در بوته نقد

به بهانه اجرای نمایش میمون در تئاتر مولوی

خطابه‌ای در باب بدن ایدز و استعاره‌هایش

محمدحسن خدایی
منتقد

● نمایش میمون، با نوعی وجدان معذب، سوژه‌های بیمار را بر صحنه احضار می‌کند؛ نمایشی که با حفظ فاصله‌گیری از مبتلایان به ایدز، قرار است تأملی باشد درباره بدن‌هایی که در آستانه مرگ و بدنامی قرار گرفته‌اند. اگر سرطان نوعی ابتلای نابهنگام و تا حدی ناجوانمردانه تلقی می‌شود؛ اما ایدز به قول سوزان سانتاگ، همیشه با دیگری و رابطه پرابهام با او شکل می‌یابد و لاجرم پای اخلاقیات را هم وسط می‌کشد. ایدز به‌مثابه استعاره‌ای از آن نوع بیماری است که نشان از آلودگی و تهاجم دارد و یادآور توأمان سفلیس و سرطان است؛ بنابراین اجرای میمون، نه‌فقط روایت شخصی افراد از بیماری؛ بلکه از قضا تلاشی است هشداردهنده برای مراقبت و درمان. اینکه به‌عنوان شهروندان مسئول، درباره این بیماری قرن، چه می‌توان کرد و چگونه می‌توان در صورت مبتلاشدن، به مبارزه پرداخت. فرمی از همزیستی و سرکردن با امر منفی به قول هگل. اجرا اگرچه به میانجی پژوهش درباره زندگی هنری «رضا عبده» با بیماری ایدز روبه‌رو می‌شود؛ اما در نهایت مقهور نام و نشان این فیگور رادیکال نشده و فاصله‌مندی پرناشدنی خویش را حفظ کرده و اجرائی می‌کند. انگار هر نوع اتصال فقط از طریق غیاب و ناممکنی مقدور است. کسی که همیشه در حاشیه‌ها زیست و در جوانمرگی محتوم خویش، مطرود ماند و البته دوران‌ساز.

میمون با فرم خطابه اجرا، چندان وفادار به جهان زیباشناسانه عبده نیست. با آنکه مدام بر زبان بدن به‌عنوان مهم‌ترین امکان ارتباط تأکید می‌شود؛ اما اجرایی است متورم از کلام که چندان تمنای خیانت و شورش زبانی ندارد و روایتی است با فرازوفرودهایی کنترل‌شده؛ تا لحن مستندگونه و کمابیش علمی آن، پی گرفته شود. اجرای میمون بیش از آنکه رادیکال و آوانگارد باشد، تذکاردهنده و پداگوژیک است. یک بازنمایی محتاط و تا حدی محافظه‌کارانه که نسبت مستقیم دارد با روح زمانه اعتدال‌گرایانه‌اش؛ اما نه‌چندان وفادار به منطق سودباورانه آن. این احتیاط و محافظه‌کاری را می‌توان در بدن اجراگر هم مشاهده کرد که چندان ژست زوال و بیماری را به نمایش نمی‌گذارد و اجرایی مبتنی بر عقل سلیم دارد. گاه البته تمنای تخطی و گسست مشاهده می‌شود؛ مثلا

در همان لحظات حیوان‌شدن که زبان و بدن، از انقیاد انسان‌بودگی خارج شده و ناگهان و نابهنگام پارس می‌کند و زوزه می‌کشد؛ اما رویکرد اجرا، در نهایت به پس‌زدن هر شکلی از شورش و ازجاددررفتگی میل دارد و روایتی متعارف و شبه‌علمی را تدارک می‌بیند. اشاره‌ای استعاره در باب اسطوره‌ای‌شدن فیگوری مانند عبده که بر اثر بیماری ایدز درگذشت و این روزها چندان امکان صحبت‌کردن درباره نام و آثارش مهیا نیست؛ کسی که از طریق شدت غیابش، حضور خویش را به وضعیت تحمیل می‌کند.

