ویروسی میان شهرها و بدن‌ها

جهان تئاتری رضا عبده و زیبایی‌شناسی رادیکال آن با نگاهی به نمایش «نقل‌قول‌هایی از یک شهر ویرانه»[1]

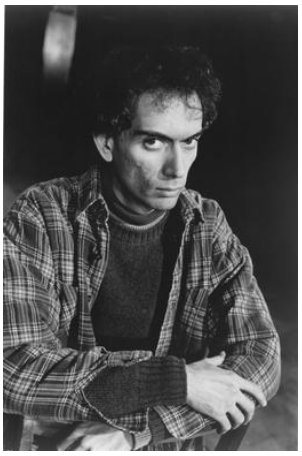
نویسنده: انوشیروان مسعودی

«نقل‌قول‌هایی از یک شهر ویرانه» آخرین اثر نمایشی رضا عبده، کارگردان رادیکال و آوانگارد ایرانی-آمریکایی است. این تئاتر، ابتدا در سال هزار و نهصد و نود و چهار در جشنواره تئاتر لس آنجلس، به عنوان نتیجه یک کارگاه اجرا شد و سپس در نیویورک به روی صحنه رفت.

در این مقاله بیشتر به اجرای لس‌آنجلس نگاه داشته‌ام و کمتر تمرکزم را بر اجرای نیویورک معطوف کرده‌ام. با این همه، ویدئوی هر دو اجرا مورد استفاده قرار گرفته‌اند.[2]

مقاله پیش رو، ابتدا در قالب یک سخنرانی فشرده‌تر به زبان انگلیسی در سمینار زیر ارائه شده است:

April 3–4, 2025: Between Borders and Bodies: Reza Abdoh's Theatrical Aesthetics of Displacement. Lecture at Dis:connected – Artistic Belonging and Recognition, Käte Hamburger Research Centre- Ludwig Maximilian University Munich.



رضا عبده

[1] Quotations from a ruined city, 1994.
[2] https://vimeopro.com/adamsoch/reza-abdoh

در ابتدای نمایش «نقل‌قول‌هایی از یک شهر ویرانه»، یک تک گویی کلیت رابطه ی عبده با مسئله ی «آوارگی» و شهر ویرانه را نشان می‌دهد:

«دوباره بازگشتم به شهر ویرانه، کجا می‌تونستم برم؟ به هر حال، جایی برای رفتن نداشتم و تو ممکنه فکر کنی، چیز قشنگی در این ماجرا وجود داره، درباره جایی برای رفتن نداشتن. خب این یه حرف چرنده.»

در واقع بازگشت به شهر ویرانه، نه بر مبنای یک میل، که نوعی اجبار است: جای دیگری وجود ندارد و مسئله نه جا به جایی، که آوارگی است. اما این شهر ویرانه کجاست؟ آیا با یک زندان روبرو هستیم؟ یا شاید یک بیمارستان؟ جایی که انسان به علت بیماری، خطر واگیری یا نگرانی از مرگ، باید ایزوله و در یک اتاق مجزا قرار بگیرد؟ آیا ویرانه به کمپ‌های عظیم پناهندگی اشاره می‌کند؟ جایی که پناهندگان، جنگ زدگان و قحطی زدگان از «شهروندان» جدا می‌شوند، دورشان حصاری کشیده می‌شود و به حاشیه‌های شهر برده می‌شوند تا شهر شاهد وجود آنان نباشد، و خطر وجود این بیگانگان، شهر را تهدید نکند؟

آیا این «شهر ویرانه» همان ویرانه‌های جنگ نیست؟ جنگ یوگسلاوی و بالکان یا جنگ خلیج فارس؟ یا شاید این فضا نمایشگر گتوهای شهری است؟ جایی که حاشیه نشینان، فقرا، مطرودین، دگرباشان، طبقه کارگر رها شده و مهاجران غیرقانونی زندگی می‌کنند؟ آیا اینجا یک گورستان بزرگ عمومی است، انبوه از گورهای دست جمعی؟ یا شاید اشاره‌ای است به «خرابات» معروف حافظ، یک ناکجاآباد؟

شهر ویرانه ی رضا عبده، فضایی حائل است، فاصله‌ای بین نشستن در فضای امن و وضعیت ناامن، یک فضای تعلیق، مکانِ بلاتکلیفی یا یک اتاق انتظار. از منظر کالبدی در نمایش، این فضا با سیم‌های خاردار احاطه شده است و از این طریق شهر ویرانه را از باقی فضاهای پس زمینه و مکان نشستن تماشاگران جدا می‌کند. سیم خاردار، اما نه صرفاً چیزی برای جدا کردن فضاها، که ابزار مرگ نیز هست. در طول نمایش سه بار افراد دست به سیم‌های خاردار می‌زنند و در هر سه بار کشته می‌شوند، گویی مرگ از لمس کردن «امر» ممنوعه یا جداکننده ناشی می‌شود. در نتیجه مسئله ماندن در این فضا به نوعی گیر افتادن است، یعنی امکان فرار کردن از ویرانه فراهم نیست.

در فضای حائل میان سیم‌های خاردار، با شخصیت هایی طرفیم که که گویی از گورستانی فرار کرده‌اند: مرده‌هایی متحرک، کسانی در حال تقلا و نبرد با بیماری، آواره‌ها، درمانده‌ها، افرادی با بدن هایی باندپیچی شده، مومیایی هایی که در وهله اول همه شبیه به یکدیگر به نظر می‌رسند، اما هرکدام حامل تاریخی شخصی از شکنجه، مرگ و میل هستند.

در این میان زوج جوانِ عاشق پیشه با بازی تام پرل[۳] و پیتر جیکبس[۴] درگیر بیماری و تقلا برای زنده ماندن هستند. آن‌ها در شهر ویرانه گیر کرده و منتظر رفتنند، اما امکان رفتن را نمی یابند. تام و پیتر مدام در رفتاری تنانه، همراه با دیالوگ هایی شاعرانه اما منقطع و تکه تکه، به کند و کاو در مفهوم مرگ، عشق، رنج ، آمیزش و لذت می‌پردازند. زوج مسن تری که تونی تورن[۵] و تام فیتزپاتریک[۶] نقش هایشان را ایفا می‌کنند، در عوض به شهر ویرانه بازگشته‌اند. این دو، وابسته به قدرت و سرمایه هستند و بیشتر درباره اقتصاد، معامله، بانک، خرید و فروش مستغلات و خاطرات شخصی‌شان صحبت می‌کنند. این دوگانگی در فضای نمایش نیز دیده می‌شود. فضایی تاریک و سترون و تک افتاده با شبح مرگ و بیماری بر فراز آن، که از سویی یادآور شهرهای طاعون زده قرون وسطی است و از سوی دیگر شبیه به ویرانشهری مدرن است، بازمانده از سرمایه داری متاخر.

[3]Tom Pearl
[4]Peter Jakobs
[5]Tony Torn
[6]Tom Fitzpatrick

بیماری ایدز، در مرکز این جهانِ نمایشی قرار می‌گیرد. نوعی نقطه اتصال بین میل و رنج، بین خشونت و مقاومت. موقعیت عبده به عنوان هنرمندی مهاجر، دگرباش و مبتلا به اچ آی وی که در اوج عصر رونالد ریگان محافظه کار می‌زیست، به او این امکان را می‌دهد تا به میانجی مسئله ی ایدز، تصویری یگانه از جامعه سرمایه داری دوران خود ارائه دهد.

ایدز در کارهای پایانی عبده، از جمله «نقل‌قول‌هایی...»، «لولو خورخوره[۷]» و «قانون بازماندگان[۸]» نه به عنوان یک بیماری، که یک موقعیت نمایشی/سیاسی مطرح می‌شود. او بدون استفاده از نمادگرایی، موقعیت هایی می‌سازد که در آن بدن در وضعیت مرکزی نمایش قرار می‌گیرد. بدنی که توسط یک ویروس مورد حمله قرار گرفته است. در این نمایش، اما فقط بدن نیست که دچار ویرانی و از ریخت افتادگی می‌شود، بلکه ویرانگی شامل مکان‌ها، ایده‌ها و حتی خاطرات نیز می‌شود و از این طریق «شهر ویرانه» نه به عنوان یک نماد، که به عنوان یک جهان نمایشی شکل می‌گیرد.

