روزنامه شرق

گفت‌وگو با عوامل اجرائی نمایش «کلاغ» به کارگردانی سمانه زندی‌نژاد

کنش‌هایی در جهان مدرن

عباس غفاری

در فرهنگ بریتیش «کلاغ» پرنده‌ای کینه‌جوست و عاشق چشم مردگان. بعد از مرگ انسان این کلاغ است که به سراغش می‌رود و چشم‌هایش را از کاسه بیرون می‌آورد! در نگاه اول شاید نمایش «کلاغ» درباره انتقام و انتقام‌جویی باشد، اما این تنها لایه ظاهری نمایش‌نامه است و درواقع این نمایش‌نامه درباره عشق است و پیچیدگی آن؛ عشقی به‌ظاهر فراموش‌شده دوباره آتشی زیر خاکستر، جان می‌گیرد و این آغاز ماجراست. اگر می‌خواهید نمایشی عاشقانه، مدرن و پیچیده ببینید به تالار چارسو سری بزنید. به بهانه اجرای «کلاغ» با عوامل اجرا- سمانه زندی‌نژاد (کارگردان) و سهیلا گلستانی و مرتضی اسماعیل‌کاشی (بازیگران)- به گفت‌وگو نشسته‌ایم.

شما بخش‌هایی از متن اصلی نمایش‌نامه را چه به صلاحدید خودتان و چه به‌دلیل ممیزی حذف کردید. به‌نظرتان حذف این بخش‌ها به نمایش ضربه زده است؟

سمانه زندی‌نژاد: کلاغ نمایش‌نامه‌ای مدرن است. این نمایش برشی از یک موقعیت است و کاراکترهایش نه گذشته دارند و نه آینده. نویسنده بسیار تلاش کرده تا در آن موقعیت، اتفاقات را کنار هم بچیند و برداشت کند که این کار خیلی دشوار است. بنابراین در چنین متن‌هایی، حذف بخشی از متن ضربه شدیدتری به نمایش می‌زند تا آن متن‌هایی که چندپرده‌ای هستند و کاراکترها به‌مرور زمان کشف می‌شوند.

سهیلا گلستانی: معتقدم ممیزی و حذف بخش‌هایی از متن، کاملا به اجرا ضربه مستقیم می‌زند چون تک‌تک دیالوگ‌های آن مثل پازل یکدیگر را تکمیل می‌کنند. ما حتی نمی‌توانیم جمله‌ای را به‌راحتی دربیاوریم، چه برسد به آنکه بخواهیم بخش عمده‌ای از متن را حذف کنیم. درست است تماشاگر در ذهن خودش تصویرسازی می‌کند و با خود می‌گوید چیزی فراتر از آنچه می‌بیند بین کاراکترها اتفاق افتاده است، ولی در چنین متن‌هایی، این ساختار با حذف کاملا متلاشی می‌شود و از بین می‌رود. این زخم تا انتهای نمایش باقی می‌ماند چون در مورد متنی مثل «کلاغ»، همه جملات کارکرد ویژه خودشان را دارند. در همه این جملات، وجه‌های مختلفی از کاراکترها نمایان می‌شود که بسیاری از آنها میخ‌کوب‌کننده هستند.

به عنوان کسی که متن اصلی نمایش‌نامه «بلک برد» را خوانده‌ام، همیشه از حذف بخشی از متن متأسف می‌شوم. حذف بخشی از متن، کار بازیگر را هم سخت کرده و اتصال قبل و بعد دیالوگ‌ها را دشوار می‌کند. بنابراین تماشاگر حق دارد اگر گاهی فکر کند ما اشتباه بازی می‌کنیم، زیرا ما با اشراف کامل بر کل متن بازی می‌کنیم ولی تماشاگر این نکته را دریافت نمی‌کند. در اجرای متن «کلاغ» همه‌چیز مبتنی بر کلمه و روایت است و روایت در تک‌تک جملات اتفاق می‌افتد. بنابراین اگر بین بخش‌هایی از متن فاصله بیفتد، بهترین بازیگر دنیا هم نمی‌تواند آن بخش‌های فاصله‌افتاده به خاطر ممیزی را پوشش دهد. متن «کلاغ» قصه‌گو است اما فرمول دیالوگی دارد و برایمان فضای کلی را تعریف نمی‌کند. این متن لایه‌های روان‌شناسی کاراکترها را آرام‌آرام برای ما باز می‌کند، بنابراین حذف بخشی از آن، قطعا به بدنه آسیب جدی می‌زند.

