ایران جشنواره
ضمیمه چهلمین جشنواره تئاتر فجر
40th FAJR THEATRE FESTIVAL
http://irannewspaper.ir
editorial@irannewspaper.ir

درباره اجرای «پروژه عکس ال عمل» به سرپرستی یوسف باپیری

تئاتر مولوی به مثابه حافظه جمعی

صحنه

محمدحسن خدایی
منتقد

برای آن جماعتی که در اولین روز جشنواره بخت آن را یافتند که یکی از تماشاگران اجرای «عکس ال عمل» باشند، بی‌شک شیوه اجرایی این گروه پرتعداد در ابتدا دشوار می‌نمود و تا حدودی نامتعارف. فرمی که یوسف باپیری و همراهانش در جست‌وجوی آن بودند تا بیان هنری و تئاتری خویش را سامان دهند ترکیب متنوعی از شیوه‌های مختلف اجرایی را شامل می‌شد از «خطابه-اجرا» گرفته تا مستندنگاری و بازی‌های پسامدرنیستی با مصاحبه‌ها و نقش و جایگاه کارگردان در یک گروه اجرایی. از همان ابتدا تا به انتهای اجرا شکافی حل‌ناشدنی میان اجراگر یا بازیگر بودن کسانی که بر صحنه ظاهر می‌شدند و قسمتی از پروژه «عکس ال عمل» را به پیش می‌برند مشهود بود. بنابراین اجرا مدام در باب فرم خود با ارجاع به متون نظری به توضیح دادن دست می‌زد، چراکه بر همان قلمرویی قدم گذاشته بود که پیش از این به میانجی این قبیل متون نظری، ضرورت اجراهایی این چنین خلاف‌آمد مهیا شده بود. «عکس ال عمل» که حتی در نام، بازی خلاقانه‌ای با «عکس» به مثابه سند تصویری و «عمل» در مقام کنش‌ورزی به راه انداخته بود تلاش می‌کرد نقبی به زوایای مکشوف و نامکشوف «تئاتر مولوی» بزند و در پی یافتن اتصالات آن با کلیت تاریخ تئاتر باشد. مقاله «شب دشنه‌های بلند» به قلم مهام میقانی همچون نوری در تاریکی به این گروه جوان و پرتعداد، انگیزه می‌بخشید که به میانجی فرم «خطابه-اجرا» به یکی از مهم‌ترین بناهای تئاتری کشور در کوران حوادث تاریخی قبل و بعد انقلاب بپردازد. تئاتر مولوی به مثابه یک مکان، حلقه وصل گذشته و اکنون، گویی تمنایی اتصال نسل‌های مختلف تئاتری این مرز و بوم شده بود، آن هم به میانجی تلاش یوسف باپیری و گروه پرتعدادش. از قضا اجرا در نهایت به این حقیقت انکارنشدنی اعتراف می‌کرد که این شکاف نسلی به هر حال پرناشدنی است و آنان که به هر دلیل در کوره راه حوادث، از صحنه هستی و تاریخ رسمی و غیررسمی حذف شده‌اند، بار دیگر این امکان را نخواهند یافت که به مناسبات زندگی بازگردند و فی‌المثل عاشقی کنند و امیدهای از دست رفته را از نو زنده نمایند. تنها می‌توان به یک عکس، به چند سند رنگ و رو رفته تاریخی، یا حتی به قسمتی از دفترچه خاطرات یک هنرمند و... رجوع کرد و نام و خاطره حذف‌شدگان تاریخ را با بیانی پر از لکنت به روایت نشست.