عبده می‌کوشد تا در برابر کلان روایت رسمی زمانه‌اش درباره مسئله ی ایدز به عنوان یک آلودگی، روایت خود را ارائه دهد. در این جهان نمایشی، آلودگی ناشی از رابطه تنانه یا میل ورزانه میان دو انسان نبوده، بلکه کالبد خود شهر آلوده است و این آلودگی بیش از هر چیز ناشی از خصلت قدرت و سرمایه پدرسالار است. در بسیاری از کارهای عبده شخصیت‌ها نمادی از پدرسالاری منحرف می‌باشند. آن‌ها صرفاً سرکوبگر یا خشن نیستند، بلکه مهمترین ویژگی‌شان منحرف بودن است. اتهامی که اکثراً به سوی دگرباشان و بخش‌های حاشیه‌ای جامعه اطلاق می‌شود. در نمایش عبده، انحراف از قدرت قاهر شروع می‌شود، و خود را درون بافت جامعه بازتولید می‌کند اما دستگاه اخلاقی قدرت، می‌کوشد تا ضمن سفیدشویی متجاوز، نوعی حس گناه ابدی در فرد مورد تجاوز قرار گرفته ایجاد کند. روایت عبده در برابر این حس گناه می‌ایستد. نوع چیدمان صحنه نمایش در «نقل‌قول‌هایی...» بر اساس یک وضعیت نابرابر شکل گرفته است: دو شخصیت اصلی زوج جوان بیمار (تام پ. و پیتر.ج)، اکثراً در جلوی صحنه و پشت سیم‌های خاردار قرار دارند، آن‌ها از دیگران جدا شده‌اند. این را از لباس‌های بیمارستانی یا باندپیچی هایی که مانند یونیفورم هستند، می‌شود دریافت. روایت‌های آنان دائماً از سوی زوج پیر وابسته به قدرت قطع می‌شود. زوجی که به جای یونیوفرم لباس پاکدینان مسیحی یا بیزنسمن‌های آمریکایی را بر تن داشته، اکثراً بر زوج جوان احاطه دارند و یا حتی مشغول شکنجه آنها هستند. شکنجه هایی که در قالب نوعی «درمان» صورت می‌گیرند. چیزی که باز گفتمان غالب قدرت را نسبت به عصیان یا میل ورزی نشان می‌دهد، خشونت مشروع جهت درمان بدن‌های آلوده!

[7]Bogeyman, 1991.
[8]The Law of Remains, 1992.

خشونت و مرگ: از استعلا تا اشمئزاز

خشونت و نمایش آن در «نقل‌قول‌هایی...» حضوری دائمی دارد که در لایه‌های مختلف گفتاری، دیداری، شنیداری و با استفاده از عناصر زیبایی‌شناختی متفاوتی اتفاق می‌افتد و نه یک موضوع یا بخشی از یک صحنه، که مسئله‌ای مرکزی و تنیده شده در ساختار نمایش است.

اما هولناکی امر خشن در این اثر بیش از هر چیز ناشی از پذیرفته شده بودن آن توسط جامعه/تماشاگران است و از این طریق است که برای مخاطب تبدیل به مسئله‌ای ناخوشایند می‌شود. این خشونت از سمت قدرتی معتبر، دارای گفتمانی مشروع و بسیار خونسردانه صورت می‌گیرد. فضای «بیمارستانی»، به عبده این امکان را می‌دهد تا خشونت به شدت لجام گسیخته را در قالبی علمی نمایش دهد.

او با استفاده دائم از عناصر پزشکی مثل آتل گردن، آناتومی یا اسکلت بدن، تخت‌های بیمارستانی، نفس‌های بریده بریده شده، سرنگ‌ها، تیغ‌های جراحی، ابزار دندانپزشکی و ... در میان محوطه ی محصور با سیم‌های خاردار، فضا را به چیزی میان شکنجه گاه و بیمارستان تبدیل می‌کند که تفاوت و مرز آن دقیقاً مشخص نیست. این همان نقطه‌ای است که میشل فوکو[9] بر نقش مشروعیت بخش دانش یا علم برای گفتمان قدرت تأکید می‌کند. تکرار صحنه‌های کشیدن گوش، قطع کردن آن، کشیدن دندان و انواع اشکال دیگر آزار جسمی، کم کم خشونت را به امری روزمره و مشروع تبدیل می‌کند، اما هیچ از هولناکی آن نمی کاهد. در واقع کار عبده واژگون کردن ساز و کار بازنمایی خشونت در فضای فرهنگ بصری آمریکایی است. در آنجا خشونت به شکلی عینی، با تنوع بسیار و قرارگرفته شده در یک بافت روایی جذاب، اما غیرهولناک و سرگرمی سازی شده، بازنمایی می‌شود. در کار عبده، خشونت به شکلی پوچ و بی منطق، اغراق شده و غیررئالیستی، با تأکید بر هولناکی آن بازنمایی می‌شود.

برای مثال در صحنه ی «شکنجه دندانی»، تونی تورن و تام فیتزپاتریک در جایگاه دو دندانپزشک، مشغول شکنجه پیتر و تام پ. با ابزار پزشکی هستند. شکنجه ی اغراق شده به همراه دیالوگ‌های دو پزشک که به تمسخر وضعیت دو بیمار می‌پردازد، از «خوردن ویتامین‌های رنگی بی فایده» تا «بروکلی و برنج قهوه‌ای چسبیده به مقعد»، فضای نمایش را گروتسک می‌کند: همزمانی امر وحشتناک و مضحک.

یکی از هولناک‌ترین صحنه‌ها، روایت مصطفی، مردی بوسنیایی است که به دست صرب‌ها شکنجه می‌شود.

[9] Michel Foucault

روایت این شکنجه به شدت خونسردانه و با جزئیاتی چندش آور صورت می‌گیرد، اما صحنه با یک فاصله گذاری با تماشاگر، هیچ چیزی از این قصه خشونت بار را نمایش نمی دهد. لاشه‌های عظیم گوسفندان روی صحنه قرار گرفته است و ماجرای شکنجه به صورت تکه‌تکه توسط تام فیتزپاتریک، تونی تورن، پیتر، تام و سابرینا آرتل بیان می‌شود:

«تونی: وقتی به مصطفی دستور دادند تا دراز بکشد، او سرش را کمی پایین آورد، بعد چند چتنیک (تروریست‌های صرب) رویش راه رفتند و کت و لباسش را پاره کردند.

سابرینا: بعد هرکدام از پایش را با طنابی بستند.

تام:بعد یک چتنیک دیگه سیخ رو سمت پاهای مصطفی گذاشت، جوری که سر سیخ وسط پاهای مصطفی باشه.

تورن: او یک خنجر کوتاه پهن از کمربندش بیرون کشید در برابر پیکر کش آمده ی مصطفی زانو زد، پارچه ی شلوارش رو- بین پاها، خیلی عریض برید، جایی که سیخ بتواند وارد بدن شود.»

زمانی که عبده صحنه‌های خشن را توصیف می‌کند، آن را از طریق بازیگران مختلف روایت می‌کند اما خود روایت را تکه‌تکه نمی کند. خشونت صحنه به علت جزئیاتش غیرقابل تحمل به نظر می‌رسد. اما روایتگران با فرم‌های مختلف و با تحرک در روی صحنه، نوعی حس تقلا در تماشاگر ایجاد می‌کنند. تقلا برای گوش ندادن به روایت پرجزئیات پاره کردن پوست، تکه کردن بخشی از اندام، وارد کردن چیزی به بدن. این روایت اما بیش از آنکه شبیه به داستان شکنجه یک فرد باشد، شبیه به یک گزارش پزشکی است. در واقع روایت یک جنایت است با گفتاری علمی و همین مرز میان علم به مثابه گفتمان قدرت، و شکنجه به مثابه ابزار قدرت را از بین می‌برد.

«سابرینا: بدن مصطفی با هر ضربهٔ پتک منقبض می‌شد، ستون فقراتش خم می‌شد و قوز می‌کرد، اما طناب‌ها او را دوباره کشیده و صاف می‌کردند.

پیتر: صدایی ازش در آمد که نه فریاد بود و نه ناله یا خرخر مرگ، بلکه بیشتر شبیه جیرجیر و کوبش چوب‌ها بود، مثل وقتی که کسی چوب‌ها را برای ساختن حصار می‌تراشد.

تونی: چتنیک به سوی مصطفی رفت، رویش خم شد، نگاه کرد تا ببیند تیرک درست در مسیر خودش پیش می‌رود و مطمئن شد هیچ‌یک از اندام‌های حیاتی آسیب ندیده، سپس دوباره شروع کرد.

سابرینا: برای لحظه‌ای ضربه‌ها قطع شد. ماهیچه نوک شانه ی راست او منقبض و پوست نگون‌بخت کنده شده بود.

تام فیتزپاتریک: چتنیک سریع به مصطفی نزدیک شد و برآمدگی را به صورت عرضی برید. خونی کم‌رنگ بیرون زد.

پیتر: دو سه ضربهٔ آرام و دقیق دیگر، و نوک آهنی تیرک از محل برش شروع به بیرون زدن کرد. چند بار دیگر کوبید تا نوک تیرک هم‌سطح گوش راست شد.»

همزمانی روایت پزشکی یا علمی از امری به شدت هولناک و لمس بدنی بازیگران روی صحنه، نوعی زیبایی‌شناسی ویژه می‌سازد که لاورا او. مارکس[۱۰] آن را « بینایی لمسی»[۱۱] می‌نامد. اینجا در شکلی دیالکتیکی، میان روایت خشک علمی از شکنجه، تصویر ویدئوهای پر از نویز و لمس کردن بدن‌های بازیگران، نوعی حس دیدن همراه با لمس پدید می‌آید.

