

ویژگی تئاتر رضا عبدو (۲)

(چاپ شده در کتاب نمایش شماره ۱۰، ۲۰۰۱)

نیلوفر بیضایی

در این شماره در ادامه ی مطلبی که در شماره ۹ کتاب نمایش ، در مورد رضا عبدو با نقل زندگینامه اش آغاز کردیم ، از طریق تحلیل دو اثر آخر عبدو به دلایل اهمیت و ویژگیهای آفرینش هنری عبدو در تئاتر می پردازیم .

تئاتر عبدو ، " تئاتر خشونت" است . خشونت یکی از اصلی ترین موضوعات تئاتر آوانگارد محسوب می شود . با اینهمه موضوع خشونت ، جنگ و نیستی قدمتی بسیار طولانی دارد و از آثار دوران آنتیک گرفته تا متون شکسپیر نیز موضوعی بوده که همواره بدان پرداخته شده است . اینکه تئاتر آوانگارد و بسیاری از کارگردانهای معتبر تئاتر ، بطور سیستماتیک این موضوع را در صدر آثار خود قرار داده اند نتیجه ی ملموس شدن پارادوکسهای وحشت انگیز حاکم بر عصر حاضر ، یعنی عصر اکتشافات و اوج نبوغ علمی انسان است . جهان امروز مدرنترین دوران تاریخ بشریت به لحاظ پیشرفت علمی و تکنیکی است . در عین حال در همین دوران است که بمبهای هیروشیما بر سر میلیونها انسان افتاد ، میلیونها یهودی به اتاقهای گاز فرستاده شدند ، ویتنامیها قتل عام شدند ، تجاوزهای سیستماتیک به زنان در جنگها بعنوان ابزار جنگ روانی مورد استفاده قرار گرفتند و می گیرند ... علاوه بر اینها پول و بازار اقتصادی تعیین کننده ی میزان ارزش جان انسانهاست و ارزش جان حیوانات در جهان "اول" بسی بیش از ارزش جان میلیونها انسان در جهان "سوم" است ...

پس تئاتر خشونت که به بازسازی خشونت واقعا موجود و نشان دادن ابتدال نهفته در پس آن می پردازد، در تئاتر امروز اروپا و آمریکا ، نمونه ی بارز قرن بیستمی تئاتر سیاسی است . یکی از مهمترین پیشگامان تئاتر خشونت ، در آغاز قرن بیستم ، آنتون آرتوبود. آرتو علاوه بر اینکه بازیگر، نویسنده و کارگردان تئاتر بود، یکی از مهمترین تئوریسین های تئاتر معاصر نیز محسوب می شود. وی در تعریف تئاتر خشونت می نویسد : "تئاتر خشونت به بیان نمادین یک خلاء در تحقق زندگی انسانی نمی پردازد ، بلکه بر یک ضرورت اجتناب ناپذیر تاکید می ورزد". آرتو تئاتر خشونت را با روشهای روانکاو مدرن مقایسه می کند ، که برای کمک به درمان بیمار ، او را به موقعیتی بازمی گرداند ، که موجب بیماری اش شده است . وی شکسپیر و پیروان سبک وی را نقد می کند و معتقد است که پافشاری آنها بر تئوری "هنر برای هنر"، به جدایی زندگی و هنر از یکدیگر می انجامد . این نوع نگاه راحت طلبانه از دید آرتو تاثیر تئاتر بر زندگی را نادیده می گیرد. آرتو بر این واقعیت تاکید می ورزد، در جامعه ای که روزبروز بیمارتر و دیوانه تر می شود ، تئاتر می بایست موضعگیری کند . آرتو در فرم بدین باور رسیده بود که تئاتر دیگر نمی بایست بنتهایی و همچنان بر سنت روح و زبان متکی باشد ، بلکه به زبان جدیدی (زبان بدن) برای بیان نیازهای انسان معاصر نیازمند است . او بدنبال زبانی بود که تنها بر پایه ی "زبان در حرف" پی ریزی نشده باشد ، بلکه از ابزار هنری دیگر نظیر فیلم ، رادیو ، نقاشی ، موسیقی و حرکت نیز بهره جویی کند. علاوه بر آرتو که نماینده ی غربی تئاتر آوانگارد است ، در ژاپن نیز به رقص آوانگارد "بوتو" بر می خوریم که پس از فاجعه ی بمبهای هیروشیما بوجود آمد . معنای رقص بوتو ، رقص خشونت یا رقص تاریکی ست . در اینجا بدن بعنوان ابزاری برای به تصویر کشیدن خشونت بکار می رود . کار طاقت فرسای بدنی ، حرکت تا جایی که بدن توان دارد ، شاید نوعی خودآزاری هنرمندانه بنظر برسد . سرعت در حرکت و تا جایی که گاه بنظر می رسد ، اجرا کننده بیهوش بر زمین خواهد افتاد ، مشخصه ی این شکل از بیان خشونت بر صحنه ی نمایش است . پس از این مقدمه ، به آثار عبدو و ویژگی آن می پردازیم .