پروژه «عکس ال عمل» بر ناتوانی خویش در بازنمایی گذشته تأکید دارد و این واقعیت را تذکار می‌دهد که عمل «بازنمایی» برای نمایش رنج انسان‌های محذوف در دل تاریخ، در نهایت کنشی زیباشناسانه است. بنابراین هر فردی که در «عکس ال عمل» مشارکت کرده و هنگام اجرا بر صحنه تالار اصلی تئاتر مولوی یا بیرون از آن خود را مقابل چشم تماشاگران قرار داده، براحتی نمی‌تواند کنش خویش را «اجراگری» یا «بازیگری» بداند. این مخدوش بودن مرزهای اجراگری و بازیگری یکی از مسائل دشواریاب مطالعات اجرا بوده است. یوسف باپیری تلاش دارد بار دیگر این مخدوش‌بودگی را از طریق فرمی که انتخاب کرده بیان کند و در نهایت حتی اجرای «عکس ال عمل» هم نتواند جایگاه خود را میان این دو به تمامی روشن سازد. وقتی «اجراگران/بازیگران» از درهای ورود و خروج تالار اصلی مولوی عبور می‌کنند و مقابل دیدگان تماشاگران تلاش می‌کنند یک فیگور تاریخی را به نمایش درآورند با این پرسش مواجه می‌شوند که آیا در حال بازنمایی یک نقش هستم یا در حال خلق یک شخصیت تکین حتی اگر مربوط به یک فیگور مهم تاریخی باشد. حاصل این کنش کمابیش بازنمایانه در اجرای یوسف باپیری اغلب به امری آیرونیک و گروتسک مبدل می‌شود. «عکس ال عمل» بر فاصله انتقادی خویش از بازنمایی می‌ایستد اما به تمامی نمی‌تواند از شرِ آن خلاص شود پس تمهیدی اندیشه می‌شود که اجراگر/بازیگر، هنگام حضور در صحنه و سخن گفتن از تاریخ گذشته نقبی هم به زندگی خود بزند و دقایقی فرصت یابد که از احوالات شخصی خویش بگوید و نسبت خود را با تئاتر مولوی توضیح دهد و در ادامه اگر لازم دید نقشی که در پروسه تمرینات این اجرا داشته را به شیوه دلخواه خود برای تماشاگران بیان کند. پس دور از ذهن نخواهد بود که «عکس ال عمل» را پروژه‌ای ناکامل بدانیم که همچنان فرم غایی خویش را نیافته و گشوده به حوادث تازه و نامنتظر، مدام فرم خود را از نو بسازد. یوسف باپیری در ادامه رویکرد مستندنگارانه در تولید و کارگردانی تئاتر، در این اجرا چشم‌انداز وسیع‌تری را پیش روی خود گشوده است، حتی پروسه نگارش متن و تمرین آن، یادآور مبارزات قبل از انقلاب، حالت جمعی دارد و تلاش شده همه به شکل دموکراتیک در این فرایند مشارکت کنند و قسمتی از کار را بر عهده گرفته و برای ساخته شدن یک ذهنیت جمعی تلاش کنند.

عکس‌ها: ایران تئاتر

به لحاظ جامعه‌شناختی این اجرا نشان از تغییرات نسلی دارد. جوانانی که خاطره چندانی از گذشته پر التهاب این مرز و بوم ندارند و در دوران تفوق شبکه‌های مجازی بر تمامی ارکان زندگی، درنگ کرده و با نگاهی رو به پس، شجاعانه به فرشته تاریخ خیره شده تا شاید امکانی بیابند هر چند کوچک در یادآوری نام و خاطره «تئاتر» و «تاریخ» و ساختن «تئاتر تاریخ». از این باب استفاده از فرم «خطابه -اجرا» که به قول مهام میقانی در مقاله «شب دشنه‌های بلند» ترکیبی از تاریخ و هنر است و نه مستحیل شده در هر کدام از آن یک می‌تواند رویکرد هوشمندانه‌ای بوده باشد. اما با تمامی این نکات مثبت، «عکس ال عمل» می‌تواند بر فرمی اضطراری‌تر پافشاری کند، فرمی که تماشاگران را از انفعال نشستن در سالن خارج کرده و بدل به قسمتی از پروسه در حال شدن اجرا کند، البته که اجرا با تمرکززدایی از روایت و گشودن منظرهای متنوع و گاه متضاد، از تماشاگران نوعی مشارکت حداکثری را می‌طلبد. تنها در این صورت است که شاید عکس‌العمل نشان دادن مابین گروه اجرایی، تماشاگران و عرصه پر رمز و راز تاریخ به درجاتی اتفاق بیفتد. در این زمانه عسرت و حسرت و به خلوت خزیدن آدمیان و خالی شدن تئاتر از مسئولیت‌های تاریخی و اجتماعی خویش، پروژه‌هایی همچون «عکس ال عمل» بشارت دهنده فضایی تازه است و نشانه‌ای از یک حرکت جمعی مبتنی بر رفاقت و دیسیپلین. بعد از به تماشانشستن این اجرا تئاتر مولوی برای مشارکت کنندگان، مازادی خواهد داشت مابین کیفوری و اضطراب.

