

ارض باطله^۱

نوشتاری درباره‌ی نوزدهمین جشنواره‌ی تئاتر دانشگاهی

نویسنده: هاجر سعیدی



نوشتن درباره‌ی جشنواره‌ی تئاتر دانشگاهی همان قدر سخت است که سهل. همانند نوشتن درباره‌ی همه‌ی رویدادهایی که در چند روز رخ می‌نمایند و بلافاصله باید درباره‌شان نوشت. نخست از خود می‌پرسی درباره‌ی چه چیزی باید بنویسیم؟ یک پاسخ، شرح و تفسیر رخداد جشنواره است اما آیا اگر هر روز جشنواره را نیز شرح دهیم، درباره‌ی جشنواره نوشته‌ایم؟ آیا نوشتن درباره‌ی تئاترهایی که اجرا شده است، نوشتن درباره‌ی جشنواره است؟ آیا اصلاً می‌توان جشنواره‌ی تئاتر دانشگاهی را چونان تکه‌سنگی که از دل کوه بیرون آمده است، بررسی کرد و به اتصالات و متن کوه نیندیشید؟ آیا «چیزی» به‌ماهو به نام جشنواره‌ی تئاتر دانشگاهی وجود دارد یا باید حین تلاش برای نوشتن درباره‌اش سه متن جشنوارگی، تئاتر و دانشگاهی بودنش را مدام در پیش رو داشت؟ آیا بدون بررسی این سه متن می‌توان به انبوه سؤالاتی که پس از هر بار دیدن یک تئاتر به ذهن آمده پاسخ گفت؟ من نتوانستم این جشنواره را بدون نگاه به افق تئاتر جریان اصلی (main stream) و خاستگاه دانشگاهی آن بنگرم. این نوشته تلاشی برای نقد و شرح‌و‌شرحه کردن این نسبت‌هاست.

نخستین سؤالی که در طول این رویداد به ذهن متبادر می‌شود، این است: این مجموعه از تئاترها در کدام مختصات زمانی در حال اجرا هستند. به طور واضح، منظور من تاریخ تقویمی اجرا نیست، پرسش از