"قانون باقیمانده" (۱۹۹۳) : در روایتی قدیمی انگلیسیها داستانی هست درباره ی زنی که با نیروی ارده می توانسته شیر شیرین را ترش کند ، و اینکه این زن را بعنوان جادوگر بدار آویخته اند . در آغاز نمایش "قانون باقیمانده" بدن بر دار آویخته ی او را می بینیم و هر نه نگاهمان دقیقتر می شود ، اجساد دیگری را نیز کشف می کنیم . صدای زنگ کلیسا ، مکان به گورستانی می ماند. تعدادی شمع بر روی صحنه ی نیمه تاریک . سیاهپوشی زانو می زند و دعا می خواند . و در پس اینهمه ، جوانی بظاهر خجالتی، جفری دامر (آدمخوار آمریکایی که صدها نفر را می کشته و جسدشان را قطعه قطعه می کرده و در یخچالش نگهداری می کرده است. وی در سال ۹۱ دستگیر شد) ، آواز می خواند . در همین حال اندی ورل و تیم فیلمبرداری اش را می بینیم ، که قرار است فیلمی درباره ی زندگی دامر

بسازد. مرزهای میان هنر و زندگی از میان می رود و هم‌ننین نزدیک شدن هنر به بی سلیقه‌گی محض. نرا که دامر قرار است نقش خود را بازی کند. با سرعتی مرگ آور مونولوگها و دیالوگهایی را می شنویم که بخشی از آنها از اعترافات دامر برگرفته شده که می گوید، قربانیهایش ترجیحا همجنسگراها و سیاهان بوده اند. دوست دختر دوران مدرسه اش می گوید که او همیشه در مورد سکس حرف می زده ولی هرگز آن را انجام نداده است. در همین حال، بازیگر نقش دامر یک قربانی را با چاقو می کشد. حال خودش دگرگون می شود و گریان به تصویر قاضی زن که بر صفحه ی تلویزیون دیده می شود، می گوید: "مامان، من خودم را کثیف کرده ام. مرا بشوی!" و قاضی می گوید: "من مادرت نیستم. من یک جادوگرم!" صحنه ها در هم ادغام می شوند. ۱۴ بازیگر مرتب در حرکتند، رو به تماشاگر به رقص آفریقایی می پردازند. در دو صحنه ی اول، در حال حرکت شلاق می خورند. جمله ای مرتب تکرار می شود: "خبرها رو شنیده ای؟ مرده ها راه می روند". و واقعا مرده ها آنچنان سریع در حرکتند که تماشاگر دیگر نمی تواند آنها را همراهی کند. به هر سو می نگریم، گوشت و خون و پوست کنده شده می بینیم. ساختمان "قانون باقیمانده" بر اساس پرنسیب تکرار پایه ریزی شده است. این تکرار به ما این امکان را می دهد که در طول نمایش جای خالی آنچه را که نشنیده ایم یا آن بخشهایی از واقعه را که در نیافته ایم، پر کنیم. جوهر اصلی این نمایش از کتابهای مصری مرگ برگرفته شده است. هفت ایستگاه، مسیر صعود روح به آسمان را مشخص می کند. اجرا در چهار مکان مختلف انجام می گیرد. تماشاگر بر روی