روزنامه صبح
سیاسی، اجتماعی، اقتصادی
توسعه ایرانی

صاحب امتیاز: موسسه اطلاع‌رسانی و خبرگزاری ایلنا
مدیرمسئول: مسعود حیدری
زیرنظر شورای سردبیری
مدیر بازرگانی و روابط عمومی: مرتضی بلوکی

چاپ: کار و کارگر ۶۶۸۱۷۳۱۷
نشانی تحریریه: تهران، خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه نرسیده به روانمهر، پلاک ۱۳۲
تلفن تحریریه: ۶۶۹۵۶۶۰۰(۰۲۱)
نشانی سایت: toseeirani.ir
اینستاگرام: @tosee.irani
ایمیل: toseirani@gmail.com

به بهانه اجرای نمایش «فقراتِ بی‌ستون»

ژست‌ها و بلوغ آقای بازیگر!

محمدحسن خدایی

میلاد شـــجره در اجرای نمایـــش «فقراتِ بی‌ستون» بر مرز تنش‌آلودی ایستاده: چگونه به میانجی ژست‌هایم خود را در جهان می‌نمایانم. من به مثابه آن کس که در جهان هستم در نسبت با آن من، که می‌تواند یا می‌بایست باشد. تمامی روایت حول این مرز بحرانی‌شـــده می‌چرخد. «دیگـــری بـــزرگ» در مقام دســـتور دهنده و تعیین‌کننده جایگاه، مـــدام از طریق خانواده، نظام آموزشی و کلیت جامعه، هویت سوژه‌ای که انحنای کمر دارد در انفی کرده و نرمال بودن را طلب می‌کند. شخصیتی که خود را میلاد معرفی کرده و یحتمل اشتراکاتی با نویسنده و کارگردان دارد، سرگذشـــت خویش را در مواجهه با مادر بزرگ، دوران تحصیل و بازیگـــری روایت می‌کند. او در مرکز صحنه ایستاده و با ژست‌هایش، اعلام حضور می‌کند. انحنای مادرزادی ســـتوان فقرات، فرم بدن او را با دیگران متفاوت کرده است. بنابراین جامعه مدام بر این تمایز آزاردهنده طعنه می‌زند و متعارف شدن او را می‌خواهد. سوژه‌ای که مدام نفی شده و مجبور است ژست‌هایی را که دوست ندارد بگیرد. ژست تازه نفی ژست گذشته است. در این حرکت پاندولی، با میلادی روبرو هستیم که در مرز فروپاشی است، میان آنچه که حقیقتاً هست با آن چه دیگران انتظار دارند باشد. گویی روایت زندگی او در نفی آن تمنایی است که مقاومت و امکان سیاسی شدن را سرکوب می‌کند.

