اپراتور نسل چهارم به کارگردانی باقر سروش/ عکس: برنا

کار خانگی، به کارگردانی نرگس بهروزیان/ عکس: تیوال

کوتاه درباره چند نمایش

زیر چرخ‌دنده‌های شرایط نامناسب اقتصادی

رفیق نصرتی

«این یک پیپ نیست»: محمد مساوات

تصور کنید برادری دارید که با مادرتان که نیست، حرف می‌زند و ادعا می‌کند معشوقه‌اش ماریا را نمی‌بیند؛ درحالی‌که هست و از یک جایی متوجه می‌شوید دروغ می‌گوید و نه‌تنها ماریا را می‌بیند، بلکه به رابطه تو و ماریا هم شک کرده و گلوی تو را توی حمام با تیغ اصلاحی ببرد که خودت داده‌ای ریشت را با آن بتراشد و به‌این‌ترتیب چنین فجیع به قتل برسی؛ اما همچنان باشی و ببینی چطوری پلیسی به پایت تیر می‌زند و برادرت را زیر مشت‌ولگد می‌گیرد و با مادرت که همچنان نامرئی است، رابطه دارد و آخر سر هم درحالی‌که به وسیله ماریا به قتل رسیده است، جنازه پدر را در وان حمام کشف کند...

این تنها یک وجه ماجراست. این خلاصه خط قصه آخرین کار مساوات از منظر جیم برادر کوچک‌تر است. از منظر برادر بزرگ‌تر-جان- جور دیگری است. از منظر ماریا همین‌طور و البته از منظر ما و پلیس هم اگر بنگریم، دیدنی‌ها و ندیدنی‌ها، بودنی‌ها و نبودنی‌ها متغیر است. باز هم این همه ماجرا نیست... از منظر کدام جیم؟ چون دو جیم روی صحنه‌اند و گاهی آنچه این یکی جیم می‌بیند، اندکی تفاوت دارد با آنچه آن یکی جیم می‌بیند.

این پازل روایی البته انبوهی جزئیات گیج‌کننده دارد که بی‌شک در یک‌بار دیدن از دست می‌رود یا سخت می‌توان همه آنها را به خاطر سپرد تا بعد از اجرا بتوان با فراغ بال این قطعات را برای دست‌پیداکردن به آن تصویر گشتالتی نهایی کنار هم چید. به همین دلیل آخرین کار مساوات نه روایت یک معمای جنایی که خود معمایی روایی است. این کار مساوات هم مثل چند کار قبلی او، واجد یک ویژگی ستودنی است؛ هر کار مساوات نوعی چالش دشوار فرمال است با صحنه به‌عنوان مدیوم بنیانی تئاتر. در واقع او به قصه‌ای جذاب نمی‌رسد تا بیاید و در تئاتر و روی صحنه و با عناصر تئاتری مثل بازیگر، نور، موسیقی و طراحی صحنه برای تماشاچی تعریف کند. او از یک ایده ساده شروع می‌کند و تا جایی پیش می‌رود که صحنه ناتوان از تعریف آن شود. او کارش را از آنجا شروع می‌کند. او دقیقا از جایی از قصه شروع می‌کند که صحنه عاجز مانده است و این‌گونه ماجراجویی او با صحنه همچون مدیومی برای قصه‌گویی شروع می‌شود؛ به همین دلیل او را باید یک هنرمند ناب تئاتر دانست نه قصه‌گویی که برای قصه‌هایش مدیوم تئاتر را برگزیده است. با این توصیف، پیشنهاد می‌کنم بعد از دیدن اجرای او به تنها چیزی که لازم نیست فکر کنید، همین معمای کذایی جنایی است که خط اصلی داستان درام را شکل می‌دهد. چون واقعیت آن است که نمی‌توان منطقی برای این جهان کشف کرد. چون معلوم نیست جان چرا به دروغ می‌گوید مادر را نمی‌بیند، بعد که پلیس دستش را روی شانه مادر می‌گذارد، چرا چنین احساساتی می‌شود؟ چرا ما پلیس را نمی‌بینیم؟ چرا پلیس ماریا را نمی‌بیند؟ چرا تا چند اجرا در پایان جنازه برادر در وان حمام بود که دیده نمی‌شد و از اجرای چندم شد جنازه پدر؟ و بی‌شمار پرسش بی‌پاسخ دیگر.

