در پوته نقد

حتی در آن یک‌دقیقه‌و سیزده ثانیه که می‌شود حرف زد!

محمدحسن خدایی

● حال دیرزمانی است که وجدان عمومی جامعه در قبال محذوفان و مطرودان جامعه، معذب است. انبوهی زنان و مردان که در حذف ساختاری، به حاشیه‌ها پرتاب شده‌اند. اصطلاحاتی چون «گورخوابی» و «خوش‌نشینی» نام‌هایی است که به‌تدریج از زبان مطرودان به ادبیات جامعه افزوده شد. گویی جامعه به انتظار آن بود که طردشدگانش را بار دیگر بنامد. نمایش «یک‌دقیقه‌و سیزده ثانیه» سودای این نامیدن را دارد. اجرا چندان در ساحت زیباشناسانه نمی‌ماند و وجدان و اخلاق را خطاب می‌کند. زمانی بس کوتاه برای گوش‌سپردن به سرگذشت مطرودان که خود را بیان کنند. از آن سنت همیشگی بر صندلی نشستن و در فاصله‌ای امن به اجرا خیره‌شدن خبری نیست. همه بر گرد این زنان آسیب‌دیده جمع شده و روایت آنان را می‌شنوند. اجرا احساسات را نشانه رفته. صحنه همچون مکانی است که حاشیه‌های شهر را بازنمایی کند تا مخاطبان رخصت یابند به این ضیافت نه‌چندان باشکوه فقیرانه فراخوانده شوند و در مواجهه با فلاکت، شرمسار شده و در نهایت با همدلی، تزکیه یابند. نوعی از کاتارسیس لابد.

چهار بازیگر زن به ترتیب مجال می‌یابند تا قصه پرغصه خود را بیان کنند: سیما تیرانداز، پانته‌آ بهرام، لادن مستوفی و مینا دریس. البته مینا دریس، خود محذوف مشدد این جمع محذوفان است. زنی که صدایی خوش دارد و امکان روایت‌کردن نمی‌یابد.

شیوه اجرا بر تعامل گشوده است و مشارکت تماشاگران. لحظاتی از اجرا بنا بر پتانسیل حاضران و تجربه زیسته‌شان، شوق‌برانگیز است و همدلانه. اما نمی‌توان بر شکافی چشم بست که میان مطرودان و شهروندان، کشیده شده و در هیچ‌کدام از این اجراها کم‌رنگ نخواهد شد. بازیگران با مهارت از پس بازنمایی زیست زنان آسیب‌دیده برمی‌آیند، اما نکته اینجاست که این بازنمایی، نیروی چندانی برای گسست از وضعیت ندارد و در انتها بازتولید همان مناسبت ناعادلانه گذشته است. همه می‌دانند که اجرا در یک سالن استاندارد با بازیگران حرفه‌ای به سرانجام خواهد رسید و مناسبات پیشین، تغییر چندانی نخواهد کرد. اجرا همچون یک تراپی جمعی است که وجدان‌های معذب را تسکین داده و اخلاق فردگرایانه و لیبرالی شهروندان را در ابتدا به چالش کشیده و در انتها تسکین می‌دهد. این قبیل اجراها با یک دغدغه اجتماعی شروع شده و با مکانیسم‌های پیدا و پنهان برخورد، نظم مستقر را بازتولید می‌کنند. اجراهایی در فقدان فرمی رادیکال و البته منقاد دوران پرمهابت خویش.