لویناس در کتاب «از وجود به موجود» معتقد اســـت که «در جهان بودن یعنی وصل بودن به چیزها». باید بدنی باشد که به چیزها وصل شود تا بتوان احســـاس در جهان بودن را تجربه کرد. این بدن با پوشـــیدن جامه از خفت عریان بودن رها شده و امکان اجتماعی شدن را می‌یابد. بدنی که تاریخ دارد و از طریق ژست‌ها و جامه‌هایش، اعلام می‌کند که کیفیت حضـــورش در جهان هستی چگونه است. امانظم نمادین این حضور را با چشم‌انداز مورد نظر خویش برمی‌تابد و هر نوع کژی و انحراف را سرکوب می‌کند. نمایش «فقراتِ بی‌ستون» افشاگر این مکانیسم انقیاد و سرکوب است. اینکه فرآیند بلوغ یک نوجوان از طریق زبانِ منکوب کننده مادر بزرگ آغاز می‌شود، وقتی که در واکنش به انحراف ستون فقرات و قوز کردن، بر سر ســـفره خانوادگی نهیب می‌زند که «شق بشین!» اینجاست که گویی دوران کودکی، ناگهان به پایان رسیده و حال بدن را می‌بایست از سستی و کژکارکردی دور کرد و آماده دوران نوجوانی شد تا مقدمه‌ای برای ورود به جامعه و قبول مسئولیت شود. اجرا گر در ادامه توضیح می‌دهد که چگونه ستون مشکل‌دار فقرات، درهای موفقیت را برای او می‌گشاید تا شاگرد برگزیده شود. مدیران مدرسه از او می‌خواهند تا نگهبان دری باشد که سازمان اداری را از دانش‌آموزان محافظت می‌کند. قبول این مسئولیت همراه می‌شود با تلاش برای نفوذ به ساختار پیدا و پنهان بروکراسی تحصیلی و بدست آوردن پنهانی ســـئوالات امتحانی و طی کردن پله‌های ترقی. شاگرد بی‌استعداد کلاس، بتدریج با اتصال به ورقه‌های امتحانی، چنان سیر صعودی کامیابی را طی می‌کند که در نهایت بدل می‌شود به چشم و چراغ معلمان و مدیران. جایگاهی که بتدریج با دانش‌آموزانی دیگر به اشتراک گذاشته شده و موجب برکشیده‌شدن آنان نیز می‌شود. حال میلاد از یک «وجود» در جهان به «موجود» بدل شـــده و عاملیت می‌یابد. بـــدن معیوب به همراه بی‌استعداد بودن در فراگیری دانش‌های دوران تحصیل، چندان نافی بکارگیری هوش و سوءاستفاده از موقعیت و جایگاه تازه نیست. حال با سوژه‌ای طرف هستیم که ضعف طبیعی خویشتن را بدل به امکان موفقیت نموده و به جایگاهی بس رفیع می‌رســـد. او دیگر نوجوانی منکوب‌شده نیســـت که اطاعت کند و فرمان اجرا کند، بلکه سوژه‌ای است با ژست‌های تازه و اطوار نامنتظر. در این ترقی، این دیگران هستند که او را الگو قرار داده و ژست‌هایش را در خفاتمرین می‌کنند. حال او بدل به سوژه‌ای شده که از شکاف‌های ساختار تحصیلی استفاده می‌کند تا نظم نمادین نویی را در خدمت خودودوستانش بکار بندد. به‌شکل استعاری گویا انحنای ستون فقرات این سوژه چموش به نظم مستقر منتقل شده و مکانیسم آموزش را گرفتار اعوجاج و انحراف می‌کند. طنز ماجرا آنجاســـت که نظم نمادینی که دستور به تصحیح انحنای شاگرد تنبل خویش می‌دهد در نهایت کار و بارش به انحراف کشیده می‌شود.

به لحاظ اجرایی، ژست‌ها تکمیل کننده بیان اجرا گر هستند. میلاد شـــجره در مقام بازیگر، با تجربه‌ای که از کار کردن با محمد رضایی‌راد در این سال‌ها کسب کرده، به اهمیت ژست کاملاً واقف است. مقالاتی که فیلسوفانی چون بنیامین و آگامبن در رابطه با ژســـت در جهان بورژوایی نوشته‌اند، می‌تواند روشنگر چشم‌اندازی تازه و استراتژیک برای گروه‌های اجرائی باشد. تئاتر این روزهای ما، اصولاً فاقد ژست‌های خلاقانه برای به صحنه آوردن اغلب نقش‌هاســـت. اجراهایی که کمابیش شتابزده و بدون اتخاذ زیباشناسی مناسب، تکرار خطاهای گذشته هستند. فقراتِ بی‌ســـتون، تاملی در رابطه با ژســـت در جهانِ بورژوایی این روزها و نسبتی است که بدن بازیگر با نظم نمادین برقرار می‌کند. میلاد شـــجره با تمرین بسیار توانسته بدن را همچون یک غایت برای اجرا بدل کنـــد. بدنی که میانجی حضور ما در جهان هســـتی و محل تلاقی نیروهای مادی نظم سیاسی است. بدن در اینجا به واقع حضوری خلاقانه دارد و بحرانی شدن خویش را به تمامی برای تماشاگران به نمایش می‌گذارد. کاوه ستاری وانوشیروان آریا، دیگر اجراگران این کار، از طریق ویدئو و صدا، میلاد شـــجره را یاری می‌رسانند. تصویر گرافیکی که در انتها به نمایش درمی‌آید، تعین‌بخشی به ژست‌هایی‌ســـت که بر صحنه مشـــاهده و به آرامی محو می‌شـــود. همان مرز تنش‌آلودی که میان ژست حقیقی سوژه با ژست مورد انتظار نظم نمادین وجود دارد. از طرف دیگر صدا اما کارکردی تذکاردهنده دارد. هر بار به گوش رسیدن صدای دستگاه الکترونیکی، یعنی انتظار جامعه از تصحیح نوع ایستادن و ژست مورد نظر نظم نمادین. صدایی هشداردهنده که در تناوب و تکرار، حضور نظم نمادین را گوشزد می‌کند.