در واقع استفاده از روایت (تخیل)، صدا، نویز، تصاویر منقطع و لمس کردن جسمی بدن‌ها، تحمل این صحنه را برای مخاطب تقریباً ناممکن می‌کند و همزمان نوعی پوچ گرایی هولناک و گروتسک در روایت نیمه پزشکی و همراهی‌اش با عناصری مثل کباب شدن پدید می‌آید:

«مصطفی به تیر کشیده شده، مثل یک تکه گوشت بره برای کباب شدن آماده بود، اما با یک اشکال جزئی: سیخ به جای دهانش از کمرش بیرون زده بود.» یا «نکته مهم دیگر این بود که مصطفی باید همچنان نفس می‌کشید. اما چهره‌اش درهم شده بود و چشمانش سفید و بی روح بود».

در زمانی که مخاطب منتظر نقطه پایان یعنی مرگ قربانی در اوج خشونت است، عبده مسئله ی رنج مکرر یا بی پایان را مطرح می‌کند: قربانی نمی میرد.

«سابرینا: تن‌ها جوی باریکی از خون از تیر پایین می‌دوید. او زنده بود و هوشیار. پهلوهایش بالا و پایین می‌رفتند. بالا و پایین. بالا و پایین.»

نوع روایت پر جزئیات عبده از شکنجه مصطفی و مسئله بی پایان بودن مسئله ی رنج، به شکلی یادآور نمایش‌های آیینی و به خصوص تعزیه است. عبده خود در مصاحبه‌ای به این موضوع اشاره می‌کند:

«تعزیه فرم بسیار قدرتمندی از تئاتر است، حتی واقعاً تئاتر نیست، بلکه نوعی آیین است. همزمان عرفانی (Mystical)و به شدت تئاتریکال است.انگار در یک فراواقعیت رخ می‌دهد. می‌دانی، همه چیزش فراواقعی است و این مهمترین ارتباط بین تعزیه و کار من است.»[۱۲]

آنچه در اینجا و در بحث خشونت و فراواقعیت میان کار عبده و تعزیه نوعی نزدیکی ایجاد می‌کند، تأکید بر روایت پر جزئیات خشونت در قالبی شاعرانه و ترکیب آن با نوعی آماتوریسم اجرایی است. آماتوریسم تعزیه، نه صرفاً به علت نابلدی اجراگران، که بخشی از اشکال هنری آئینی برای نزدیکی

[10] Laura U. Marks
[11] Haptic Visuality
[12] John Bell: Interview with Reza Abdoh,1994.

میان اجراگر و تماشاگر است. عبده نیز به شکلی عامدانه با استفاده از نویزها و خرخرهای صداها، کات‌های نسبتاً شدید و بی ربط چه در صحنه‌های نمایش، چه در تدوین ویدئوها، یا گریم‌های اغراق شده نوعی آماتوریزم را وارد می‌کند، که بیش از هر چیز فاصله گیری از رئالیسم و نزدیک شدن به همان فراواقعیت مورد نظر اوست.

در تعزیه نیز این آماتوریسم پیداست، برای مثال به کرات از تکه‌ای پارچه که به خون مالیده شده به عنوان دست بریده، کودک کشته شده، یا نمادی از کشتار و مرگ استفاده می‌شود، در حالی که بر مخاطب واضح است، آن فقط یک تکه پارچه است. همان‌گونه که در همین نمایش «نقل‌قول‌هایی...» در صحنه‌ای که گوش فرد کنده می‌شود، گوش به شکلی مشخص اغراق شده و پلاستیکی است، اما خشونت همچنان به شدت تأثیرگذار بر مخاطب ظاهر می‌شود. چرا که مانند تعزیه، یک امر تاریخی با لایه‌های متعدد اغراق شده و خلاقانه روایی و اجرایی تلفیق می‌شود تا بستری از فراواقعیت بسازد، و از آنجایی که اثر ابداً به دنبال باورپذیر کردن توسط رئالیسم به معنای مدرن آن نیست، می‌کوشد با استفاده از «آماتوریسمِ عمدی اجرایی»، « زیبایی‌شناسی نویز» و روایت‌های منقطع اما به شدت ناتورالیستی و پر جزئیات خشونت، نوعی واقعیت چند لایه‌ای بسازد.

جان بل اشاره می‌کند[۱۳]، تعزیه نمایشی است که حول مسئله مرگ می‌چرخد و شکل می‌گیرد، نوعی مرگ که هر سال تکرار می‌شود. در واقع مرگ موجب نوعی حیات همیشگی قهرمان می‌شود. چیزی که البته در نمایش‌های آیینی مسیحی در قرون وسطی نیز وجود دارد. در نمایش عبده اما بیشتر درگیر یک مرگ به تعویق افتاده هستیم، مرگی که رخ نمی دهد. همان‌طور که شخصیت مصطفی، پس از تمامی شکنجه‌های هولناک نمی میرد. این یادآور صحنه ی دیگری از نمایش نیز هست: سابرینا در تلاش برای کندن یک گوش است، اما ناموفق است. او چندین بار تلاش می‌کند تا در نهایت گوش را کاملاً می‌کند و تماشاگران در تمام این مدت دیالوگ زیر را میانِ زوج بیمارِ تام پرل و پیتر جیکبس، در حالتی تکرار شونده می‌شوند:

«تام: من دارم می‌میرم!

پیتر: نه، تو نمی میری!»

و جمله «نه، تو نمی میری»، تحکم آمیز است، از بالا و دستوری است. یعنی مرگ، از امری پایان بخش، به امتدادی کشدار تبدیل می‌شود، دقیقاً مثل تلاش تکرار شونده ی سابرینا برای کندن گوش.

کشدار شدن مرگ تمام ماهیت آسمانی و رستگاری بخش آن را از بین می‌برد. در تراژدی‌های آیینی برخلاف کار عبده اما، مرگ در نهایت تبدیل به امری رستگاری بخش و فرازمینی می‌شود. در واقع قهرمان با قربانی کردن خود، جهانی را از ستم می‌رهاند و این امر استعلایی، تماشاگر را دچار حس

[13]John Bell: Aids and Avantgarde Classicism,1994

گناه می‌کند، چرا که او به علت ناتوانی نتوانسته از مرگ قهرمان جلوگیری کند و به‌علت گناه اوست که قهرمان کشته می‌شود. جان بل بر این باور است، همانگونه که مرگ در تعزیه امری استعلایی است، عبده نیز در نمایشش مرگ ناشی از ایدز قرن بیستمی را به مرحله‌ای بالاتر و آسمانی‌تر برده و از این طریق نمایشی که مربوط به ایران بوده است را به غرب می‌آورد تا مسئله تقلا برای زنده ماندن در عصر ایدز را به عنوان امری رستگاری بخش ثبت کند. اما در نمایش عبده هیچ حس حسرت و گناهی پدید نمی آید، چرا که اصولاً مرگ به تعویق افتاده و مسئله مرگ و خشونتِ صورت گرفته در نمایش «نقل‌قول‌ها...» تبدیل به امری استعلایی یا آسمانی نمی شود و اتفاقاً در برابر آن قرار می‌گیرد. برای مثال در صحنه ی «لیلی و مجنون» که مورد اشاره جان بل به عنوان «رستگاری ایرانی» نیز قرار می‌گیرد، دعایی به زبان عربی به همراه یک موسیقی سنتی ایرانی روی رقص دیوانه وار بدن‌های باندپیچی شده شنیده می‌شود. این امر نوعی فضای متناقض را پدید می‌آورد، نوعی گسست میان بدن و کلام صورت، جایی که امر استعلایی که به بالا متصل است و از طریق کلام ارائه می‌شود، در برابر رقص بدن‌های آلوده یا بدن‌های ویروسی قرار می‌گیرد.

تماشای بدن‌های باندپیچی شده و تک بدن برهنه ماریو، که با آهنگ سنتی/عرفانی ایرانی با ریتمی تند به شکلی ناهمگون و بسیار نامتجانس می‌رقصند، بیشتر از آنکه امری آسمانی باشد، لحظه ی فروپاشیدن آئورا یا حلقه ی طلایی امر استعلایی در برابر بدن‌های آنارشیست و بیمار است. نوعی زندگی میل ورزانه که در برابر مرگ والا قرار می‌گیرد. در واقع بدنِ ویروسی از امر استعلایی تخطی می‌کند و نمی میرد.

در ادامه همین صحنه، پیتر جیکبس روی یک برانکارد دراز کشیده است و معشوقش تام پرل، سرِم او را حمل می‌کند.

