



رسانہ نثری

مقالات شمس

علی شمس



نیما

جستارهای مجموعه شده در این کتاب، منتخب چیزهایی است که من در ده سال گذشته به زبان فارسی یا ایتالیایی برای نشریات کاغذی یا اینترنتی نوشته و منتشر کرده‌ام. موضوعاتی که به فراخور بحث باید مطرح می‌شده است. از نگاه به فرهنگ اجرا و اجراگری، از اینکه باید دامنه‌ی اجرا را تا چه حد گسترانید و به چه کسی اجراگر گفت تا فرهنگ بدن و فضای غنی شده‌ی بدن اجراگر غربی و برعکس آن بدن فقیر و کم‌زست اجراگر تاریخی ایرانی! از ایده‌ی اجرا شهر و تأثیرات زیربنایی تئاتر بر فضای شهری و اقتصاد محلی تا تمرکز بر تأثیرات تاریخی بدن و صاحب بدن اجراگر در سنت تئاتر غربی! از مفهوم خیابان به مثابه‌ی مکانی بی‌قرارداد برای تماشای اجرا تا بدن که خود می‌تواند جغرافیایی زنده و گوشتی برای تحقق اجرا باشد.

همه‌ی این‌ها را در محتوایی مشترک و عمدی دست‌چین کردم که سیر آنچه را در این مدت اندیشیده‌ام یکجا و از پس هم با خواننده‌ی احتمالی به اشتراک بگذارم.

از مقدمه‌ی کتاب

نظریه و تأثیر



@nimajpublication

نیمای

مقالات تئتری شمس

جستارهایی درباره‌ی تئاتر و امکان تحققش

نآوری
مقالات شمس
علی شمس

نیما

سرشناسه: شمس، علی، ۱۳۶۴ -

عنوان و نام پدیدآور: مقالات تئاتری شمس جستارهایی درباره‌ی تئاتر و امکان تحقیقش / علی شمس.

مشخصات نشر: تهران: نشر نیماژ ۱۴۰۱

مشخصات ظاهری: ۲۲۴ ص.

شابک: 978-600-367-806-4

وضعیت فهرست نویسی: فیا

یادداشت: کتابنامه

موضوع: نمایشنامه—مقاله‌ها و خطابه‌ها / Drama -- Addresses, essays, lectures

موضوع: نمایشنامه—تاریخ و نقد / Drama -- History and criticism

رده بندی کنگره: PN ۲۰۳۸ / رده بندی دیویی: ۷۹۲/۰۵

شماره کتابشناسی ملی: ۸۸۲۱۳۳۸

علی شمس

مقالات تئاتری شمس؛ جستارهایی درباره‌ی تئاتر و امکان تحقیقش

نشر: نیماژ

مدیر هنری و طراح گرافیک: محمد جهانی مقدم

ویراستار: سیاوش صفری

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: نیماژ

نوبت چاپ: اول، ۱۴۰۱ / تیراژ: ۵۰۰ نسخه

ISBN: 978-600-367-806-4

قیمت: ۱۲۰۰۰ تومان

نیماژ

دفتر مرکزی: خیابان انقلاب، خیابان فخر رازی، خیابان لبافی‌نژاد، شماره ۱۸۴،

تلفن: ۶۶۴۱۱۴۸۵

Nimajpublication

Nimajpublication@gmail.com

www.nashrenimaj.ir

۰۹۱۹۵۱۴۴۱۰۰

حق چاپ و نشر انحصاراً محفوظ است.

نشر نیماژ با مجموعه کتاب‌های خود در حوزه‌ی تئاتر، برآن است تا دسترسی به سویه‌های مهجور یا کمتر شناخته‌شده را آسان کند. ترجمه‌ی نمایشنامه‌های ارزشمند، جامانده یا تاکنون به فارسی درنیامده، تمرکز بر شناسایی و شناساندن نظریات مهم اجرایی در قالب کتاب‌های تئوریک و مکث بر آثار نظریه‌پردازان و بزرگان تئاتر امروز جهان و سرآخر، حمایت از نمایشنامه‌نویسان پیشرو و پُرمایه‌ی وطنی از این جمله است. پُرکردن خالی‌ها و ارائه‌ی خوراک روزآمد و علمی، هم‌پایه با تحولات نظری در تئاتر امروز دنیا، وظیفه‌ای است که نشر نیماژ در مواجهه با طیف گسترده‌ی مخاطبان خود، از هنرمندان و دانشجویان گرفته تا منتقدان تئاتر و فعالان حوزه‌ی اجرا، بر خود فرض کرده است.