از قضا در این نگاه فاصله‌مندانه گروه اجرایی از فیگور عبده است که شکلی از تئاتر پداگوژیک پدیدار شده و تجربه شخصی افراد در مواجهه با بیماری، سویه اجتماعی و تربیتی می‌یابد. ژست اجرا به طور کامل مقهور زیباشناسی نیست و ابایی ندارد که بعد از اتمام اجرا، تماشاگران را دعوت کند که به آزمایشگاه سیار خیابان شانزدهم آذر مراجعه و آزمایش دهند؛ بنابراین نمایش میمون، مسائل اجرائی و زیباشناسی را در نسبت با رویکرد اجتماعی و آموزشی، ترسیم می‌کند. انگار در نهایت اغلب تماشاگران هنگام خروج از سالن کوچک مولوی، در باب بیماری ایدز، تأمل خواهند کرد و گویی اجرا هیچ‌گاه به پایان منطقی‌اش نخواهد رسید. از این منظر وحید رهجو و حسین ملکی در مقام نویسنده و کارگردان با اجرائی پداگوژیک، در پی ایجاد حساسیت درباره زندگی مبتلایان به ایدز هستند.

طراحی صحنه نمایش تا حد امکان خالی است. بر کف صحنه خطوط مربع‌شکل دیده می‌شود که نشانی است از وسواس در قدم‌گذاشتن بر خیابان‌های شهر. در ابتدا اجراگر با یک ماسک شیمیایی فیلتردار بر صحنه حاضر می‌شود و در ادامه ماسک و لباس‌هایش را کنار گذاشته و یکی از همان نقاط گسست با وضعیت اضطراری را اعلام می‌کند. بهنام حسن‌پور، اجراگر نمایش، قرار است ایفاگر نقش رضا باشد که در مقطع کارشناسی ارشد پایان‌نامه‌ای دارد با عنوان «ترجمان گفتار در بدن‌های شخصیت‌های نمایشی رضا عبده»؛ اما جایی از اجرا، بهنام حسن‌پور در نقش واقعی خویش ظاهر شده و غیاب رضا را شدت بیشتری می‌بخشد. هر دو «رضا» طرد می‌شوند و ایدز نه در مقام استعاره؛ بلکه از قضا به شکل ماتریالیستی، آنان را رهسپار دیار عدم می‌کند.

با مشاوره محمدعلی موحد، کارگردانی حسن فتحی و فیلم‌نامه‌نویسی فرهاد توحیدی

حسینی و پیروزفر، شمس و مولانای سینمای ایران در «مست‌عشق»

شرق: صبح روز گذشته، در رسانه‌ها اعلام شد که پارسا پیروزفر نقش مولانا را در فیلم سینمایی «مست عشق»، به کارگردانی حسن فتحی ایفا خواهد کرد. این در حالی است که در روزهای گذشته شایعه شده بود که نقش مولانا را بناست بازیگری ترکیه‌ای ایفا کند و این برخلاف رویکرد صیانت از چهره‌های تاریخی ایرانی است. همچنین پیش‌تر گفته شده بود درحالی‌که حسن فتحی قصد دارد فیلم سینمایی «مست عشق» را با دو سرمایه‌گذار از ایران و ترکیه درباره شمس و مولانا در ترکیه بسازد و بازی شهاب حسینی در نقش شمس خبری شده، فرهاد توحیدی اعلام کرد بازیگر نقش مولانا یک بازیگر ترکیه‌ای است. فرهاد توحیدی، نویسنده فیلم‌نامه «مست عشق» گفت: «در قرار آخر با حسن فتحی، کارگردان این فیلم سینمایی، به ترکیه نرفتم و از ترکیب نهایی بازیگران بی‌خبرم؛ اما می‌دانم قرار بر این بود بازیگر نقش مولانا ترکیه‌ای باشد».

