دوم آموزشی به ما معرفی می‌کند، در ساختار زبان گیر افتاده‌ایم و از آنجا که زبان خانه وجود است این گسیختگی زبان، گویی گسیختگی وجود و هستی آدم‌هاست در شهری برساخته ذهن که در آن به گفته این دو نفر، سیلاب به زودی بنیانش را بر باد می‌دهد و آن را ویران می‌کند.

«باغ عدن»، توصیف شرایط است نه‌تنها از راه زبان که از راه بدن‌های لَخت و روزمره که کنش چندانی ندارند و اگر دارند هم در حد کنش‌های کوچک است اما اتفاقی در آن نمی‌افتد. جهان اجرا، یکسره سرد و ملال‌آور است و راه ارتباط بسته است، نه نوستالژی گذشته این دو آدم را دیگر به‌هم و به جهان پیرامون‌شان وصل می‌کند، نه کنشِ آموختن زبان که آنها را اکنون کنار هم قرار داده؛ آموزش زبان زن به مرد که گویی در این آموزش زبان، آن‌دو آخرین گام‌ها را برای ارتباط انسانی‌شان برمی‌دارند زبان، نجات‌بخش نیست، نه این زبان روزمره و نه آن زبان آشنایی‌زدایی‌شده با ساختار گسیخته. آنها زبان را کمتر در گفت‌وگو با هم که بیشتر در توصیف جهان‌های ذهنی‌شان، تک‌گویانه، به‌کار می‌برند. گفت‌وگویی نیست که بتواند راهگشا باشد و در چالش دو زبان و دو اندیشه، راه به جایی ببرد. اما زبان آنها و آنچه بیان می‌کنند به‌هرحال در گفت‌وگویی مدام میان خودشان با جهان، خودشان با آنچه بر آنها گذشته و خودشان با ساختارهای جامعه‌ای که در آن زیست می‌کنند، هست و به‌گمان باختین مگر از این گفت‌وگوی هرکلامی در هرلحظه‌ای که گفته می‌شود با همه آنچه در گذشته یا حال در گذر است، راه فراری هست؟

در این «باغ عدن» که به‌ظاهر همه‌چیزش عادی می‌آید، «حوا»ست که با آموختن زبان تازه و به‌نوعی شکستن قانون و ساختار نمادین زبان خود، در گذر از این باغ عدن است و هموست که زبان تازه را به مرد می‌آموزد تا او را هم از این جهان یکنواختِ ملال‌آور پُرخفقان، به زبانی دیگر و جهانی دیگر بکشاند. «حوا»ی این باغ عدن، به انتظار نیروی قهری نیست که به‌واسطه نافرمانی‌اش (شکستن ساختار زبان مادری) از این جهان براندش، که از این جهان رفته و در زبانی دیگر و جهانی دیگر ساکن است.

«باغ عدن» توصیف این جهانِ یکنواخت و خالی از زندگی است و دلزدگی میان دو نفر که روزی رابطه زنده‌ای داشته‌اند و حالا گویی جنازه رابطه‌ی مرده را بر دوش‌شان حمل می‌کنند. آن‌دو در جایی، جسارت می‌کنند و رابطه را رد می‌کنند اما حتی رد کردن‌شان هم کنشِ رهایی‌بخشی نیست چراکه ملال و روزمرگی حتی در قطع ارتباط‌شان هم جاری است.

در پایان‌بندی اجرا، زن از این جهان و از این زبان رفته و مرد مغروق در صدای سیلابی که می‌آید و حضور تن آسیب‌پذیرش بر صحنه یکه‌وتنها. گویی او مانده و سیلابی که برساخته ذهن‌شان بود که روزی خواهد آمد، او را دربرگرفته و می‌بلعد. هیچ رهایی‌ای در کار نیست. «باغ عدن»، به‌خوبی توانسته در قالب زبان و در بازی با زبانِ دو انسان نشسته بر صندلی از آغاز تا اواخر نمایش با کمترین کنش، جهان امروز ما را بی‌آنکه چندان بازنمایی کند و بیشتر از راه فرم زبان، توصیف کند؛ جهان سرشدگی و یخ‌بستگی این‌روزها که گرانبار از رخدادهای عجیب و غیرمنتظره است اما ما دیگر در برابرش کنشی نداریم. چنانچه در روزهای اجرای این نمایش، جنگی در ایران آغاز شد، تئاتر تعطیل شد، کشته‌ها بر جا گذاشت و ویرانی‌های بسیار و بعد از آن «باغ عدن»، اجرایش را از سرگرفت و دوباره بر صحنه رفت؛ گویی که اتفاقی نیفتاده و همان ملال، همان روزمرگی و همان تکرار، اما آیا در ما هم هیچ اتفاقی نیفتاده و ما همانیم که بودیم.