شما معمولا وقتی پازلی را حل می‌کنید، تصویری گشتالتی وجود دارد که کلید حل معما و چیدمان قطعات انبوه به‌هم‌ریخته است؛ مونالیزا، منظره‌ای زیبا از غروبی شاعرانه یا اسبی رها در طبیعت؛ اما اگر تصویر نهایی وجود نداشته باشد چه؟ چه هنگام تصویری گشتالتی از جهان وجود ندارد؟ زمانی که خودتان درون آن جهان هستید. به این جمله دوباره فکر کنید؛ شما با روایت یک معمای جنایی روبه‌رو نیستید، بلکه درون یک معمای روایی با موضوعی جنایی حضور دارید. شما یکی از کاراکترها هستید در جهانی که از هر منظری بنگریم، منطقی منحصربه‌فرد اما در نقاطی هم‌پوشان با سایر مناظر دارد. کار اخیر مساوات بر اساس یک میزان ابیم (mise en abyme) شکل گرفته است، درام «این یک پیپ نیست» در دو ساحت، در دو آینه روبه‌روی هم، یکی آنچه در شش قاب می‌بینیم و آن یکی در آنچه در درامی که در میانه قاب‌ها روایت می‌شود، برساخته می‌شود. دو آینه که شکستگی‌ها و خراش‌هایی که دارند، باعث می‌شود عین تصویر را بازنمایی نکنند و تخطی‌هایی داشته باشند؛ اما این فرم روایی بی‌نظیر مساوات از یک جایی از کار می‌افتد؛ چراکه میزان ابیم در روایت‌کردن کم می‌آورد و فرمی است بدون توان روایی. اینجاست که اثر مساوات دوپاره می‌شود و از یک جایی درگیر روایتی می‌شود که نمی‌تواند عناصر جزئی‌اش را سامان دهد. به‌طور مثال، مای تماشاچی، خودمان، جان ۱ (ابراهیم ناییج) و ۲ (حسین منفرد)، جیم ۱ (میلاد آریافر) و ۲ (علیرضا حسین‌زاده) و ماریا (رومینا مؤمنی) را می‌بینیم. مامی، پلیس و جنازه پدر را نمی‌بینیم؛ درحالی‌که صدای پلیس را می‌شنویم (صدای محمد علی‌محمدی). جیم، جان، خودش، ماریا و پلیس را می‌بیند. جان، جیم، ماریا، مادر، پلیس و حتی جان ۲ را می‌بیند. ماریا تنها کسی است که همه را می‌بیند حتی ما و جنازه پدر را (دلیلم برای اینکه ماریا ما را می‌بیند، صحنه‌ای است که در آن ماریا در حالی که مای تماشاچی را دارد نگاه می‌کند، سعی می‌کند دستش را از دست مامی رها کند. علی القاعده چون به‌جز ما تنها جان ۱ و جیم ۱ در این صحنه حضور دارند، این هراس دیده‌شدن رفتارش و طرز نگاه‌کردنش به مای تماشاچی نشان از این دارد که او ما را می‌بیند). پدر به‌عنوان ابژه، جنازه است و البته مطابق همان ادعای گزاره‌های متنی وجود دارد و کسی است که با جان شطرنج بازی کرده است.

پس اسیر حل معمای روایت‌شدن بیهوده است؛ چراکه مستلزم فراوری از این جهان روایی است که ناممکن است. آنچه شما باید رعایت کنید، این است که آمده‌اید ببینید چگونه می‌توان در تئاتر قصه‌ای را تعریف کرد که تئاتر مطلقا نمی‌تواند آن را تعریف کند، ارزش کار اخیر مساوات به همین شکست است که به شکلی پیشینی بر کارش حک شده است و دقیقا به همین معنا شاعرانه است؛ چون شعر چیزی جز پذیرش عدم امکان گفتن نیست. تئاتر مساوات را باید دید؛ نه برای اینکه ببینید پدر را چه کسی کشت یا سرنوشت آدم‌ها چه می‌شود؛ بلکه برای اینکه تا خوردن تئاتر بر خودش را ببینید.