یک شاعر با یونیفرم پزشکی که پوشیده از لکه‌های خون است و او را به قصاب شبیه کرده، از روی زمین کتاب شعری را برداشته و در حینی که تام پرل با یک باتوم پیتر را که بیمار و بدحال است، کتک می‌زند، قطعه شعری را می‌خواند:

«جسم مجنون را ز رنج و دوریی

اندر آمد ناگهان رنجوریی

خون بجوش آمد ز شعلهٔ اشتیاق

تا پدید آمد بر آن مجنون خناق

پس طبیب آمد بدارو کردنش

گفت چاره نیست هیچ از رگ‌زنش

رگ زدن باید برای دفع خون

رگ‌زنی آمد بدانجا ذو فنون»[۱۴]

این شاید تنها تکه‌ای از نمایش‌های عبده است که برای مخاطب فارسی زبان معنایی افزوده می‌سازد. انتخاب داستان عاشقانه‌ای از مولانا در بیان اتحاد عاشق و معشوق، که برگرفته از داستان لیلی و مجنون است، انتخاب بسیار دقیقی به نظر می‌رسد، چرا که عشق در این اثر فارسی، موجب رنجوری بدن و بیماری می‌شود. ما در اینجا با عشقی روبرو هستیم که بیماری زاست و مایه جنون فرد می‌شود. در این قطعه از مولانا نیز، مجنون در نهایت نمی پذیرد که از او خون بگیرند (در برابر بهبود و علم پزشکی ایستادگی می‌کند)، چرا که درون او پر از لیلی (عشق) است. در واقع عبده به نوعی عشق در جایگاه میل ورزی افراطی را در مرکز ثقل بدن قرار داده و نوعی مقاومت در برابر کلان گفتمان‌ها را مطرح می‌کند، که اشاره‌ای به قدرت خودویرانگرایانه عشق یا میل نیز دارد. در این قطعه همزمان خون، رگ زدن، فصادی، زردی و مریضی نیز مطرح می‌شود. در واقع بدن و میل در قالب نوعی عشق افراطی با بروزی تنانه و جسمی شکل می‌یابد.

از سوی دیگر، در برخی از صحنه‌ها، مرگ نه تن‌ها امری استعلایی و آسمانی و والا نیست، که تبدیل به امری مبتذل، مشمئز کننده و خسته‌کننده می‌شود. برای مثال در صحنه اعدام که مستقیماً به مسئله مرگ مربوط می‌شود، فیگورها اضطراب آورند و هیچ نشانه‌ای از آن مرگِ پر آرامش استعلایی دیده نمی شود. مومیایی هایی که با چشم‌بند برای اعدام آماده می‌شوند و به شکلی ناراحت کننده و با دیالوگ هایی مبتذل کشته می‌شوند.

«براندون: به شلوارش شلیک کن، به شلوارش شلیک کن، کت و جلیقه‌اش برای منه.“

یا در نهایت:

”تو مردی و بو گند گرفتی!“

حتی در لحظاتی از نمایش که مرگ دیگر امری مبتذل نیست، بلکه امری است دردناک، عبده می‌کوشد تا جلوی استعلایی شدن، یا رمانتیزه کردن مرگ را بگیرد. مونولوگ طولانی سابرینا آرتل این را به خوبی نشان می‌دهد:

«سابرینا: بدن‌های سیه چرده را در غروب خورشید تماشا می‌کنم که می‌پیچند، دریده و جر خورده از هوسِ بی‌پیکر و دردِ گداختن...پسرها و دخترها سایه‌های لرزان خاطره هستند، یادآور بدن‌هایی

[۱۴] مولانا جلال الدین محمد بلخی: مثنوی معنوی، دفتر پنجم

که مدت‌هاست به خاک و غبار تبدیل شده‌اند. من صدا می‌زنم، صدا می‌زنم بدون گلو، بدون زبان، صدا زدنی در طول قرن‌ها. سارایوو... علی... حسین... کریم... بیروت... سرزمین خورشید... لاتاشا هارلینز»

اثر عبده در این نقطه است که سیاسی می‌شود، چون دقیقاً مرگ را نه یک امر استعلایی، که امری زمینی و ناشی از ابتذال شر، قدرت و سرمایه می‌بیند. نقطه ی اتصال سارایوو با بیروت و لس آنجلس یا کریم با لاتاشا، مسئله ی سرکوب شدن و کشته شدنی ناعادلانه توسط قدرتِ مدرن است.

او حتی در برابر تبدیل کردن جنازه‌ها و قربانیان جنایات به بدن هایی استعلایی می‌ایستد. چرا که رویکرد عبده اصولاً معطوف به وضعیت انسانی در جهانِ معصار است. انتخاب لاتاشا هارلیز[۱۵] در انتهای اسامی به خوبی نشانگر نوع نگاه ویژه ی او به مسئله خشونت و کشتار می‌باشد. لاتاشا دختر نوجوان آفریقایی تبار آمریکایی بود که در یک مغازه خواربار فروشی توسط سون جا دو[۱۶]، زنی کره‌ای-آمریکایی به شکلی هولناک به ضرب گلوله کشته شد. در واقع یک مهاجر، توسط مهاجری دیگر، به شکلی پوچ به قتل می‌رسد و از این طریق عبده، بیشتر بازتولید خشونتِ ناشی از قدرت در بخش‌های فرودست جامعه را برجسته می‌کند، تا اعطای اعتبار به بحث‌های هویتی. برای او مکانیزم پیچیده قدرت، بازتولید گفتمان آن در لایه‌های مختلف اجتماعی و شخصی و در نهایت مسئله ی خشونت به عنوان ابزار تحکیم قدرت و سرکوب میل مهم است. در این جهان نمایشی، گرفتاری در وضعیت مرگ یا سرکوب شدگی، سازنده ی هیچ برتری اخلاقی نیست و حتی می‌تواند با اشکال دیگر سرکوب همپوشانی ایجاد کند. برای مثال در صحنه‌ای از نمایش، تام فیتزپاتریک در قامت پیرزنی روستایی با روسری گلدار مونولوگی را شروع می‌کند: «یک ماه پیش زنی پیش من آمد و گفت که از دپارتمان سلامت می‌آید، و هزاران سؤال پرسید: چه می‌خوری؟ وزنت چقدره؟ گاوهات برای تب مالت تست شدند؟ سگت واکسن هاری زده؟ هرگز تب مالاریا داشته‌ای؟... حتی از من پرسید از کدام نژاد هستم. نمی تونی خودت بگی من از چه نژادی‌ام؟ این ور کوه فقط سفیدپوست زندگی می‌کنه...»

در همین حین دو مرد سفیدپوست در صحنه، زنی سیاه پوست را از تابوت خارج می‌کنند و خودشان درون آن قرار می‌گیرند. مرگ و بیماری نیز، در فضایی ابزورد دستخوش مسئله نژادپرستی می‌شود.

نمایش «نقل‌قول‌هایی...» نمایشگر وضعیت نابرابری، خشونت لجام گسیخته، پوچی، نژادپرستی، نسل کشی و انحرافی است که در سطوح مختلف جامعه از بخش فرادست تا فرودست قدرت وجود دارد. و آن چه میان سیاه پوست سرکوب شده، دگرباشی که ایدز گرفته است و جنگزده ی اهل سارایوو پیوند ایجاد می‌کند، این است که در یک فضای متعین اسیرند: در زندان‌ها، بیمارستان‌ها و

[15]Latasha Harlins
[16]Soon Ja Du

کمپ‌ها، مورد خشونت رسمی و پذیرفته شده (علمی، پزشکی، سیاسی، نژادی، اقتصادی و ...) قرار گرفته‌اند و کشور، خانه و بدنشان ویران شده است. اینجاست که مرگ، بیماری و خشونت، نه امری استعلایی که مسئله‌ای به شدت سیاسی است.

لایه‌های واقعیت و زیبایی‌شناسی آشوب

عبده در «نقل‌قول‌هایی...» سیستم قطع و تکرار را تبدیل به یکی از شیوه‌های زیبایی شناسانه نمایش خود می‌کند. از این طریق مسئله رنج انسانی و مکرر یا طولانی بودن آن را، به شیوه‌ای بدیع و ساختاری نمایش می‌دهد. این سیستم تکرار و قطع، صحنه را صرفاً از منظر ریتم دچار سکته نمی کند، بلکه یک شوک در تمامی عناصر صحنه به وجود می‌آید. نوعی انفجار عناصر ناهمگون. این قطع بدون هیچ هشدار پیشینی صورت می‌گیرد و غیر از تأثیر شوک آوری که دارد، به عبده آزادی عمل زیادی جهت تحرک موضوعی و همنشینی عناصر متضاد می‌دهد. از این طریق تصویری چندلایه از واقعیت، یا به تعبیری یک فراواقعیت را در زیبایی‌شناسی آشوب روبروی مخاطب قرار می‌دهد. این امر صرفا رخ دادن کنش‌های همزمان روی صحنه نیست، بلکه نوعی پیوند غیرمستقیم و ریزوماتیک[17] به‌تعبیر ژیل دلوز[18] بر روی صحنه اتفاق می‌افتد، یعنی به جای دنبال کردن یک سیستم روایی(درخت وار: از ریشه به شاخه)، با سیستمی جورچین گونه در سطوح متعدد روبروییم که به شکلی غیر پلکانی، به یکدیگر پیوند می‌یابند یا همدیگر را قطع می‌کنند.

