه را در طراحی اجرا به موازات کنش دیگری به نمایش درآورد و اندکی از زمان سه‌ساعته اجرا بکاهد؛ به ویژه آنکه ۳۰ دقیقه نخست اجرا نیز در خدمت بیان مقدمات شکل اجرایی و تاکید بر آشپزخانه به عنوان مکانی می‌شود که کالیگولا در صحنه پایانی باید در آن نابود شود. با این حال تجربه تماشای «کالیگولا» یا عنوان تحمیلی و جدید این اثر «کایوس» می‌تواند مخاطب را در کلیت خویش با روح پریشان و حقیقت‌جوی کالیگولا رودررو کند و طعم خون‌آلود ناامیدی را که در ذهن و روح کایوس جاری شده، بچشد.

تماشاخانه

درباره تئاتر پارس

ناصر حبیبیان

پس از شهریور ۱۳۲۰ و در پی فضای باز سیاسی که برای مدت چند سال به وجود آمد رفته رفته تئاتر نوین اجتماعی در ایران شکل گرفت. پیشرو و رهگشای این تئاتر عبدالحسین نوشین و آغاز «تئاتر علمی» او با «تئاتر فرهنگ» بود که بعدها آن را «پارس» نامیدند. «آیا ممکن بود روشنفکر آن دوران در هنگامه پیروزی متفقین بر فاشیسم هیتلری، برچیده شدن استبداد رضاخانی، همسایگی با اتحاد شوروی، جنبش همه‌گیر چپ در سراسر اروپا، آزادی چین و از هم‌پاشی بنیاد استعمار بریتانیا- که سرانجام به استقلال کامل هندوستان فرا رویید- دست روی دست بگذارد و تماشاگر بی‌تفاوت این دگرگونی‌های بزرگ و دوران‌ساز باشد؟ نه‌انه‌نا! و در این میان چه شگفتی‌هایی که رخ نداد!»[1] نوشین که تحصیلات خود را در رشته هنرهای دراماتیکِ کنسرواتوار تولوز در کشور فرانسه گذرانده بود در میانه این سال‌های پرآشوب و شلوغ فعالیت خود را به طور جدی آغاز کرد. تئاتر فرهنگ در فروردین ماه سال ۱۳۲۳ش، با کوشش عبدالحسین نوشین و سرمایه آقایان وثیقی، هاتفی و علی جعفری در خیابان لاله‌زار بنا شد. در دهه ۲۰ هتل و کافه‌ها، سالن‌های تئاتر و سینماها، بهترین شیرینی‌فروشی‌ها، پارچه‌فروشی‌ها، عکاسی‌ها، خیاط‌خانه‌های فرنگی‌دوز و چاپخانه‌ها در لاله‌زار مرکزیت پیدا کرده بودند. بالاخانه تئاتر پارس فعلی پاساژی بود که خراب کردند و سقف زده، سالن مجهزی به جای آن ساختند. نوشین به همراه همسرش لُرتا و برخی شاگردانش در هنرستان هنرپیشگی از جمله نصرت‌الله کریمی، هوشنگ بهشتی، محمدعلی جعفری، رضا رخشایی، حمید قنبری و مصطفی اسکویی در این تئاتر مشغول فعالیت شدند. در تئاتر فرهنگ برای نخستین بار بروشور در اختیار تماشاگران قرار گرفت. سوفلور از این تئاتر حذف شد، رفتار مسوولان سالن با تماشاگران بسیار محترمانه بود و پس از آغاز نمایش درهای سالن بسته می‌شد. تماشاگران آموخته بودند هنگام دیدن نمایش از خوردن و آشامیدن و سیگار کشیدن بپرهیزند. اما این چندان نپایید و اختلافات مالی نوشین را مجبور به ترک این تئاتر کرد.

اولین نمایشی را که در تئاتر فرهنگ به صحنه آوردند «ولپن»[2] اثر بن‌جانسون و به کارگردانی خود نوشین در فروردین‌ماه ۱۳۲۳ بود. دکور این نمایش را ناپلئون سروریان و گریم را نصرت‌الله کریمی انجام دادند. دومین نمایشی که به صحنه آمد «مردم» برداشتی از نمایشنامه «توپاز» اثر مارسل پانیول در همان سال بود. بعد از رفتن نوشین مدیریت تئاتر به خیرخواه واگذار شد و کارکنان این تئاتر تا سال ۱۳۳۲ همچنان به فعالیت ادامه دادند ولی در جریان کودتای ۲۸ مردادماه همچون تئاتر سعدی، این تئاتر هم به آتش کشیده شد. البته پس از این آتش‌سوزی مورد بازسازی قرار می‌گیرد و به لحاظ مساحت کوچک‌تر از قبل و از این به بعد با نام «تئاتر پارس» فعال می‌شود.

در دوره آتراکسیون،[3] اول‌بار مهوش (خواننده) و گروه‌های رقص آذربایجانی به اجرای برنامه پرداختند. این مِلک تا قبل از انقلاب، به صورت خصوصی اداره می‌شد و همچنان محل اجرای نمایش‌های لاله‌زاری بود. بعد از انقلاب مصادره شد و در امتیاز ستاد هشت‌ماده‌ای امام (ره) قرار گرفت. چندی بعد، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی اجاره‌دار آن شد و پس از چندبار تعطیلی، تا این اواخر به‌صورت نیمه‌جان به مدیریت سرکار خانم معصومه ملکی در حال فعالیت بود و گروه‌های لاله‌زاری همچنان در آن برنامه اجرا می‌کردند اما درآمد کم هنرمندان این تئاتر و امکانات نامناسب سالن و شرایط فرهنگی منطقه باعث بی‌رونقی این تئاتر شد. هنوز وضعیت کلی تالار دست‌نخورده به همان صورت چند دهه پیش باقی مانده است ولی با توجه به اینکه در آن زمان، بنای چند طبقه‌ای آن را از تیر و چوب ساخته‌اند به شدت دچار فرسایش شده. تا زمانی که باز بود از نظر ایمنی این تئاتر نیاز به تعمیرات اساسی داشت. در سال ۱۳۸۲ از سوی سازمان میراث فرهنگی و گردشگری استان تهران به شماره ۱۰۴۰۲ در فهرست آثار ملی کشور ثبت شد. با این حال در شهریور ۱۳۸۷ برای چندمین بار حکم تخلیه تئاتر پارس از سوی ستاد فرمان حضرت امام(ره) صادر شد و چاپ آگهی فروش مزایده‌ای به قیمت ۶۰۰ میلیون تومان با لبخند نوشین صنف فروشندگان الکتریکی خریدار مواجه شد، بالاخره پس از چندی با مداخله شهرداری از مزایده خارج شد و این تئاتر هم چون نصر در مردادماه ۱۳۸۸ به محاق سپرده و تعطیل شد. بجاست که در پایان یادی از زحمت گرانقدر استاد نصرت کریمی در تالیف و گردآوری کتاب ارزنده «یادنامه عبدالحسین نوشین: بنیانگذار تئاتر نوین ایران» کنم که شاید اگر نبود نوشین بسیار سخت‌تر و کمتر شناخته می‌شد.

پی‌نوشت‌ها:

۱- شباویز، صادق «خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود» یادنامه عبدالحسین نوشین: بنیانگذار تئاتر نوین ایران به کوشش نصرت کریمی، ص۴۱، بدرقه جاویدان، ۱۳۸۷. توضیح اینکه شباویز از بازیگران بسیار مطرح نوشین بود که در حال حاضر حدوداً ۸۷ ساله است و یکی از بازیگران مطرح تئاتر آلمان به شمار می‌رود.او در سال ۱