روزنامه خراسان با انتقاد از انتخاب بازیگر ترکیه‌ای برای مولانا، آن را کمک به مصادره این شاعر از سوی کشور ترکیه دانست و نوشت: «ارائه مولانای فارسی‌زبان با یک بازیگر ترک و تصویربرداری همه سکانس‌های این فیلم در قونیه، مثال نقض بزرگ و بی‌جوابی است که تنها ترکیه را در مصادره مفاخر سرزمین ما یاری می‌کند. هرچند توحیدی می‌گوید که در فیلم‌نامه، به اصالت مولانا و ایرانی‌بودن آن، بارها اشاره شده است».

در ادامه گزارش این روزنامه آمده: اعلام انتخاب شهاب حسینی برای نقش شمس تبریزی، رویکرد هوشمندانه‌ای برای انتشار خبر تولید فیلم سینمایی «مست عشق» بود. خبر شیرین بود و شنیدنی؛ اما شیرینی این خبر کوتاه بود و خبر بعدی، آن را هلاهل کرد. یک منبع آگاه در گفت‌وگو با خراسان گفت: «همه بازیگران اصلی فیلم به‌جز شمس؛ یعنی مولانا و دیگران، از بازیگران ترکیه‌ای انتخاب شده‌اند. همچنین، این فیلم قرار است به سه زبان فارسی، ترکی و انگلیسی دوبله شود»؛ اقدامی که پذیرفتن آن حتی اگر جزء شروط سرمایه‌گذار ترکیه‌ای هم باشد، اشتباه است. اما یک روز بعد درحالی‌که انتخاب بازیگر ترکیه‌ای برای ایفای نقش مولانا در «مست عشق» برای اولین‌بار توسط فیلم‌نامه‌نویس فیلم اعلام و امروز درباره این انتخاب توضیحاتی ارائه شده بود، حسن فتحی از ایرانی‌بودن بازیگر نقش مولانا در این فیلم خبر داد و نوشت: هرچند اندیشه رفیع و جهان‌شمول جناب مولوی، ورای همه تعصبات نژادی و قومی و جغرافیایی است، اما در فیلم «مست عشق» علاوه‌بر بازیگر نقش شمس تبریزی، بازیگر نقش حضرت مولانا هم قطعا ایرانی خواهد بود. نهایتا روز گذشته اخبار رسمی به شایعات پایان دادند و اعلام شد: حسن فتحی، کارگردان «مست عشق»، پارسا پیروزفر را به‌عنوان بازیگر نقش مولانا جلال‌الدین محمد بلخی برگزید و پیروزفر، به‌زودی جلوی دوربین خواهد رفت. پروژه «مست عشق» وارد مراحل پایانی پیش‌تولید خود شد. این فیلم سینمایی، تولید مشترک ایران و ترکیه است و به برشی از زندگی شمس و مولانا در شهر قونیه می‌پردازد. مهران برومند، تهیه‌کننده «مست عشق» است، فیلم‌نامه را فرهاد توحیدی و حسن فتحی نوشته‌اند و شهاب حسینی در نقش شمس تبریزی بازی خواهد کرد.

پیش از این حسن فتحی و گروهش چندین‌بار در استانبول و تهران به دیدار دکتر محمدعلی موحد -مولاناپژوه نامدار ایرانی- رفته و با او مشورت کرده بودند.

باید منتظر ماند و دید این دو بازیگر می‌توانند در این فیلم سینمایی نقش این دو اسطوره ادبیات و عرفان ایران‌زمین را چنان‌که درخور جایگاه آنهاست ایفا کنند یا خیر؟

به بهانه تماشای نمایش «امروز روز خوبیست برای مردن»

یک پرده‌خوانی ترنسپرنت

مریم امامی
منتقد

«ما سرخپوستان اصطلاحی داریم: «امروز روز خوبیست برای مردن» به این معنا که ما باید همواره آماده مرگ باشیم، همواره باید مهیای مرگ باشیم و پشیمانی نداشته باشیم. به همین دلیل مهم است که هر روز را سرحال آغاز کنیم و اجازه ندهیم مشکلات گذشته یا موانع حال اراده خداوند برای زنده‌بودن اکنونمان را مکدر کند».[i]