معمولا وقتی کارگردان‌ها متنی از نویسنده‌ای می‌گیرند، لزوما از آن خوش‌شان آمده است. با وجود این، کارگردان‌ها و بازیگران در طول تمرین فکر می‌کنند باید متن را نجات دهند. درنتیجه به عنوان منجی عمل می‌کنند و بخش‌های عمده‌ای از آن را تغییر می‌دهند که درنهایت متن اجرائی با متن اصلی کاملا متفاوت می‌شود. دراین‌صورت این سؤال پیش می‌آید آن کارگردان چرا متن را انتخاب کرده است؟ او می‌تواند متن دیگر انتخاب کند یا اصلا خودش بنویسد.

سمانه زندی‌نژاد: در بیشتر اجراهایی که تاکنون داشته‌ام، ایده‌ای در گروه وجود داشته است؛ ایده‌ای که از سوی نویسنده یا با نظر خودمان پرورش داده شده است. بنابراین هیچ‌وقت تجربه کارکردن متنی که بخواهد به من پیشنهادی دهد را نداشته‌ام و نمایش‌نامه «کلاغ» اولین تجربه این‌چنینی برایم محسوب می‌شود. در این نمایش مدام منتظر می‌ماندم ببینم متن چه پیشنهادی به من

از راست: سهیلا گلستانی، سمانه زندی‌نژاد و مرتضی اسماعیل‌کاشی، عکس: مهدی آشنا

می‌دهد نه آنکه براساس سلیقه و ایدئولوژی خودم چیزی را طراحی کرده و براساس آن، کار را قلع‌وقمع کنم. درباره این نمایش، ایده‌های من بود که باید حذف می‌شد نه آنچه در نمایش‌نامه نوشته شده بود.

بارها دیده‌ام بازیگران جدید و نسل‌سومی، اصطلاحا می‌گویند فلان جمله در دهان‌شان نمی‌چرخد. برای شما پیش آمده با چنین اتفاقی روبه‌رو شوید و با خودتان بگویید باید این متن را نجات دهید؟ در چنین صورتی آیا برای تغییر متن تلاش می‌کنید؟

سهیلا گلستانی: تاکنون پیش آمده حس کنم می‌توانم چیزی را به متن اضافه کنم ولی معنای احساسی که دارم، نجات‌دادن متن نیست. به طور جدی قائل بر این هستم که بازیگر باید در اختیار جهان‌بینی کارگردان قرار گیرد. درباره این نمایش، این نوع متن‌ها هستند که مرا نجات می‌دهند و دنیای جدیدی در اختیارم می‌گذارند. ما در این اثر سعی کردیم در خدمت متن باشیم. ازاین‌رو نمایش «کلاغ»، تجربه کاملا جدیدی بود و فضای جالبی داشت. در این اجرا بابک قهرمانی جزء معدود تهیه‌کنندگانی بود که از ابتدا در جریان متن بود و مدام با آن سروکار داشت. او همه اجراها را می‌بیند که برای من خیلی جالب است.

مرتضی اسماعیل‌کاشی: معتقدم در نمایش‌نامه‌هایی مثل «کلاغ» یا نمایش‌نامه‌های چخوف و شکسپیر نمی‌شود تغییر ایجاد کرد، چراکه دقیق و هوشمندانه نوشته شده‌اند و آن‌قدر مفاهیم و ابعاد گسترده‌ای دارند که هر کارگردانی می‌تواند بنابر سلیقه خودش یکی از چندین طیفی که در آن نمایش‌نامه‌ها وجود دارد را انتخاب و اثرش را با آن پیش ببرد.

زمانی که نمایش‌نامه «دیوید هروئر» را خواندیم، او را نمی‌شناختیم و بعدها متوجه شدیم نمایش‌نامه او برای اولین‌بار به وسیله «پیتر اشتاین» کار شده است. بنابراین مهر تأیید بزرگی روی این نمایش‌نامه زده شده و متنی نیست که بشود گوشه‌هایی از آن را حذف کرد. «دیوید هروئر» این متن را خیلی هوشمندانه نوشته است. زمانی که برای اولین‌بار متن را می‌خوانید، با خودتان می‌گویید چقدر زیاده‌گویی دارد ولی هرچقدر پیش می‌روید، نکات آن برایتان مشخص‌تر می‌شود. از این لحاظ شباهت کار «هروئر» با «هیچکاک» را قبول دارم. «هیچکاک» در سکانس‌های ابتدایی فیلم نشانه‌هایی می‌گذارد که آن نشانه‌ها در پایان یا تبدیل به یک‌سری بحران یا گره‌های آن باز می‌شود. بنابراین چنین متنی لزومی ندارد با حذف‌واضافه مواجه شود.