فـــرم مونولوگ انتخابی اســـت قابل تامل. اصولاً مونولوگ نشـــان از غیاب آنان اســـت که مورد خطاب قـــرار گرفته‌انـــد. در اینجا هم با شخصیتی روبرو هستیم که مقابل تماشاگران ایستاده و سرگذشت خویش را روایت می‌کند. این اجرا هم تا حدی از همـــان مولفه‌هایی رنج می‌برد که در اغلب این فرم اجرایی بروز می‌کند. یعنی غیـــاب اکنونیت صحنـــه‌ای. فی‌الواقع با متنی روبرو هســـتیم که تفاوت چندانی با یک متن روایی ندارد. می‌تـــوان آن را به تنهایی در گوشه‌ای قرائت کرد و لذت برد. اما چرائی حضور یک بازیگر بر صحنه و بازگو کردن قصه زندگی، چندان مشخص نمی‌شود. گروه اجرائی البته با تاکیدی که بر مسئله ژست دارند تا حدود زیادی بر این نقصان غلبه کرده و تلاش دارند رابطه‌ای دیالکتیکی مابین زبان و بدن، روایت و ژســـت برقرار کنند. اما در نهایت بهتر آن است که زبان در اینجا اتصال بیشـــتری با اکنونیت صحنه‌ای برقرار کند و خودآیین عمل کند. شـــاید لازمه این کار، دور شدن از میل وافر به امر قصه‌گویی و اجازه دادن به بروز لکنت و فراموشـــی در زبان باشد. از قضا بدنی که انحنا دارد و قرار است نظم نمادیـــن را از کار اندازد، با یـــک زبان هذیانی و بحران‌زده، بهتر می‌تواند به این مقصود نائل آید. میلاد شجره همچون یک مهندس، می‌خواهد تعادلی میان ژست‌های یک بدن تحت انقیاد با زبانِ یک روایتگر قصه‌گو بیابد. تا حد زیادی در این رویکرد موفق است، اما به هر حال می‌توان به امکان‌های تازه فکر کرد و نسبت زبان و بدن را از نو مورد مداقه قرار داد.

به لحاظ اجتماعی نمایش فقرات بی‌ستون، ردیه‌ای است بر آن نظم و اقتداری که جامعه میل دارد بر بدن اعضای خویش اعمال کند. سوژه‌ها برای دوام آوردن و اعتبار یافتن، به این نظم نمادین تن داده و مدام مجبور هستند ژست‌هایی دروغین به اجرا گذارند. به راستی در مقابل این سرکوب چگونه می‌تـــوان مقاومت کرد و منقاد نشـــد؟ پیشنهاد میلاد شجره توســـل به نهاد اجتماعی تئاتر اســـت. جایی که می‌توان انبوه ژست‌ها را از طریق بدن بازیگر به نمایش گذاشت و در تمنای احیای امر سیاسی بود. این خصلت هنر است که از طریق مکانیسم بازنمایی می‌تواند امکان تجربه زندگی‌های مختلف را ممکن کند. بنابراین در تئاتر ژست‌ها اهمیت یافته و به میانجی آنان، می‌توان جهان‌های ممکن را برای آحاد مردم رویت‌پذیر کرد. تئاتر علیه سرکوب است اگر که ژست‌های خود را بیابد. نقش بازیگر به عنوان مهم‌ترین عنصر تئاتر در یافتن ژست‌ها و اجرائی کردن آن، بی‌بدیل است. فقراتِ بی‌ستون نمایشی در ستایش تئاتر و ژست‌هایش است. تئاتری که نمی‌خواهد به انقیاد نهادگرایی بازار دارد و میل آن دارد که ژست‌هایش را علیه آن بکار اندازد. حتی اگر با ستون فقرات دو نیم شده، به مرگی زودگذر دچار شود.