اپراتور نسل چهارم، باقر سروش

کاش باقر سروش آدم‌های درام‌هایش را دوست داشت و برایشان احترام قائل بود. باقر درام‌نویس خوبی است. در اپراتور نسل چهارم هم این کاربلدی را نشان می‌دهد. ستینگ یا داستان زمینه این درام را مرور کنیم؛ خانه خانواده‌ای فرودست از آن‌گونه فراگیر؛ اما نامرئی درام‌های ناتورالیستی اخیر که از عرصه نمادین به درام رانده شده‌اند تا مانند امر واقعی لاکانی همیشه در کمین واقعیت باشند، مورد توجه یک «اپراتور مخابرات بی‌سیم» کره‌ای قرار می‌گیرد. قرار می‌شود در قبال نصب دکل مخابراتی در حیاط‌شان پول هنگفتی در ابتدا و در پی آن ماهانه مبلغ خوبی دریافت کنند. پسر بزرگ (شهروز دلفکار) و همسرش (نسیم اسدپور)، پسر کوچک‌تر (امیرمهدی ژوله) و دختر خانواده (بهاره رهنما) در غیاب پدر که تازه بعد از مرگ مادر خانواده دوباره ازدواج کرده است، چون می‌دانند پدر با این کار مخالفت خواهد کرد، در پی راه‌حل مناسبی هستند. این دکل آغاز رؤیابافی آدم‌های خانواده می‌شود و البته چالش‌ها و بگومگوهایی که از خلال آنها بیشتر به عمق مسائل و روابط‌شان پی می‌بریم که در نهایت هم جز ویرانی چیزی از آنها نمی‌ماند. قصه این خانواده در اپراتور نسل چهارم بهانه‌ای می‌شود برای واکاوی شرایط اجتماعی انبوهی از خانواده‌هایی که تلاش می‌کنند زیر چرخ‌دنده‌های شرایط نامناسب اقتصادی ویران نشوند و همیشه هم گوشه چشمی به شانس، معجزه و... دارند.

کاش باقر سروش آدم‌های درام‌هایش را دوست داشت و برایشان احترام قائل بود. باقر درام‌نویس خوبی است. در اپراتور نسل چهارم هم این کاربلدی را نشان می‌دهد. ستینگ یا داستان زمینه این درام را مرور کنیم؛ خانه خانواده‌ای فرودست از آن‌گونه فراگیر؛ اما نامرئی درام‌های ناتورالیستی اخیر که از عرصه نمادین به درام رانده شده‌اند

این درام را قبلا باقر در جشنواره دانشجویی با نصف بازیگران اخیرش و دو، سه نفر دیگر کار کرده بود. در اجرای اخیرش برای دو نقش سراغ رهنما و ژوله رفته بود و از همان‌جا هم ضربه کاری را خورده بود. بازیگران این کار به جز نسیم که در خدمت درام بود، به طرز بسیار زننده‌ای در حال رقابت بر سر خنده‌گرفتن از تماشاچی بودند. میزان این بلاهت چنان بود که سخت می‌توان توصیفش کنم. رهنما در چندین صحنه خنده‌اش را از گوشه‌های لبش به طرزی ماهرانه جمع کرد؛ اما بلاهتش در این بود که مهارتش دیده شد و در چنین درامی این مهارت نه مایه تحسین که خود فضاحت است. او که آن‌قدر تمرکز ندارد و در چنین درامی آن‌قدر از ساحت حسّی کاراکترش دور است، نشان‌دادن مهارت در جمع‌کردن خنده نمک به زخم تماشاچی پاشیدن است. ژوله از او بدتر. در یک‌جا از درام می‌فهمد برادر بزرگ‌تر تنها دارایی او، پرایدش را فروخته و پولش را به باد داده است. در اجرای دانشجویی بازیگر این نقش با ژست و چشم‌هایش حسّی از نابودی همه‌چیز را القا کرد که بلافاصله صحنه با اتصالی کوتاه به همه بحران‌های اجتماعی گره خورد. ژوله چنان لوس و بی‌ادبانه سعی کرد از تماشاچی خنده بگیرد که قسم خوردم تا عمر دارم هر تئاتری را که او در آن بازی کند، با عینک دودی ببینم.