هم‌اکنون تئاتری با همین نام- امروز روز خوبیست برای مردن- در تهران روی صحنه است که نه‌تنها قرار نیست آنچه این عنوان در اولین سطح معنایی خود به همراه دارد - یعنی آمادگی و حتی اشتیاق برای مرگ سلحشورانه و تشویق به زندگی تمام‌وکمال و بدون پشیمانی - را تداعی کند، بلکه کاملا برعکس بنا دارد راوی یأس ویران‌کننده‌ای باشد که محصول جنگی نابرابر و فقدان مکان و امکان زیست انسانی برای سال‌های‌سال پس از واقعه است. اینکه چطور سه هنرمند با همکاری یکدیگر نمایشی می‌نویسند که حتی در معنای اصطلاحی عنوان آن آگاهی کاملی ندارند پرسشی است که می‌تواند به خودی‌خود پاسخ سؤالات متعددی باشد که اضطراب سبک و شلختگی آشکار این اثر را اندکی توجیه می‌کند. این چگونگی را در شش عنوان مقوله‌بندی می‌کنم:

۱. وقتی نماد را نمی‌شناسیم

نمایش‌نامه قرار است بر اساس تناظری آشکار بین نماد خانه مخروبه (مسکن) و صاحب خانه (زن جنگ‌زده) پیش برود. اگر نویسندگان اثر به این امر واقف بودند که با به‌کاربردن نمادهای مستعمل و پرتکرار در ستون فقرات اثرشان بی‌اختیار معانی متعددی از هر زاویه خواهد رُست، برای دقیق‌کردن و برجسته‌کردن نماد خلاقه اثرشان - دوربین- تلاش بیشتری می‌کردند. دوربین می‌توانست آن بینایی مطلقی باشد که در نابینایی تمام چشم‌ها و در سکوت عمیق تنهایی، ناظر جریان مرگ در رگ‌های این دو زن است. دوربین در مقام یک نماد می‌توانست تصاویری خلق کند که قدرت خلاقه خود را از «غیرقابل‌بیان» بودن می‌گیرند، اما چه لطفی دارد وقتی تصاویر دوربین در متن عینا خوانده می‌شود؟ همه‌چیز قابل بیان است؛ حتی زیادی قابل بیان! وقتی همه‌چیز را می‌شود بیان کرد برای رنجی که به زور آه‌وناله‌های کلیشه‌ای با لحن زنان سریال‌های هرشب می‌خواهیم ترسیم کنیم هیچ عمقی باقی نمی‌ماند. اصلا انگار کاربرد زنانگی در متن هم همین تلفظ‌های نالانِ لوس است والا اگر به حضور زن به‌عنوان حامل تعارضِ نمادین زندگی در بطن مرگ و حنجره صداهای غیرملفوظ نگاه شده بود، این متن در بنیاد تغییرات عمده‌ای می‌داشت.

خلاصه اینکه چنانچه نویسنده با طبیعت نماد آشنا نباشد دچار عارضه‌ای می‌شود که این نمایش به آن گرفتار شده: به‌کاربردن عناصری برجسته بدون توجه به جایگاه نمادین آنها. دوربینِ تحت‌اللفظی!