علی شمس، دبیر مجموعه

فهرست

پیشگفتار / ۹

لات‌بازی؛ اجراگری و مُرافعه‌ی آیینی / ۱۳

شکسته برقص آ / ۴۵

خیابان خودش آبستن اتفاق است / ۶۷

دیباجه‌ی تفصیلی رقص مدرن؛ و من پیچیده به بالای خود؛ تاکم / ۹۷

مسیر؛ راه از من تا دیگری است / ۱۳۷

گشتاری بر چند جشنواره‌ی بزرگ تئاتری دنیا / ۱۸۹

پیشگفتار

جستارهای مجموع شده در این کتاب منتخب متونی است که من طی ده سال گذشته به زبان فارسی یا ایتالیایی برای نشریات کاغذی یا اینترنتی نوشته و منتشر کرده‌ام. موضوعاتی که به فراخور بحث باید مطرح می‌شده است. از نگاه به فرهنگ اجرا و اجراگری از اینکه باید دامنه‌ی اجرا را تا چه حد گستراند و به چه کسی اجراگر گفت تا فرهنگ بدن و فضای غنی شده‌ی بدن اجراگر غربی و برعکس آن بدن فقیر و کم‌رست اجراگر تاریخی ایرانی! از ایده‌ی اجرا - شهر و تأثیرات زیربنایی تئاتر در فضای شهری و اقتصاد محلی تا تمرکز بر تأثیرات تاریخی بدن و صاحب بدن اجراگر در سنت تئاتر غربی! از مفهوم خیابان به مثابه‌ی مکانی بی‌قرارداد برای تماشای اجرا تا بدن که خود می‌تواند جغرافیایی زنده و گوشتی برای تحقق اجرا باشد. همه‌ی این‌ها را در محتوایی مشترک و عمده‌ی دست‌چین کردم که سیر آنچه در این مدت اندیشیده‌ام یک‌جا و از پس هم با خواننده‌ی احتمالی به اشتراک بگذارم. در بیشتر مقالات منتشر شده در این سو و آن سو از گذاشتن عکس دریغ نکرده بودم؛ اما اینجا عامدانه تصمیم گرفتم از گذاشتن عکس‌های مربوط که فهم پدیده‌ها را آسان می‌کند، و نوشتن پانویس‌های اضافه که منظور را بسیط و روشن‌تر به مخاطب می‌رساند، پرهیز کنم؛ آن‌هم به یک دلیل

مشخص! در این سه چهار سالی که در ایران و دانشگاه مشغول به تدریس هستم از دانشجویان سؤالات بسیار سهل و بی مورد شنیده‌ام. دانشجوی ایرانی و اصلاً به‌طور کلی مخاطب ایرانیِ تئاتر با پدیده‌ی جست‌وجو کمتر آشنایی‌ای ندارد. ترجیح می‌دهد هر چیز را بلافاصله از منشأ بپرسد. از همین تبلیغ تئاترها بگیر که مخاطبش حتی زحمت جست‌وجو در اینترنت را، که کمتر از یک دقیقه زمان او را خواهد گرفت، به خود نمی‌دهد و مستقیم در فضای مجازی پیامی خصوصی می‌دهد که اجراتان ساعت چند است یا فلان ورک‌شاپ کجا برگزار می‌شود تا هنرجویی که بی زحمت گشتن و در آخر نیافتن، مستقیم و بی‌درنگ سؤال می‌کند. من در دانشگاهی درس خواندم که سنتش مبتنی بر جست‌وجو بود؛ جست‌وجو در کتاب یا اینترنت و سپس پرسیدن از استاد در دورس مطرح شده. چیزی که اینجا ابداً نیست. نمی‌دانم این از تبلی می‌آید یا سهل‌گرفتن کسب دانش. من خواستم این نقصان را در کتاب به‌وجود آورم که شاید راه جست‌وجوی تکمیلی برای مباحث پیش‌کشیده‌شده باز بماند. بنابراین، از عکس و توضیحات اضافی صرف‌نظر کردم. بروید در گوگل جست‌وجو کنید و اگر چیزی مبهم است از عکس و متن آنجا بخوانید. به‌نظرم تا گوگل هست، خوراک اضافی به‌مثابه‌ی پاسخ مستقیم به پرسش‌ها غیر ضروری می‌نماید. درضمن، در این بازار ناپیدایی کاغذ و گرانی آن هر عکس می‌توانست ظلمی مضاعف به طبیعت باشد. سوای اینکه عکس بیشتر؛ یعنی صفحات بیشتر و در نتیجه گران‌شدن کتاب که اصلاً دوست ندارم. هنرجو و دانش‌پژوه ایرانی باید به جست‌وجو عادت کند. باید داده‌ها را در چند مسیر متفاوت بیابد و سپس به مونتاژی شخصی و ذهنی دست بزند. پس درخصوص بسیاری از اسم‌ها و اتفاق‌ها شما را به گوگل و گوگل‌ایمیج حواله می‌دهم. این از این. نکته‌ی دوم اینکه رویکرد من در بیشتر جستارهای پیش‌رو رویکردی تبارشناسانه و تاریخی است. پیش از ورود به ماجرا، اول سروقت تخم و تاریخ آن چیز رفته‌ام و تغییر و تأثیری که بعدتر موجبش شده. این رسم و راهی است که دوست دارم. اینجا هم برای مثال درخصوص رقص مدرن و کم‌دیا دلارته و تأثیراتش در تئاتر آوانگارد همین طریقه را پیش گرفتم. امیدوارم آنچه در این مدت در جایگاه عضوی از تئاتر ایران اندیشیده و

سپس منتشر کرده‌ام مورد نگاه انتقادی و پیش‌برنده‌ی دیگر همکارانم قرار بگیرد و بتوان
حول پدیده‌ی بدنِ اجراگر و ذاتِ اجرا و تاریخ و تبارش به فارسی و با ذهن اندیشنده و
نظریه‌ی سازنده حرف زد و حرف منتشر کرد.