امیدوارم باقر در کارهای بعدی‌اش قدر درام‌هایش را بداند و با بازیگرهای مناسبی اجرایشان کند. هرچند کار اخیر باقر در سایر جنبه‌های گام رو به جلوی تحسین‌برانگیزی بود. طراحی صحنه این‌بار شلخته و سردستی نبود. طرحی بسیار مینی‌مال که با دو سطح و یک پنجره سه‌لته و دو سطح عمودی کوتاه، کلیت یک خانه فکستی دوطبقه در محله‌ای فقیرنشین را القا می‌کرد که البته بهتر بود برای همگنی با سایر عناصر درام، در جهت القای حس واقع‌نمایی به جای رنگ آبی که سطوح فلزی را تداعی می‌کرد و منجر به نوعی انتزاع‌گرایی می‌شد، از عناصری واقع‌نمایانه‌تر بهره برده می‌شد؛ در عین حفظ همین مینی‌مالیسم خلاقانه.

کارخانگی، نوشته فرانتس کسافر کروتس، بازنویسی عرفان غفوری و کارگردانی نرگس بهروزیان.

نرگس با کار خانگی عالی شروع کرده است. گام اول را چنان محکم و جسورانه برداشتن، بهار سال نیکوست. درباره کار نرگس سخت می‌توان چیزی گفت؛ چون دقیقا خلاف کاری است که کرده است. عرفان و نرگس از نمایش‌نامه رئالیستی و مبتنی بر رمزگان‌های کلامی کروتس، در اجرائی که در آن رمزگان‌های دیداری و شنیداری غلبه دارند، تفسیری سیاسی ارائه داده‌اند که به شکلی جسورانه با زیست سیاست ما گره خورده است. معتقدم آنچه را اتفاق افتاده است، هم‌زمان باید در نحوه بازنویسی و دراماتورژی نمایش‌نامه دید.

مطابق آموزه مانفرد فیستر رمزگان‌های غیرکامی و کلامی در درام‌های مدرن معمولا به شکلی هم‌زمان و در دو حالت ترکیبی و تحلیلی ارائه می‌شوند. در حالت تحلیلی رابطه رمزگان‌های کلامی با غیرکلامی می‌تواند استعلایی، متضاد یا متنافر باشد که در کار خانگی شکل استعلایی آن اتفاق افتاده است. در واقع رمزگان‌های غیرکلامی که احتمالا در بازنویسی و تمرینات مانند نظام ترجمانی متن کروتس پدید آمده‌اند با آوردن بدن سیاسی ما سوژه‌های معاصر ایرانی به جهان متن، از طریق ژست‌ها (مثل بازنمایی خلاقانه معاشقه صرفا با تکان‌دادن بدن و دست‌ها درحالی‌که بشکن می‌زنند، بالاتنه پرموی بازیگر مرد و زبان بدن او که بسیار از جهان متن اصلی دور است و...) متن را معاصر ما کرده‌اند.

اجرای کار خانگی حدود ۵۰ دقیقه است اما ایراد اساسی این کار همین ریتم تندی است که نه منطبق بر منطق دراماتورژیکال اجرا بلکه متناسب با حوصله تماشاچی ایرانی است و نرگس گویا این ریسک را نکرده است. امیدوارم چند سال دیگر که به اعتمادبه‌نفس مساوات یا خیل‌نژاد دست یافت، کار خانگی را در زمانی دوساعته بازتولید کند. خشونت این جهان و آنچه این منطق وحشیانه مردانه بر زنان و کودکان روا می‌دارد در این ریتم تند کاریکاتورگونه می‌شود و به دیرند (duration) همگن‌تری با فضای درام نیاز هست. بازی مرد (مصطفی پوریوسف) و زن (تینا یونس‌تبار) نمونه‌ای از بازی درخشان در تئاتر است. بد نیست آقای ژوله و خانم رهنما در فرصتی بروند و بیاموزند.