زمین می نشیند و باید ایستگاه به ایستگاه همراه بازیگران نقل مکان کند. صدایی از میکروفون فرمان از تماشاگر می خواهد که بلند شود، به جلو برود، بچرخد... در آپارتمان دامر غذایی خونین بر سر میز است و سر انجام در ایستگاه آخر به آسمان رسیده ایم که با فضای سفید و کسانی در لباسهای سفید ما را بیاد بیمارستان می اندازد. در همین حال در جایی دیگر، هنوز اجساد ااره می شوند. در ایستگاه آسمان، ریگان را می بینیم و دامر را که کارتهای یادگاری امضاء می کند. اندی ورل با ما عکس یادگاری می گیرد. عبود در این نمایش، فرهنگ آمریکایی را که با پندهای اخلاقی، نه تنها شهرها را به ویرانی کشید، بلکه به نفی فردیت پرداخت، همجنسگرایی را غیر اخلاقی شمرد، سیاهپوستان را برده خواست و هر که را که از نورمها خارج بود، به حاشیه راند، به نقد می کشد. آیا دامر نتیجه ی این تنفر حاکم بر افکار عمومی نیست؟ آیا نفرت او از همجنسگرایان و سیاه پوستان، در حالیکه خودش حتی تا لحظه ی مرگ همجنسگرا بودن خود را نفی می کرد، نمونه ی انسان بیمار در نتیجه ی سرکوب امیال انسانی خود نیست؟ انسانی که توانایی دوست داشتن ندارد و تنها نفرت را با خود حمل می کند. و بعد، از یکسو دامر را می بینی که هنگام دستگیری، به تمام جنایات خود اعتراف می کند و بسزای اعمالش می رسد، اما از سوی دیگر سربازان آمریکایی را که از جنگ خلیج فارس، پیروزمندان باز می گردند و بعنوان قهرمانان ملی از آنان بخاطر بمب انداختن بر سر انسانهای بیگناه تقدیر می شود. آیا این پارادوکس نیست؟ آیا آدمخواری قاتلی نون دامر با آدمخواری فرهنگی آمریکا قابل مقایسه نیست؟

با اینهمه تأثر عبود، خشونت را نمایش می دهد، اما آن را بهیچوجه تأیید نمی کند. آنچه برخی را از دیدن چنین نمایشی به این اشتباه می اندازد، خشونت بازسازی شده بر صحنه نیست، بلکه وحشت ماست از آن بخش خشونت طلب درونمان که خود را نمایان می کند. بازیگران در هیچ لحظه ای از بازی، این شبهه را ایجاد نمی کنند که آنچه بر صحنه انجام می شود، واقعی است، بلکه کل ساختمان اجرا مرتب بر این تاکید دارد آنچه می بینیم، نمایش است. تماشاگر نیز می داند که بدیدن یک نمایش آمده است.

خون صحنه، تا پایان نیز مصنوعی باقی می ماند. آنچه در کار عبود اهمیت دارد اینست که دروغ صحنه ای بسیار واقعی تر از صحنه های واقعی درد و مرگ انسانها جلوه می کند که توسط رادیو و تلویزیون طوری نمایش داده می شوند که خوب به فروخته شوند و قابل مصرف باشند.