باختین، ادبیات را که در قالب ساختار زبان رخ می‌دهد، میدانی برای مبارزه با ساختارها و هنجارهای اجتماعی می‌داند که چنان آمیخته با گفتمان‌های مسلطند که در فرم زبان و به‌هم‌ریختگی ساختارهای زبان، خودشان را نشان می‌دهند. نمایشنامه بی‌آنکه داستانی سرراست بگوید در قالب زبانی که یک زبان‌آموز از زبان آموزنده می‌آموزد این تکرار و گسیختگی را می‌آفریند

ماحصل اجرا چیزی می‌شود که نه کمدی است و نه درام؛ ضمن آن‌که حتی با چند قتلی که در کل رخ می‌دهد، شکل تراژدی هم به خود نمی‌گیرد.

بخش قابل‌توجهی از این اجرا به «معرکه‌گیری‌های نوبتی» شباهت دارد که موضوع محوری هرکدام از آن‌ها دعوا، لات‌بازی، فحاشی و قتل است. میزانسن تئاتری در این نمایشواره وجود ندارد؛ شکل‌دهی‌های بازیگران و حرکات‌شان عملاً سلیقه‌ای و عاری از هرگونه تأویلی هستند. کاربری موسیقی همانند بی‌ساختاری متن و اجرا، نامناسب و صرفاً واریته‌ای است: حتی به‌سبب شیوه‌بیان تندوتیز و اغلب نامفهوم بازیگران که با تەلهجه محلی (جنوبی) همراه شده، اجرا عاری از «قائل‌شدن به نقش» و همواره با حالات ناگهانی و هیستریک آدم‌های روی صحنه همراه است: حضور این آدم‌ها عملاً در احساسات مشمئزکننده، شیوه‌بیان دلبخواهی و حرکات تند و بسیار خشن خلاصه شده است. تحمیل‌شدگی حوادث عمدی بر آدم‌های اجرا برجسته‌شده، طوری که به‌طور متناقضی آدم‌های لات و شرور به‌بهانه نمایش ذهنی خودشان (؟!) در دو صحنه حرف‌های ادیبانه می‌زنند و در جایی به «ویلیام شکسپیر» توهین می‌کنند.

از زبان آدم‌های لات و چاقوکش می‌شنویم: «نامردی یکی از جذابیت‌هامه»، «می‌دانی سگ‌ها چطور عاشق می‌شوند، با گاز گرفتن!» یا «وحشیگری هم جذابیت دارد». آن‌ها حتی با «سگ‌نمایی» بر حرکات و پارس کردن سگ‌ها تاکید می‌کنند و درنتیجه جایگاه انسان با سگ عوض می‌شود(؟!)

اجرای نمایشواره «کهته» به کارگردانی «حسین اسدی»، ترکیب «ذهن‌ساخته»‌ای از صحنه‌های کنار هم قرار داده‌شده است که ارتباط منطقی و قابل‌باور چندانی به‌هم ندارند و اساساً «اتوُدهایی» خشونت‌بار، زشت، معناگریز و دافعه‌زا را به نمایش می‌گذارند. این اجرا از نظر روحی و روانی، حتی تربیتی، آسیب‌رسان است و تماشاگران را از تئاتر بیزار می‌کند.