مسئله چندلایه‌ای بودن این اثر، بیش از هر چیز به درک عبده از واقعیت و عدم علاقه‌اش به بازنمایی رئالیستی باز می‌گردد. جان بل با استفاده از تعبیر زیبایی‌شناسی مینیاتوری می‌کوشد این فراواقعیت را تحلیل کند. اما بر خلاف مینیاتور که در آن اتفاقات یا رویدادها در وضعیت زمانی متفاوت اما در یک نمای یک‌دست و زیبایی‌شناسی همگون تصویر می‌شوند، در کار عبده، ما بیشتر با ناهمزمانیِ عناصر ناهمگون بر روی یک صحنه روبرو هستیم که فاقد پیوند بصری هارمونیک می‌باشند و پیوند، نه در سطح زیبایی‌شناسی بصری، که در همان سیستم ریزوماتیک زیرین صورت می‌گیرد.

فراموش نکنیم، در این اثر چیزی به نام «قصه» یا خط روایی وجود ندارد، بلکه جهان‌ها/ خاطرات/ بدن‌ها و لحظات متنوعی هستند که روی صحنه رخ می‌دهند و نوعی زمان پریشی را پدید می‌آورند که تمرکز مخاطب را دائما از یک نقطه صحنه به نقاط دیگر منتقل می‌کند و نقاط حسانی تماشاگر را به صورت کلی و از طریق فضا، صداهای بلند و بازی‌ها، درگیر جهان نمایش می‌کند. از این طریق فضای آشوب در صحنه پدید می‌آید. در حالی که در مینیاتور اهمیت اصلی در هماهنگی عناصر

[17] Rhizomatic
[18] Gilles Delouze

(اعم از متن، نقش و نگارها و شخصیت‌ها) با زیبایی‌شناسی کلی اثر است. حال پرسش اینجاست که همنشینی این عناصر ناهمگون چگونه واجد پیوندی معنایی در کار عبده می‌شود؟

بگذارید سیستم قطع و تکرار او را با تحلیل یک صحنه ی آشوب نمایش«نقل‌قول‌هایی...» دنبال کنیم:

ابتدا یک موسیقی حماسی شنیده می‌شود و دو تابوت روی صحنه قرار می‌گیرند. سپس زوج جوان بیمار، تام پرل و پیتر جیکبس در تابوت‌ها دراز می‌کشند اما پاهایشان از تابوت بیرون می‌ماند. دو زن با لباس‌های پاکدینان کنار تابوت‌ها روی زمین می‌نشینند. مردی برهنه با فیگوری شبیه به مسیح در تور ماهیگیری گیر کرده است. تونی تورن و تام فیتزپاتریک در کت و شلوار و کراوات روی صحنه راه می‌روند و با یکدیگر حرف می‌زنند اما صدایشان شنیده نمی شود. مردی نیمه برهنه با شلوار خاکی شکارچیان در پس زمینه تفنگش را آماده شلیک می‌کند. زن‌ها، پاهای از تابوت بیرون مانده را با دستمالی می‌شویند. در روی ویدئوها تصاویر تکه‌تکه شده و منقطعی از اقیانوس‌ها و اندام انسانی پخش می‌شود.

تام و تونی در حالی که راه می‌روند، ناگهان بر سر یکدیگر فریاد می‌کشند، بعد دست هم را گرفته به مسیر ادامه می‌دهند. کم کم ناله‌های مرد گیر کرده در تور شنیده می‌شود و بعد همه می‌روند، حتی مرده‌ها از گور در می‌آیند. موسیقی ناگهان و به شکلی آماتور قطع می‌شود و بعد تمامی کنش‌ها یک دور دیگر عینا تکرار می‌شوند. سپس مرد شکارچی به مرکز صحنه آمده و مرد گیر کرده از تور خارج می‌شود و روبروی همه می‌ایستد. زوج جوان بیمار، حالا با لباس‌های سبزرنگ به صورت عمودی درون تابوت‌ها قرار می‌گیرند.دوباره موسیقی عوض شده، قطع بازهم کارکرد خود را باز می‌یابد، ما از یک تکرار به تکراری جدید سر می‌خوریم. در واقع خود تکرار در دو سطح مختلف صورت می‌گیرد: ابتدا برخی از کنش‌ها روی صحنه تکرار می‌شوند، سپس کل یک صحنه با تمامی کنش هایش دوباره تکرار می‌شود.

این عناصر و صحنه‌ها ممکن است برای مخاطب در وهله اول ناهمگون، بی ربط و بی معنا به نظر رسند، در صورتی که مشخصاً تمامی این عناصر و کنش‌ها با دقت چیده و طراحی شده‌اند.

ایده مرکزی این صحنه همان «گیر افتادن» است، ما با پرسوناژهایی سر و کار داریم که وضعیتی بلاتکلیف دارند. برای مثال مردی برهنه با فیگوری شبیه به مسیح در یک تور ماهیگیری اسیر شده است و می‌کوشد از تور خارج شود. یا ماریو در یک جعبه شیشه‌ای گیر افتاده است. زوج جوان و بیمار تام پرل و پیتر جیکبس در تابوت هایشان افتاده‌اند اما پاهایشان بیرون مانده است، طبعاً کسی تابوتی را که پای جنازه از آن بیرون مانده است دفن نخواهد کرد. این‌ها بیش از آنکه معنای مشخصی بسازند، یک وضعیت را تشریح می‌کند و از طریق بازآفرینی وضعیت، تماشاگر از منظر حسانی با نمایش ارتباط برقرار می‌کند. خود مسئله ی تکرار مدام صحنه‌ها و رنج کشیدنِ شخصیت‌ها در

وضعیت‌های بلاتکلیف، مسئله رنج را در سیستم زیبایی‌شناسی چندلایه‌ای تبدیل به بخشی از ساختار نمایش می‌کند. از سوی دیگر، در همین صحنه پرسوناژهای دیگر مشغول ویرانگری هستند. تونی تورن و تام فیتزپاتریک در قامت پدرسالاری سرمایه دارانه، در حال پرخاش یا کتک زدن همدیگر هستند. شکارچی مشغول شلیک است و زنان پاکدین به جای قراردادن پاها درون تابوت، آنان را می‌شویند. ماریو بر سینه خود ضربه می‌زند و به نوعی مشغول خودزنی است. این پرسوناژهای متضاد در کنار عناصر دیگر مانند موسیقی حماسی از سویی و آهنگ شاد از سوی دیگر، برهنگی ماریو و کت و شلوار تونی و تام، سینه‌های بیرون آمده راهبه‌ها و شکارچی نیمه برهنه، جهان چندوجهی اما متناقضی را پدید می‌آورد. چیزی میان ویرانگری، گیر کردن، خودزنی و اعتراض.

مهمترین مسئله در این فضای آشفته، چگونگی همنشینی عناصر ناهمگون جهت تصویر کردن جهانی واژگونه، گروتسک و ابزورد است. هر چند جان بل و دنیل مافسن[19] هر دو به دنبال ردیابی تأثیرات سمبولیسم شاعرانه حافظ و مولانا، ادبیات کلاسیک غرب مانند شکسپیر و مالارمه، ایده‌های آوانگاردتر سورئالیست‌ها، تئاتر موقعیت دهه شصت یا تئاتر پست مدرن آمریکا در این نمایش رضا عبده هستند، به نظر می‌رسد عبده بیش از هرچیز تحت تاثیر لایه‌های ضخیم فرهنگ مصرفگرای آمریکایی است و این چیدمان عناصر ناهمگون، بازنمایی رادیکال همان فرهنگ مسلط علیه خودش است. گویی عبده سیستم بازنمایی جهان بیمارگون بیرونی را واژگون کرده و در یک سیستم همنشینی دیالکتیکی غیر خطی/روایی قرار می‌دهد.