به یاد بیاوریم که چگونه اجرا در انتها، با بی‌میلی برای خودش پایانی را متصور می‌شود؛ جایی که تصویر یوسف باپیری را می‌بینیم که از نامعلوم بودن پایان این اجرا می‌گفت و دشواری آن. اما برای ما و گروه اجرایی که به هر حال با یک پایان روبه‌رو شده است پرسش در نهایت این خواهد بود که «عکس ال عمل» ما چه باید باشد؟ تغافل و بیرون رفتن از سالن و فراموشی کل ماجرا؟ یا تلاش برای ساختن یک سوبژکتیویته جمعی در قبال تاریخ تئاتر مولوی؟

نگاهی به نمایش «درخشش صبحگاهی ستاره ناهید»

وضعیت گریز

نگاه

نغمه قدیمی
منتقد

وحشت چیزی نیست جز ساحتی از امر واقعی و مرگ پاره‌ای از آن است. لکن بدرستی پی برده بود که تجربه امر واقعی همواره تا حدودی تجربه وحشت است. نمایش درخشش صبحگاهی ستاره ناهید در بطن اجرا و متن دربردارنده وحشتی مدام است، اما نه وحشتی که مخاطب را در لحظه مواجهه بترساند بلکه وحشتی که در پس نمایش به مثابه زندگی نهفته است؛ امر پنهان سراسری که با زدودن نقش و نگار از واقعیت نمایان می‌شود.

درخشش صبحگاهی به نویسندگی مهسا غفوریان و مسعود عقلی و به کارگردانی مسعود عقلی یکی از اجراهای بخش رقابتی بود که در روز دوم جشنواره در مجموعه ایرانشهر به نمایش درآمد. این نمایش داستان دختری به‌نام آنیناست که به همراه همسر و برادرش نیمه شب به مغازه اسباب‌بازی فروشی خواهر کوچکترش ندا فراخوانده می‌شوند تا او برای تحویل اجناس به مشتری (ادهم) تنها نباشد. روابط و کاراکترها جایی بین زندگی مدرن و سنتی گیرافتاده‌اند. آنینا به همراه همسر و برادرش به میهمانی رفته و عیش و نوش کرده است، خواهر کوچکتر مغازه بزرگ اسباب‌بازی فروشی را به تنهایی اداره می‌کند اما برادر در میان دیالوگ‌های سرخوشانه و مستانه‌اش گهگاه تمایلی روشن از کنترلگری غیرت‌مآبانه یا شاید نقابی از کنترلگری از خود بروز می‌دهد. در ادامه پی می‌بریم آنینا با مسأله‌ای روبه‌رو است. او همسرش را دوست نداشته و به اصرار پدر و برادرش با او ازدواج کرده است. همسرش دوستش دارد، خیانت نمی‌کند، مهربان است اما به شیوه خود. آنینا ابتدا از فروش مغازه و تقسیم ارث شروع و بعد قصد جدایی از همسرش را مطرح می‌کند اما با برخورد قهری و شدید برادرش روبه‌رو می‌شود. نمایش بعد از ورود مشتری (ادهم) تکاپوی تازه‌ای می‌گیرد. ادهم عراقی است و سال‌هاست در ایران زندگی کرده. دخترش، ثمره، در موصل محصور داعشی‌هاست و قصد فرار دارد. نشانه‌ها حاکی از این است که ادهم همراه و همدل دختر است و در برنامه‌ریزی برای آینده او هم هیچ حکمی صادر نمی‌کند. اینجاست که ثمره، دخترِ در محاصره داعش، همذات پنداری و درعین حال غبطه شدید آنینا را برمی‌انگیزد؛ وضعیت مشابهی که نه خواسته و نه می‌خواهی‌اش. جایی که باید از آن گریخت.