علی شمس

زمستان ۱۴۰۰

لات‌بازی؛ اجراگری و مُرافعه‌ی آیینی

درآمد

خُرده‌فرهنگِ لاتی، داش‌مشتی‌گری با دایره‌ای از رفتارهای منحصربه‌فرد با گفتمانی به همان اندازه ویژه برآمده از فرهنگ اقلیتِ عیاری است که ریشه در تاریخ ایران دارد. بهترین متن در زبان فارسی برای یافتن معنای عیار بی‌گمان کتاب سمک عیار است. در این کتاب، عیار موازی جوانمرد معنا شده است؛ کسی که از ستم‌پیشه خشمگین است و داد از او می‌ستانند، یاور مظلوم است و از این‌دست حرف‌ها. به کلمه‌ی عیار و فرهنگ عیاری جلوتر و در آثار دیگری همچون حمزه‌نامه و اسکندرنامه، تألیف منوچهرخان حکیم (زیسته در روزگار دودمان صفوی) هم برمی‌خوریم؛ در اینجا ولی معنای عیار تنزل یافته و مساوی دزد خُرده‌پا معنا گرفته است. قصد تبارشناسی و واشکافی این واژه و کارکرد تاریخی‌اش را ندارم. بهترین مرجع در توصیف فرهنگ عیاری، تا آنجا که من دیده‌ام، مقاله‌ی مفصل سعید حسام‌پور با نام «نقش عیاری در فرهنگ و تمدن ایرانیان»^۱ است و اگر کسی خواست آنجا روی این اسم دقیق شود.

۱. مطالعات ایران، ۱۳۸۴، پاییز، شماره‌ی ۸.

آنچه از تطور تاریخی و سرگذشت این اسم و رسم برمی آید این است که عیاران به تدریج آن روحیه و منش جوانمردی را، دست کم در حوزه‌ی نوشتار و فرهنگ شفاهی، از دست می دهند و آهسته آهسته و مخصوصاً در دوره‌ی قاجار جایشان را به لوطیانی تعارف می کنند که کار درست و درمان ندارند و اهل چوپچه و معرکه اند و کسب کاذب دارند و گاه مزدوری می کنند و از این دست چیزها، در دوره‌ی پهلوی و با نوشتن ارزش‌ها و تغییر اساسی فرهنگ عمومی به خصوص در پوشش، آرام آرام فرهنگ داش مشتی گری پایتخت شکل می بندد. فرهنگی اغلب متعلق به مناطق اصیل تهران که امروزه مرکزیت خود را از دست داده است. فرهنگی متراکم شده با قهوه خانه و قمارخانه و نشمه خانه و... باید اشاره کنم وقتی از فرهنگ لاتنی حرف می زنم، دامنه‌ی گسترده‌ای را منظور کرده ام که از لات‌های نجیب و لات‌های سیاسی بگیر تا اراذل و اوباش را هم شامل می شود. این کشور مثل هر کشور دیگر هیچ گاه از فرهنگ اقلیت لاتنی و اوباشی خالی نبوده است. نامی که شاید در دیگر فرهنگ‌ها تغییر صوری داده باشد و مثلاً با نام‌هایی چون مافیا، یا کوزا یا کومورا^۱ شناخته شود. در ایران یک فرم تیپیکال از لات می شناسیم که در سینمای فارسی تا جایی که جا داشت رُسش را کشیدند. کت و شلواری کمرتنگ و دم پاگشاد با پیراهن سفید یقه خرگوشی و موهایی با فر ریز که از کنار شاپو بیرون زده است. انگشتر عقیق و دستمال یزدی پیچیده دور میچ و الحاقات دیگری چون زنجیر برای چرخاندن و تیزی برای کشیدن و پاشنه‌ی تق تقی با لبه‌ای نیم بُر برای خواباندن. این تصویر معیار ما از لات‌ها است که سینمای فارسی یا حتی سینمای کسی مثل علی حاتمی به ما نشان می دهد. دهانی گرم که از لیچار و متلک پُر است و کلمات را نصفه مصرف می کند و لحن طلبکارانه دارد و واژگانی تولید می کند که فهم معنایش مستلزم آشنایی با این دایره از خُرده فرهنگ است؛ این لات اما در عالم واقع سویه‌ای فراتر دارد. لاتنی مثل طیب حاج رضایی یا کسی مانند شعبان جعفری که از پایگاه زورخانه‌ای و مرام پهلوانی می آیند. لات و اوباش همواره