استفاده از تکرار در دو سطح مجزا و قطع مکرر، نه تنها تماشاگر را دچار نوعی گیجی در جهت یابی و شوک دائم نسبت به این جهان می‌کند، بلکه مفهوم زمان و مکان را نیز می‌شکند. مخاطب در فضایی که دائماً دچار تکانه‌ها، ویران شدن، ساخته شدن و باز ویران شدن است قرار می‌گیرد و فهمش از زمان خطی و مکان متعین تغییر می‌کند. در این زیبایی‌شناسی، کنش‌ها همزمان روی صحنه رخ می‌دهند اما مخاطب امکان تماشای یکسان آن‌ها را ندارد، به این دلیل که همه چیز در مرکز صحنه رخ نمی دهد، بلکه هربار چیزی در مرکز و باقی چیزها در سلسله مراتبی، در جایگاه‌های مختلف حاشیه‌ای‌تر قرار می‌گیرند. این نوع کارگردانی به عبده همچنین کمک می‌کند تا به جای ایجاد فضاهای ساده دو قطبی مانند مهاجر و بومی، سیاه و سفید، نژاد پرست و مبارز، ستمگر و قربانی و... جهانی چندلایه را پدید آورد که خشونت، انحراف و مقاومت در سطوح مختلف تولید و بازتولید می‌شوند و این پیچیدگی جهان معاصر را انعکاس می‌دهد. استفاده او از مغشوش سازی نشانه‌ها، فهم تماشاگر از عناصر جهان پیرامونی‌اش را به پرسش می‌کشد، چرا که عناصر و نشانگان آشنا هستند (از تصویر مرلین مونرو تا صحنه دندانپزشکی) اما با جا به جایی دائمی نشانه‌ها در روی صحنه، و تغییر پیش‌زمینه هایشان، این نشانه‌ها از رمزگانی شدن فرار می‌کنند. شخصیت‌ها،

[19]Daniel Mufson

پرسوناژها و نشانه‌ها در وضعیتی سیال، دائماً تغییر می‌کنند، حتی تکرارها نیز واجد تغییر هستند. این موضوع برای بازیگران نیز اتفاق می‌افتد به شکلی که بازیگری سیاه پوست که لحظه‌ای پیش نقش مردی سفیدپوست و نژاد پرست را بازی کرده است، در لحظاتی دیگر (و نه در صحنه‌ای مجزا) با چهره‌ای بزک شده به صحنه باز می‌گردد. مردها، نقش زنان را بازی می‌کنند، یا در سطحی دیگر زنان دست به خشونت‌های مردسالارانه می‌زنند. تعدد و سرعت اتفاقات نمایش به‌قدری متنوع، ناهمگون و ناگهان است که تماشاگر در برابر آن، شرایط امن خود را از دست داده و نمی تواند مانند بسیاری از نمایش‌های مدرن مفهومی، خود را در وضعیت «انسانِ خوب» ماجرا قرار دهد. این زیبایی‌شناسی نامتجانس، همراه با زبان پریشی و اغتشاش نشانه‌ای، فضای تکه‌تکه و خشونت لجام گسیخته، در نهایت به شکلی که آنتونن آرتو[۲۰] می‌گوید، در ناخودآگاه مخاطب یک تصویر یا حس کلی را ایجاد می‌کند، حسی متناقض از اشمئزاز، ترس، خشونت و لذت و خشم؛ چیزی که می‌توان آن را «جهان تئاتری رضا عبده» خواند.

مسئله فضا: از خرابات حافظ تا شهر ویرانه عبده

جهان نمایشی عبده به شدت یادآور فضاهای ویرانشهری است. جهانی مبتنی بر ویرانگری، خشونت، تجاوز و بهره کشی. شهر ویرانه، نه یک مکان مشخص که یک مکان فراواقعی اما نه خیالی است، چرا که این فضا به صورت دائم در طول نمایش تغییر کالبدی یافته و تبدیل به بیمارستان، زندان، پناهگاه و یا سالن رقص می‌شود و نوعی هتروتوپیا[۲۱] (دیگرشهر) را به خاطر می‌آورد. این شاید خصلت مهم تئاتر است که امکان تغییر فضاها را درون خود و به شکلی کالبدی فراهم می‌کند. خود سالن تئاتر، نوعی فضای هتروتوپیک است، دارای کالبدی است که مسئله ی زمان و مکان را می‌تواند تغییر دهد و موجب نوعی گسست با فضاهای روزمره بیرونی شود. سیم‌های خاردار در نمایش عبده یک فضای خالی می‌سازند، چیزی که پیتر بروک[۲۲] آن را بنیان اصلی تئاتر می‌نامد. عبده این فضای خالی را تبدیل به چندین جهان می‌کند. انتخاب «شهر ویرانه»، این امکان را به او می‌دهد تا با زیبایی‌شناسی ویژه خود در دل یک ویرانشهر، انواعی از دیگرشهرهای متناقض و متعدد را بر پا سازد. در واقع ایده ویران کردن و بازآفریدن، باعث می‌شود که عبده دائماً زندان‌ها، بیمارستان‌ها، کمپ‌های پناهندگی،روسپی‌خانه ، کافه و سالن رقص بسازد و ویران کند، چیزی که به شکلی در شیوه قطع و تکرار او نیز بروز می‌یابد. برخلاف اتوپیا[۲۳] یا دیستوپیا[۲۴] که به مکان‌های غیر واقعی یا تخیلی اشاره دارند، هتروتوپیا به فضاهای عینی و واقعی اشاره می‌کند. در نتیجه استعاره بنیادین عبده یک ویرانشهر (شهر ویرانه) است که در طول نمایش به انواع هتروتوپیا (دیگرشهر) تبدیل می‌شود و با

[20] Antonin Artaud
[21] Heterotpia
[22] Peter Brook
[23] Utopia
[24] Dystopia

وجود آنکه عبده از عناصر دیستوپیک یا ویرانشهری استفاده می‌کند، در دلِ آن ویرانگی، نوعی بازآفرینی و مقاومت وجود دارد. این تناقض بنیادین در «شهر ویرانه» عبده، به شکلی ما را به یاد ایده ی محوری «خرابات» در شعر حافظ می‌اندازد. جان بل تاثیرپذیری عبده از حافظ در این نمایش را بیشتر به تاثیرپذیری او از فرم و ساختار شعری غزل مرتبط می‌داند، حال آنکه شهر ویرانه عبده، به شدت یادآور تصویر غیرعرفانی اما شاعرانه از خرابات در شعر حافظ است. خرابات یا خراب آباد، در مفهوم تاریخی آن، بیشتر به مکانی کالبدی اشاره دارد که در حاشیه دروازه‌های شهر بنا می‌شده است و مجموعه‌ای از میخانه‌ها، معجون خانه‌ها، قمارخانه‌ها، قهوه‌خانه‌ها و روسپی‌خانه‌ها بوده است. جایی که خنیاگران، رقاصان، روسپیان، رندان، شاهد بازان و شاعران جمع می‌شده‌اند. این مکان به صورت کالبدی حداقل در دوره‌های صفویه، کریم خانی و قاجار وجود خارجی داشته‌اند. با این همه در شعر حافظ، خرابات همزمان مکانی برای بی آبروها، میل ورزان و شاهدبازان و جایی برای نمایش اعوجاج اخلاقی، ریاکاری و خشونت قدرت غالب است. در واقع فضایی است که در اوج «آلودگی» امکان نوعی رستگاری را پدید می‌آورد. این تناقض بنیادین در خود کلمه ی «خراب آباد» نیز وجود دارد. از سوی دیگر در شعر حافظ به شدت بر مسئله آلودگی افراد تأکید می‌شود. نوعی آلودگی که توسط جامعه به خارج از دروازه‌های شهر هدایت شده است، اما این آلودگی در خیال ورزی شاعرانه حافظ تبدیل به نوعی عصیان در برابر «ریاکاری» می‌شود. او خرابات را مکانی پاک در برابر آلودگی‌های اکثریت اخلاق گرا قرار می‌دهد.

دوش رفتم به در میکده خواب‌آلوده

خرقه‌تر دامن و سجّاده شراب‌آلوده

آمد افسوس‌کنان مغبچهٔ باده‌فروش

گفت بیدار شوای رهرو خواب‌آلوده

شست و شویی کن و آن‌گه به خرابات خِرام

تا نگردد ز تو این دیر خراب آلوده[۲۵]

در خرابات زیباترین شکل‌های عشق ورزی، مقاومت و انسان گرایی دیده می‌شود و همزمان آینه‌ای است که کژ و کوژی‌های جامعه را تصویر می‌کند. شهر ویرانه عبده نیز، از طریق «نقل‌قول‌ها» یا خرده روایت‌های مطرودان، موفق می‌شود که از دل ویرانی خودش را دوباره تعریف کند. در واقع شهر ویرانه در نهایت از دل روایت این آوارگان است که شکل می‌گیرد.