^۱ ارض باطله، اشاره و ادای دین به «نیت» اجرایی در جشنواره به همین نام است

نسبت آن با تاریخی‌ست که در آن حیات یافته و زیسته‌اند. «آیا جشنواره‌ی تئاتر دانشگاهی معاصر زمان خود است؟». معاصر بودن چیست؟ این سؤال به تعداد تمامی پرسشگران در تاریخ تکرار شده است و به همان میزان از روزی که از دهان آگامبن خارج شد، تازه است. معاصر بودن، دوختن نگاه خیره، تیز و بُرنده‌ی هنرمند بر تارک زمان خود است. معاصر بودن دیدن پرتوهایی‌ست که نه از نور، نه از فوتون‌های نور، که از منبعی تاریک در هر زمان ساطع می‌شوند، معاصر کسی‌ست که می‌داند به چه شیوه‌ای به آن نا-دیدنی چشم بدوزد. آن کس که شدت نور زمانه کورس نمی‌کند و شاید با این تعریف، معاصر بودن در زمانه‌ی حاضر تئاتر، کورنشدن در برابر پرتو پرنور و مستولی «تئاتر جریان اصلی» کشور است. جریان اصلی تئاتر کشور تعریف پیچیده‌ی ندارد. در تماشاخانه‌ها، نقدها و مجلات تئاتری ایران نفس می‌کشد. جریان عموماً دست راستی، کمابیش محافظه‌کار، مقتصد و در یک کلمه «حرفه‌ای». مجموعه‌های ایران‌شهر و تئاتر شهر نماد آن اند. بازیگران و کارگردانان خود را دارند، مرکز هنرهای نمایشی دولتی حامی آن است و افق‌اش «اجراهای شسته‌رفته، تکنیک‌گرا و زیبایی‌شناختی»‌ست. از نظر سیاسی موضع‌گیری ندارد، اگر هم در جایی، از سیاست حرفی باشد، حرف از «سیاست» است در سطحی و بی‌خطرترین اشارات‌اش و نه «امر سیاسی». تئاتر بدنه نه تنها توانی بلکه اراده‌ای نیز برای بحرانی‌کردن وضعیت‌ها ندارد. با این تعریف آیا جشنواره‌ی تئاتر دانشگاهی نوزدهم آن نگاه خیره است که چشم از نور قاهر برداشته و به «دیگر سو» می‌نگرد؟ پاسخ این است: متأسفانه خیر. این جشنواره در فرآیند کلی خود، تا آن‌جا که از سد هیأت انتخاب گذشته است نه در سطح ایده، نه اجرا و نه انتخاب نهایی در جست‌وجوی «چیز» جدیدی نیست؛ ایده‌های اکسپریمنتال، انتقادی یا بحران‌ساز. آن ایده یا نظرگاهی که «وضعیت اضطراری» را احضار کند در اجراها دیده نمی‌شود؛ اجراهایی که حتا اگر به سراغ بحرانی‌ترین نمایش‌نامه‌ها (گالیلیه‌ی برشت و زبان کوهستان پینتر) رفته باشند، با خوانشی محافظه‌کار و صرفاً بازنمایانه، چیزی از دید انتقادی متن باقی نمانده است. آیا واقعا باید تا این حد تکنیک‌گرا بود یا میزانشن را با تلاش برای تحکیم نظم مستقر اشیاء اشتباه گرفت؟ آیا میزانشن و اجرا و فیگورها باید تا این حد بدنی فربه و سنگین باشند که رمق هر بارقه‌ای از سویی رهایی‌بخش اثر را بگیرند؟ این وضعیت، تماشاگر به مثابه کلادیوس را نه تنها با اجرای صحنه‌ای که احضارکننده‌ی مسئولیت‌اش، خطایش، سکوت‌اش باشد، «با شرم خود» مواجهه نمی‌کند بلکه به او یادآور می‌شود: آسوده باش این فقط یک تئاتر است، برای رضایت، هم‌دستی با تو و تزکیه‌ات.

اما دلیل این‌همانی تئاتر بدنه و تئاتر دانشگاهی چیست؟ شاید عامل اصلی، «جریان مستولی تئاتر» باشد که خود را فریب‌کارانه چون تنها الگوی موجود و پیش‌فرضی بدیهی نمایانده است. مانند یک کارخانه‌ی اقتصادی که سعی دارد با کم‌ترین هزینه پتانسیل‌های بیرون از خود را جذب و با دیگر تولیداتش همسان و هر توانشی را به یک کالا بدل کند. به بیان دیگر زیبایی‌شناسی موجود در تئاتر بدنه برآمده از تقاضایی اقتصادی‌ست که به موجب آن باید از پس هزینه‌ی تماشاخانه‌ی شبی پانصد هزار تومان برآمد، مخاطب را