در جست‌وجوی گره‌زدن خود با اخلاقیات بوده است. این فرهنگ؛ مثل کانت (شوخی می‌کنم) دایره‌ی اخلاقی منحصر به فردی تعریف کرده که خودش ارزیاب ارزشی آن است. خلاف اخلاق عرفی، بسیاری از مسائل اخلاقی توده برای آن‌ها امر اخلاقی تلقی نمی‌شود. جلوتر در این باره خواهیم نوشت. آن‌ها اخلاق ویژه‌ی خود را تولید کرده‌اند؛ اخلاقی عموماً برای نادیده گرفته شدن. بحث من در این مقدمه جداسازی لات خوب از لات بد نیست و اعتنایی به انگیزش‌های اجتماعی آن‌ها نیز نمی‌کنم. قصد من از وسط‌کشیدن پای اخلاق در این به اصطلاح خُرده فرهنگ، ارجاع به مجموعه رفتاری است که به اصل «اجرا» به مثابه‌ی «واقع‌های» برای تماشا منجر می‌شود. من لات‌ها، دعاکن‌ها، قمه‌کش‌ها را یک اجراگر بالفطره فرض می‌گیرم که در ناخودگاه خود از دیده و ستایش شدن لذت می‌برند. فرهنگ نوچه‌پروری هم در همین زمینه قابل تحقیق است. در این مقاله، قصد دارم آنچه این جماعت‌اند و آنچه این جماعت می‌کنند در چهارچوب نظریه‌ی هنر اجرا و مطالعات اجرایی بررسی کنم. به توضیح بهتر، برآنم تا فرهنگ لات‌ی را با توجه به مصادیق گونه‌گون آن در مدیوم‌های مختلف از خیابان تا اینستاگرام همچون رویدادی سراسر اجرایی و لات را به مثابه‌ی اجراگری خویش ناآگاه بررسی کنم. دایره‌ی اجرا در این گفتار گشاد است. ابتدا از نشت این فرهنگ در تناثر نو ایران و نمایش نامه‌نویسی‌اش حرف می‌زنم. به این پرسش‌ها پاسخ خواهم داد که مطالعات نوین اجرایی — و نظریه پردازهایش — درباره‌ی پدیده‌های خیابانی، مرافعات و زدوخوردها و اساساً خشونت‌ورزی بدنی چگونه می‌اندیشند؟ ما در این بستر تا کدام مرز و تا چه حدی با اجرا مواجهیم؟ آنچه می‌بینیم می‌تواند اجرا باشد یا خیر؟ آیا لات هنرمند است و آیا اثر او (سفره کردن شکم دیگری) می‌تواند اثر هنری باشد؟ فحش‌های ناموسی و بی‌ناموسی‌اش و گفتار شخصی‌شده‌اش در این زمینه‌ی فرهنگی می‌تواند متن تلقی شود؟

زمینه‌های دراماتیک لاتنی

خُرده‌فرهنگ لاتنی و عالم مثنی‌گری و لوطی‌گری خیلی زود پایش را در دو مدیوم درام و داستان ایرانی باز کرد. سرآمد همه‌شان داش‌آکل هدایت است و بعد هم طوطی اثر زکریا هاشمی. پیش‌تر البته عبدالله مستوفی در کتاب عزیز شرح زندگانی من در گوشه‌وکنار از همین لوطی‌مسلك‌ها قصه بسیار روایت کرده؛ اما داش‌آکل مطلقاً در قامت داستان روایت می‌شود. کما اینکه مبارزه‌ی کاکارستم و داش‌آکل و زخم‌خوردن قهرمان خودش توصیف اجرای ناب است که کیمیایی هم آن را در فیلمش به تصویر کشیده، منتها با آب‌وتاب بیشتر و حضور تماشاگران بیشتر.

«هوا تاریک شده بود که داش‌آکل دم محله‌ی سردزک رسید. اینجا همان میدانگاهی بود که پیش‌تر وقتی دل‌ودماغ داشت آنجا را قرق می‌کرد و هیچ‌کس جرئت نمی‌کرد جلو بیاید. بدون اراده رفت روی سکوی سنگی جلوی در خانه‌ای نشست، چپش را درآورد و چاق کرد، آهسته می‌کشید. به نظرش اینجا خراب‌تر از پیش شده، مردم به چشم او عوض شده بودند، همان‌طوری که خود او شکسته و عوض شده بود. چشمش سیاهی می‌رفت. سرش درد می‌کرد. ناگهان سایه‌ی تاریکی نمایان شد که از دور به‌سوی او می‌آمد و همین که نزدیک شد، گفت: لولو لوطی را شِ شبِ تار می‌شناسه و...»

«کاکارستم ناگهان به او حمله کرد؛ ولی داش‌آکل چنان به مچ دست او زد که قمه از دستش پرید. از صدای آن‌ها دسته‌ای گذرنده به تماشا ایستادند؛ ولی کسی جرئت پیش‌آمدن یا میانجی‌گری نداشت و...»

«تماشاچیان جلو دویدند و داش‌آکل را به‌دشواری از زمین بلند کردند. چکه‌های خون از پهلایش به زمین می‌ریخت.»