[۲۵] شمس الدین محمد حافظ شیرازی: دیوان غزلیات، غزل شماره چهارصد و بیست و سه

خاطرات گسسته ی آواره‌ها

آنچه آواره و ویرانه را به هم پیوند می‌دهد، غیر از مسئله ی حضور آواره در ویرانه، مسئله ی زمان و خاطره است. عبده با قرار دادن زاویه دید یک آواره گیر کرده در شهر ویرانه، زمان را دچار تعلیق می‌کند. اما از طریق جایگاه «حافظه» نوعی دینامیک درونی برای زمان ایجاد می‌کند. حافظه انسان آواره به شکلی مستقیم با مسئله زمان و زبان درگیر می‌شود. او نیاز دارد تا به خاطر بیاورد و این به خاطر آوردن، امری است مبتنی بر نیاز به وجود داشتن، چرا که جامعه در تلاش برای تبعید او به حاشیه هاست. در نمایش «نقل‌قول‌هایی...» شهر ویرانه در قالب خاطرات متعدد افراد به یاد آورده می‌شود، در نتیجه زمان، دائماً در حال حرکت است و از طریق به یاد آوردن (خاطره) ساخته می‌شود. اینجاست که زبانِ روایت‌ها یا به قول عبده نقل قول‌ها، در ساخت این زمان نقش زیادی ایفا می‌کنند. استفاده در حد اشباع از زبان و ایجاد یک آشفتگی زبانی، نوعی آشفتگی زمانی را نیز پدید می‌آورد که در اینجا می‌توانیم آن را تأثیر مسئله ی آوارگی خود عبده بر روی ساختار زبانی و زیبایی شناختی اثرش در نظر بگیریم. یعنی به جای تبدیل مسئله ی آوارگی یا مهاجرت به یک موضوع قابل تحلیل در خود نمایش، عبده تجربه آوارگی در حوزه ی زمانی و زبانی را، وارد ساختار دیالوگ‌ها و نوع روایت شخصیت هایش می‌کند. فرد مهاجر به علت عدم تسلط بر زبان جامعه میزبان مورد نابرابری، تحقیر، خشونت کلامی و جسمی قرار می‌گیرد. او همچنین نسبت به مفهوم زمان و تاریخ دچار گنگی است، از آن جایی که بخشی از زمان تجربه شده ی او اصولاً در جامعه میزبان مورد پذیرش قرار نمی گیرد و مطلقاً رد و انکار می‌شود. همانگونه که او دیگر متعلق به تاریخ کشور خود نیز نیست، و امکان بازیافتن زمان از دست رفته را ندارد، از آن رو که از جغرافیای آن خارج شده است و در کشور میزبان نیز، به او اجازه ورود به حوزه تأثیر گذاری در تاریخ را نمی دهند. در این وضعیت، فرد مهاجر دچار نوعی آشفتگی زمانی نسبت به مفهوم خاطره، اکنون و آینده می‌شود و نمی تواند با دنبال کردن یک روند خطی، تاریخ و گذشته خود را بیان کند. گذشته او پر از حفره‌های سیاه است، او در به خاطر آوردن دچار ترس یا وحشت می‌شود و حافظه او بخشی از خاطرات را به عمد به مغاک‌های تاریکی فرستاده تا به یاد آورده نشوند. تصاویر گذشته فرد آواره، دچار اعوجاج، خشونت و لحظات ناراحت‌کننده است و به جای فرمی خطی، به شکل تکه‌تکه به یاد آورده می‌شود. از این روست که بیان مندی خاطرات فرد آواره، در اثر عبده، نه یک زبان پالوده ی یکدست، که یک سیستم ناهمگون است.

عبده با استفاده از سیستم بازنمایی چندلایه فراواقعیت و زبان پریشی متنوع خود، به نوعی خاطره، حافظه و تاریخِ حذف شده ی مطرودان را وارد تاریخِ جریان اصلی آمریکایی می‌کند و از این طریق، جریان روایی رسمی را، دچار اعوجاج یا به زعمی ویروسی می‌کند. دیگر خبری از تصویر یک‌دست

هژمونیک فرهنگ برتر سفیدپوست آمریکایی نیست. ابعاد نفرت انگیز، مشمئز کننده و خشونت بار این تاریخ رسمی، از طریق بیان تکه‌تکه شده فرد آواره، افشا می‌شوند. در نتیجه مسئله ی خاطره/حافظه فردِ آواره، تبدیل به نوعی ضدحافظه[۲۶] شده و بر خلاف «خاطره» جریان اصلی قدرت، که بر وجوه نوستالژیک این شهر ویرانه تأکید می‌کند، خاطرات مطرودان، در برابر هر گونه روایتِ نوستالژیک از گذشته ایستادگی می‌کنند. چه آن جایی که فقط خشونت جامعه میزبان را به یاد می‌آورد، و چه آن جایی که به دنبال نوعی بیان مستند از آنچه که از دست رفته است می‌رود، از شهر و خانه‌ای که دیگر وجود ندارد. خاطره تنها چیزی است که او هنوز از فضاهای عینی و کالبدی حمل می‌کند، از این جهت است که نمایش با «به یاد آوردن» زوج پیر از گذشته شروع می‌شود:

«تام فیتزپاتریک: بابام داشت سیم خاردارهای خونه ویلسون رو درست می‌کرد. بعد چکش را واسه یه دقیقه گذاشت کنار و من دقیقاً به یاد می‌آرم چه گفت "زن، شاید ما سهامی در وال استریت نداشته باشیم، ولی سهمی به هر حال پشت این فنس (سیم‌های خاردار) داریم".

تونی تورن: و من به یاد می‌آرم، کجا ایستاده بودم، وقتی پستچی اومد و به بابام گفت افسردگی‌ات تموم شده، بابام جواب داد که فرقی حس نمی کنه. پنجاه سال می‌گذره، زندگی من یک خط طولانی بدبختی بوده، کار، مریض شدن، گرفتن کمک هزینه از دولت و مورد استهزا قرار گرفتن به خاطر همین ماجرا توسط کسایی که فکر می‌کردند بهتر می‌دونن. هیچ وقت بیشتر از بیست مایل از محل تولدم دورتر نرفتم، لذت زیادی در کار نبود، کمی بالا کشیدن (کوکائین) و یه کمی قهوه، و یک دست لباس هر چند سال یک بار، وقتی یکی مرده بود.»

و نمایش با به یاد آوردن در انتها توسط زوج جوان تام پرل و پیتر به پایان می‌رسد:

«تام پ: به یاد می‌آورم!

پیتر: به یاد می‌آورم!

تام پ: رؤیای دوران کودکی را!

پیتر: رؤیای دوران کودکی را

تام پ و پیتر:به یاد آر! به یاد آر! ما به گذشته وصل هستیم همان‌گونه که به خاطره شهر ویرانه چسبیده‌ایم.»

26Counter-memory

با وجود ویران شدن کالبدی شهر، آواره باید ویرانه را و خاطراتش را با خود حمل کند. همان‌گونه که جنگ زدگان سارایوو باید ویرانه‌ها را، در قالب خاطرات و کابوس‌ها، با خود حمل کنند: «ما به گذشته زنجیر شده‌ایم».

رهایی بدن‌های آلوده از شهر ویرانه

میشل فوکو در کتاب «دیسیپلین و مجازات: تولد زندان[۲۷]»، درباره سیستمی به نام «سراسربین[۲۸]» در زندان حرف می‌زند. نقطه نظرگاهی که به همه چیز دیدی دائمی دارد، و هیچ‌کس از زندانیان امکان دیدن آن را ندارند. این سیستم اما فقط معطوف به زندان نیست و به جایگاه قدرت در نظامی انضباطی تعمیم می‌یابد. افرادی که از نظم مورد نظر قدرت تخطی کنند، در زندان، این فضای حائل میان جامعه و قدرت قرار می‌گیرند، تا تحت نظر باشند و انضباط مدنظر قدرت را رعایت کنند. با ورود به دوران متاخرتر سرمایه داری معاصر، شیوه‌های کنترل و نظارت گسترده‌تر شده‌اند و زیستن در زیر نگاه خیره قدرت بخشی از زندگی روزمره گشته است. در برابر ایده سراسربین، که تک نظرگاه و در خدمت قدرت است، نیکلاس میرزائف[۲۹] از مسئله‌ای به نام «حق دیده شدن و حق دیدن» صحبت می‌کند. او معتقد است در جهان سرمایه داری کنونی، مسئله تعیین کننده، حقِ چه دیدن و چگونه دیده شدن است و آنچه که موجب مقاومت در برابر وضعیت نابرابر می‌شود، ایستادگی در برابر بازنمایی‌های مبتنی بر میل قدرت است. تئاتر عبده، از این منظر، با استفاده از سیستم بازآفرینی چندلایه، به خصوص با جذب و به زعمی استفراغ آنچه در فضای رسانه ی مصرفگرای آمریکایی به نمایش در می‌آید و همنشینی با آن با عناصر ناهمگون تئاتری، ادبی و فرهنگی به علاوه ی تجربه ی زیسته خود، موفق به شکل دادن نوعی مولتی پرسپکتیویتی یا نگاه چندمنظری می‌شود که در برابر سیستم سراسربینِ قدرت قرار می‌گیرد.

اهمیت تئاتر عبده این است که نوع نگاه قدرت نسبت به گروه‌های حاشیه‌ای جامعه را بر هم می‌زند و از طریق زیبایی‌شناسی ویژه و چندبعدی خود، حقِ دیدن و چگونه دیده شدن را به بخش سرکوب شده می‌دهد. رادیکالیسم زیبایی‌شناسی او را به میانجی این مسئله باید فهمید. اهمیت کار عبده این نیست که درباره ایدز، دگرباشان یا مهاجران کار می‌کند، مسئله ساختار زیبایی شناسانه ی اوست که امکان بازآفرینی جهان را به نوعی فراهم می‌کند که در روندی دیالکتیکی علیه نگاه و سیستم بازنمایی قدرت بایستد.