همواره در «رضایت افیونی» نگاه داشت و مراقب بود که هیچ توانش جوانی، این ساختار استتیک / تقاضا را مختل نکند. در این میان چند استثنا هم وجود دارد: «ارض باطله» با اجرای پویا شهرابی که با خوانش آرتویی سعی بر احضار وضعیت خطیر صبرا و شتیلا دارد. (نیت اجرای اثر چندان مشدد و احترام برانگیز است که در این لحظه می‌توان از این قضاوت شخصی که اثر موفق است و یا خیر، صرف‌نظر کرد. مرا با عمارت یا ویرانی او چه کار، بهشت یا دمشق است یا بالای آن - نقلی کهن.) «بهارنارنج» خانم رومینا نظامی که زندگی روزمره‌ی یک خانواده‌ی محترم طبقه‌ی متوسط ایران را دچار وقفه می‌کند. نه وقفه‌ای فرمی بلکه ایجاد وقفه در «جریان زمانی» آن خانواده، در لختی اطوارشان، در ایستایی میزانسن‌اش، تکرار و بی‌سببی دیالوگ‌هایشان. «بهارنارنج» به معنی کامل معاصر زمان خودش است، نه با اکسپرش‌ها و طعنه‌های سطحی و استعاره‌های نخ‌نما بلکه با واسازی مناسبات، جان‌کندن و روزمره‌ی خانواده، ملال ساختاری زمان اکنون را بازنمایی می‌کند. در واقع «بهارنارنج» روایت یک خانواده‌ی ایرانی نیست، هر خانواده‌ی ایرانی می‌تواند باشد. سرخوردگی پدر از فقر سیستماتیک، دختر و پسری که از ساختار اجتماعی بیرون افتاده با امر اجتماعی فقط به واسطه‌ی برخوردهای کوتاه با همسایه‌ها، مناسبات قراردادی و عادت‌زده‌شان با دوستان و روزنامه‌های کثیرالانتشار در تماس اند. در این تئاتر فقر و ملال نه به عنوان معلول کم‌کاری‌های شخصی که حاصل سیستمی اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی است که آدم‌ها را به اشیایی منقاد در خود بدل کرده است. نمونه‌ی نقض دیگر اثر مهجور دانشکده علمی کاربردی کنگان است. «سه» روایت از مردن در یک روز مه‌آلود» اثر فضل‌اله عمرانی ایده‌ای ضدمرکز (یا لاقول مرکز زده‌نشده) دارد؛ تخیل برانگیز، با اجرایی ناب‌هنگام و بد (هرچند هرکجا کارگردان خواسته بود به معیارهای رایج تئاتر تن دهد، شکست خورده)، واجد نیروی ناب‌جسانی در تئاتر است؛ اجرایی که هرچه پیش می‌رود، فقط تخیل برانگیزتر می‌شود، پدری که کار خود را به دلیل خرابی تیغه در کشتارگاه از دست داده و دچار جنون شده است و به حساب‌اش از باغچه‌ی خانه‌اش گاو می‌روید. جنون هم ساختاری است، حاصل آل‌زدگی، فقر و جغرافیای خطه‌ای که تئاتر از آن زاده شده و منتشر شده است. اثری که اگر در بخش مهمان نبود و دیده می‌شد، شاید می‌توانست بخشی از تمجید داوران و ناظران از «دا» را شریک شود. «دا» داستان تولد، جوانی و حرمان‌های یک پسر ترنس‌جندر در یک روستای سنت‌زده و کوچک است. مناسبات اطرافیان‌اش با او ملغمه‌ی پیچیده‌ای از عشق و واپس‌زدن است. مورد عجیب ضرغام با آن آگاهی شخصی خود سوژه بر جنسیتش که همه‌ی مناسبات پیشینی یک روستا را به هم می‌ریزد. «دا» همین قدر که در ایده بی‌پرواست در اجرا محافظه‌کار و کم‌خلاق است. بازی‌های رئالیستی و کارگردانی و فضاسازی مرکزپسند. در جایی خواندم که کارگردان نمایش گفته «دا» یک تئاتر مستند است. این همان خطری است که «دا» را بیش‌تر و «سه» روایت از مردن در یک روز مه‌آلود» را کم‌تر آلوده است: خطر اجرایی مرکزنگر از ایده‌هایی ناب.