آیا بدیلی وجود دارد؟ آیا می‌توان ناممکن را طلب کرد؟ و به انتظار اجرائی بود که رهایی و رستگاری را بشارت دهد؟ پاسخ آماده‌ای وجود ندارد. اما شاید بتوان از وسوسه اجرا با بازیگران حرفه‌ای دست کشید و به غیرحرفه‌ای‌ها میدان داد. همان نابازیگرانی که تجربه زیستی‌شان همان خوش‌نشینی واقعی حاشیه‌هاست. حتی می‌توان از سالن‌های متعارف خارج شد و به حاشیه‌های شهر رفت و به مکان و فضای نامتعارف رسید. اما این تمنای مخاطره‌آمیزی است که شجاعت زیادی می‌خواهد و البته برقرارکردن یک رابطه انسانی و غیرابزاری با مطرودان اجتماع. چنانچه جیمز تامپسون و ریچارد شکنر در نوشتار «چرا تئاتر اجتماعی؟» به مکان‌هایی چون مدارس، بیمارستان، زندان و کارخانه اشاره دارند. به هر حال از یک منظر اخلاقی، زیباشناسانه و جامعه‌شناختی، برای وضعیت اینجا و اکنون ما، مسئله بازنمایی و به‌طور اخص، بازنمایی فقر، امری است پرمناقشه. اینکه طردشدگان در این نظام بازنمایی، چگونه امکان می‌یابند که رؤیت‌پذیر و مرئی شوند. این همان سیاستی است که اجرا در نسبت با فقر و بازنمایی آن اتخاذ کرده و می‌تواند راهگشای فهم ما از گروه اجرائی و خاستگاه طبقاتی‌شان باشد.

از منظر اجرائی، بازی هر چهار بازیگر قابل‌تأمل است؛ اگر سیما تیرانداز ایفاگر نقشی است که از فرط کثافتِ زندگی بدنش به خارش افتاده، پانته‌آ بهرام، دانشجوی سابق موسیقی است که زیست هنری‌اش در جدایی از اقتدار پدر و رفتن به سمت اجتماع پرخطر معنا یافته. او کافه‌ای دارد که پذیرای میهمانان است. لادن مستوفی نه با مهر مادری، نه با اقتدار پدر، که با بدنش به عنوان «کارخانه» و فرزندآوری کرایه‌ای مشکل دارد. جالب آنکه هرکدام از این سه زن، به شکل عجیبی بیش از یک‌دقیقه‌و سیزده ثانیه، حرف می‌زنند و هیچ‌گاه اجازه نمی‌دهند مینا دریس حرفی بزند. شهرام گیل‌آبادی در مقام کارگردان، به همراه نویسندگی محمد چرمشیر و بهمن عباسپور، تلاش قابل‌توجهی در این مکانیسم بازنمایی صورت داده‌اند، اما باید این نکته را هم در نظر بگیرند که جامعه پر است از مطرودانی که در حاشیه‌های شهر، روایت جذاب‌تر و البته هولناک‌تری برای بیان‌کردن دارند، حتی در آن فقدان یک‌دقیقه‌و سیزده ثانیه‌های ابدی.

مرتضی میرمنتظمی

صحنه‌ای از مالی سوینی

گفت‌وگو با مرتضی میرمنتظمی به مناسبت اجرای مالی سوینی

در پی مشق‌های تازه‌ام

عسل عباسیان: مرتضی میرمنتظمی چندی پیش بازاجرائی از نمایش «مالی سوینی» را با بازی امیر آقایی، الهام کردا و صابر ابر در سالن اصلی تئاتر شهر روی صحنه برد. او هدف از این بازاجرا را مشق تازه بیان می‌کند و لابه‌لای حرف‌هایش بر این مهم تأکید دارد؛ تا آنجا که نام گروه تئاتری‌اش را هم گروه تئاتر مشق گذاشته و می‌گوید مدام در پی مشق‌های تازه است. با او به‌مناسبت بازاجرای مالی‌سوینی گفت‌وگو کردیم.

↙ ویژگی متن مالی سوینی چه بود که آن را برای اجرا برگزیدید؟

سال ۹۴ که برای اولین‌بار این متن را برای اجرا انتخاب کردم، به نظرم رسید که مالی سوینی یکی از متن‌های مهم و یکی از بهترین مونولوگ‌های جهان است و برای من خیلی جذاب بود کارکردنش. یکی از دلایل انتخابم سختی متن برای اجرا بود. اینکه باید مشق تازه‌ای یاد می‌گرفتم برای این اجرا برایم بسیار جذاب بود. علاوه‌براینها این متن لایه‌های بسیار زیادی دارد که برای من مورد توجه بود، درباره تنهایی آدم‌ها حرف دارد، درباره هویتشان، درباره اضمحلال جهان، درباره مهاجرت، استعمار و... . همه اینها این متن را مورد توجه می‌کند. لایه‌های گوناگون این متن می‌تواند بالاخره مخاطب را درگیر کند. قدرت و زیبایی کلامش هم خیلی جذاب بود. دنیای بینابینی‌ای که نشان می‌دهد هم مورد توجه من است.