"نقل قولهایی از یک شهر ویران" (۱۹۹۴): در آغاز نمایش، صورتهای دو مرد (یکی پر و گرد و دیگری نحیف و لاغر) را می بینیم که برنگ سفید گریم شده اند. سرها از روزنه هایی بیرون آمده اند و صورتهای بی حس بنظر می رسند. کمی جلوتر نرده هایی مانند میله های زندان دیده می شود. در سوی دیگر برجی از جعبه های پودر لباسشویی. در جلوی صحنه دو تلویزیون قرار دارند که صورتهای را در نمای درشت برجسته تر می سازد. صداها از دستگاههای صوتی پخش می شوند و تصویرها متن را بطور همزمان لب می زنند. سرهایی بدون بدن. این فاصله گذاری اولیه در طول نمایش ما را با فیگورهایی مواجه می کند که برآستی نمی دانیم آیا بدنهایشان بدانها تعلق دارد یا نه.

یکی از شهری ویران و مسموم می گوید که می خواهد بدان بازگردد ، چرا که از کثافت خیابانها حالش بهم می خورد و از خود می پرسد صاحب این شهر کیست ؟ اما پاسخ برایش چندان مهم نیست ، چرا که جای دیگری برای ماندن ندارد . دیگری درباره ی اصول تجارت و خرید و فروش اجناس فلسفه بافی می کند و نتیجه می گیرد، از آنجا که بعنوان مصرف کننده ، چیزی تولید نمی کند ، اعدام خواهد شد . او از نفرت خود از دنیایی می گوید که توانایی "زندگی بخشیدن" ندارد. نور از صورتها به جلوی صحنه حرکت می کند و ما سیمهای خارداری را می بینیم که صحنه را از سالن تماشاگران جدا می کند و در دو سوی کناری صحنه پرچینه های سفیدی را که در معنای دوپه او وجودی شان ، اردوگاههای کار اجباری و در عین حال باغچه ای با صفا را تصویر می کنند .

چهار نفر که از سر تا پا با گچ سفید باند پیچی شده اند ، از سوراخهایی در کف صحنه بیرون می آیند و گلهای مراسم عزاداری بر گردن آنها آویزان است . مجمع خنده آوری از چند مرده نما . حرکتهای بدنی آنها مجموعه ای از تمرینهای حرکتی و زجری بی پایان را به ما الفاء می کند . اکثر فیگورهایی که در طول نمایش می بینیم ، دبل دارند و بعنوان زوج (دونفره) وارد می شوند . در اینجا فرد هیچ شانسی برای بقا ندارد .

در عقب صحنه در های سلول می افتند و ناگهان صاحبان سرهای ناطق بروی صحنه می آیند . دو راهب ، یکی از آنها زنی با تبری در دست . آنها فریاد می زنند :

"متمدن باشید! درست رفتار کنید!" ... و برای صحنه ای پرشتاب و پر تصویر زمینه سازی می کنند. صحنه ای روان و یکنفس همراه با رقص ، فیلم ، نقاشی ، تصاویری از فرهنگهای سنتی و اسطوره ای ، با برشهایی خام و در هم از صحنه هایی آبستره و انعکاسهای تصویری از ویرانی و جنگ روانی میان فرهنگ غربی - سرمایه داری و فرهنگ شرقی - اسلامی . حتی تیترا نمایش نیز طعنه ای است به بهره کشی مضاعف از این جنگ . چراکه نه تنها تصاویر جنگ را می توان بعنوان "نقل قول" براحتی فروخت ، بلکه می توان آن را به "قیمت گذاری بر شهری ویران" نیز تغییر داد. صحنه ی رضا عبود مکانی است در حال تغییر و تحول مداوم . تنها پودرهای لباسشویی هستند که تغییر نمی کنند. تصاویر زنده از نوعی حافظه ی جمعی - فرهنگی که با سرعتی بی نظیر ، همچون هذیان و کابوس از مقابل نئشان تماشاگر می گذرند و او را متوجه محدود بودن و بسته بودن فضای فرهنگی - اجتماعی اش می سازد.