در نهایت پروژه میلاد شجره از منظر رابطه‌ای که با خود تئاتر برقرار می‌کند واجد اهمیت و توجه است. تجربه حرفه‌ای او در کار کردن با اجراهایی که مسئله ژست در آن، اهمیتی فراموش نشدنی دارد، می‌تواند پژواک تازه‌ای باشد در این باب که چگونه یک بدن، در اینجا بدن بازیگر، می‌بایست با تمرین فراوان و طاقت‌فرســـا، ژســـت‌های آن فیگورهایی را به اجرا گذارد که جهانی دیگر را طلب می‌کنند. همان مطرودانی که ناگهان صحنه را به مکانی از برای نفی انقیاد بدل کرده و بر علیه سلطه و سرمایه قیام می‌کنند.

یادداشت

نقدی بر نمایش «جوادیه»

چند متر در دل مونولوگ

احسان زیورعالم

نمایش «جوادیه» یک مونولوگ چهـــار اپیزودی درباره حادثه‌ای در بیست‌متری جوادیه است، حادثه‌ای که در دلش بهاچندقتل زنجیره‌ای روبه‌رو می‌شوید و در اینجاقصدی برای تعریف ماجرا ندارم؛ بلکه در پی جستجو در چند نکته‌ام، نکاتی که همگی برآمده از مسأله مونولوگ است.