↙ نسبت مالی سوینی با سایر آثاری که روی صحنه آورده‌اید چیست؟

مشقی که در این کار کردم، مشق سکوت و سکون بود؛ چیزی که در کارهای دیگرم نداشتم. در این اجرا همین مشق ایستا و حرکت‌نداشتن برایم چالش بود.

↙ لزوم بازاجرای این اثر چه بود؟

خیلی موافق بازاجرا نیستم، ولی وقتی ایده بازاجرای این اثر مطرح شد، به دلیل استقبالی که از اجرای آن در سالن ایرانشهر شده بود و خیلی‌ها نتوانسته بودند ببینند، اول نپذیرفتم، چون گفتند در یک سالن بلک‌باکس خصوصی اجرا کنیم و خیلی برایم جذاب نبود، چون هیچ مشقی برایم اتفاق نمی‌افتاد، ولی بعد که گفتند در سالن اصلی تئاتر شهر اجرا کنیم، پذیرفتم، چون فکر کردم حالا می‌توان مشق تازه‌ای کرد. با قواعد این سالن حالا باید سکون و سکوت خودمان را جایگزین کنیم. درواقع چون مشق تازه‌ای بود، پذیرفتم بازاجرا کنیم. جذابیت مالی‌اش نمی‌توانست مرا قانع کند. یک نکته خیلی مهم دیگری هم دارد که چرا من این اجرا را انتخاب کردم برای بازاجرا؛ به دلیل هم‌خوانی‌ای که با شرایط روز دارد. به حال خودم هم مربوط است البته. من هم عضوی از جامعه‌ام و حالم، حال جامعه است.

↙ در اجرای جدید تغییراتی در طراحی صحنه و لباس داشتید. این‌بار مالی سوینی را طوری دیگر دیدید؟

تغییراتی که این‌بار در همه‌چیز بود به‌خاطر تغییر سالن بود. به همین دلیل گفتم که این‌بار مشق تازه‌ای کردم.

↙ چرا در بازاجرای این اثر امیر آقایی جایگزین عباس جمالی شد؟

عباس جمالی نتوانست بیاید و من گزینه‌های مختلفی را نوشتم و گزینه اول یا دومم امیر آقایی بود که خوشبختانه پذیرفت و بعد از ۱۵ سال روی صحنه آمد. برای او هم چالشی بود روی‌صحنه‌آمدن بعد از این‌همه سال. وقتی یک کاری دیالوگ و حرکت دارد، دست بازیگر باز است، ولی وقتی در یک کار بازیگر قرار است فقط مونولوگ بگوید و هیچ کاری نکند، دائم به در بسته می‌خورد.

من واقعا تلاش می‌کنم در همه کارهایم کار جدیدی را نسبت به خودم مشق کنم؛ مثلا کار بعدی من «کلفت‌ها»ست و قطعا تماشاچی کاری خواهد دید که قبلا از من ندیده و مشقی جدید از من خواهد بود. انتظار ندارم، ولی علاقه‌مندم که تماشاچی این را از من بگیرد که من کار تازه‌ای دارم می‌کنم. البته من تاوان‌های سنگینی بر سر این تنوع اجرائی داده‌ام، ولی چاره‌ای هم نیست، مشق تازه ریسک‌پذیری هم دارد.