در جایی از متن گفته می شود " از ویرانه های زندگی به شتاب اگر در گذری ، شوقی به درک آن نخواهی داشت ". بازیگرانی با نیرویی بی پایان در یک زمان بندی دقیق که از طریق صدا به آنها داده می شود به یک مسابقه ی دو با زمان دست می زنند، انگار که می خواهند با صرف حداکثر نیرو و انرژی و توان خود ، محدود بودن زمان حیات واقعه ی نمایشی را بزیر علامت سوال ببرند . در حالیکه عده ای مشغول پول شمردن هستند و از کورس مالی در بورس صحبت می کنند، عده ی دیگری در حال تماشای شهری هستند که در حال سوختن است . در عین حال در دوردست باغی زیباست که در آن گلهای آفتابگردان می رویند.

در پاسخ به پیام اخلاقی "متمدن باش" ، در این نمایش به این نتیجه ی بی برگشت می رسیم که " تمدن" مرده است . هر قدر به گذشته بازگردیم ، از غرب به شرق تا سارایوو، پرسپولیس ... همه جا تنها ویرانی است که ماندنی است . هیچ پیشرفتی در تمدن دیده نمی شود تنها چیزی که پیشرفت کرده است ، تعالی و تجهیز سلاحهای جنگی ست یا پاکتهای نگهداری اجساد برای زدودن محیط زیست از آلودگی ، آن هنگام که آمریکا در خلیج فارس جنگ راه می اندازد . شکنجه های قرون وسطایی ، در جنگ بوسنی در شرق و مجروح ساختن بدن در فرهنگ زیبایی چهره واندام در غرب ، دوروی یک سکه اند . ویرانه های جنگ به درونی ترین اجزاء بدن انسان نیز رخنه کرده است .

عبود از دنیایی می گوید که در آن اخلاق و پیامهای اخلاقی بعنوان عامل ارتباطی میان انسانها عمل نمی کند ، بلکه تنها ابزاری است برای توجیه خشونت ، بی عدالتی و به حاشیه راندن آنها که در نارتوهای کلیشه ای - مصرفی نمی گنجند.

در تئاتر عبود ، بدنها "ماشینهای متحرک" هستند که ایده های آبستره و موقعیتهای پئییده ی روانی را بنمایش می گذارند که تنها از طریق زبان ، قابل بیان نیستند.

زبان متنی که رضا عبود و برادرش سالار نوشته اند ، در برخی جاها ی نمایش زبانی کاملا شاعرانه است و در جاهای دیگر به زبان روزمره نزدیک می شود.

در صحنه ای ، در حالیکه یک گروه پیشاهنگی (مردها با دامن و زنان با شلوار) با یک آهنگ کودکانه ، سرود "مرد خودساخته" (مارش نظامی آمریکایی) را می خواند ، دو مرد در گوشه ای ، در سایه در حال معاشقه اند . در برابر این سوال قرار می گیریم که آیا باید تحت فشار نورمهای از پیش تعیین شده ، دفن شد یا اینکه در لحظه های لذت موقت فردی ، به قیمت کوتاهی عمر قانع بود . در برابر این سوال که چگونه می شود درست زندگی کرد ، تنها پاسخهای نادرست می توانند وجود داشته باشند . در پایان ، همه بازنده ایم ، ترا که هر نوع بیان حس سرانجام به کلیشه تبدیل خواهد شد .