تینا با آن چهره بدون دلالت و اسلاوی‌اش و مصطفی با آن بدن کارگری‌اش و چشم‌های برآمده از تاریخ خاموش قومی نسل‌کشی‌شده در سرزمینی خیالی در آن خانه‌ای که با چند خط سفید متعین شده است و آن رادیویی که به زبان آلمانی چیزهای نامشخص می‌گوید با صدایی نکره و گوشخراش، یادآور همه خشونت‌های خاموشی‌اند که این روزها به مدد رسانه‌های مجازی صدای بعضی‌هایشان بلند می‌شود. آن جنایت‌ها در حق اهوراها و آتاها که هوشمندانه از صحنه نرگس غایب‌اند. آن بدن‌های مثله‌شده، لینچ‌شده اما غایب که تنها با غیابشان ما را به تأمل در وضعیت‌شان فرامی‌خوانند. امیدوارم نرگس و عرفان بدانند زیبایی‌شناسی و فرم نقطه شروع است برای رستگارکردن سیاست در وضعیت استثنایی.

نذار این خواب تعبیر بشه، مهدی نصیری

سال‌های جنگ را نباید فراموش کرد. آن سال‌ها سیاست زنده بود و زندگی هم جریان داشت. وضعیت طوری بود که کوچه و خیابان از آدم‌های نیک نشان داشت هنوز و حتی پشت هیچستان سهراب هم از پوچی اثری نبود. زندگی معنا داشت و لذت‌های ساده‌زیستن آدمی همان‌ها بود که آدمی را افشره می‌کنند، عشق، وفاداری، مقاومت، بارداری، غذای خوشمزه و دوستی و از این دست. سه زن رفته‌اند خط مقدم تا مردان‌شان را برگردانند هرکدام به بهانه‌ای. یکی خواب بد دیده و دلش شور می‌زند، آن یکی از جدایی و طلاق پشیمان شده و برای شروعی تازه آمده و سومی باردار است. اما درام از همین روایت خطی پیروی نمی‌کند و با نوعی درهم‌بافتگی نوعی پیچیدگی فرمال به وجود می‌آورد که واجد تأمل است. این بازی زمانی که به شکل روایت تودرتوی هر سه اپیزود به موازات هم اما با نوعی دکوپاژ سینمایی ظاهر می‌شود منجر به نوعی فاصله حسی می‌شود که اگر نبود دوباره با یکی از همان آب‌غوره‌گیری‌های رسمی و سفارشی روبه‌رو بودیم که صحنه را به جایی برای جزجیگرزدن تماشاچی بدل می‌کنند.

صحنه به سه قسمت موازی با راستای دید تماشاچی تقسیم شده است. در هر قسمت داستان یک زن و شوهر به سه قسمت تقسیم شده است که با نظمی هارمونیک روایت می‌شود. به طور مثال اول بخش یک از داستان زن و شوهر تهرانی را می‌بینیم، بعد بخش سه از زن و شوهر شمالی را سپس بخش یک از داستان زن و شوهر مشهدی را بعد برمی‌گردیم به بخش یک از داستان تهرانی‌ها و در هر بخش پاره‌ای از اطلاعات زمینه یا ستینگ به ما منتقل می‌شود.

«نذار...» نوعی درام‌کشویی است و در ادبیات نمایشی ما این شیوه روایت کمتر تجربه شده است. این تمهید، همچون نوعی تدوین موازی در سینما عمل می‌کند که هم‌زمان سه روایت را در هم می‌تند و بافتی پیچیده شکل می‌دهد که به واسطه تأخیرهای ایجادشده، در روایت تعلیق ایجاد می‌کند. برای این شکل از درام ریتم اهمیت بسیار دارد و کنتراست‌هایی که در مود یا حالت کلی اپیزودها باید ایجاد شود. قصه زن و شوهر تهرانی پرتنش است و کاراکترهای این اپیزود درون‌گرایی خاصی دارند که با آن شکل از عصبیت ناشی از موقعیت دراماتیکشان همخوانی دارد. در قیاس با زوج شمالی که بسیار برون‌گرا هستند و فاصله عصبیت تا لودگی را در زمان اندکی طی می‌کنند و البته کل فضای اجرا را هم تلطیف می‌کنند و زوج مشهدی که در نهایت شکلی متعادل از این دو سر طیف رفتاری‌اند.