آگامبن در *آپاراتوس چیست* با اشاره به شعر ماندلشتام می‌نویسد معاصر بودن چشم‌دوختن بی‌پروا در چشم زمانه، این جانور وحشی‌ست. حال سؤال این‌جاست در این سرخوشی افیونی ساختاری که ما، عصر ما، را فرا گرفته، آیا معاصر بودن اتفاقاً بدل به آن جانور وحشی نشده است که هنگامی هر سرخوشی و رضایت را به خطر می‌افکند؟

دانشجویی یا دانشگاهی؟

عنوان جشنواره چیست؟ تئاتر دانشجویی یا دانشگاهی. آیا تفاوتی وجود دارد؟ بله. تفاوتی ساختاری. دانشگاه‌های ما کجا هستند؟ جمعیت زیادی، بسیار بیشتر از ظرفیت فیزیکی و آموزشی دانشگاه‌ها. حاصل «سیاست درهای باز» دولت در قبال دانشگاه. دبیرستانی‌ها فوج فوج به دانشگاه‌ها می‌ریزند بی‌آن‌که پتانسیل دانشگاهی بتواند امکانات اولیه و شرایط کاری بعدی را مهیا کند. این شرایط برای دانشجویان، کلاس‌های کوچک، امکانات محدود، استادان بی‌سواد (و با اغماض بی‌انگیزه)، هرج‌ومرجی باورنکردنی را به وجود آورده است. در این بلبشو البته دانشجویان این شانس را دارند دوره‌ای از تحصیل را تجربه کنند که پتانسیل‌های سیاسی دوران دانشجویی را داشته اما توان آموزشی آن به‌شدت تحلیل رفته است. سلطه‌ی آموزش‌های آکادمیک بر اذهان دانشجویی، همواره خصلتی اخته‌کننده و ضد رادیکال (محافظه‌کار) دارد؛ نظامی که با راه‌انداختن تقایل دوتایی «نظریه - کار عملی» نه تنها به پژوهش و اندیشیدن نپرداخته بلکه کار عملی‌اش را نیز اخته کرده است (در نشست روز پژوهش که در واقع نه نشست بود (زیرا هیچ مخاطبی نداشت) و نه روز پژوهش (زیرا فقط هفت چکیده به دبیرخانه رسیده بود) اضمحلال بود که نیشخند می‌زد). حاصل این سیاست، نظام آکادمی صلب و بدنمندی‌ست که در نهایت پوسیدگی هنوز شکاف نخورده است. آن شکاف اساسی که دانشجویان بتوانند از میان آن به عرصه‌ی عمومی، موضع‌گیری سیاسی و آنا‌رشی‌چنگ بزنند. بدن محافظه‌کار و پوزیتیویستی دانشگاه دانشجویان را

از شهریاران شورمند به مخموران افسرده‌سیمیایی بدل کرده و به نظر می‌رسد جشنواره تئاتر دانشگاهی نیز ادامه همان سیاست است. بله این جشنواره دانشگاهی‌ست و نه دانشجویی. به نظر می‌رسد این تغییر کلمات یک لغزش زبانی نیست، یک نقطه‌ی چرخش ساختاری‌ست که بر توفیق نظام کهنه‌ی سنتی دانشگاهیون بر توانش آنارشیستی دانشجویی اصرار می‌ورزد. اما بدیلی وجود دارد؟ راه برون‌رفت؟ پاسخ روشن است. باید این جشنواره تئاتر «دانشجویی» شود. یکی از داوران در نشست بررسی تئاترها به جمله‌ای اشاره کرد که نباید گذاشت در سطح اشارت باقی بماند: می‌خواهیم جشنواره‌ی تئاتر دانشگاهی را از دست اساتید به دانشجویان بسپاریم (نقل به مضمون). این ترخیص به شدت ضروری اما ناممکن است زیرا هر نوعی از استرداد، واسپاری یا ترخیص فرمالیته است، اودیپال است، فقط حذف یک پدر و تکثیرش در دیگران است، تنها آن زمان به معنی واقعی کلمه رهایش است و نه واسپاری، نه محصول واگذاری قلمرو از طرف دانشگاه که محصول اشغال آن توسط دانشجویان باشد. تنها در آن صورت جشنواره می‌تواند به آن شکاف اساسی بدنه تئاتر تبدیل شود.