مردم خیره‌اند و مشغول تماشا. همه نگاه می‌کنند. کسی جُنب نمی‌خورد و جیک نمی‌زند. تازه در فیلم باران هم می‌بارد. اجرایی کامل و دراماتیک که قهرمانش سرانجام

مرده خواهد بود. اینجا بگویم و باز جلوتر تکرار کنم که رویدادِ دعوا تصادف — در ایران — و اعدام همیشه تماشاگر داشته و تماشاگر از دیدنش کیف کرده است. در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، این اقلیتِ مشخص مخصوصاً در آثار کسانی همچون محمود استادمحمد و اسماعیل خلیج هویتی متنی یافتند. خلیج با فهم دقیق از این جماعت آن‌ها را در بسیاری از آثار خود نمایشی کرد. آنچه اکنون ما به نام رنالیسم قهوه‌خانه‌ای از خلیج می‌شناسیم بازرواییِ کردار همین آدم‌های موردبحث است. نمایش‌نامه‌هایی مانند قمر در عقرب و جمعه‌کشی برنمونی از زیست‌لات‌ها و اوباش‌ها است که قصه‌ها را پیش می‌برند و در قصه‌ها پیش می‌روند. محمود استادمحمد هم مانند خلیج بچه‌ی جنوب شهر بود و با لوطی‌ها دمخور. فرهنگ قهوه‌خانه را خوب می‌شناخت و از ریزودرشت اصطلاحات و آن‌تروپولوژی آن‌ها سر درمی‌آورد. از ترنابازی و قاپ‌اندازی و خراباتی‌خوانی و... سر رشته داشت. اولین نمایش‌نامه‌اش، آسیدکاظم، در همین بستر لات‌لوطی و کهنه‌لاتی و قهوه‌خانه انسجام می‌پذیرد. رنالیسم قهوه‌خانه‌ای این دسته و آدابشان را جامع‌الاطراف و عمیق به روی صحنه آورد. تماشاگر نخبه و اعیان و تناترین را به درون جهان و روابط متغیرشان پرتاب کرد. از خشونت و عواطفشان نوشت و به صحنه برد. چیزی که تا پیش از آن در هینت یک تیپ، تک‌سویه و لُمپنی — درست به همان اندازه‌ی لُمپن‌های توی فیلم‌ها — سرسری و سطحی روی کاغذ نوشته و سپس روی پرده‌ها نمایش داده می‌شد. بعد از انقلاب و با برگشتن ورق، این رونق تا سال‌ها به کسادی گذاشت، تا مگر همین دهه‌ی ۱۳۷۰ که با شروع ساخت سریال‌های تاریخی معاصر دوباره پای‌لات‌ها در همان شکل و شمایل در نقش بادمجان‌دورقاب‌چین‌ها و نوچه‌ها و فلان به مدیوم تصویر باز شد. در تناتر هم همین‌طور. اواخر دهه‌ی ۱۳۷۰، اجرایی از در انتظار گودو دیدم که کارگردانش ولادیمیر و استراگون را در قامت دو لات دیده بود. دو لاتِ خسته که نشسته‌اند تا گودو سر برسد. علی‌اصغر دشتی هم چند سال پیش در انتظار گودو یک روایت سیاسی، اجتماعی، فرهنگی را در تالار مولوی به صحنه برد و در آنجا هم ولادیمیر و استراگون در یکی از اپیزودهای چندگانه‌ی اجرا از تیپ لات‌ی بهره می‌بردند.

دشتی در نمایش تل ضحاک هم از آبشخور این فرهنگ به انضمام فرهنگ زورخانه استفاده‌ی تمام کرد. خود من هم در نمایش دال خوتای نامک^۱ (۲۰۱۲) که روایتی مشترک از اسفندیار و ادیپ با تکیه بر محتوای کوری به دست می‌داد، از رفتارشناسی فرهنگ لاتنی سود جستیم. آنجا بنا داشتیم مواجهه‌ی دو فرهنگ اوباشی در ایران و ایتالیا را در بستری اساطیری آزمایش کنیم. دنبال خلق و بیرون کشیدن میزانشن در مقام شکل و حرکت بیرونی بدنی از این الگوها بودم. چیزی فراتر از استمساک به طرز بیان یا نحوه‌ی پوشش؛ چیزی که می‌شود ردپایش را در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی هم رصد کرد. گفته باشم که این فرهنگ لاتنی در نمایش ایرانی هم حضور بلیغ دارد. به خصوص در سیاه‌بازی تیپ ثابتی که اغلب در مواجهه با «شلی» یا «جوان‌پوش» مورد استفاده قرار می‌گیرد، یا بعضاً عاشق دختر حاجی می‌شود؛ اغلب ولی نقش فرعی ماجرا است که گه‌گاه مورد تمسخر و سربه‌سرگذاری سیاه هم قرار می‌گیرد. این به کنار، آخرین نمایش‌نامه‌ی درست‌ودرمانی که در بستر این فرهنگ منتشر و خوانده شده پایین‌گذر سقاخانه از اکبر رادی است. رادی با چرخش بسیط فرمی در نوشتار، در این متن از زیست‌بوم موردعلاقه‌اش، گیلان، دل کند و درامی نوشت سراسر تهرانی. اینجا دست پُرهنر رادی در پرداخت آدم‌ها و وقایع شاهکار عمل می‌کند. گره‌زدن شهادت طاهر آملاخانی، قهرمان داستان، با عاشورای حسینی با آن گفتارنوشته‌ی غنی از معرکه‌های فارسی در این حوزه است. این متن هم همچون داش‌آکل از الگوی دوسویه‌ی لات خوب / لات بد بهره می‌جوید؛ برای من اما علی‌الاطلاق بهترین نمایش‌نامه‌ای که با این زبان و در این فرهنگ نوشته شده شب بیست و یکم محمود استادمحمد است. دو برادر که پدر برای ترک هروئین در خانه‌ی باغ اجدادی حبسشان کرده است. زبانی گزنده و فتنان، نترس و فحاش و روایتی دقیق که برادرکشی را به اسطوره‌ی ایرج گره می‌زند. این نمایش با بازی بهروز به‌نژاد و خسرو شکیبایی در تئاتر کوچک تهران اجرایی درخشان داشته است. این را از قول آن‌ها که دیده‌اند و از روی خبرهایی که از آن اجرا