ما درباره انسان مدرن صحبت می‌کنیم و می‌گوییم متن «کلاغ»، متن رئالیسم مدرن است ولی رفتار کاراکترهای آن رفتاری مدرن نیست. آنها رفتار معمولی دارند که ربطی به مدرنیسم ندارد. درواقع اگر سال ۱۹۳۰ هم این اتفاق برای کاراکتر دختر می‌افتاد، او همین واکنش را نسبت به کنش ۱۵، ۲۰ سال قبل نشان می‌داد. شما این‌گونه فکر نمی‌کنید؟

سهیلا گلستانی: بله، چون او سال‌هاست که هر روز و هر ساعت و هر لحظه در ذهنش فکر کرده اگر با مرد روبه‌رو شود چه‌کار خواهد کرد؟ دختر می‌خواهد جور دیگری رفتار کند اما برنامه‌ریزی به شکلی که او فکر می‌کرده پیش نمی‌رود. بنابراین خیلی زود وامی‌دهد و دیگر فقط با کودک درونش مقابله می‌کند چون آن‌قدر گفته‌ها زیاد است که بخواهد با بخش بالغش تک‌تک آن مسائل را حل کند. درواقع این میل شدید به «پیتر» است که مانع می‌شود او نقشه‌اش را آن‌طور که چیده پیش ببرد.

مرتضی اسماعیل‌کاشی: به نظرم ما در جایگاه بازیگر نباید هیچ‌گاه کاراکتر را تحلیل و قضاوت کنیم، زیرا احتمالا در اجرا دچار اشکال می‌شویم. درنتیجه به سمتی خواهیم رفت که کاراکتر را تک‌بعدی اجرا کرده یا به شکل تصنعی تحلیل‌های آن را اجرا می‌کنیم. یکی از مواردی که در ایفای نقش به من کمک کرد، دیالوگی بود که در متن آمده بود. در متن آمده پیتر می‌گوید: «من در خانه نشسته بودم و کسی را نمی‌شناختم و نمی‌خواستم بیایم و بمانم». این روایت را برای خودم تفسیر می‌کنم و با خودم می‌گویم او هزاران روز دیگر است که در خانه نشسته و با هیچ‌کس ارتباطی ندارد. این انسان را هر کجایی که هست تخیل می‌کنم و دلایلش را برعهده کارگردان و منتقد می‌گذارم. دلیل آن‌که «پیتر» به چه علت دچار این معضل شده، برای بازیگر مهم نیست. من «پیتر» را شخصیتی می‌بینم که ترس‌ها و سادگی‌هایی دارد. او احتمالا خانواده چندان قرص و محکمی ندارد. «پیتر» در یکی از دیالوگ‌ها می‌گوید خانواده‌ام من را رها کرد. هر کدام از این ویژگی‌ها برای من یک ژست و لحن می‌سازد.

سمانه زندی‌نژاد: شاید مدل ترس‌ها، آرزوها و... ما شبیه به پدر و مادران‌مان باشد ولی در لحظه رفتارهای متفاوتی نشان می‌دهیم. براین‌اساس به نظرم کنش‌های لحظه‌ای که پیش‌برنده این نمایش است، در دنیای مدرن اتفاق می‌افتد. در این نمایش ترس و آرزوهایی که کاراکترها دارند ملاک مدرن یا سنتی نیست، بلکه مدل برخورد کاراکترهای مدرن است. به نظرم جامعه به هر دو کاراکتر نمایش به یک اندازه فشار آورده و هر دو آنها مورد ظلم و تجاوز قرار گرفته‌اند. این ظلم آن‌قدر شدید است که مرد هویت خودش را تغییر می‌دهد و اسم خود را از «ری» به «پیتر» تغییر می‌دهد، نام خانوادگی‌اش را هم همین‌طور. او در نگاه کلی روان‌شناسانه دارد تغییر هویت می‌دهد، درحالی‌که کاراکتر دختر مجبور به تغییر هویت نیست. کاراکتر در ۱۲سالگی «اونا» بوده و در ۳۰سالگی هم همچنان «اونا» است.