نقد نمایش آغامحمدخان به کارگردانی نوید معمار

آغامحمدخان پادشاهی است

رضا قلی‌پور: نمایش چهار شخصیت دارد: یکی خود آغامحمدخان است، دیگری خواجه حرمسرا، سوم پیرزنی است که گویا مادرِ آغا است و چهارم زنی که همسرش است. همه‌چیز از یک بازی شروع می‌شود؛ شاید همان بازی بچگانه‌ای که محمد در کودکی‌اش برنمی‌تابید. خواجه توپ سرخی در دست دارد و در چند موقعیت مکانی گوناگون توپ را به سمت دیگری می‌گیرد؛ چندین عکس از تاریخ با صدای گوش‌خراش دوربینی که بیش از دو قرن قدمت دارد. دیگری آغامحمدخان است و زنش، ولی تنها آغا توپ را می‌پذیرد. سرش پر است از خطوط متقاطع؛ تصویر دایره‌ای که از پروژکتور بر پرده می‌افتد و او را نیز دربر می‌گیرد. این تصاویر در طول اجرا همواره یک بُعد از صحنه را می‌گیرند و آن را به دو بُعد تقلیل می‌دهند؛ تصویری تخت از تاریخ. و آغا توپ را بر زمین می‌کوبد. سرخی از تصویر دایره بیرون می‌ریزد. شلوارکی به پا دارد که خون اختگی‌اش بر آن ماسیده است. انگار توپ کله اوست. انگار دارد سرش را از درد بر زمین می‌کوبد. شاید تنها بازی است، فکر می‌کند می‌تواند نقش پادشاه را بازی کند یا به‌گونه‌ای دیگر است: درمی‌یابد که این سرِ پردرد می‌تواند تاج او باشد. آن را بالای سرش می‌گیرد. نشان دو شیر که یادآور محافظان تاج پادشاهی‌اند بر پرده نمایان می‌شود. آغا تاج را می‌اندازد، شیرها از هم جدا می‌افتند و تاج به سوی تماشاگران می‌غلتد.

بهرام گور وقتی دید بزرگان کشور تاج پدرش را به خسرو سپرده‌اند از ایشان خواست تا آن را میان دو شیر گرسنه بگذارند. آنگاه هرکس توانست تاج را از میانه این دو شیر به چنگ آورد، پادشاهی از آن اوست، اما آغامحمدخان نمی‌تواند در جنگی برای تصاحب تاج شرکت کند. او نری فاقد نرینگی است. مثل شخصی بدون سر که بخواهد تاج‌گذاری کند. بهتر است بگوییم او فالوس یا محمل اقتدار پدرانه را در اختیار ندارد. برای همین است که آغامحمدخان تاج - این ماده پرزرق‌وبرق- را در خود حل می‌کند. نشان پادشاه را به نشان آغامحمدخان بدل می‌کند و فیگور تاج- پادشاه به خود می‌گیرد. دالی پابرجا (ثابت مانند پرده) در یگانگی با مدلولی ناپایدار (متحرک مانند هرآنچه بر صحنه است) فیگوری تکین می‌سازد که چیزی جز موجودیت حاملش نیست. تبدیل «آغامحمدخان پادشاه (صاحب تاج پادشاهی) است». به «آغامحمدخان پادشاهی است». پس باید در اینجا سخن پیشینم را اصلاح کنم: نمایش به دو بُعد تقلیل نمی‌یابد، بلکه میان جهان دوبُعدی و پابرجا و جهان سه‌بُعدی و ناپایدار شناور است.

آغا هشت سال بیشتر نداشت که عادلشاه افشار اختهاش کرد. لِهاش گزارش داده بود که این کودک ترکمن مثل پدرش خیال سلطنت دارد. حالا افتاده است بر زمین و له‌له می‌زند. مادر پیرش عصازنان و به آهستگی وارد می‌شود. حرکات کند شخصیت‌ها یادآور برخاستنشان از سنگواره‌های تاریخ است. تاریخ سوگواری مادری را بر پسرش به ما عرضه می‌کند. کمی بعد آرامشی سرد او را فرامی‌گیرد. شاید مرده است یا حال کودکی را دارد که بر اثر جراحتی سخت از حال رفته است. مادر مانند او در کنارش دراز می‌کشد و همان دم آغا برمی‌خیزد. گویی روح مادر در او دمیده شده است. پسر همان‌دم که می‌میرد، همان‌دم که نرینگی‌اش را از دست می‌دهد گویی در اینجاست که آغامحمدخان خود را مانند نطفه‌ای به درون رحم مادرش می‌کشاند و از جان او جان می‌گیرد. اکنون بجاست از ژولیا کریستوا اصطلاحی وام بگیریم: محمد در کورای نشانه‌ای غوطه‌ور می‌شود. دیگر خبری از کلام نیست؛ زیرا زبان مربوط به ساختار نمادین و قانون پدر است. تنها یک‌بار با کلام روبه‌رو می‌شویم: هنگامی که آغامحمدخان بر سجاده نشسته است و کلماتی بر پرده نقش بسته‌اند، اما در آنجا هم خوانش کلمات مقهور اشکالی می‌شود که این کلمات را شکل داده‌اند. مملو از سرِ آدم و کله مار؛ مارهای ضحاک و خنجری که در کنار سجاده مانند آلت قربانی‌کردن است. قانون پدر هرچه بگوید برای آغا تک‌صورتی بیش ندارد و آن عطشی سیری‌ناپذیر از خون بیشتر است. او جنینی است که رحم مادر را به تمامی بدن او گسترش می‌دهد.