نگاه منتقد

نفرین‌شدگی یک اجرای پساسینمایی

درباره نمایش «تا هیچ چیز عوض نشود» به نویسندگی و کارگردانی نیما آقاخانی

محمدحسن خدایی
منتقد تئاتر

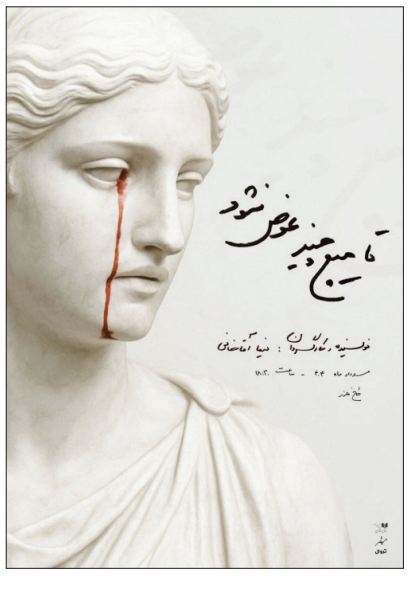
نیما آقاخانی پس از نمایش «مساوات»، سراغ خوانشی تئاتری از فیلم بحث‌برانگیز «کشتن گوزن مقدس» لانتیموس رفته و کم‌وبیش اجرایی به همان اندازه دشوار و پر از ابهام را تدارک دیده که ادراکش سهل و ممتنع به‌نظر می‌رسد. این را می‌توان شکلی از گسست در نظر گرفت و جسارت کارگردان در نزدیک‌شدن به فضاهای تازه را ستود و به قضاوت نشست. نمایش «تا هیچ چیز عوض نشود» میان دراماتیک یا پسادراماتیک بودن در نوسان است و از هر دو فضا سیراب می‌شود. توگویی به‌لحاظ فرمی نتوانسته به تصمیم قاطعی نائل آید و سیاست اجرایی خویش را بر استفاده از یکی از این دو شیوه بازنمایی واقعیت صحنه‌ای تنظیم کند. بنابراین در کنار صحنه‌هایی که درام معمول را به پیش می‌برند و خصلتی بازنمایانه دارند، با فضاهایی مواجه هستیم که به‌نوعی اختلال در این شیوه روایی محسوب شده و در تمنای بحرانی کردن منطق بازنمایی‌اند. فی‌المثل بعضی تکه‌ها که شخصیت‌ها مقابل تماشاگران ایستاده و از طریق میکروفن، بخشی از یک متن را قرائت می‌کنند، قدم‌گذاشتن در مسیر تئاتر پسادراماتیک بوده و فاصله گرفتن از صحنه‌های مبتنی بر امر دراماتیک. قسمت‌هایی همچون قرائت پاراگرافی از کتاب «تئاتر و اجرای پساسینمایی» پی‌یتر وویچیتسکی در رابطه با هستی‌شناسی فیلم «داگ‌ویل» فون‌تریه یا خوانش بخشی از مقاله «آینده‌ای برای تراژدی؟» هانس-تیس لمان که به لیلا سلیمان می‌پردازد، ذیل این فاصله گرفتن از امر دراماتیک معنا می‌یابد و به اجرا، خصلتی هیبریدی می‌بخشد. همچنان‌که استفاده از تصاویر ویدئویی و پخش قطعات کوتاه از فیلم‌های سینمایی، افزودن بر ساحت پسادراماتیک اجرا و برساختن یک جهان التقاطی پسامدرنیستی است. اما این رویکرد تا به انتها، منطق خود را ادامه نمی‌دهد و مدام دچار وقفه می‌شود. برای مثال وقتی پدر خانواده که دکتر است و قصور پزشکی‌اش موجب نفرین‌شدگی خانواده، از نقش خویش جدا شده و مقابل میکروفن می‌ایستد و با ارجاع به مقاله هانس-تیس لمان، لکچر پرفورمنسی را اجرا می‌کند، شاهد هستیم که چگونه مارتین یا همان پسر مزاحم که توسط دکتر به میز بسته شده، فریاد می‌زند و می‌خواهد که رهایش کنند، پس دکتر نمی‌تواند به‌راحتی مشغول قرائت متن لمان شود و به تمامی از نقش دکتر بودن فاصله بگیرد. از دل این درهم‌آمیزی فضاهای متکثر است که تضادی دیالکتیکی مابین صحنه‌ها رخ می‌دهد و موجب سرشاخ‌شدن امر دراماتیک با پسادراماتیک می‌شود. بنابراین اجرا به التقاطی تن می‌دهد که سیاست اجرایی محسوب شده و می‌توان گفت، در رابطه با بر صحنه آوردن یک اثر موفق سینمایی است با تمام ارجاعات الهیاتی، فلسفی و سیاسی‌اش. به دیگر سخن، کارگردان تصمیم گرفته نظرگاه خویش را در باب ضرورت اقتباسی این‌چنین مخاطره‌آمیز از فیلم تحسین‌شده لانتیموس، با به‌کارگیری فرمی متکثر و گشوده به مولفه‌هایی چون «لکچر پرفورمنس»، نمایش تصاویر ویدئویی، گفت‌وگو با بازیگران در پشت صحنه و... موجه‌سازی کند. چراکه نمی‌توان تنها با تکیه بر فرم دراماتیک، چرایی و چگونگی این شکل اجرایی را صورت‌بندی کرد و از پس اقناع مخاطبان برآمد.