اما درام مهدی بی‌مسئله نیست. شخصیت‌پردازی کلیشه‌ای، دیالوگ‌های نخ‌نما و آن موسیقی دستگاهی پشت صحنه کل این جسارت روایی را بر باد می‌دهد هرچند اینها در قیاس با آن دماغ‌های عمل‌کرده هر سه بازیگر زن کار قابل اغماض‌اند. بازی‌هایشان هم مثل دماغ‌هایشان توی ذوق می‌زند، همان ژست‌های زنان سریال‌های تلویزیونی، همان لحن و شکل ادای جمله‌ها. نازک‌کردن صدا برای اغوا و زارزدن برای دلبری. نه اینکه بازیگران مرد کاری کرده باشند کارستان، تیپ که می‌زنند، اغراق تا دلتان بخواهد و دست‌هایی که نمی‌دانند با آنها چه کنند.

«نذار...» به گمانم از تمرین کم ضربه خورده است. وگرنه می‌توانست یکی از درام‌های استخوان‌دار باشد البته به شرط بازنویسی دوباره‌ای به منظور پاک‌سازی آن از هر آنچه ویروس سریال‌های تلویزیونی است. و البته رستگارکردن آن معنا که در دهه ۶۰ در فضا موج می‌زد به واسطه رستگارکردن حقیقت آن آدم‌ها نه نقاب‌های تلویزیونی‌شان.

در بوته نقد

نگاهی به «این یک پیپ نیست»

گره‌زدن تجربه با سبک‌های تئاتر

سیدحسین رسولی

نمایش «این یک پیپ نیست» به نویسندگی و کارگردانی سیدمحمد مساوات در تئاتر مستقل تهران در مهر، آبان و آذر ۱۳۹۶ روی صحنه رفته است.

در همان ابتدا نام نمایش شما را به یاد نقاشی سوررئالیستی با همین نام اثر رنه مگریت بلژیکی و حتی رساله‌ای فلسفی به همین نام از میشل فوکو می‌اندازد.

اما این نشانه به‌نوعی بازی با دال‌های شناور در ذهن مخاطب است. محمد مساوات در اجرای خود تلاش می‌کند از مفاهیم فلسفه «پدیدارشناسی» در زمینه ادراک برای بازنمایی واقعیت استفاده کند که به‌نوعی وارد سبک و سیاق «سوررئالیستی» هم می‌شود. نکته کلیدی کارهای تجربی مساوات نیز توجه افراطی به سبک‌هاست. مثلا او در نمایش «بی‌پدر» وارد فضای «اکسپرسیونیستی» می‌شود و آن را با تمام جزئیات و با افراط تمام به تصویر می‌کشد.

در نمایش‌های «خانه. وا. ده» و «بیضایی» به سوی شیوه «فرمالیستی» می‌رود. در نمایش «قصه ظهر جمعه» که در تئاترشهر روی صحنه رفت، به سوی داستانی در یک بستر افراطی رئالیستی رفته است. سیدمحمد مساوات با شناخت درست خود از سبک‌شناسی در تئاتر تلاش می‌کند تجربه‌گرایی خود را با این سبک‌ها گره بزند. او به طور مشخص علاقه دارد که در فضای تئاتر تجربه‌گرا کار کند؛ با اینکه تئاتر تجربی در ایران با مشکلات شدید مفهومی و اجرائی روبه‌رو بوده است.

مساوات در اجرای میزانسن‌ها و فضاسازی خود از تکنیک‌های دکوپاژ سینما نیز بهره می‌گیرد. در نمایش «این یک پیپ نیست» با صحنه‌های پرتعدادی روبه‌رو هستیم که به‌نوعی کارگردانی سینمایی شده‌اند. شاید کمی توضیح این نکته سخت باشد.

به علت اینکه نمایش‌های مساوات بیشتر وابسته به تصویر و فضاسازی هستند و تقریبا قصه در آنها نقشی ندارد.

این موضوع مانند تمایز «گفتن» و «نشان‌دادن» در رساله «تراکتاتوس» اثر لودویگ ویتگنشتاین، فیلسوف تحلیلی، است. ویلهلم فسنکل، نیز در کتاب «گفتنی‌ها-ناگفتنی‌ها» به تحلیل همین موضوع پرداخته و از قول ویتگنشتاین می‌گوید که این تمایز میان «گفتن» و «نشان‌دادن»، مسئله اصلی فلسفه است.