یک نمایش «جوادیه» را رضا بهرامی و کهبد تاراج در سالن کوچک محراب آفریدند؛ اما در طی پنج سال گذشته این متن به کرات در سالن‌های بزرگ‌تر و پرجمعیت‌تر اجرا رفته است تا آنکه در آخرین مقصدش، مهمان تئاتر شهر می‌شود؛ اما یک موضوع در این عزیمت فراموش می‌شـــود. اینکه چرا چنین متنی در سالن کوچک زاده می‌شود. پاسخ به نوعی روشن است. معماری سالن کوچک محراب به نوعی است که به شما فرصت اجرای هر گونه نمایشی را نمی‌دهد. آن هم نمایشی پرکنش با ریتمی تند که نیاز مند فضای باز برای مانور دادن است. برای همین با نگاهی به فهرست نمایش‌های چند سال اخیر این سالن می‌توان دریافت که این سالن بیش از هر چیزی میزبان مونولوگ‌ها بوده اســـت؛ چرا که عرض و عمق کم سالن تنها متناسب برای یک بازیگر است. «جوادیه» نیز از این امر مستثنی نیست. نمایش برای جهان کوچک محراب آفریده شده است. نسخه‌ای از نمایش را در یکی از سالن‌های پردیس تهران دیدم. سالنی عریض و عمیق که در آن بازیگر برای خودش جولان می‌دهد. او فرصت زیادی داشت تا بر صحنه خودنمایی کند؛ اما این فرصت تهدید هم به حساب می‌آمد. نمایش بدون هر گونه دکور و شـــرایط نورپردازی بیشتر به یک معرکه گیری شـــباهت داشـــت. بازیگران مدام دور خود می‌چرخیدند و می‌شد فهمید چندان در نمایش تعریفی از میزانسن وجود ندارد. برزگ شدن ســـالن اتفاق مفیدی به حساب نمی‌آمد. دو با چرخی در تاریخ تئاتر، سهم مونولوگ‌ها در متون بزرگ چندان پررنگ و عظیم نیست. مونولوگ‌ها تا دورانی قطعات تک‌گویی برای شخصیت‌ها بودند، فرصتی برای برون‌ریزی شخصیت و انتقال بخشی از اطلاعات و تبدیل شدن مونولوگ به یک متن کامل را باید فرایندی مدرن دانست. هر چند این مدرن ســـازی هم در تاریخ تئاتر آن چنان پررنگ نیست؛ اما در ایران مونولوگ‌ها فاتحان اجرا شـــده‌اند. رشد عجیب مونولوگ‌ها در ایران فـــارغ از بُعد زیباشناســـی، موضوعی اقتصادی و اجتماعی اســـت. گویی مونولوگ فرصتی است برای حرافی آدم‌هایی که فرصت حرف زدن نداشـــتند و این محصول محوســـازی صداها در یک جامعه است. در بخش اول گفتم شکل اجرای «جوادیه» در پردیس تهران به مثابه معرکه‌گیری بود. واقعیت آن اســـت که مونولوگ‌ها در ایران به نوعی وام‌دار اشکال سنتی نمایش‌های ایرانیند. نمایش‌هایی نظیر نقالی و پرده‌خوانی که در آن یک فـــرد کلیت اجرا را به دست می‌گیرد و چون حاکم بلامنازع، مسیر نمایش را پیش می‌برد. هیچ خللی نمی‌توان به روایت او وارد کرد و او یکه‌تاز میدان است؛ اما واقعیت آن اســـت که در نمایش‌هایی از این قبیل نقال یا پرده‌خوان در مقام راوی قرار گرفته‌اند و خطاب به مخاطبان نقلی را روایت می‌کنند. آنان بازیگر نیستند و قصد بازنمایی ندارند. در مونولوگ‌ها بازیگران بی‌دلیل روبه‌روی ما قرار می‌گیرند و حرف می‌زنند. حالا در «جوادیه» کنشمندی و پویایی وجود دارد؛ اما در بیشتر موارد بازیگران روی صندلی نشسته و حرافی می‌کنند. از همین رو باید مونولوگ را شیوه‌ای ابتر، ناقص و حتی غیرقابل قبول در اجرا دانست. در یک سال گذشته تنها نمایش «گریزلی» با منطق روشنی مونولوگ بودن خود را پیش می‌برد؛ اما در نمایشی چون «جوادیه» من در مقام مخاطب نمی‌دانم چرا باید به چهار اپیزود مرتبط با یکدیگر نگاه کنم؛ در حالی که نمایش می‌توانست در سالن بزرگ‌تر - عطف به ماجرای محراب کوچک - بدل به رویدادی دیالوگ‌محور شود. شخصیت اصلی داستان می‌توانست با دیگر شخصیت‌ها روبه‌رو شود و اتفاقات را بازآفرینی کند. حتی با شنیدن جملات برآمده از دهان بازیگران، جاهای خالی گفتم/گفتانشـــان از وضعیت دیالوگی می‌دهد؛ اما کارگردان و نویســـنده از این موضوع فرار می‌کنند؛ آنان می‌خواهند بر شیوه اشتباه خود پافشاری کنند، با اینکه به سالن بزرگتری پانهاده‌اند.

سوم چرا «جوادیه» اصرار بر مونولوگ بودن دارد؟ پاسخ به جز وجه مکانی، در وجه محتوایی نیز نهفته است. «جوادیه» بستر قدرت‌نمایی زبانی کهبد تاراج است. نمایش قرار است مطالعه‌ای بر نوعی گویش تهرانی باشد، گویشی که در جوادیه تهران رایج است و حامل خرده‌فرهنگ شناخته‌شده‌ای است. اصطلاح «جواد» خطاب به قشر خاصی از جامعه بدون شک برآمده از محله «جوادیه» و آدم‌هایی است که آن را نمایندگی می‌کنند. پوشش این آدم‌ها خاص است؛ کما اینکه در نمایش نیز بر این موضوع تأکید می‌شود. آنان به نوعی گفتار رمزی و درونی‌شده نائل شده‌اند که برای درک‌شان نیاز به زیست است و کهبد تاراج گویی به این زیست سخت دست یافته است؛ پس نمایش گنجینه اوست. موفقیتی که نصیب هر کسی نمی‌شود. شاید در درام ایرانی اسماعیل خلج و محمود استادمحمد و تا حدودی چرمشیر متقدم بدین زبان رسیده باشند و این امتیاز بزرگی برای کهبد تاراج به حســـاب می‌آید. دیالوگ کردن نمایش تمام‌قدرت زبانی نمایش را کمرنگ می‌کند و آن قدرتی که نمایشنامه را در سال‌های اخیر محبوب ساخته است را از میان می‌برد؛ اما واقعیت آن است که تاراج با چنین کاری بخش مهمی از خرده‌فرهنگ جوادیه را هم از دست می‌دهد.