صدالبته این شکل اجرایی که می‌شود آن را اجرایی پساسینمایی در نظر گرفت، در اینجا هنوز به پختگی لازم نرسیده و گاهی این حس به مخاطبان انتقال می‌یابد که «صحنه»، میدان را به «تصویر» باخته و این سینماست که در حال سلطه بر حقیقت صحنه است. نیما آقاخانی تلاش دارد میان این دو رسانه تعادلی برقرار سازد و وجهی دیالکتیکی مابین‌شان ایجاد کند. برای نمونه، وقتی تصویری ضبط‌شده از بازیگران بر پرده انتهایی صحنه نمایش داده می‌شود، کنش بازیگران روی صحنه، تفاوت‌هایی را نشان می‌دهد و با تمام شباهت‌ها بدل به یک بازنمایی صرف نمی‌شود. در این‌بین گاهی از طریق گوشی همراه تصویری زنده از بازیگران بر پرده نقش می‌بندد که اغلب دچار وقفه و اختلال است. اشاره‌ای استعاری به این حقیقت مهم که همچنان حضور بازیگر روی صحنه تئاتر می‌تواند تماشایی و رهایی‌بخش باشد و واجد ارزش‌افزوده‌ای قابل اعتنا.

با آن‌که بازیگران نمایش اسامی شخصیت‌های فیلم لانتیموس را یدک می‌کشند، اما حضورشان بر صحنه مبتنی است بر بدن‌هایی که زیست جوان ایرانی را بازتاب می‌دهد. هیچ‌کدام از بازیگران زور نمی‌زنند از طریق اغراق، به‌اصطلاح بازی تئاتری کنند و تماشاگران را مقهور هنرنمایی خویش قرار دهند. ازقضا بهترین شکل بازآفرینی جهان نفرین‌شده فیلم «کشتن گوزن مقدس»، نشان‌دادن همین ناتوانی رقابت بازیگران جوان نمایش با سوپراستارهایی چون نیکول کیدمن و کالین فارل است. بازیگران جوان و باانگیزه‌ای چون محمدعرفان فرش‌فروش که نقش پدر خانواده را بازی می‌کند، آرزو فتحی که مادر خانواده است، تینا حاجی‌نصرالله که دختر متمرد خانواده بوده و فربد تکلو با آن ق وقامت بلند که پسر خانواده است با نقش‌آفرینی نیما آقاخانی که مارتین مرموز را بازی می‌کند، تشکیل‌دهنده گروه بازیگرانی‌اند که با جدیت و پشتکار توانسته‌اند فضای کلی نمایش را بسازند. به‌هرحال این بازیگران جوان و اغلب کم‌تجربه، نشان داده‌اند که می‌توان به‌دور از هیاهو و جنجال، آهسته و پیوسته قدم در راهی دشوار نهاد و موفقیت‌هایی هرچند کوچک اما ارزشمند به‌دست آورد. ازاین‌منظر به تماشا نشستن این قبیل اجراهای تجربی با بازیگران جوان، بی‌شک یکی از نقاط امیدبخش این روزهای تئاتر ما خواهد بود.