سهیلا گلستانی: البته «اونا» هم می‌گوید می‌توانستم این کار را انجام دهم ولی اسم و هویتم را تحمل کردم. به نظرم تراژدی زمانی اتفاق می‌افتد که وقتی دو یا چند آدم در موقعیت عاشقانه، شراکتی و... هستند، با انگیزه‌های متفاوت در فضای مشترک قرار می‌گیرند؛ بنابراین خواسته‌هایشان می‌تواند کاملا متفاوت باشد و زمانی که آنها به یکدیگر برخورد کرده و یکدیگر را قطع می‌کنند، می‌تواند وضعیت ناخوشایندی اتفاق بیفتد. «اونا» و «ری» هر دو به دنبال چیزی بوده‌اند که به آن نرسیده‌اند. بنابراین هر دو آسیب می‌بینند. نکته جذاب نمایش‌نامه همین است که تا پایان اجازه قضاوت را از شما می‌گیرد. متن کامل نمایش‌نامه مدام تماشاگر را به چالش می‌کشد و بارها به او می‌گوید دیدی دوباره قضاوت اشتباه کردی؟

لوکیشن نمایش‌نامه اصلی در دست‌شویی نیست، شما چرا دست‌شویی را برای لوکیشن نمایش‌تان انتخاب کردید؟

سمانه زندی‌نژاد: به دو دلیل این کار را انجام دادیم؛ ابتدا به دلیل حذفیاتی که مجبور بودیم روی متن داشته باشیم، فکر کردیم لوکیشن‌مان می‌تواند مقداری از آن باری که در اجرا جا می‌افتد را پر کند. دلیل دیگرش توضیحی بود که وحید رهبانی به عنوان مترجم به ما داد. وحید گفت فضای لوکیشن اتاقی است که کارمندهای شرکت به آنجا می‌آیند و غذا می‌خورند و باقی‌مانده غذایشان را روی زمین می‌ریزند. وقتی که ساندویچ‌های نصفه روی زمین پرت می‌شوند، با نگاه تحلیلی می‌شود فرض کرد «اونا» مثل ساندویچ نصفه‌ای بوده که روی زمین پرت شده است. در فرهنگ ما این جایگزینی با دستمال کاغذی جواب می‌دهد. بنابراین من و شیما میرحمیدی (طراح صحنه) فکر کردیم به این دو دلیل، لوکیشن دست‌شویی می‌تواند باری که از نمایش‌مان خالی شده را پر کند.

ادامه در صفحه ۱۴

روی صحنه آبی

درباره نمایش تازه کیومرث مرادی

عشق جان است و عشق تو جان‌تر

سام بهشتی: زبان جهانی‌داشتن در روایت یک نمایش‌نامه که راویان آن وطنی هستند، کار به‌شدت سختی است و کمتر پیش می‌آید شاهد قصه‌ای در مدیوم تئاتر باشیم که از این قانون تبعیت کند و وقتی که آن نمایش در هر جایی از این جهان روی صحنه برود، مخاطبان آن را باور کنند و قصه‌ای که روایت می‌شود در عمق وجود مخاطب ته‌نشین شود. اما این‌بار در نمایش تازه کیومرث مرادی با قصه‌ای مواجه می‌شویم که از دل همین جغرافیای معاصر ما و شرایط بحرانی و جنگ‌زده کشورهای همسایه و خفقان اجتماعی بیرون آمده است و نام اثر تازه این کارگردان را یک «ملودرام عجیب زنانه و زجرآور» در حوزه آثار نمایشی می‌گذارم.

کیومرث مرادی در فضای تئاتر و عرصه نمایش‌نامه‌نویسی یک چهره مطرح است و در کنار نام او، اسم پوریا آذربایجانی، کارگردان جوان سینمای ایران، به چشم می‌خورد که در فیلم‌نامه‌هایش عشق همیشه رکن اصلی بوده است. ترکیب یک فیلم‌نامه‌نویس جوان و یک نمایش‌نامه‌نویس باسابقه شده است «عاشقانه‌هایی از خاورمیانه» که زبانش جهانی است اما در ساختار اپیزودیک آن در شیوه روایت قصه بحث‌هایی وجود دارد.

نامه‌های عاشقانه از خاورمیانه، سرگذشت سه زن در کشورهای همسایه است؛ قصه اول سرگذشت آنجلا، یک زن آمریکایی است که در یک شرایط بحرانی و در جنگ آمریکا با عراق گرفتار یک داستان عشقی شده است و به دنبال معشوق خود در این بستر می‌گردد، اما این قصه یک‌خطی در بیان روایت کمی با لکنت مواجه می‌شود و نمی‌تواند ذهن مخاطب را به‌هم بریزد و او را درگیر کند، هانیه توسلی، بازیگر این اپیزود است که با وجود تلاش‌های شخصی در مقام بازیگر همه توانش را می‌گذارد که این قصه به‌درستی پیامش را به مخاطب القا کند اما این اتفاق نمی‌افتد و مخدوش‌بودن قصه در اپیزود اول این نمایش، تنها ضعف اصلی این نمایش است که آن هم نه به کارگردانی بازمی‌گردد و نه به جزئیات دیگر، مشکل عمده آن، قصه است که مخاطب آن را باور نمی‌کند.