پرسش شاید این باشد که چگونه نویسنده وضعیتی را که سراسر خشونت آشکار است - داعش- با موقعیتی که به ظاهر نشانه‌ای از خشونت ندارد مرتبط کرده است؟ آیا نمی‌توان گفت خشونت آشکار در درون خودش صداقتی را حمل می‌کند که فقدان آن در خشونت پنهان حتی آزاردهنده‌تر می‌نماید؟ شاید خشونت آشکار بتواند از رهگذر خشونتی اساسی‌تر پایان یابد. جنگ مسلحانه برای دفاع و فرار و تنها چالش اندیشمندانه آن، این است که چه دیالکتیکی از رهگذر بدوی ستیزه‌جویانه پدید می‌آید؟ دیالکتیک خشونت بد/خشونت خوب چیست؟ اما همان‌طور که «آلن بدیو» معتقد است: کنش درنهایت شدت خود، هرگونه نازک طبعی را زیرپا می‌گذارد.

با این حال در خشونت پنهان، خشونتی که زیر لایه‌های کلمات مهربانانه، از نوع کلمات پدر و همسر آنینا، پنهان است، سوژه «زن» با وضعیتی روبه‌رو است که مواجهه را پیچیده می‌کند. ازدواج اجباری آنینا در لایه‌های مستور خودش خشونت بی‌حدی را می‌پروراند که گاهی در کوچکترین رفتار به ظاهر حمایتگرانه و عاشقانه هم بروز می‌کند. چیزی که در صحنه تعارف آب با آن لحن تحکم‌آمیز همسر دیده می‌شود. پرخاشی نه آنقدر عریان و صادق که بتوان در برابرش موضع گرفت و نه به خاطر شدت سرکوبی که اعمال می‌کند می‌توان نادیده‌اش انگاشت. در این وضعیت بینابینی مدام، مواجهه برحسب یکی از این دوقاعده عمل می‌کند: کناره‌گیری، تسلیم و خویشتن‌داری که رهیافتش کاهش شرارت است، یا پایانی رادیکال که دربطن خود حامی خشونتی بنیادین است. چیزی که در صحنه پایانی و ترکیب شدن نمایشی آنینا و ثمره می‌بینیم جز این نیست؛ برداشتن اسلحه پلاستیکی و شلیک به مرد شاید نشان از غبطه به وضعیت ثمره است؛ وضعیتی که از بینابینی کلافه‌کننده خود رهایی یافته و روش مواجهه را روشن و مشخص در معرض قرار می‌دهد.

نمایش در چند صحنه درخشان بخوبی نشان می‌دهد چگونه خشونت امروا قعی تنها در شکاف میان تأثیر واقعی و بازنمایی غالب و اصلی آن می‌تواند اثر بخش باشد. صحنه‌ای که برادر به خاطر میگرن، نور نئون مغازه را تاب نمی‌آورد اما تلاشی هم برای تعمیرش نمی‌کند و درنتیجه ادهم برای تعمیر داوطلب می‌شود. جزئیات نهفته در این صحنه، اعم از نمایشنامه، بازی‌ها و کارگردانی، شبکه‌ای از ایده و معنا را در متن و اجرا کامل می‌کند. درخشش صبحگاهی ستاره ناهید تلاش نکرده برای بیان خود، فرم متفاوتی

را برگزینند. نمایش در یک دکور واقع‌گرایانه اجرا می‌شود و روایتش مناسب همین فضا پیش می‌رود اما روایت در ابتدا کمی دچار آشفتگی است. مخاطب خیلی دیر متوجه مرکزی بودن نقش آنینا و اهمیت درونیات او می‌شود.

متن مهسا غفوریان و مسعود عقلی را می‌توان از جهت پرداختن به ظلم پنهان بر زن که مختص به طبقه فرهنگی و اقتصادی خاص هم نمی‌شود، متنی فمینیستی انگاشت، اما اگر نگاه «ایبلین استن» را به اجرای تئاتر فمینیستی در نظر آوریم، شیوه اجرا و کارگردانی آن در هیچ بعدی به اجرای فمینیستی نزدیک نمی‌شود. با این حال اگر از آشفتگی ابتدایی نمایش بگذریم، کارگردانی، ریتم درست و همراه کننده این نمایش بسیار قابل توجه است. بازی‌های بسیار پخته، باورپذیر و روان بازیگران اجرا از نقاط قوت آن محسوب می‌شود و مسعود عقلی هم کارگردانی است که در سابقه خود تجربه نویسندگی و بازیگری هم دارد.