تئاتر عبود هم بلحاظ فرم و هم در محتوا بر تئاتر معاصر تاثیر بسزایی داشته است . عبود با ژانرهای مختلف بازی می کند ، بخشهایی را به لغت معنی آثار خود تبدیل می کند و بعد از بین می بردشان تا به تعاریف جدیدی از امکان بیان هنری خویش برسد. تسلط بر این تکنیک ، بدون تسلط بر ژانرهای مختلف و شناخت کامل آنها ممکن نیست. شاید تعریف بالا عبود را علاوه بر "تئاتر خشونت" به "تئاتر تجربی" بعنوان حاصل نهایی جنبش آوانگارد در تئاتر نزدیکتر کند . در تئاتر عبود ، یک داستان با یک موضوع تعریف نمی شود ، بلکه پیوندگیهای زندگی اجتماعی و موضوعاتی که با یکدیگر در ارتباطند ، بصورت یک مجموعه ، اما با یک خط اصلی به ما عرضه می شود. مبنای علمی این نوع از تئاتر که ما را وارد ظرافتها و ارتباط معضلات با یکدیگر می کند ، آترناتیو هنر معاصر است در برابر تئاتر کلاسیک ، پاسخ هنرمند امروز است به ریتم جامعه ی معاصر و روابط پیچیده ی اجتماعی از یکسو ، و بیان شتاب زمان و در عین حال مکث بر آنچه در اثر این شتاب بی اهمیت جلوه می کند . در تئاتر عبود ، بدن بازیگر تا سرحد ویرانی در حرکت است تا ویرانی حاصل از خشونت بر جسم را نمایش دهد ، سرعت ریتم صحنه ها ، اجراهایی که لحظه به لحظه ی آن سرشار از تصاویر دقیق ، حساب شده و گاه خارق العاده است . ایجاد صحنه های شلوغ و تصاویر پی در پی ، که هر یک می تواند بنای یک کار باشد ، بدون وجود دقت در پرداخت و نظم بی وقفه ، غیر ممکن است . تئاتر عبود در عین حال نمونه ای از تئاتر سیاسی امروز جهان غرب است که گاه به پست مدرنیسم نزدیک (البته نه از نگاه ایرانی که پست مدرنیسم برایش ابزاری برای توجیه عقب ماندگیهای خود است ، بلکه بعنوان منقد مدرنیسم از نگاه انسان مدرن).

موضوعاتی چون جنگ ، راسیسم ، تجاوز ، سکسیسم ، همجنسگرایی ، شیزوفرنی اجتماعی مبنای کار محتوایی عبود هستند . خلاصه کنیم ، اگر سخن نیچه را که می گوید (نقل به معنی) جنگ و خشونت و فتح کاری مردانه است و زندگی بخشیدن و زایش کار زنانه ، (و البته بدون در نظر گرفتن اینکه نیچه اولی را مایه ی افتخار می داند و دومی را کاری پست) ، مبنای این تحلیل قرار دهیم ، می توان چنین گفت: رضا عبود با به تصویر کشیدن خشونت تهوع آمیز فرهنگی و بظاهر متمدن ، ما را بسوی آن بخش دیگر ، بخش زنانه ی وجودمان ، آن بخشی که توانایی خلق کردن و خدمت در راه زندگی و نه در راه مرگ را دارد ، بما نوید می دهد . او ما را به انتهای نیستی می برد ، تا از پس آن راهی به سوی هستی بیابیم ، و مگر همانگونه که در پیش نیز گفتیم ، معنای "دارآلوز" که نام گروه تئاتر وی بود ، زایش و زندگی نیست.

منابع استفاده شده:

- Artaud, Antonin : Das Theater und sein Double (Fischer Verlag , Frankfurt , ۱۹۷۹)
- Brauneck, Manfred : Theater im ۲۰. Jahrhundert (Rowohlt Verlag, Hamburg, Neuauflage ۱۹۹۸)
- Tiedemann , Kathrin : Die obskure Banalität des Todes (in :Theater der Zeit , Oktober ۱۹۹۴)
- Siegemund , Gerald : Newyork in Frankfurt in Journal Ffm (Heft ۱۲ , ۱۹۹۳)
- Mühlre , Katja : Leichenteile im Müllschrank (In: FAZ .۱۱. Juni ۱۹۹۳)
- Grus , Michael : Hackfleisch (In: Frankfurter Rundschau , ۱۵. Juni ۱۹۹۳)
- Kosmann , Julia : In den Ruinen des Weltdorfes Hölle (In: TAZ Hamburg , August ۱۹۹۴)