در قصه دوم با سرگذشت یک دختر عراقی مواجه هستیم که او هم قربانی شرایط کشورش شده و بازیگر این اپیزود طناز طباطبایی است که به‌جرئت می‌توان گفت درخشان‌ترین بازی‌اش را روی صحنه تئاتر ارائه می‌دهد و انتخاب به‌شدت درستی برای ایفای این نقش است. اهل فن می‌دانند در مدیوم تئاتر و هنرهای نمایشی وقتی یک بازیگر روی صحنه آن هم به صورت مونولوگ بخواهد دیالوگ‌هایی را با لهجه عربی بیان کند، کار دشواری است اما این بازیگر به‌خوبی از عهده نقش بیرون آمده و بعد از پنج سال که دوباره روی صحنه نمایش حاضر شده است، حضور متفاوت و درخشانی دارد.

اما زجرآورترین بخش این نمایش، اپیزود سوم است که اصلی‌ترین بخش این نمایش‌نامه در این قسمت شکل می‌گیرد و کارگردانی منسجم و میزانسن‌های این قسمت، حکم تیر خلاص را برای مخاطب دارد، زمانی که قصه‌ای می‌خواهد درباره اسیدپاشی در یک جغرافیای دیگر روایت شود، پرداخت به جزئیات، باید محور اصلی قصه باشد و در لایه‌های عمیقی این موضوع روایت شود که در قسمت پایانی این نمایش این اتفاق می‌افتد و روح و جان مخاطب شش‌دانگ اسیر ماجرا می‌شود...

ادامه در صفحه ۱۴

در بوته نقد

درباره نمایش «نامه‌های عاشقانه از خاورمیانه» به کارگردانی کیومرث مرادی

هستی چندگانه زنان

هاله میرمیری: «زن‌بودگی» فقط به تمایز و گفتمان‌های قدرتی که با اتکا به تفاوت‌های میان زنان و مردان قدرت را برمی‌سازند، ختم نمی‌شود. از زنانگی وقتی حرف می‌زنیم، مهم‌ترین پرسش آن است که بدانیم از «کدام زن حرف می‌زنیم»؟ هرچند تفاوت میان زنان و مردان تفاوتی مهم و هستی‌شناسانه است، نفس زن‌بودن نیز در درون خود تمایزهایی ایجاد می‌کند؛ فرق است میان زن سفیدپوست آمریکایی که در بطن انگاره‌های قانونی نسبت به زن می‌زید با زن افغانی که جهان را از زیر تاروپود پوشیه‌های سیاه‌رنگش و به میانجی مردسالارانه‌ترین قوانین و عرف‌ها زیسته است. به این معنا، موجودیت زنان نیز به واسطه گفتارها و گفتمان‌ها و البته مؤلفه‌هایی که به‌شکلی نمادین به‌دست جهانی عموما مردانه و مبتنی بر انواع قدرت نظم یافته است، ساخته می‌شود؛ موجودیتی مضاعف ایدئولوژیک که هر بار به نحوی از انحا برساخته شده و بار دراماتیک بسیاری به‌دوش می‌کشند. برای به‌اجراردرآوردن چنین موتیفی باید به‌غایت محتاط بود. گوش زنان از شنیدن این تمایزات پر و چشمانشان از دیدن صحنه‌هایی که در آن زنان محورند، آکنده است. اجرائی‌شدن این تمایزات و به روی‌صحنه‌آمدنشان دلیل می‌خواهد؛ دلیلی به‌غایت روشن و البته همدلانه. «کیومرث مرادی» در جرگه کارگردانان تئاتری است که این دلیل را دریافته است؛ در نمایشی با عنوان «نامه‌های عاشقانه از خاورمیانه» که این روزها در تماشاخانه پالیز به روی صحنه می‌رود و سعی دارد رنج جهان زنانه شرقی و غربی را در هفتادواندی دقیقه به اجرا درآورد.