این کشورگشایی در جهان مادر، گریبان زن را هم می‌گیرد. در صحنه‌ای پس از آنکه آغامحمدخان، خون بر زمین می‌ریزد، زن به سراغش می‌آید و سعی می‌کند خون روی دستش را پاک کند که امکان‌پذیر نیست. سپس انگشتانش را به سوی صورت او دراز می‌کند؛ گویی می‌خواهد نوازشش کند اما آغا برمی‌آشوبد و او را پس می‌زند. بر پرده دو دایره سیاه -دو ماه سیاه- در کنار هم قرار گرفته‌اند و هنگامی که زن بر زمین می‌افتد، یکی از آن دو بر دیگری و سرتاسر پرده سیطره پیدا می‌کند. زن نباید خود را بروز دهد. باید برای انکار اختگی آغامحمدخان وجودی خاموش باشد. برای فهم بیشتر خوب است صحنه کوبه‌های در را به یاد بیاوریم: یک کوبه چکشی که مخصوص مردان است ولی چکشش افتاده است و دیگری کوبه سالم حلقه‌ای که مخصوص زنان است. خواجه در جلوی صحنه در طرف کوبه چکشی ایستاده و زن در کنار پرده پهلوی کوبه حلقه‌ای. مرد این سوی در را به خانه تبدیل می‌کند زیرا نمی‌تواند وارد خانه شود. او جای اندرونی و بیرونی را عوض می‌کند. اکنون اگر زن دست به حلقه ببرد و صدای زیرش فضا را پر کند، از اندرونی رانده می‌شود. زن مجبور است خود را به شکلی صوری اخته کند تا خودی باقی بماند.

اما آن سیاهی فراگیر از کجا پدیدار شد؟ یک قاب مستطیلی در صحنه وجود دارد که با تلق‌های تیره پوشانده شده است. شبیه آینه‌ای تمام‌قد است اما ممکن است یک در باشد. شاید همان دری که در صحنه‌های بعد، جای خالی‌اش در اتاق پنج‌دری جلوه‌گری می‌کند. اتاق پنج‌دری در معماری سنتی ایران برای اتاق نشیمن (شاه‌نشین) به کار می‌رفت و اتاق سه‌دری برای اتاق خواب و خلوت صاحبان خانه؛ همان خانه‌ای که تنها با پنهان‌کاری درخشان می‌شود. تنها زمانی که در مراسم ازدواج روبند سفید بر صورت زن می‌افتد، دروپنجره‌های سیاه و سفید رنگ و جلا می‌گیرند. گویی چیزی باید پوشانده شود تا زندگی جریان یابد. چیزی شبیه شیشه‌های رنگی ارسی‌ها که اتاق رنگ‌پریده را بدل به رنگین‌کمان می‌کنند. در صحنه نخستی که خواجه در را با خود به جهان سه‌بعدی می‌آورد، سیاهی آرام‌آرام پرده را می‌گیرد. آغامحمدخان چند لحظه از پیگیری آن خسته می‌شود، اما دوباره راه می‌افتد و در پایان وقتی سپیدی در حال محوشدن است تا انتها به آن خیره می‌ماند. سیاهی ما را فرا می‌گیرد و آن درِ محذوف، که وضعیت اتاق را میان خصوصی و عمومی بحرانی می‌کند، نور را با خود می‌برد. آینه‌ای سیاه که پرتوهای روشنایی را به دوردست می‌افکند؛ به لحظه اخته‌شدن. آن ظرف پر از خونِ پنهان نیز که خواجه در کیسه‌ای کنار آینه می‌گذارد، شاید خون‌اختگی است.