درواقع، به‌نوعی همه‌چیز «انعکاسی» یا «خودارجاع» هستند. در نمایش مساوات به‌وضوح همین امر را می‌بینیم. دو برادر در یک خانه زندگی می‌کنند. اما در صحنه‌های مختلف می‌بینیم که گویا این دو نفر چهار نفر هستند؛ آن هم با ظاهر و لباس متفاوت. مادر خانواده هم است. ولی این دو برادر او را نمی‌بینند.

پلیسی می‌آید که با شخصیتی حرف می‌زند. او فقط خودش آن شخصیت را می‌بیند و شخص دیگری نمی‌تواند او را ببیند. کارگردان از تکنیک‌های «هنر مفهومی» هم بهره گرفته و تمام دیالوگ‌های شخصیت‌ها برای تماشاگر دوبله و زیرنویس می‌شود. اما تمام تصاویر، دوبله‌ها، زیرنویس‌ها و زاویه دید شخصیت‌ها با یکدیگر متفاوت هستند.

در انتها باید به یکی از مشهورترین نمونه‌های آثار هنر مفهومی به نام «یک و سه صندلی» اثر «جوزف کازوث» اشاره کنیم که در موزه هنرهای مدرن آمریکا در نیویورک قرار دارد.

این اثر مفهومی متشکل است از یک صندلی واقعی، عکسی از یک صندلی و تعریف واژه‌نامه‌ای صندلی. مساوات هم در نمایش خود از همین شیوه برای اجرا سود جسته است.

روی صحنه آبی

نگاهی به نمایشی از سیدمحمد مساوات

پیپ‌بودن؛ پیپ‌نبودن

شیرین کاظمیان . کارشناس تئاتر

نمایش «این یک پیپ نیست»، به کارگردانی محمد مساوات در عکس‌های تبلیغاتی ویژه است؛ قاب‌هایی روایی از تئاتری که نیست. به عبارتی اگر بخواهم به زبان اثر آن را بازگو کنم بازیگرانی که نیستند در تئاتری که نبود چیزی را گفتند که چیزی نبود. گمان می‌کنم در جریانی از تاریخ نمایش ایران حضور داریم که طراحی صحنه و اتفاقات بصری برای دزدیدن چشم تماشاگر در اوج خود است، حتی می‌توانم بگویم در اوج خلاقیت‌پراکنی در تئاتر به سر می‌بریم و در کنار همه اینها در اوج اوج بی‌ربطی آثار، غریبگی کارگردان و شکافی قبیح میان تئاتر و اجتماع امروز به تماشای مدام کارها می‌نشینیم. باری همه این ماجرای خوب، بد و زشت به دست سرمایه و تئاتر خصوصی می‌شود که هنوز در ابتدای راه خود است و به مسیری که باید هدایت نشده است. زمان و دوره ویژه‌ای است، غریبگی و گسست بین مخاطب و هنرمند تا آنجا پیش رفته است که گویی تئاتر هم با زیرنویس تئاترتر می‌شود. در اثر قبلی کارگردان یعنی «بی‌پدر» نمایش از فلسفه‌ای سخن می‌گفت که به‌درستی به تصویر و ارتباط رسیده بود. اندیشه و خلاقیت و باقی آنچه نگاه مخاطب را به خود می‌کشاند در کنار هم به نظم در آمده بود، اما این یک پیپ نیست، فوکو، مگریت، غیاب، ذهن و عین و همه آنچه بود و نبود را چنان در اثر انباشته بود که یارای بودن و هستی و شدن نداشت. جماد صحنه و حقه‌های بصری و بازی بازیگران، پیپی را روایت کرد که پیپ هم نمی‌توانست باشد. روایت قتل یا احتمال قتل، پلیس یا نیستی پلیس، حضور مادر یا عدم حضورش، دوپاره‌شدن نقش‌ها در این منم، او من است من او نیستم او دیگری است و... تا مدلول بی‌چرایی قتل، در ساخت و اجرائی بر پایه مجهولیت و ابهام، به‌راستی چه چیزی را می‌گوید.