۲. وقتی کاربرد ابزارها را نمی‌دانیم

یک روز خوب برای مردن از خواب بیدار می‌شویم به همراه جرقه‌ای درخشان که در حرکت دورانی‌اش به گرد سر ما تولد یک اثر هنری «دیگر» را نوید می‌دهد. جرقه جارچی این پیام است: استفاده از پرده ترنسپرنت! استفاده از پرده ترنسپرنت! نمایش‌نامه‌ای می‌نویسیم که به وسیله یک پرده ترنسپرنت بین دو بازیگر آن و تماشاچی دیوار حائلی کشیده‌ایم. در ابتدا وقتی روی پرده، خانه متروک را نشان می‌دهیم و از پشت آن صاحب خانه دیده می‌شود خوشحال می‌شویم که او را مانند روحی سرگردان در فضایی سیال چرخانده‌ایم. یک خلاقیت دیگر! اما حضور دائمی پرده باعث می‌شود دو بازیگر ما روی صحنه هیچ حرکتی نداشته باشند، آن‌قدر ایستا و بی‌حرکت که حتی پاهایشان هم در تاریکی محو می‌شود و ما تقریبا در تمام طول نمایش نیم‌تنه‌ای ثابت از آن دو را از پشت پرده می‌بینیم. درواقع پرحرکت‌ترین اَکت آن دو وقتی است که برای ادای احترام به تماشاچیان در پایان نمایش به جلوی پرده می‌آیند! توجیه وجود پرده نمایش نیازمند حضور یک دوربین است. نشستن در مقابل یک دوربین مستندساز مستلزم حدیث نفس است و نه دیالوگ. تا اینجا نمایشی داریم که حرکت/ بازی ندارد، بنابراین تمام تشویش‌ها و سردرگمی‌ها باید در کلام بروز پیدا کنند، اما دیالوگ درخوری هم ندارد، می‌ماند خودِ صحنه. تمام صحنه را پرده ترنسپرنت پر کرده. بااین‌حساب حاصل کار تبدیل به یک پرده‌خوانی مدرن می‌شود که از قضا از نظر نویسنده اگر آگاهانه انجام می‌شد می‌توانست جهشی در دگردیسی سنت نمایش ایرانی محسوب شود و کاملا قابل تقدیر بود، اما اینجا خبری از قوت‌های سنت پرده‌خوانی هم نیست و تنها شباهت موجود در وجود پرده است و روایت هرآنچه بر پرده دیده می‌شود. در پرده‌خوانی، پرده صحنه‌ای عمودی است که راوی با وجود فراتاریخی خود گره‌ها را می‌گشاید و رازها را برملا می‌کند و به آنچه در پرده به اجمال اشاره شده تفصیلی جاندار می‌بخشد. اما در اینجا پرده یک دیوار ترنسپرنت است که بازیگر را از مواجهه با واقعیت صحنه (خالی‌بودن) و صحن (تماشاچیان) محروم کرده و تصاویر مفصلش را به گفت‌وگوهای مبهم و اجمالی آنها تحمیل می‌کند.

۳. وقتی جنگ را نمی‌فهمیم

جنگ به‌عنوان یک تجربه مهیب انسانی چیزی بیشتر از حاصل‌جمع این مصائب است: بی‌خانمانی به‌علاوه ازدست‌دادن روابط اجتماعی به‌علاوه مرگ فجعه به‌علاوه یتیمی به‌علاوه فقر به‌علاوه مهاجرت اجباری و تحقیر به‌علاوه نقص عضو یا اختلال روانی. جنگ همه اینها را دارد و چیزی بیشتر. برای نشان‌دادن جنگ باید بتوانیم آن «چیزی بیشتر» را نشان دهیم. آنچه این نمایش نشان بیننده می‌دهد «چیزی بسیار کمتر» است.

چیزی که می‌توانست اتفاق بیفتد اما نه لزوما به خاطر جنگ، مثلا به‌خاطر جمع دو عارضه یتیمی و فقر. اگر نویسندگان این متن این نکته را درنیافته‌اند دو دلیل ساده دارد: آنها نه تنها جنگ بلکه باقی اجزای تشکیل‌دهنده آن، ازجمله یتیمی در عین فقر -که در شهرهای بزرگ حضوری مستولی دارد- را هم درنیافته‌اند و دوم اینکه به شکرانه این درنیافتنشان دست‌کم کتابی هم درباره جنگ نخوانده‌اند.