آنچه می‌خواستید از پینتر بدانید اما می‌ترسیدید از تهران بپرسید

زندگی مدرن و پیچیدگی‌های خاصش

تحلیل

حامد اصغرزاده
منتقد

پیچیده‌ترین مسائل زندگی مدرن از ادعای فرد برای حفظ استقلال و فردیت هستی خویش در برابر نیروهای سهمگین اجتماعی و میراث تاریخی و فرهنگ بیرونی و فن زندگی ناشی می‌شود.

گئورگ زیمل، کلان‌شهر و حیات ذهنی

به‌خاطر دارم در طول چند سالی که دانشجوی کارگردانی تئاتر بودم یک جمله ترم‌به‌ترم تکرار می‌شد. هنوز هم طنین این جمله را از تَرَک دیوارهای دانشگاه می‌توانید بشنوید. هنوز آن تَرَک‌ها می‌توانند بر هراس گروهی از دانشجویان گواهی دهند. در آن روزها و شاید این روزها دانشجویان زور می‌شدند تا یک نمایشنامه انتخاب و کارگردانی کنند. و هراس از این زور خودش را در این جمله نشان می‌داد: «یه نمایشنامه بگو حداکثر دو تا پرسوناژ داشته باشه.» با یک نمایشنامه دو پرسوناژی می‌شد سریع‌تر سَروته داستان را به هم چسباند و خلاص شد.

و از بین نمایشنامه‌هایی که چنین ویژگی‌ای داشتند دو نمایشنامه بود که ترم‌به‌ترم دست‌به‌دست می‌شد: مستخدم ماشینی، یا بالابر غذا و درد خفیف؛ هر دو نوشته هارولد پینتر انگلیسی. پینتر از مناسبات اجتماعی پیچیده‌ای می‌گفت که فرد را له می‌کردند و او با هر ابزاری که در دسترس داشت تقلا می‌کرد مانع له‌شدگی فردیت‌اش شود. نمایشنامه‌های او پر از تهدیدی مضاعف بودند که از جایی، شخصی، فضایی صادر می‌شد که هیچ‌گاه پیدا و مشخص نبود و از این رو تولید هراس می‌کرد. اما یک دانشجوی حدوداً ۲۰ ساله نمی‌توانست عمق هراس موجود در این نمایشنامه‌ها را ببیند. او این هراس را نزیسته بود. این هراس رؤیت‌پذیر نبود. این هراس را نخست باید درک می‌کردید، با گوشت و پوست و استخوان‌تان. و بعدتر بود که می‌توانستید در جهان متن آن را حس کنید. پینتر از کلانشهر می‌نوشت و از زندگی مدرن؛ از در معرض تهدید بودن مدام؛ از جانب دوست، همسایه، غریبه، پدر، مادر، خواهر، برادر و دیگری.

«بعد از افتادن» حکایت همان هراس پینتری است در دل کلان‌شهر تهران. و با تأکید مضاعف، در تهران؛ با اینکه هیچ نشانی از تهران بودن در آن آشکار نیست. اما این هراس جز با حیات زندگی مدرن در یک کلان‌شهر گره نخورده است. این هراس هم‌بسته زندگی در دل چنین شهری است؛ آنجا که بدن‌ها با نیروهای سهمگین اجتماعی در معرض انهدام قرار می‌گیرند. و بدن نیز یکی از راه‌های تاب‌آوردن در قبال آن انهدام را به نمایش می‌گذارد: خنده‌های بی‌معنا؛ خنده‌ای که چهره را از ریخت می‌اندازد. خنده‌هایی که دفع تهدید می‌کند. درست همچون زمانی که در فضایی عمومی پای‌مان به مانعی برمی‌خورد و به‌ناگهان سرنگون می‌شویم؛ یعنی زمانی که از نگاه دیگری می‌ترسیم و می‌خندیم. درست مشابه آن فیگورهای مضحک/هراسناکی که گئورگ گروس (George Grosz) از حیات شهر

برلین در آلمان دهه ۲۰ نقاشی کرده است.