1. *Dal Khutai Namak*

خوانده‌ایم، می‌گویم.

ما از لات و لات‌بازی، چاقوکش و چاقوکشی در متن‌ها و اجراها بسیار بهره برده‌ایم. تا بخوای در این زمینه یا با الهام از این زمینه، چه در مقام شخصیت‌نمایی چه تیپ‌هرری، از این فرهنگ وام گرفته‌ایم؛ منتها همه در ساحت تئاتری رسمی و اجرایی متعارف. از لوطی تواب تا متجاوزِ هتاک، همه‌جور لات‌ولوت را نوشته و با بازیگران سبیل‌دار و درشت‌هیکل، یا در کمدی‌ها، لاغر و استخوانی به صحنه برده‌ایم. گفتم که آنچه تاکنون بوده بازنمایی آن‌ها همچون قشری نسبتاً جذاب بر صحنه و پرده بوده است؛ اما محل مکث من روی زیست واقعی و خودِ خودِ طبیعی آن‌ها است. من از تئاتری درباره‌ی حسین رمضان یخی یا امین آقا فرزانه یا فیلمی درباره‌ی وحید مرادی حرف نمی‌زنم. من از حضور حقیقی و رجزخوانی‌های خشن و دعوای بی‌رحمانه و تهدیدهای مجازی و قهرها و آشتی‌های آن‌ها حرف می‌زنم؛ آنچه اتفاق افتاده و می‌افتد از خلاف‌ها و حبس‌ها و دوستی‌ها و دشمنی‌هایشان. منطبق بر تئوریِ مدرن اجرا، همه‌ی این‌ها برای من اجرا است. اگر از دید کسی مانند ریچارد شکتر^۱، پیتربروک^۲ یا حتی اریکا فیشر^۳ - لیخته نگاه کنیم، آن‌ها اجراگرانی ماهرند و من تماشاگر هماره حسب نصادف یا با انتخابی آگاهانه تصمیم به تماشایشان گرفته‌ام. برای من علی شمس یکی مثل وحید مرادی اجراگر قهار است که فارغ از پیوند و یکپارچگی داستانی در روزگارِ سگی‌اش و بی‌اینکه بدانم آن سر منازعه - یا فحشی که می‌دهد و تهدیدی که می‌کند - کیست، تماشایش کرده‌ام. صفحات مجازی آن‌ها در اینستاگرام از پربیننده‌ترین صفحات فارسی است. طبیعی هم هست. آنچه آن‌ها را برای تماشا خواستی می‌کند توانمندی‌شان در ایجاد «اتفاق» و رقم‌زدن «رویداد» است. قصد دارم آنچه یکی مثل وحید مرادی می‌کند، در کنار آنچه یکی مثل ریچارد شکتر می‌گوید هم‌نشانی کنم و این بار نه از نگاه پلیس بدبین آگاهی یا جرم‌شناس که نگران

1. Richard Schechner

2. Peter Brook

3. Erika Fischer-Lichte

عفت جامعه است، که از منظر تماشاگری که به اجرا و نمایش اجرا علاقه‌مند است، به ماجرای پردازم.