به زبان کار توجه کنید، ترجمه است. دوبله‌وار بازیگران انگاره‌ای فلسفی را نیم‌شبه‌فرانسوی ساختگی، نیم‌فارسی نیم‌زیرنویس و باقی مجهول به ما می‌گویند، چرا؟ اگر روایت و فرم ساختاری اجرا بدون این نوع استفاده از زبان بود چه اتفاق می‌افتاد؟ شاید قصد مؤلف تأکید بر زبان سوسوری است که نه‌فقط به‌عنوان نظامی نشانه‌ای عمل می‌کند، بلکه به یک نظام انتزاعی فراتر از نظامی که توسط مردم در دنیای متغیر استفاده می‌شود، توجه دارد. با این همه این ملغمه از فوران ایده در استفاده مخدوش از همه آنچه هست اما نیست، همه آنچه می‌گوید اما نمی‌گوید؛ کنشی در پی دارد که به بازی بیهوده و بی‌پایان معنا و بازتولید نشانه در زمان منتهی می‌شود.

این اغتشاش و انباشتگی ایده و نشانه و نماد، راه بر هر نقد روشن و صریحی می‌بندد و مؤلف می‌تواند مخاطب را محکوم کند به اینکه تو فلسفه یا نظریه‌ها یا کاربرد آن را در اثر ندانسته‌ای و نخواهی دانست. نظام‌مندکردن تئاتری چنین که می‌خواهد بسیار مسئله‌ساز باشد، میسر نیست، به‌ویژه در مواجهه با محمد مساوات که داعیه پیشتازی تئاتر، ترجیع‌بند گفته‌های طرفدارانش است. اما

به‌راستی این بی‌اعتمادی عمیق اثر به معنا و دلالت تا چه اندازه با تماشاگر همراه می‌شود؟ بررسی لحظاتی از این تئاتر فقط می‌تواند به نادیده‌انگاشتن قاعده‌ها بینجامد. با این همه نباید از یاد ببریم که نشانه‌ها ابزارهایی هستند تحت کنترل انسان/ مخاطب و تئاتر خوب این کنترل را در خدمت فهم اعمال می‌کند. بااین‌حساب، آیا این فهم در این یک پیپ نیست و تأکید به «کسی که نیست گفت»، یا حتی در پایان که بازیگرانی که نیستند بر تماشاگر تعظیم می‌کنند، حتی اندکی نظر به مخاطب دارد و راه به ذهن و اندیشه او می‌برد؟ پایه‌های اثری که حتی تماشاگری که هست را هم نیست گمان گرفته است، روی زمین نیست. درحالی که واقعیت تماشاگر، حضوری قاطع است.

هرچند امروزه مخاطب دیگر برای هنرمند صرفا به بیننده و مصرف‌کننده تئاتر بدل شده است که فقط اجازه دارد بلیت بخرد، بر صندلی بنشیند و جهان ساخته ذهن مؤلف را ببیند، جهانی بی‌ربط به واقعیتی که در آن می‌زید و عینیت زندگی‌ای که شب سر بر بالینش می‌گذارد. این میزان غریبگی اثر/ هنرمند با مخاطب، با امروز خود و با واقعیت پیرامونش بی‌تردید سویه‌هایی در میدان سیاست می‌یابد که تنها به انفعال و سکوت و سازش منجر خواهد شد، حتی اگر مؤلف بر این توهم به سر می‌برد که اثرش در فضایی یکسره به‌دور از این مفاهیم شکل گرفته است. هرچند مدت‌هاست مواجه‌ای این‌گونه با اثر هنری و از منظری اجتماعی و سیاسی، به چوب شعارزدگی کوبیده و مطرود شده است اماتری ایگلتونچه به‌درستی می‌گوید: «این پندار که صورت‌هایی از نقد غیرسیاسی وجود دارد، صرفا اسطوره‌ای است که کاربردهای سیاسی معینی از ادبیات را به‌گونه‌ای مؤثرتر ممکن می‌کند. تفاوت میان نقد سیاسی و غیرسیاسی درست مانند تفاوت میان نخست‌وزیر و شاه است. درحالی‌که شاه با تظاهر به عدم مداخله در سیاست مقاصد سیاسی معینی را به پیش می‌برد، نخست‌وزیر بی‌پرده سیاسی عمل می‌کند».

تفاوت ما میان نگاه اجتماعی به هنر و محافظه‌کاری و بی‌طرفی یک اثر نیست، بلکه میان «حالا باید از چه حرف بزنیم» یا «از آنچه اکنون نباید حرف بزنیم» است.