«بعد از افتادن» یک موقعیت دراماتیک شبه‌پینتری دارد؛ یک خانواده چهار نفری (پدر، مادر، پسر، دختر) و یک پیک غذا. دو نیرویی که مقابل هم‌اند و درام متن را پیش می‌برند در ظاهر همین دو دسته‌اند: خانواده در یک جبهه و پیک در جبهه مقابل. خانواده با اصراری نامعقول پیک را زور می‌کنند تا در خانه‌شان نزد آنها بماند و در انتها نیز پیک آنها را زور می‌کند. در این میدان نیروها گاهی نیروی خانواده بر پیک می‌چربد و گاهی برعکس. اما دیدن صرفاً همین دو نیرو در اجرا علامت یک قسم انقیاد است، علامت بسته‌شدن منافذ حساس پوست، چیزی مشابه کورحسّی. زمانی کسی بود که در دل جنگل ولابه‌لای درختان می‌رفت و می‌پرسید «جنگل کو؟». یعنی ندیدن ساختاری که دست‌برقضا ناپیدا ست؛ یا به بیان دقیق‌تر، رویت‌ناپذیر.

«بعد از افتادن» دست به عملی مخاطره‌آمیز و پیک را به هم وصل می‌کنند، به هم وابسته می‌کنند، رودرروی هم قرار می‌دهد تا به هم بپَرند. نیرویی که ریشه رفتارهای نامعقول همه کاراکترها را نیز باید در همان جست‌وجو کرد.

دانشجویان ۲۰ ساله‌ای که زمانی نمایشنامه‌های پینتر را دست می‌گرفتند تا اجرایشان کنند در دل مناسبات کلانشهر گیج و گم نشده بودند. هراس آنها از نمره ترم دانشگاه بود، چون امیدها به یک آینده موفق همچنان زنده و بامعنا بود. اما دانشجویان امروز که در هزارتوی شهر تهران دست‌وپا می‌زنند و اقتصاد پولی حاکم در کار نفی استقلال و فردیت آنهاست و امیدها از کف داده‌اند، عارضه نیروهای سهمگین اجتماعی را بر بدن‌های خود درک کرده‌اند. به‌این ترتیب دیگر نیازی نداشته‌اند بار دیگر به پینتر متوسل شوند، آنها از زیست هراسناک خود در دل این شهر مدرن تئاتر می‌سازند، با همان شدت مضحکی و همان هراسناکی.

اخبار جشنواره

در قالب جلسات گفت‌وگو با گروه‌های خارجی جشنواره تئاتر فجر رقم می‌خورد

برگزاری نشست معرفی فرهنگ و هنر تاجیکستان

نشست «معرفی فرهنگ و هنر تاجیکستان با تأکید بر تئاتر تاجیکستان»، امروز دوشنبه ۲۵ بهمن از ساعت ۱۵ لغایت ۱۸ در طبقه دوم تالار وحدت برگزار خواهد شد. به گزارش ستاد خبری جشنواره تئاتر فجر، این نشست از سری جلسات تبادل نظر و گفت‌وگو با گروه‌های خارجی شرکت‌کننده در چهلمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر است که با توجه به حضور گروه‌های نمایشی تاجیکستان به‌عنوان میهمان ویژه جشنواره و بخش ویژه پرداخت به هنر و فرهنگ این کشور در حاشیه جشنواره امسال برگزار خواهد شد. خبرنگاران رسانه‌های نوشتاری و دیداری و شنیداری می‌توانند با حضور در این نشست، بحث‌های این نشست را پوشش داده و با اعضای گروه‌های نمایشی تاجیکستان به گفت‌وگو بنشینند. چهلمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر تا ۲۶ بهمن به دبیری حسین مسافرآستانه برگزار می‌شود و اخبار آن در سایت fitf.ir در دسترس است.

توضیح شورای نظارت و ارزشیابی اداره کل هنرهای نمایشی:

«خاک سفید» موارد اصلاحی را اجرا نکرد

اجرای نمایش «خاک سفید» به کارگردانی محمدرضا هلال‌زاده در سانس دوم در هفتمین روز از چهلمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر لغو شد. به گزارش ایران تئاتر، این نمایش از ابتدا در جشنواره به‌صورت مشروط پذیرفته شده بود و شورای نظارت و ارزشیابی اداره کل هنرهای نمایشی اصلاحیه‌های خود را به گروه ارائه کرده و در بازبینی مجدد این اصلاحیه‌ها اعمال شده بود، اما متأسفانه این گروه در اجرای اول خود با حضور داوران این موارد اصلاحی را رعایت نکردند و شورای نظارت و ارزشیابی به‌دلیل عدم تطبیق نمایش با فیلم بازبینی مجوز اجرا در سانس دوم را لغو کرد.