این اشغال به دو چیز نیاز دارد: «هم‌افزایی همه‌ی نیروهای دانشجویی و یک نقطه‌ی هم‌آیش و انتگراسیونی». برای این اشغال علاوه بر هم‌جهت‌کردن همه‌ی خطوط توانش دانشجویی، سینرژی و هم‌افزایی همه نیروها تئاتر رهایی‌بخش مانند تئاتر زنانه (بهترین کارهای جشنواره محصول نوشتار زنانه است و البته روی صحنه‌ی اهدا جوایز هیچ زنی نیست)، تئاتر شهرستان‌ها (تئاترهایی که با زبان بومی اجرا می‌شود و مسائل قومی - بومی را مطرح می‌کند)، تئاتر آن‌هایی که تئاتری ندارند و هموساکرها (آن‌ها که به طرزی ساختاری حتا در شمار آورده نمی‌شوند: مهاجرها، دانشجویان سایر کشورها و افغان، تئاتر افغان، تئاتر کودکان کار)، تئاتر محذوفان (توجه ویژه به تئاتر «دا» از این منظر پرداختن به مسئله سوژه‌ی ترنس‌جندر با آن دیالوگ مهم شخصیت ضرغام قابل توجه است: من دختر نشدم، من دختر هستم)، مستلزم یافتن آن نقطه‌ی انتگراسیونی نیز هست. نقطه‌ی انتگراسیون نقطه‌ای‌ست که همه را در یک «چیز» به هم منوط و مرتبط کند. اما آن نقطه کجاست؟ این نقطه پایان‌دادن به حکم دانشگاه است. به خطوط ابتدایی این پاراگراف باز می‌گردم: این نقطه که در جست‌وجوی آن ایم شاید چونان نامه‌ی ادگار آلن پو همواره پیش روی‌مان بوده است: ضرورت فرارفتن از دوقطبی «نظریه-کار عملی» که هم‌اکنون نیروها اسیرش هستند، به بیان دیگر تبدیل تئاتر به «نظریه‌ی کنش و کنش نظری»، از میان برداشتن پیش‌فرض‌ها و یافتن خوانش‌های جدید. افق‌های گشوده و میل نه به ساختن تئاترهای زیبایی‌شناسی مخمور، بلکه واسازی همه‌ی ارزش‌های پیشینی و رسیدن به ارزش‌هایی در سر حد. استیکی که دیگر تئاتر ساخته‌شده، تئاتر بازنمایانه، نباشد، زیبایی ناب «یک کنش نظری» باشد. جایی که دیگر در دانشگاه نیز نام واحدی نظری یا عملی نباشد. تئاتر باشد فقط. در این صورت می‌توان نیروها را آزاد کرد. تئاتری داشت که دانشجویان قلمروهای نشان‌دارشده‌ی پیشین‌اش را فتح کنند و ارزش‌های جدید بیافرینند. انضمامی اتفاقات زمان خود باشد. در دانشگاه باید این ایده‌ها سرایت پیدا کنند، باید

استادان و دانشجویان از دانشگاه واسازی کنند. آرتو و ژنه و دلوز و کانتور صرف نظریه‌پردازان شیک و مد روز نباشند. نه آنان، هر نظریه‌پردازی یا کارگرانی که بتوان از سویه‌ی رهایی‌بخش‌اش برای آزاد کردن انرژی‌ها استفاده کرد: «جوان باش و دهانت را نبند»^۲. در آن صورت «جشنواره» نیز ماهیتی دیگر می‌یابد. جشنواره از قالب یک فستیوال به یک کارناوال تبدیل می‌شود. با خاصیت کارناوالی‌کنندگی‌اش. تبدیل فستیوال بی‌خاصیت به یک مرکز مقاومت. تبدیل انبوه تماشاگران به نیروهای غیررسمی مقاومت از خلال مناسک جمعی. تبدیل دوباره‌ی تئاتر به لذت سرخوش دیونوزوسی‌اش و رستگاری آن از نظم آپولونی.

^۲ اشاره به شعار پوستر انتقادی می ۶۸: *sois jeune et tais toi*. جوان باش و دهانت را ببند.