در نمایش بـــه موضوع جوان‌هـــای جوادیـــه در ژاپن و کارهایشان اشاره می‌شود، کارهایی به‌شدت کنشمندانه که صرفاً در قالب رویداد در اماتیک بروز پیدا می‌کنند. تاراج با از میان برداشتن دیالوگ، فرصت به تصویر کشیدن و بازنمایی چنین زیســـتی را از اجرا می‌گیرد. به عبارتی شما به جز زبان جوادیه، چیزی از جهـــان جوادیه را نمی‌بینید. شـــوفری و نوارفروشی و فاحشـــگی ربطی به مختصات جوادیه ندارد؛ مواجهه مردم جوادیه با این مشاغل است که این خرده‌فرهنگ را برجسته می‌کند. تقابل‌های دوتایی که می‌توانند لحظات درخشانی بیافرینند. تصور کنید در «در انتظار گودو» پوتزو، در مقام آریستوکرات سابق، جدا از ولادیمیر و استراگون مونولوگ می‌گفت، چه می‌شد؟ به هیچ‌عنوان وجه طبقاتی او با شخصیت لاکی و البته فهم ما از وجوه طبقه متوسط دو شخصیت اصلی پدید نمی‌آمد. دیالوگ‌ها منجر بـــه بازنمایی موقعیت‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی شخصیت‌ها می‌شود.

چهار مونولوگ‌هـــا اتفاق مبارکی نیســـتند. مونولوگ نشان‌دهنده فقیرتر شـــدن تئاترند. کارگردانان در فقدان پول، تصمیم می‌گیرند با مونولوگ هزینه‌های خود را کاهش دهند و فرصت اجرا در سالن‌های مختلف را افزایش دهند. در مونولوگ طراحی نـــور و صحنه حذف می‌شـــود. همه چیز معطوف به بازیگر می‌شود و تماشـــاگر به جای دیدن باید به نمایش گوش بدهد. تصاویر دچار پویایی نیســـتند و در درازمـــدت تئاتر مخاطـــب خود را از دســـت می‌دهد. برای گریز از این موقعیت دو اتفاق رخ می‌دهد یا نمایش به سمت خندان می‌رود یا به ســـمت گریاندن. در هر دو مورد نویسندگان و کارگردانان دست به دامان ملودرام می‌شوند؛ چرا که در ملودرام می‌توانی هر دو را توأمان داشـــته باشی. در «جوادیه» شما به لحن و تفکر شخصیت‌ها می‌خندید، کلیشه‌هایی که همواره برایتان کمدی بوده است؛ اما از پایان تلخ نمایش دل‌آزرده می‌شوید. انگار نه انگار چند دقیقه پیش می‌خندیدید. شاید این وضعیت به کاتارسیس تعبیر شود؛ اما من نامش را زودگذر بودن اثر نمایـــش می‌دانم. چنین نمایش‌هایی فرصت اندیشیدن به مخاطب را نمی‌دهند. به سبب مونولوگ بودنشان، چالش ذهنی نمی‌آفرینند. پرسشی مطرح نمی‌شود. همه چیز پاسخ است و این به ضرر تئاتر ختم می‌شود. «جوادیه» با تمام سرگرم کننده بودنش فاقد پرسش است. ما پس از اجرا رها می‌شویم با دوجین احساس رهاشده. مونولوگ حالا تمام قابلیت‌های خـــوب تئاتر را کن‌فیکون می‌کند؛ چرا که شاید هنرمند پول تولید ندارد. مونولوگ یک فُرم نوشتاری رو به انحطاط است.