ما مخاطبان در بدو ورودمان به صحنه، متوجه تقارنی خواهیم شد که معنای آن را تا انتهای نمایش رمزگشایی نخواهیم کرد. این تقارن در ابتدای امر چیزی همچون ادوات و اکسسوارهای صحنه به‌حساب می‌آیند؛ اما در خلال نمایش و در انتهای آن انگار بیش و فرای آن قرار می‌گیرند. تقارن صحنه مرادی پرده از دوقطبی جهان زنانه در غرب و شرقی برمی‌دارد که وی محتاطانه سعی دارد آنها را در کنار یکدیگر قرار دهد و تا حدودی هم در این امر موفق می‌شود. به محض آنکه متوجه تم اصلی نمایش که حول مسئله زنان از یک‌سو - شخصیت‌های نمایش جملگی زن هستند- و مسائل اساسی انسانی - همچون فقدان، خاطره، رنج تنهایی، بی‌هویتی- از سوی دیگر می‌شویم، این پرسش به سراغمان می‌آید که مرادی از کدام زن حرف می‌زند. هرچند وی تمام هم خود را به کار می‌گیرد تا مسئله فقدان و رنج خاطره در نزد زن غربی را مترادف با مصائب زنان عرب و افغان شرقی قرار دهد، در تحلیل نهایی درخواهیم یافت این تقارن و پیوند میان این دو موجودیت از اساس باطل است؛ که رنج همگانی و مبتنی بر موجودیت خنثی و بی‌طرفی تحت عنوان «زن» نمی‌تواند وجود داشته باشد و زن‌بودگی در بستر فرهنگ و برشی خاص از زمان و مکان ساخته می‌شود. این‌چنین، با وجود آنکه کارگردان تلاش می‌کند موضوع رنج دنیای زنانه را در درام خود و از خلال موضوعی به نام عشق کذر دهد، ما در تحلیل نهایی درخواهیم یافت مسئله زنان در شرق کره زمین با رنجوری زنان در غرب آن متفاوت است.

اگر یگانه رنج موجود برای پرسوناژ اپیزود نخست نمایش مرادی، رنج فقدان معشوق و تلخی‌های بازمانده از خاطراتی است که برای شخصیت آنجلا بر جای مانده، رنج زنان عرب و افغان، - در اپیزود دوم و سوم نمایش- نماینده تلخی‌های بازمانده از رویکردهایی است که نسبت به زنان در جوامع شرقی وجود دارد. درواقع، هرچند مرادی سعی می‌کند تصویر و توصیفی دراماتیک از وضعیت زنان به صورت کل و این زنان به شکلی خاص‌تر ارائه دهد، درنهایت شاهد آن هستیم زنان در جوامع شرقی به میانجی گفتارهای ایدئولوژیک، به شکلی متفاوت به انقیاد درمی‌آیند. مرادی نیم‌نگاهی انتقادی به این وضعیت دارد؛ وی با بافتن مصائب این زنان - زنان جوامع عرب و افغان- در کنار مشکل و مصائب زن سفیدپوست آمریکایی، به صورت ضمنی اشاره به تمایزهای هستی‌شناسانه‌ای می‌کند که میان زنان به‌صورت عام وجود دارد. درواقع، ما در بخش سوم نمایش وی - با بازی چشمگیر پانته‌آ پناهیها- مخاطب روایتی هستیم که در آن مصائب زنان افغان دستاویز فرهنگ غربی و نگاه پسااستعمارانه‌ای که به مسائل زنان شرقی دارند، خواهد شد. این بخش از نمایش به‌خوبی گواه آن است جهان غرب فقط به تصویر مسائل زنان در شرق - آن‌هم در قالب سینمایی و نقشواره- و استفاده‌ای ابزاری که از آن می‌توان کرد، بسنده می‌کند. زیبا، آنچنان‌که خود روایت و اجرا می‌کند، زنی است معمولی با یک دنیا آمال و آرزو که حق حرف‌زدن و زندگی‌کردن می‌خواهد؛ اما به محض ورود به دنیای سینما، جایی که به‌نظر می‌رسد به فرهنگ و ارزش‌های جامعه خود پشت کرده، مبتنی بر تعصبات متوحشانه جامعه مردسالار افغان، سیما و صورت خود را از دست می‌دهد. این نقطه همان جایی است که مرادی به عنوان کارگردان و ما به عنوان مخاطبانش باید تجربه ملانکولیک زن شرقی را در برابر دردهای عام و انسانی زنان غربی قرار دهیم و از خود بپرسیم از کدام زن سخن به میان می‌آوریم. اما نمایش به این سؤال به صورت قطعی پاسخی نمی‌گوید؛ تنها کاری که مرادی در نمایش به صورت ضمنی و با اتخاذ نیم‌نگاهی انتقادی به تجربه زنانه در شرق و غرب می‌کند، توصیف جهان زنانه‌ای است که با دیگری به نام قانون و سنت درگیر است. به این اعتبار، هرچند در این نوشتار در صدد نسخ‌بندی درد و فروکاهیدن آن به مختصات جغرافیایی نیستیم، پرسشی که درنهایت اذهان ما را به خود مشغول می‌کند آن است که چه تفاوت‌هایی میان مصائب زنان در جوامع شرقی و نسخ غربی آن وجود دارد. ضمن آنکه در مواجهه با بار درام چنین اجراهایی - که می‌توانست دراماتیک‌تر هم باشد و مخاطب را در همه اپیزودها درگیر خود کند- یک پرسش نهایی باقی می‌ماند؛ آیا زنان ساخته‌شده در مکان و زمان متفاوت می‌توانند نسخ رهایی‌بخش یکسانی داشته باشند؟ یا آنکه زنان هر جامعه باید الگوهای رهایی‌بخشی خود را بیابند؟ آیا زنان برای عبور از وضعیت تروماتیک موجود خود باید به نسخ زنان در جوامع دیگر بسنده کنند یا آنکه زیستن در شرایط خاص، الگوی دیگری از مقاومت و به‌چالش‌کشیدن شرایط را می‌طلبد. این دوتایی همواره در پس ذهن مخاطب باقی می‌ماند و در تمام طول اجرا پاسخی برای آن نمی‌یابد.