از سرخی خون به سرخی آتش گریزی می‌زنم. یاد لحظه گُرگرفتن سروها می‌افتم؛ همان لحظه که آغا دست‌برکمر گرفت. یاد آتش‌گرفتن و پراکنده‌شدن آن سروهای منظم که نماد آزادگی‌اند، سرزندگی و جاودانگی. آغامحمدخان دست‌به‌کار می‌شود و ایران رو به ویرانی می‌رود. صداهایی گوش‌خراش، زمزمه‌هایی ناله‌گون، نجواهای جادوگری در باد و نوای محزون ساز زهی که آغامحمدخان در خلوتش به آن می‌پرداخت. هرچه می‌شنویم ما را در یک سوگواری دهشتناک فرو می‌برد. اما آیا همه‌چیز نتیجه اقدام آغامحمدخان است یا باید کمی بلندنظر بود و نگاه را به آن سویی انداخت که صفویه سقوط می‌کند.

صفویه که قرن‌ها پس از حمله اعراب توانسته بود ایران را زیر لوای پادشاهی خود یکپارچه کند، به‌دست هوتکیان از اریکه سلطنت به زیر می‌افتد. آنها که هویت پادشاهی ایران را شکل داده بودند، همان دم که شاه سلطان‌حسین زانوانش را به خاک مالید و تاج را به محمود تقدیم کرد، حکومت پادشاهی ایران را دچار تزلزل می‌کنند. دو خاندانی که پس از صفویه -افشاریه و زندیه- قدرت را در دست گرفتند بر پایه نوسازی سلطنت صفوی شکل گرفته بودند. نادرشاه بر شانه‌های طهماسب جلوس کرد و کریم خان بر هیبت سومین شاه‌اسماعیل. میان فتح اصفهان تا پایتختی تهران، مویه‌ای است برای اقتداری ازدست رفته؛ شاید شبیه سینه‌زدن‌های آغامحمدخان، کسی که خاک مردگان را بر خود می‌مالد و مرگی را که هیچ کس نمی‌توانست بپذیرد اعلام می‌کند: مرگ پادشاهی (صفوی). در واقع آغا با آن فیگور تاج-پادشاه‌اش وضعیت حاد آن دوران را برملا می‌کند. پادشاهی، تجسمش را در مردی اخته و میرا می‌یابد تا اعلام کند که مرده است. محمد ناکارآمدی سیستم حکومتی را فاش می‌کند. «آغامحمدخان پادشاهی است» در بطن خود اعلامی است از مرگ. قدرت او ناشی از خشونت همین اعلام است که وقتی بر زبان جاری شد، تنها کلمه‌ای بی‌روح از آن باقی خواهد ماند. او آخرین پسر است، پسری که پدر نمی‌شود؛ پایان یک نسل. او از دل ناکارآمدی یک سیستم حکومتی بیرون می‌آید. نمایش آغامحمدخان نگاه ما را به برهه‌ای از تاریخ می‌کشاند که از آن می‌گریزیم. آن لحظه‌ای که تصویر دوبعدی از ما گرفته می‌شود و بازیگر بر صحنه می‌لولد. حتی همین امروز هم عقده بازگشت به حکومت تشیع صفوی گریبانمان را گرفته است. نباید به آنجا برگشت و نه حتی به دورانی پیش از اسلام، در شکوهمندی باستان پادشاهی. گاهی اوقات هم در هوس دوران پس از قاجار می‌سوزیم. اما همه اینها گویای آن نقطه عطفی است که دامنمان را گرفت؛ مردی به نام آغامحمدخان. آغا/محمد/خان (منظورم خانه است) در هر تکه‌اش بحران‌زاست. وقتی بر زبان می‌آید همه چیز را بحرانی می‌کند؛ مردسالاری را، اسلام، خانه و هرچه را که صفویه بنیان‌هایش را بر آن می‌ساخت و با فروپاشی سیستم، شکلی عریان به خود گرفت. کاشیکاری نبرد رستم و دیو سپید بر سردر ارگ کریم خانی -که نمایش ما را به دیدنش فرامی‌خواند- قابل تأمل است. می‌توان آن را به‌منزله سقوط زندیه گرفت یا قتل لطفعلی‌خان. اما از سویی دیگر، دیو سپید در این کاشیکاری نمرده است. این تصویر تنها اراده کشتن را نشان می‌دهد نه عمل را. رستم یا بهتر است بگوییم کریم‌خان دیو را نمی‌کشد. کریم‌خان پایان پادشاهی را در سیمای بی‌ریش دیو می‌بیند و به او نگاه می‌کند؛ به آغامحمدخان. وکیل‌الرعایا تعلیق عمل است، اراده ای است که می‌خواهد بکشد اما می‌ترسد، برای همین اسیر نگهش می‌دارد. وحشتی است پنهان در لحاف عدالت کریم‌خانی؛ خنجر عادلشاه.