اریک بنتلی^۱ در توصیف آنچه درام است از اصطلاح نقش‌پذیری^۲ استفاده می‌کند. برای او درام امری است که در آن استحاله یا امری در قامت کسی دیگر درآمدن اتفاق بیفتد. او درام را در این فرمول خلاصه کرد که «آ» نقش «ب» را بازی کند و «ج» آن را به تماشا بنشیند. با تکیه بر این فرمول، می‌توان در درون ریختار اجرا میان نمایش دراماتیک و رقص یا نقالی (Storytelling) تفاوت ماهوی قائل شد. او البته با این پیش‌فرض تئوری‌اش را مطرح می‌کند که «الف» و «ب» و «ج» هر سه انسان باشند.^۳ از سال ۱۹۵۶ که بنتلی این حرف را زده سال‌ها می‌گذرد. فهم اکنون ما دایره‌ی اجرا را بسیار گشادتر از این حرف‌ها – و به قول شکسپر، تئاتر را تنها به منزله‌ی بخشی از هستی درونی این دایره – در نظر می‌آورد. او در این باره الگویی هم ارائه می‌کند که جلوتر اشاره خواهیم کرد. در این بررسی، ابژه به مثابه‌ی اجراگر هیچ خویش‌آگاهی از اجراگری‌اش ندارد. هیچ استحاله‌ای اتفاق نمی‌افتد. او سوژه نیست. ذهنیت شناسا ندارد. برای مثال، لاتی که در حال دعوا است از تمام کیفیات یک اجراگر آگاه است و تمام آن‌ها را دارا است، منهای اینکه بداند در حال اجرا است. او خود خودش است. هیچ بازنمایی و نقش‌پوشی اتفاق نمی‌افتد. همین گفته تفاوت او را با اجراگر یا پرفورمر آشکار می‌سازد. اجراگر سوژه‌ای خودآگاه است که نه وجود استعاری (نقشی که در بدنش حلول کرده)، بلکه بدن پدیدارشناسانه‌ی خود را به معرض تماشا قرار می‌دهد؛ اما لایه‌ی دعوای ابژه‌ای است که از این تشخیص بهره نبرده است، البته که او از این نمایش لذت می‌برد. می‌داند که تماشا می‌شود و مانند پرفورمر (آرتیست) از معرکه آگاه است؛ اما آنچه او را از مقام سوژه‌گی بیرون و در مقام ابژه مستقر می‌کند ناآگاهی‌اش از انجام دادن اجرا است (همچون هنرمند هدف یا نتیجه‌ای غایی و آینده‌ی

1. Eric Bentley

2. Impersonating

3. Marlvn Carlson, Theatre Short Introduction, 2014 Oxford.

لوژیک در پس سر ندارد). بنابراین، آنچه می‌کند و از اجرا می‌فهمد ناآگاهانه است؛ مثل تعزیه‌خوان‌ها که در گذشته نمی‌دانستند آنچه انجام می‌دهند اثری هنری است. شصت سال بیشتر نیست که این صنف درباره‌ی آنچه می‌کنند به آگاهی رسیده است. آن‌ها دیگر تنها ذاکر انمه و خادم اهل بیت نیستند، بلکه مضافاً هنرمندانی‌اند که درحال حفظ سنت‌های نمایش ایرانی‌اند و معتقدند آنچه می‌کنند خلق اثر هنری است. سعدی افشار احتمالاً در آغاز جوانی در چشم مردم مطربی بوده که ختنه‌سوران می‌رفته و مردم را شاد می‌کرده؛ اما بعدها و با مکث بزرگانی چون نصیریان و بیضایی و صیاد روی سنت‌های نمایش ایرانی او ناگاه از مطرب به نابغه‌ی سیاه‌بازی تصعید داده می‌شود و امروز ما از او همچون هنرمندی مانا یاد می‌کنیم. در مثال هم مناقشه نیست. خواستم منظورم از امر اجرا به مثابه‌ی کنشی ناآگاهانه و تفاوتش با کنش آگاهانه را تصریح کرده باشم، البته در صنف لات‌ها هستند کسانی که نحوه‌ی کشیدن چاقو، چابکی دست، خط‌انداختن و بریدن را به مهارت تمام انجام می‌دهند و از این رفتار با نام هنر یاد می‌کنند. اگر چاقوکشی مثل گاو‌بازی، که ورزش سخیف اما هیجان‌انگیزی است، وارد دایره‌ی بازی‌های سنتی ایرانی می‌شد، می‌توانستیم لات‌های خوش‌دست را هم هنرمندانی بدانیم که سنت چاقوکشی را حفظ و حراست کرده‌اند. خلاصه اینکه ناآگاهی اجراگر – دعوکن – عنصر اصلی برای خارج کردن او از دایره‌ی هنرمندبودن است؛ این گفته اما دلیل بر این نیست که آنچه او می‌کند اجرا ننمایم. اجرا چیست؟ و دعوا چرا می‌تواند اجرا تلقی شود؟

اجراگر و بدنش

پیش‌تر از مطالعات اجرا حرف زده‌ام. منظورم از مطالعات اجرا همسو با نظریات فیشر – لیخته تکیه بر اجرا و نه متن و توانمان توجه به بدن و فیگوراتیو حضور اجراگران است. فیشر – لیخته مطالعات اجرا را بیرون از دستاوردهای تئاتر متعارف و ریشه‌گرفته در فرهنگ مردم جست‌وجو می‌کند. برای او اجرا تعریفی بس بزرگ‌تر از فرایندهای