درباره نمایش «نامه‌های عاشقانه از خاورمیانه» به کارگردانی کیومرث مرادی

و اما خاورمیانه

محمدحسن خدایی: سمیر الخیل در کتاب حالا دیگر کلاسیک‌شده‌اش «جمهوری وحشت: سیاست عراق امروز» اشاره می‌کند چگونه ترس در عراق بعثی، از پس کودتای ۱۹۶۹ به صورت یک نهاد درآمد و ماشین جنگی عراق برای اهداف بلندپروازانه‌اش یک میلیون نفر را به خدمت گرفت. کتاب در انگلستان ۱۹۸۹ به چاپ رسید و تلاش نظری و تاریخی قابل اعتنایی برای بیان وضعیت اجتماعی و سیاسی مردمان عراق آن روزگار بود؛ همان وضعیتی که در اپیزود اول نمایش «نامه‌های عاشقانه از خاورمیانه»، از زبان «جمیله» روایت می‌شود که چگونه تخطی از حزب بعث در جنگ عراق علیه ایران، اعدام پدر را در پی داشته است. جمیله مهاجری است که اعضای خانواده‌اش را از دست داده و برای فراموشی گذشته، رهسپار انگلستان شده؛ مهاجری که پاسپورت و عکس‌های خانوادگی‌اش را می‌دزدند. بدون پاسپورت او «هیچ» است که حال بدون اوراق شناسایی، به قول پلیس لندن «وجود ندارد». سیمای شکست‌خورده زنی که از دل خاورمیانه گرفتار جنگ، به آرامش غرب پناه برده. نظم نمادین او را با اوراق‌شناسی می‌نامد. همچنان که گذشته نیز از خلال عکس‌های خانوادگی فراخوانده می‌شود. در غیاب پاسپورت /عکس‌های خانوادگی، جمیله هیچ است؛ شبحی سرگردان که هویت و گذشته‌اش نفی شده است. روایت کیومرث مرادی از زندگی جمیله، با زبانی شاعرانه و نگاهی تغزلی، فاجعه را تا نهایت امکان به پیش می‌برد. قرار به فراموشی است. در لندن سفیدپوش از برف کریسمس، دور از سرزمین خاورمیانه که در ظاهر امر، روزگاری مهد شعر و عرفان بوده است. خاورمیانه‌ای که این روزها زخم‌خورده از تهاجم میلیتاریسم نئولیبرالیستی و بنیادگرایی، به مرز ویرانی رسیده است. اما جمیله روایت خود را این‌گونه به پایان می‌رساند: «می‌رم به سمت در خروجی. هیچ کس تو اداره پلیس حواس‌اش به من نیست، شاید برای اینکه من اصلا براشون وجود ندارم. وقتی در باز می‌شه همه شهر رو می‌بینم که سفید سفید شده. می‌رم سمت خیاط‌خونه بیکو، اونجا گرمه و می‌دونم چند نفری مثل همیشه اونجا منتظرم هستن. برف امشب همه جای لندن رو می‌پوشونه. دارم فکر می‌کنم که شش ماه باید کار کرد. برای پاسپورت تازه. به خودم می‌گم باید فراموش کرد. باید... فراموش کرد...». جمیله،

هانیه توسلی در نمایش «نامه‌های عاشقانه از خاورمیانه»

توان مقاومت را از دست داده. او فراموشی گذشته را انتخاب می‌کند، فراموش‌کردن گذشته‌ای که با دزدیده‌شدن عکس‌های «زکریا، عمار و مادر» بیش‌ازپیش مستعد ازیادبردن است. گذشته‌ای دردناک از فجایع حزب بعث و البته حمله آمریکا و انگلستان به عراق تحت نام «جنگ با تروریسم».