آغامحمدخان آن جای تاریخ است که مدفونش کرده‌ایم؛ گره‌ای که هیچ‌وقت شهامت بازکردنش را نداشته‌ایم. نمایش آغامحمدخان از این نظر که ما را با آن نقطه عظیم تیره (ماه سیاه) روبه‌رو می‌کند، گامی به سوی رهایی است.

روی صحنه آبی

نگاهی به نمایش شکیل اونیل

ماجرای غم‌انگیز زندگی یک فیلم‌نامه‌نویس

پوریا گل‌شناس

● این نمایش هم‌اکنون در سالن کوچک تالار مولوی اجرا می‌شود که دو نفر از دانشجویان دانشگاه هنر و معماری نوشته و کارگردانی کرده‌اند و خودشان نیز آن را روی صحنه می‌برند. شکیل اونیل ماجرای فیلم‌نامه‌نویسی است که کاندیدای جایزه اسکار شده و می‌شود گفت او همیشه منتظر چنین روزی بوده است. این فیلم‌نامه‌نویس از کودکی عاشق بسکتبال و شیفته شکیل اونیل بوده است و همیشه خودش را تصور می‌کرده که به‌جای شکیل اونیل ایستاده و مردم او را تشویق می‌کنند؛ حالی شبیه به آنکه موقع دریافت جایزه اسکار خواهد داشت. او از کودکی آرزو داشته بسکتبالیست شود، ولی به‌خاطر قد کوتاهش نتوانسته، اما ساختار روایی این نمایش به این سرراستی و سادگی نیست. این فیلم‌نامه‌نویس احتمالا ایده فیلم‌نامه‌اش را از کس دیگری دزدیده، تا به‌این‌ترتیب رؤیای فیلم‌نامه‌نویس بزرگ‌بودن را برای خودش محقق کند و جایزه را ببرد. او نویسنده اصلی فیلم‌نامه را روی تخت بیمارستان می‌کشد: سرش را بیخ‌تابیخ می‌برد. زن و دو بچه دوقلو دارد، اما با دختری به نام باربارا نیز رابطه دارد. نمایش از جایی شروع می‌شود که او با باربارا قرار دارد و در همین حین سروکله فردی خیالی، بسیار شبیه به خود او، با لباس بسکتبال پیدا می‌شود. به نظر می‌رسد او همه حقایق را درباره این فیلم‌نامه‌نویس می‌داند. شاکله اصلی این داستانی که من هم‌اکنون دارم تلاش می‌کنم آن را بسیار سرراست تعریف کنم، از میان گفت‌وگوهای فیلم‌نامه‌نویس با همین شخص خیالی به نام فِرد - یا به‌عبارتی وجهی از خودش- که درواقع نوعی گفت‌وگوی درونی است متجلی می‌شود. این ساختار روایی بی‌نهایت جذاب و گیراست. جیم با خودش درگیر است و در جایی تصمیم می‌گیرد رابطه‌اش را با باربارا قطع کند، حال‌آنکه باربارا خواب‌های تازه‌ای برای او دیده است: تهدیدش می‌کند که اگر به او پول ندهد، همسرش، لولا، را در جریان رابطه‌شان بگذارد و رسانه‌ها را نیز خبردار کند. یکی از جالب‌ترین بخش‌های این نمایش هنگامی است که جیم در یک مسابقه رادیویی شرکت می‌کند، به این امید که اگر جایزه را برد، آن را به باربارا بدهد. نقش مجری مسابقه را همان فِرد بسکتبالیست بازی می‌کند. این صحنه بسیار دیدنی و طنزآمیز است. نویسندگان این متن توانسته‌اند ماجرای تراژیک زندگی جیم را به‌نحوی طنزپردازانه اجرا کنند و می‌شود گفت اجرای شکیل اونیل درواقع یک کمدی خوب است.