به‌لحاظ اجرایی، سالن کاخ هنر با آن فضای مناسبی که در اختیار گروه‌های تئاتری قرار می‌دهد، پذیرای این گروه جوان است و این امکان را فراهم کرده که تجربه‌گرایی جناب کارگردان امکان‌پذیر شود. با اغماض می‌توان گفت، صحنه به دو قسمت تقسیم شده تا وجه دیالکتیکی اجرا بیش‌ازپیش نمود عینی بیابد. رویکرد کمینه‌گرایانه اجرا در استفاده از اشیاء، به فضاسازی انتزاعی نمایش کمک رسانده و توانسته خلأ موجود و هراس‌آور مناسبات خانوادگی را تشدید کند. نفرینی که بعد از قصور پزشکی پدر بر خانواده مستولی شده، ازطریق یک فضای انتزاعی بیش‌ازپیش احساس می‌شود. دختر خانواده که گاهی در نقش راوی ظاهر می‌شود در یکی از صحنه‌ها ماجرایی از فلج‌شدن برادرش را تعریف می‌کند که شنیدنی است. در این صحنه کنش شخصیت‌ها، به‌واقع تماشایی و هولناک است. بدن‌هایی که از حالت طبیعی خارج شده و به‌شکلی اغراق‌آمیز، رقصی گروتسک را به نمایش می‌گذارند، گویی به سمت تقدیر شوم خویش می‌روند. صحنه‌ای کابوس‌وار از هجوم اولین نشانه‌های نفرین و آغاز فروپاشی خانواده. همچنان‌که در انتهای نمایش وقتی مارتین پیروز شده و پدر خانواده تصمیم گرفته به دستورات عمل کند، شاهد هستیم که هرکدام از بازیگران از نقش خویش فاصله گرفته و در مقام یک اجراگر مشغول لکچر-پرفورمنسی می‌شوند که باید در مقابل تماشاگران اجرا کنند و بعدتر اسیر دست پدر خانواده شوند. شوربختانه وقت تصمیم است و او باید انتخاب کند از میان اعضای خانواده که به بند کشیده، کدام را قربانی کند تا شاید نجات ممکن شود.

درنهایت می‌توان گفت، نمایش «تا همه چیز عوض نشود» نیما آقاخانی نسبت به «مساوات»، حرکت رو به جلویی است که می‌تواند در آینده پی گرفته شود و فرم‌های تجربه‌نشده‌ای از امر اجرایی را ممکن سازد. نباید از یاد برد، ظرفیتی که تصویر با تمام استلزامات‌اش به صحنه می‌بخشد، می‌تواند قدم‌زدن در مرزی باریک مابین رهایی و نابودی باشد. اینکه از چه منظری و چه جایگاهی به این امکان بپردازیم، همان پرسش استراتژیک این‌روزهای تئاتر ماست. هرچه باشد تصویر در قالب تئاتر پساسینمایی بر در ایستاده و دیرزمانی است که تمنای ورود دارد. شاید برای بلعیدن تمامی صحنه و شاید از برای رستگاری‌اش.