۴. وقتی با ساختار روایت آشنا نیستیم

در اینجا مجال شرح اجزای روایت نیست که این مهم در جلسات ابتدایی داستان‌نویسی تدریس می‌شود و خودآموزهای بسیاری هم برای دریافتن اصول روایت در بازار کتاب ایران موجود است. آنچه بیشتر مورد تأکید این بند خواهد بود توجه به حضور و غیاب اجزای روایت است که در صورت آشنایی اجمالی با ساختار استاندارد روایت در ژانرهای مختلف این حذف و اضافه می‌تواند یک خط ساده داستانی را به یک روایت هنری، فاخر و ماندگار تبدیل کند و بالعکس دانش اندک درباره ساختار روایت می‌تواند یک مسئله غامض بشری را که فقط در هیئت یک روایت قابل انتقال است، به خاطره‌ای فردی اما در عین حال تکراری تقلیل دهد. از جمله این عناصر سازنده که باید ابتدا آنها را بشناسیم تا بتوانیم بجا حذفشان کنیم، مسئله روند دگرگونی شخصیت‌ها در طول روایت است. چه عاملی یک زن را که از شش‌سالگی خارج از ایران بزرگ شده و بعد از ۳۰ سال برگشته است -و لابد باید در این ۳۰ سال چیزی کاملا غیرایرانی هم در او رشد کرده باشد- در مواجهه با یک هم‌وطن مأیوس قربانی جنگ آنچنان تغییر می‌دهد که نتواند بعد از او خانه مخروبه‌ای را که در کمال صحت و سلامت ۳۰ سال پیش ترکش کرده برای بار دوم ترک کند؟ خاطره بوی ناهار؟ خطی که از هیکل شش، هفت سالگی‌اش روی دیوار مانده است؟ هیچ کجا از رنجی که در غربت کشیده باشد حرفی در میان نیست و حتی لذت‌های او در خانه متروک پدری به خاطره اندازه حوض و ندانستن گونه درخت خشک حیاط محدود است. آیا او هم بیمار است که با مونا که به‌وضوح با او بر سر مهر نیست، مترحمانه و بعد مهربانانه برخورد می‌کند؟ مونا از کجا ناپدید شد؟ چرا؟ چون روایتش را که این همه از بازگوکردنش اکراه داشت، گفته بود؟ چرا نظر او درباره بازگویی خاطراتش تغییر کرد؟ لازم نیست پاسخ به این سؤالات در متن به صراحتی خبری بیاید، اما دست کم باید ملائماتی در متن باشد که از طریق آن بیننده بفهمد اگر او به دلایلی کاملا هنری از دانستن پاسخ این سؤالات محروم شده، دست کم نویسنده خودش پاسخ‌ها را می‌دانسته و به نفع آگاهی ثانویه‌ای آنها را از بیننده مخفی کرده است. به غیر از شخصیت‌ها و معادلات پیچیده‌ای که در روایت رقم می‌زنند، زاویه دید راوی هم از دیگر عناصر تعیین‌کننده در روایت است که مستقیما بر معنایی که مخاطب از اثر دریافت می‌کند، تأثیر خواهد داشت. نمایش محدب شخصیت‌ها از طریق دوربینی که قرار بوده چشم سوم یکی از دو شخصیت نمایش باشد جا را برای نگاه یلدا، راوی داستان آشفته کرده چون مثلا در صحنه حیاط وقتی او از پشت دوربین به سمت درخت نارنج می‌رود، قاعدتا برای تخاطب با مونا باید به پشت دوربین، جایی که در کنار هم ایستاده بودند، نگاه کند اما او به فضای خالی مقابلش نگاه می‌کند و با مونا صحبت می‌کند انگار دوربین چشم سوم او نیست بلکه یکی از دو چشم اوست که می‌تواند جابه‌جا از حدقه دربیاید و تصاویر مستقلی از لنگه اسیر خود را به مغز پرده ترنسپرنت مخابره کند. درنهایت هم همان چشم از حدقه درآمده به دیوار رگ‌رگ از حرکت موریانه‌ها خیره می‌شود و به ماه هم و ما دست آخر متوجه نمی‌شویم این دوربین دستی یلدا بود که در ابتدای نمایش قاب‌های شلخته پرتشنج می‌بست یا یک لنگه چشم آواره او.