فِرد همیشه سروکله‌اش پیدا می‌شود و با حرف‌های بسیار کلیدی‌ای که می‌زند، با اینکه شاید در وهله نخست صرفا شوخی‌های خنده‌دار به نظر برسند، در آخر، ماجرای غم‌انگیز زندگی جیم را رمزگشایی می‌کند؛ آدمی که شاید بیش از هر چیز از تنهایی رنج می‌برد و زندگی برای او غایتی جز مشهوربودن ندارد. درگیری‌های درونی این آدم، ماجراهای شخصی‌اش، گرفتاری‌هایی که این روابط شخصی می‌توانند برای او - به‌عنوان یک نویسنده حرفه‌ای- ایجاد کنند؛ همگی در گیرودار حرف‌هایی با یک شخصیت بسیار خنده‌دار با لباس ورزشی و یک توپ بازنمایی می‌شود. ساختار روایی نمایش‌نامه قوی است، زیرا در آن تلاش شده به‌جای روایتی خطی، ماجرا را از جنبه‌های گوناگون و متعدد زندگی جیم جلو ببرد و در آخر تماشاچی می‌تواند ربط‌وبسط‌ها را پیدا کند و مثل یک پازل همه‌چیز را به شکلی کامل ببیند. این پراکندگی روایی از سوی دیگر بازنمایی شکل واقعی زندگی مشوش جیم هم هست. در آخر نمایش، هنگامی که دیگر به نظر می‌رسد همه‌چیز روشن شده، صدای پیامی از باربارا را روی تلفن جیم می‌شنویم. به نظر می‌رسد در آخر جیم از نومیدی مفرط و ماجرای دشواری که باربارا برایش ایجاد کرده، دست به خودکشی می‌زند، حال آنکه باربارا در پیغامی که برای او می‌گذارد، با جدایی مسالمت‌آمیزشان موافق و حتی معتقد است که جیم باید به زندگی با زن و بچه‌هایش ادامه دهد. این چنددقیقه آخر نمایش کار را کمی پیچیده می‌کند. نمی‌توان با قاطعیت گفت کدام‌یک از وقایع واقعا رخ داد؛ مثلا به نظرم نمی‌توان با قاطعیت گفت جیم، باربارا را کشت و جسدش را در رودخانه انداخت و نمی‌توان گفت جیم خودش را کشت. درباره قتل نویسنده اصلی فیلم‌نامه یا حداقل همان فردی که ایده اصلی فیلم‌نامه را از او دزدیده است هم نمی‌توان گفت که واقعا این واقعه رخ داده است. شاید همه اینها افکاری‌اند که از سر جیم می‌گذرند، کابوس‌ها و دغدغه‌های پایان‌ناپذیر جیمِ فیلم‌نامه‌نویس. بنابراین من گمان می‌کنم نمایش می‌کوشد ما را در دوراهی‌های انتخاب اینکه آیا این اتفاق یا آن اتفاق به‌واقع رخ داد یا نه، مختار بگذارد و گستره معنایی متن را وسعت ببخشد؛ بنابراین این خصیصه را می‌توان نقطه قوت آن به حساب آورد. در آخر پیشنهاد می‌کنم، نمایش‌نامه‌نویسان مشهورِ این روزها که متن‌هایشان در سالن‌های بزرگ‌تر به‌واسطه بازیگرهای معروف‌تر روی صحنه می‌رود، این نمایش را که دانشجویان به‌مدد همکاری نوشته و اجرا می‌کنند ببینند، بلکه کمی در حرفه نمایش‌نامه‌نویسی آزموده‌تر شوند.