اپیزود دوم درباره زندگی سه زن افغان با نام‌های زیبا، افسون و طاهره است که گرفتار اسیدپاشی شده، بینایی، زیبایی و زنانگی خود را از دست داده‌اند. زنانی که قبل از آن، منقاد جامعه مردسالار افغانستان نشده و زندگی دیگری را مطالبه کرده‌اند. زنانی آسیب‌دیده که قرار است در نمایشی بازی کنند که ترکیبی از زشتی و زیبایی است تا شاید اسپانسری پیدا شده و هزینه‌های درمان را بپردازد. اما راوی اپیزود دوم، در کنشی شاعرانه و پیش‌بینی‌ناپذیر، همان‌طور که ساعت بیگ‌بنگ و گذر زمان را خطاب می‌کند، از طبقه هفدهم خود را به بیرون پرتاب کرده و خودکشی می‌کند. اپیزود دوم از زبان «زیبا»، تأملی در گفتار سوزان سانتاگ است: «تماشای رنج دیگران». رنجی که از آن «ما» نیست و به «دیگران» تعلق دارد. بازنمایی رنجی که گاهی از سر دلسوزی و ترحم، نوعی از تحقیرکردن رنج‌کشیدگان است. رنجی که این بار گره خورده با زنان افغان که گرفتار سنت‌های خشن مردسالار هستند. سنت‌هایی که پیتر مارسدن در کتاب «طالبان» آنها را مورد مداقه قرار داده که چگونه همچنان ادامه دارد: ممنوعیت اشتغال زنان مگر در بخش بهداشت و درمان؛ اعمال کنترل شدید بر رفت‌وآمد زنان و... از این باب، اپیزود دوم که نوعی روایت جمعی از زنان آسیب‌دیده است، همچنان موفق‌ترین اپیزود این نمایش هم هست. تلاش برای بازنمایی تن رنجور زن افغان که چگونه تماشاشدن را تاب نمی‌آورد و نمی‌تواند ابژه‌ای باشد ترکیب شده میان زشتی و زیبایی برای نگاه خیره آن مردمان متمدن غربی که با وجدان‌های معذب بر صندلی‌های شیک سالن‌های نمایش نشسته و قرار است با کنش تماشاکردن، میانجی کاستن از آلام و امکان مداوا باشند. آن خودکشی شاعرانه، آن معلق‌ماندن میان زمین و آسمان لندن، فریادزدن مقابل ساعت بیگ‌بنگ، انتخاب هوشمندانه‌ای است در قبال ترحم و دلسوزی تماشاچیان نسبت به بدن حذف‌شده زنان افغان. زنانی که مدام از عرصه‌های اجتماعی پس رانده شده و صوت و تصویری از خود برای ارائه ندارند.

اپیزود سوم روایت زنی آمریکایی به نام «آنجلا» است که در پی یافتن شوهرش مایک است که به عنوان سرباز، به افغانستان اعزام شده تا با طالبان بجنگد؛ روایتی وفادارانه به عشق. البته رمانتیک و نوستالژیک. آنجلا هم مانند زیبا و جمیله سفر می‌کند. اما مقصد این‌بار افغانستان است. یافتن مایک که کشته شده و اشاره به اینکه «اینجا شب نبود مایک، شب نبود. اینجا شب نیست... اینجا هیچ‌وقت شب نیست». در انتهای نمایش که به نظر همان نگاه ایدئولوژیک کیومرث مرادی به خاورمیانه است؛ خاورمیانه‌ای همیشه‌روشن و غرق نور. بیان اینکه افغانستان ویران‌شده و گرفتار تعصب و تروریسم، هیچ‌وقت «شب» را تجربه نمی‌کند و غرق نور و روشنایی است، فقط می‌تواند از نگاهی توریستی به رنج دیگران نتیجه شود. رنجی که ایدئولوژی مشترک کیومرث مرادی و پوریا آذربایجانی، آن را بازنمایی می‌کند. «نامه‌های عاشقانه از خاورمیانه» اگر می‌توانست از این نگاه شبه‌عرفانی دست بردارد و به فاجعه تا نهایت امر خیره شود، توان معاصرشدن با اینجا و اکنون خود را نمی‌یافت. اما حیف که این اتصال با وضعیت ویران خاورمیانه، از دل نگاه توریستی متن، به تمامی برقرار نمی‌شود. شاید این‌بار «نامه‌هایی از خاورمیانه» بتواند فضایی بگشاید؛ حتی اگر که «عاشقانه» نوشته شود.