۵. وقتی مرز بین ناتوانی و ناممکنی را درک نمی‌کنیم

میکس مدیا خوب است. خلاقانه است. گویی، نگویی جدید است. اما چون این‌گونه است نباید هرکجا ما از عهده متن یا بازی برنیامدیم از خوبی‌های او مایه بگذاریم. اگر قرار بود شخصیت‌های ما اثیری باشند اجرای پرتحرکشان ناممکن بود و چه رسانه‌ای بهتر از فیلم می‌توانست به خالق اثر یاری دهد. اگر قرار بود صحنه خراب‌شدن سقفی را بعینه آن‌گونه که خراب می‌شود و فرو می‌افتد و آوار می‌شود -و نه ریختن یک استانبولی خاک از سقف- نشان دهیم باید فیلمش را پخش می‌کردیم. اگر قرار بود یک اقدام به خودکشی با ایستادن وسط خیابان در مقابل ماشین‌ها را آن‌گونه که یک ماشین با سرعت تمام به سوژه نزدیک می‌شود و توقف نمی‌کند، نشان دهیم تا تماشاچی‌ها هم ناخودآگاه به پشتی صندلی‌هایشان بچسبند، فیلم ابزار مناسب‌تری بود -بماند که ما حتی صدای ترمز ماشین را هم نشنیدیم درحالی‌که صدای گنجشک‌های شاد و بی‌دغدغه همیشه شنیدنی بود. اگر قرار بود با عظیم‌کردن نیم‌تنه بازیگران روی پرده ترانسپرنت تلاش کنیم چیزهای عظیمی را که در سرشان می‌گذرد، برجسته‌تر کنیم باز هم فیلم رسانه بهتری بود اما هیچ‌کدام از این قرار و مدارها در این نمایش نبود، فقط آنچه را از اجرایش ناتوان بودند، ناممکن تصور کرده بودند و برای خلق امکان نمایشش دست به دامان فیلمی شدند که بیشتر کار نوار کاست را می‌کرد!

۶. وقتی پای اروپا در میان است

با توجه به آنچه آمد توضیحی ذیل این عنوان لازم نمی‌آید الا اینکه: «فقط» وقتی پای اروپا در میان است!

[i]Michael F. Steltenkamp, Black Elk: Holy Man of the Oglala (۱۹۹۷) , p. ۲۸

عکس: رضا جاویدی

روی صحنه آبی

۵۰-۵۰ یک نمایش است

پژند سلیمانی
نویسنده

● اجرای ۵۰-۵۰، به کارگردانی مرتضی اسماعیل‌کاشی و نوشته مشترک هاله مشتاقی‌نیا و مرتضی اسماعیل‌کاشی؛ اجرائی که در طول ۱۸ ماه تلاش و شناخت از دل یک کار کارگاهی با هنرجو شکل گرفته است. اجراهایی این‌چنین به دلیل زمانی که برای رسیدن به ایده، پردازش و تکمیل آن صرف می‌شود، بسیار ارزشمندند، چراکه ادای دِینی است به تئاتر و نمایش به مفهوم واقعی و اصیل‌اش. نمایش ۵۰-۵۰ نمایشی است که زمان را با عناصر و نشانه‌های داستانی و نمایشی برای ما جلو و عقب می‌برد، جابه‌جا می‌کند و نگه می‌دارد؛ نشانه‌هایی که آرام‌آرام به کار اضافه و به مخاطب ارائه داده می‌شوند. این نمایش تو را همراه دو بازیگر پیشین و تنها بازماندگان این اردوگاه به عقب می‌برد و در اردوگاه نگه می‌دارد، زندانی می‌کند و شکنجه می‌دهد. اردوگاه مرگ که اعضای یک گروه نمایشی را که فعالیت‌های ضدفاشیستی داشته‌اند در آن زندانی کرده‌اند و حالا به اجبار شکنجه‌گر زندان که نقش کارگردان نمایش درونی کار را برعهده گرفته، نقشی را بازی و داستانی را روایت می‌کنند. داستانی که همان نمایش «کله‌تیزها و کله‌گردها» یا «خودی و غیرخودی» برتولت برشت است. این نمایش‌نامه برشت درباره دودسته‌کردن مردم و ساخت سطوح مختلف اجتماعی به عمد و در جهت حفظ دولت وقت است؛ سطوحی که در هر دوره از تاریخ و در بسیاری از آثار به صورت سمبلیک آمده‌اند؛ سمبلی که جدای جامعه و فرهنگ متفاوت، برای هر کس قابل درک است و به صورت دال‌هایی روشن، قابل دریافت. اثر برشت به دلیلی اینجا حضور پیدا کرده است که علاوه‌بر داستان، ما را متوجه فاصله‌گذاری‌ها کند. این‌بار اما ما فاصله‌گذاری برشتی را در لایه دیگری روی صحنه می‌بینیم؛ فاصله‌گذاری‌ای که یک لایه عقب‌تر از ما در دل اجرائی دیگر روی صحنه شکل می‌گیرد و همان‌طور که ما را به بازیگران اردوگاه نزدیک می‌کند، هنوز و همچنان ما را بیرون و در جایگاه مخاطبی که هر «شما مردم»ی را به خود بگیرد، نگه می‌دارد؛ فضای پنجاه - پنجاهی که در اسم نمایش هم آمده است؛ جایی میانه راه.