تئاتر غربی دارد. مکس هرمان^۱، نخستین نظریه‌پرداز مطالعات اجرایی، حدود صد سال پیش در تعریف اجرا چنین می‌گوید: «یک بازی که در آن همه‌ی بازیگران و تماشاگران شرکت دارند.»^۲ بیشتر نظریه‌پردازان نظریه‌ی اجرا و مطالعات پرفورمنس با این گفته هم‌رأی‌اند که اجرا چیزی را تولید نمی‌کند. اجرا مثل درخت یا کارخانه صاحب محصول نیست. اجرا رویداد و واقعه تولید می‌کند. و ناپایداری بزرگ‌ترین خصیصه‌ی زیسته در اجرا است. در یک کلام، اجرا امری زودگذر و موقتی و ناپایدار است؛ رویدادی است قائم به لحظه؛ در خود تولید می‌شود و سپس می‌میرد. اگر بر این تعریف از اجرا متمرکز شویم و آن را بپذیریم، آن‌گاه می‌توانم در ادامه‌ی بحث فصل قبل و با اتکا به آرای اریکا فیشر - لیخته موقعیت اجراگر را در این میان تشریح کنم. ترجمه‌ای از من با نام بداهه‌پردازی، قصه‌سازی یا هنر خلق چیزها اثر کیت جانستون^۳ در بازار است. دلیل علاقه‌ی من به ترجمه‌ی این کتاب نگاه جانستون به امر اجرا بود. او متکی بر بداهه‌پردازی و اجرای بداهه‌ی گروه بین‌المللی خودش را با عنوان تئاتر - ورزش ایجاد و عالم‌گیر کرده است. این استاد مسلم بداهه‌پردازی متأثر از ورزش‌های میدانی و فصلی که در کودکی شاهد آن بود؛ مثل کشتی کج یا رقابت‌های محله‌ای یا بازی‌های طناب‌کشی، فهم از اتفاق و رویداد لحظه‌ای را که تکرارشدنی نیست به صحنه کشانده است. حالا گیرم مسیر را سوای آنچه فیشر - لیخته و نظریه‌سازان هنر اجرا رفته باشد. متکی بر این تعریف می‌پرسم که اجراگر کیست؟ مهم‌ترین عنصری که اجراگر از آن سود می‌برد بدن او است و مهارتی که این بدن در انجام‌دادن فعل‌ها به او حبه می‌کند. بدن اجراگر مدام در حال شدن و انجام‌دادن مرتب چیزها است؛ صیوررت و شدنی مدام از وضعیتی ناپایدار و موقتی به وضعیتی دیگر. تمام آنچه اجرا می‌نامیم هست شدن مدام و از بین رفتن مدام این ناپایداری است که

1. Max Herrmann 1865 - 1942

۲. درآمد راتلج بر مطالعات تئاتر و اجرا، ترجمه‌ی ش. بزرگمهر و س. مشکین‌فلم، دانشگاه هنر، ۱۳۹۷.

3. Keith Johnstone

واقعۀ یا رویداد را نمایش می‌دهد. بدن اجراگر را از دورویکرد بدن نشانه‌ای (یا استعاری) و بدن پدیدارشناسانه می‌توان بررسی کرد.

بدن نشانه‌ای

بدن بازیگر تئاتر یا کسی که نقشی را بازی می‌کند. این بدن توانایی‌ها و ارزش‌های فیزیکالش را به شخصیتی (کاراکتری) که متن پیشنهاد می‌کند قرض می‌دهد. بدن استعاری درحقیقت مستأجر جدیدی را که نقش باشد در خود می‌پذیرد، هر آنچه ما از نظریه‌های مفصل آغاز قرن دربارۀ بازیگری متد می‌فهمیم توصیف رفتار بازیگر برای خلق بدن استعاری یا نشانه‌ای است. میخائیل چخوف و استانیسلاوسکی و کسی چون استلا آدلر همه در توشیح و تشریح و تئوریزه کردن این پدیده کوشیده‌اند؛ بازیگر آن چنان در نقش غرق شود که نقش بخشی از هستی آن بدن قلمداد شود.

بدن پدیدارشناسانه

در این رویکرد، اصل سابرکتیویته در اجراگر اصلتش را از دست می‌دهد. این بدن بدنی است که حامل هیچ نقش و کنشی بیشتر از آنچه خود او هست، نیست. هیچ استحاله و نقش‌پذیری‌ای در آن اتفاق نمی‌افتد. از مثال خود اریکا فیشر - لیخته در کتابش اینجا نمونه می‌آورم:

وقتی باب فلنگان^۱ به شدت بیمار شد، در یک گالری واقع در نیویورک در مانگاهی ساخت و بیماری خود را به ملاقات‌کننده‌ها نشان داد. او به هیچ شخصیت (نقش) یا نظم نمادینی اشاره نمی‌کرد. او بی‌شک خود و بیماری‌اش را به نمایش گذاشته بود. بدن پدیداری او در مرکز اجرا بود و هر ژستی، حرکتی یا هر صدایی که ایجاد می‌کرد و هر کلمه‌ای که می‌گفت چیزی غیر از خود او نبود.^۲

1. Bob Flanagan (1952 - 1996)