27Michel Foucault: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison, 1977.*

28Panopticon

29Nicholas Mirzoeff: The right to look, 2011.

او می‌گوید این شهر ویرانه است که آلوده است، به همین جهت، دیالوگ معروف‌تر این نمایش «شهر ویرانه در زیر پوست من است»، نه از زبان زوج جوان بیمار، که از زبان تونی تورن و تام فیتزپاتریک گفته می‌شود و در نهایت به همه از جمله تماشاگران اثر تعمیم می‌یابد.

«تونی: خیلی حرف‌ها دارم که بزنم اما باید به هواپیمایم برسم، ولی شهر ویرانه همه جا دنبال منه، هر جا که برم، با خودم زیر پوستم حملش می‌کنم.

تام فیتزپاتریک و تونی تورن: روی دلم، و زیردلم حملش می‌کنم، همان‌جور که تو هم می‌کنی، عوضی!»

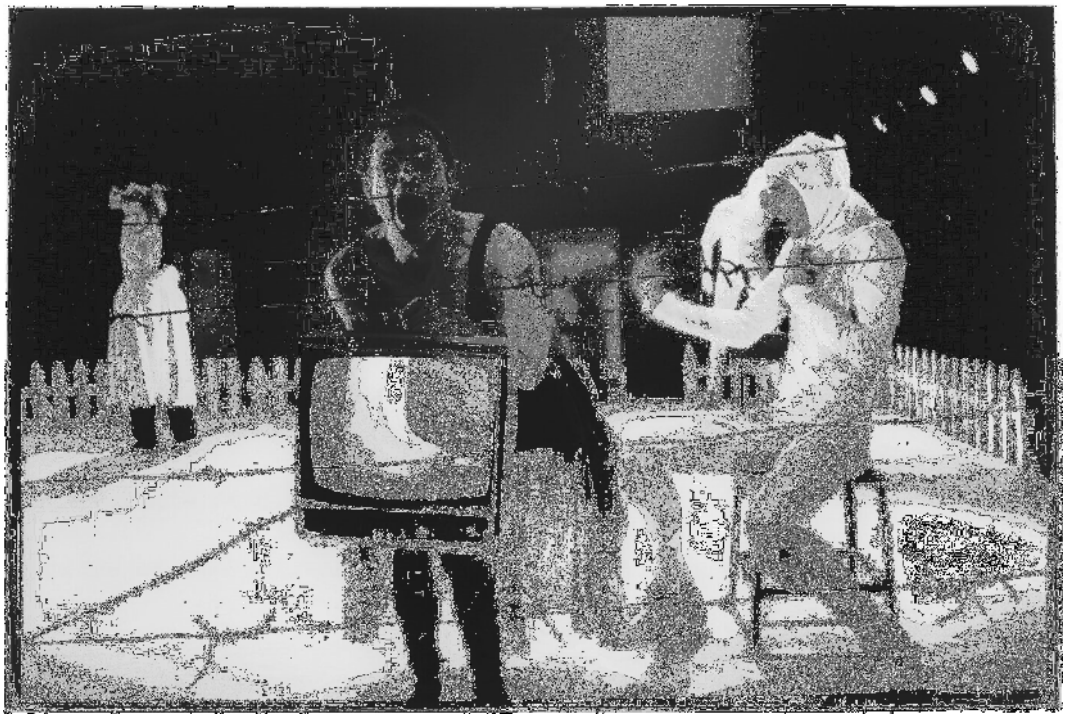
جهان نئولیبرالی سرمایه داری پر زرق برق با مصرفگرایی و جنگ هایش از شهرهای ما، از سارایوو یا بیروت، ویرانه هایی را به جا گذاشته است، همان‌طور که ویروس از بدن‌های ما، ویرانه هایی ساخته است که امکان فرار از آن وجود ندارد.

«آماده‌ام که بروم؟ هنگامی که بدنم رفته است از من می‌پرسید آیا آماده‌ام که بروم؟»

اما در نهایت مقاومت از همین بدن‌های ویروسی شده و بیمار شروع می‌شود. زمانی که همه شخصیت‌ها، اعم از سیاهپوست و زن و مرد و سفید پوست، با لباس‌های نظامی، کت و شلوار و ... در مرکز صحنه و رو به تماشاگران مشغول خواندن ترانه آمریکایی و نوستالژیک «ابتدا که به این کشور آمدم، ثروتمند نبودم...» اثر پیت سیگر[۳۰] هستند، تام و پیتر، در گوشه صحنه آهسته برهنه شده و بعد مشغول آمیزش می‌شوند. در واقع برهنگی، بدون آنکه دچار نوعی رمانتیسیزم شود یا در جایگاه امر ویژه قرار بگیرد، نشان می‌دهد بدن‌های آنان همچنان زنده است و میل همچنان امکان باززایی ایده‌ها و بدن‌ها را دارد. پس از این صحنه است که جای دو زوج با یکدیگر عوض می‌شود و این بار زوج پیر تام فیتزپاتریک و تونی تورن، بیمار و لنگان لنگان با پای شکسته و کمر کج شده روی صحنه می‌آیند. در حالی که زوج جوان تام پرل و پیتر مشغول رقص دونفره عاشقانه‌ای هستند. در نهایت، زوج پیر لب‌های همدیگر را می‌بوسند و این بوسه، تبدیل به یک نقطه قطع و یک آغاز جدید می‌شود. گویی بیماری واگیردارِ زوج جوان، که ناشی از میل ورزی ناب است، بدنِ پیر قدرت را ویروسی می‌کند. در این لحظه امکان مقاومت پدیدار می‌شود. صدای انفجاری می‌آید و باقی بدن‌ها شروع به رقصیدن می‌کنند. این رقص دیوانه وار پایانی با صداها و آواها و موسیقی، در واقع شکل سنتز دیالکتیک درونی نمایش عبده است، لحظه‌ای که شخصیت‌ها دانه به دانه سیم‌های خاردار را می‌چینند. از دل ویرانی، امر رهایی بخش صورت می‌گیرد و این بدن‌های آلوده هستند که با فرا رفتن از ترس از مرگ، شروع به تکان خوردن می‌کنند. آن‌ها با ویران کردن سیم‌های خاردار، رهایی از شهر ویرانه را ممکن می‌سازند. برخلاف ایده رستگاری معنوی و مرگ والا، عبده از طریق همان

30 https://www.youtube.com/watch?v=h8-MMoSXHmw

دیالکتیک ویران کننده/سازنده یا آنگونه که خودش می‌خواند باززایی، نشان می‌دهد در دل این تکرارهای ویرانگر است که نوعی امکان ساخت جهانی نو فراهم می‌آید و روی شهرهای ویرانه ی قدیم، شهرهای جدیدی بنا می‌شوند و و اگر این مقاومت نباشد، انسان در نوعی کما، یا رکود هستی شناسانه فرو خواهد رفت.



*****

منابع:

- Artaud, Antonin. The Theater and Its Double. New York: Grove Press, 1958
- Bell, John. “AIDS and Avant-Garde Classicism” TDR,, pp. 21-47 (27 pages), Cambridge University Press,1995.
- Bell, John. Interview with Reza Abdoh. TDR V, pp. 48-71 (24 pages), Cambridge University Press, 1995.
- Brook, Peter: The empty Space:A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate. Pinguin Books, 1968.

- Deleuze, Gilles, and Guattari, Felix. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Féral, Josette. “Theatre Is Not about Theory: An Interview with Reza Abdoh.” TDR (1988-), vol. 39, no. 4, 1995, pp. 86–96.
- Foucault, Michel. Discipline and Punish: The Birth of the Prison. Trans. Alan Sheridan. New York: Pantheon, 1977.
- Foucault,Michel: Power Knowledge, Trans.Colin Gordon. Panthon Books, New York,1984.
- Foucault, Michel. “Of Other Spaces.” Architecture /Mouvement/ Continuité, October 1984 (original lecture 1967). English translation available at:
- Marks, Laura U. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham: Duke University Press, 2000.
- Mirzoeff, Nicholas. The Right to Look: A Counterhistory of Visuality. Durham: Duke University Press, 2011.
- Mufson, Daniel. “Quotations from a Ruined City and the Ends of Reza Abdoh.” The Abdoh Files.
- Mufson, Daniel. “Interview with Salar Abdoh, Part II.” The Abdoh Files.

- تئاتر در ایران، آرتور دو گوبینو، ترجمه جلال ستاری، انتشارات آگاه، ۱۳۷۰
- رستم التواریخ، محمد هاشم آصف رستم‌الحکما،رستم‌التور به تصحیح محمد مشیری. تهران: نشر امیرکبیر، ۱۳۴۹.
- شاهدبازی در ادبیات فارسی، سیروس شمیسا، نشر فردوس۱۳۷۷
- دیوان غزلیات حافظ شیرازی از سایت گنجور: https://ganjoor.net/hafez/ghazal
- مثنوی معنوی مولانا از سایت گنجور: https://ganjoor.net/moulavi/masnavi/daftar5/sh79