تنها دو نفر از آن اردوگاه مرگ جان سالم به‌در برده‌اند که روایت داستان ۵۰-۵۰ را در زمان حال مانند باری الیم و عظیم بر دوش می‌کشند.

هوشمندی هاله مشتاقی‌نیا و مرتضی اسماعیل‌کاشی در کنار هم قراردادن این لحظات داستانی و درهم‌تنیدن این دو داستان قابل‌توجه است. اینکه داستانی عمیق را در کنار یک داستان دیگر بنشانی و با ترفندی این دو را همسو با هم پیش ببری کار ساده‌ای نیست. اینها همه در کنار قاب‌های رنگارنگ مرتضی اسماعیل‌کاشی، حرکات و صحنه‌های نمایشی، لحظاتی از نمایش را می‌سازد که بی‌شک می‌تواند تو را علاوه‌بر برشت همراه نویسندگان این نمایش قرار دهد و با آنها همراه کند.

نمایش‌نامه، چند لایه درهم‌تنیده دارد که اجرا در سطوح مختلف ارتفاعی نیز به همین منظور شکل گرفته؛ آن‌طور که به ما یادآور شود، کجا ما شاهد نمایشیم و کجا درگیر عذاب این دو بازمانده.

نمایش پس از یک‌چهارم اول که ما را درگیر پیش‌درآمد نمایش اصلی می‌کند، پس از غافلگیری با چند کلید و نشانه راه را به ما نشان می‌دهد و باقی داستان را برایمان روشن‌تر می‌کند. آن‌وقت است که علاوه‌بر ترفندهای اجرائی جذاب می‌توانیم با داستان همراه شویم و از آن لذت ببریم.

هاله مشتاقی‌نیا که نمایش‌نامه‌هایش را می‌شناسیم، این‌بار با همراهی مرتضی اسماعیل‌کاشی به تجربه‌ای دست زده که برای اوی نویسنده و مای مخاطب کارهایش نو است؛ تجربه نوشتن کارگاهی در کنار هنرجویانی که بی‌شک به درستی توسط مرتضی اسماعیل‌کاشی تعلیم دیده‌اند و حالا آن را نه‌فقط برای نشان‌دادن توانمندی آنها و آنچه آموخته‌اند (که چه خوب هم آموخته‌اند، به‌خصوص در حوزه بدن، بیان، فرم و تمرکز)، بلکه در راستای اجرائی متفاوت روی صحنه می‌روند.

این نخستین همراهی هاله مشتاقی‌نیا و مرتضی اسماعیل‌کاشی است؛ همراهی مبارکی که به یُمنش تصاویر را آنچنان کنار واژه‌ها چفت کرده است که پکیج اجرائی را به‌خصوص در نیمه پایانی اجرا، در اوج نشانمان می‌دهد.

۵۰-۵۰، هر شب در سالن نمایشی هیلاج، واقع در خیابان ایرانشهر، کوچه مهاجر، ساعت ۱۹:۳۰ روی صحنه می‌رود.