غیبت سینمای ایران در سبد فرهنگی اعراب

سعید دهقانی
پژوهشگر جهان عرب

آشنایی جهان عرب با سینمای ایران از دو شاهراه اصلی محقق شده است؛ دوبله فیلم‌های دینی، مذهبی و تاریخی به زبان عربی و جشنواره‌های بین‌المللی. بسیاری از فیلم‌هایی که با درون‌مایه‌های دینی-تاریخی ساخته‌شده‌اند به‌زبان عربی فصیح دوبله و در کشورهای عربی منتشر شده‌اند؛ ازجمله می‌توان به فیلم «محمد رسول‌الله» ساخته مجید مجیدی یا «موسی کلیم‌الله» به کارگردانی ابراهیم حاتمی‌کیا اشاره کرد. چنین آثاری با استقبالی گسترده مواجه شده‌اند چنان‌که در میان برخی از گروه‌هایی که روی خوشی به فرهنگ ایرانی نشان نمی‌دهند نیز مورد استقبال قرار گرفته‌اند. در برخی کشورهای عربی همانند مصر یا اردن گروه‌هایی از اسلامگرایان تندرو، ایران را تهدیدی خطرناک‌تر از اسرائیل می‌پندارند چراکه بر این باورند که محصولات فرهنگی اسرائیلی نمی‌تواند روی جوانان اهل سنت چنان اثری بگذارد که آن‌ها را از اسلام روی‌گردان کند و به‌سمت یهودیت سوق دهد اما محصولات فرهنگی ایرانی این پتانسیل را دارد که آنان را به‌سمت تشیع متمایل کند. از همین رو همواره محصولات فرهنگی ایرانی با بدبینی مواجه می‌شده. اما چنان‌که اشاره کردم برخی محصولات سینمایی در سالیان گذشته این پرده سیاه را از روی بنیادگرایان جهان عرب برداشته و آن‌ها را دوستدار سینمای ایران، دست‌کم در زمینه سینمای دینی-تاریخی کرده است. بیشتر فیلم‌هایی که مورد اشاره ما هستند، فیلم‌هایی‌اند که برگرفته از روایت‌های قرآنی هستند. درنتیجه شیعه و اهل سنت بر سر اعتبار آن‌ها وارد مناقشه نمی‌شوند. فراتر از روایت و داستان، کیفیت این فیلم‌ها به‌گونه‌ای است که با ذوق و قریحه مردم جهان عرب سازگار هستند. جلوه‌های ویژه و استفاده از فناوری برای ساختن صحنه‌هایی که در متون دینی به‌عنوان معجزه تلقی می‌شدند بر جذابیت این فیلم‌ها افزوده؛ مثل صحنه شلیک سنگ‌ریزه توسط پرندگان به لشکر فیل‌سواران ابرهه در فیلم «محمد رسول‌الله». به‌عبارت‌دیگر، چنین آثاری نمونه بدیلی برای سینمای هالیوود در جهان عرب به‌شمار می‌روند. اگرچه تعداد چنین آثاری که به این مرحله از موفقیت و محبوبیت در کشورهای عربی رسیده‌اند از انگشتان یک دست تجاوز نمی‌کند. این فیلم‌ها عموماً در میان توده مردم مورد استقبال قرار می‌گیرند و کارشناسان و منتقدان را نیز راضی می‌کنند. افزون بر این، جشنواره‌ها نیز توانسته‌اند بخش مهمی از جامعه عرب، یعنی قشر روشنفکران را نیز راضی نگه دارند. درواقع فیلم‌هایی با درون‌مایه‌های اجتماعی مثل فیلم «جدایی نادر از سیمین» یا «متری شیش و نیم» از طریق جشنواره‌های سینمایی به سبد محصولات فرهنگی جهان عرب وارد شده‌اند. بسیاری از کسانی که در کشورهایی نظیر مصر، مراکش، اردن، سوریه و لبنان خواهان شناخت عمیقی از جامعه ایرانی بوده‌اند به‌واسطه همین فیلم‌ها به هدف خود رسیده‌اند. به عبارت ساده‌تر، آن‌ها تصویر ایرانی را روی پرده می‌بینند که برایشان پر از پرسش است؛ کارگردانانی مثل سعید روستایی، اصغر فرهادی و کیارستمی نیز به پرسش‌های آنها پاسخ داده‌اند. افزون بر این، درون‌مایه‌های عمیق چنین فیلم‌هایی چیزی فراتر از واقع‌نمایی و گزارش چیستی جامعه ایرانی به مخاطبان عرب ارائه داده. محتوای عمیق این فیلم‌ها توانسته همان پرسش‌های فلسفی فیلم‌های روشنفکری اروپایی را برای آنها مطرح کند؛ آن هم با شیوه‌ای نو، در بستری اسلامی و در بستری که به فرهنگ‌شان نزدیک‌تر است. آنچه در این میان کمتر از همه ژانرها مورد استقبال قرار می‌گیرد، فیلم‌های کمدی است. به‌رغم آنکه این فیلم‌ها بیشترین فروش را در ایران دارند اما استقبال چندانی از آن‌ها در جهان عرب نمی‌شود. فیلم‌های کودک و انیمیشن‌های سینمایی نیز وضعیت بهتری از فیلم‌های کمدی دارند اما باز هم به‌پای دو موردی که به آن‌ها اشاره شده، یعنی فیلم‌های تاریخی-دینی و آثار اجتماعی نمی‌رسند. درمجموع می‌توان گفت هنوز در کشورهای عربی جای بیشتری برای ارائه محصولات سینمایی ایران وجود دارد. هرچند سیاست و دیپلماسی برای ایجاد ارتباط دوجانبه فرهنگی میان کشورهایی مانند مصر با ایران شکست خورده است اما سینما می‌تواند زمینه‌ساز آشنایی آنها با جامعه ایرانی باشد تا بستری فراهم کند که بعدها روی افکار عمومی و درنتیجه سیاستمداران نیز اثر مثبت بگذارد. اما از سوی مقابل در ایران رغبت چندانی برای تماشای آثار سینمایی جهان عرب وجود ندارد. این درحالی است که مصر و لبنان به‌عنوان پیشتازان سینمای اجتماعی جهان عرب، آثار فاخری تولید کرده‌اند. شاید بررسی این ضعف نیاز به شرح بیشتری داشته باشد که می‌کوشم در شماره بعدی این ستون به آن بیشتر بپردازم.