«ایران» از تئاترهایی که براساس کتاب ها و ادبیات اقتباسی در حال نمایش‌اند، گزارش می دهد

از صفحه تا صحنه

گزارش

حامد قریب
روزنامه‌نگار

گروه فرهنگی- از همان روزی که اولین واژه‌ها بر پوست و پاپیروس نقش بستند، تئاتر نیززاده شد؛ نه در سایه آن واژه‌ها، که در امتدادشان. پیوند تئاتر و ادبیات، پیوندی از جنس خویشاوندی عمیق است، نه رابطه‌ای تصادفی و موقت. تئاتر، از دل روایت‌ها و پرسوناژها سر برآورده و تا امروز نیز، هر جا از متن تغذیه کرده، جان‌دارتر و ماندگارتر شده است. در جهان امروز، که سرعت و تصویر بسیاری از ساحت‌های هنری را بلعیده، بازگشت به ادبیات در تئاتر نه یک انتخاب تزئینی که ضرورتی زیباشناختی و محتوایی است. اقتباس از آثار ادبی، بویژه رمان‌ها و داستان‌های بلند، به تئاتر امکان می‌دهد تا از سطح روزمره فراتر رود و وارد قلمروهایی شود که ذهن و تخیل مخاطب را درگیر می‌کند. نمایش‌هایی که از دل کتاب می‌آیند، نه تنها بار معنایی بیشتری حمل می‌کنند، بلکه اغلب مخاطب را با پرسش‌های عمیق‌تر و تجربه زیستی غنی‌تری مواجه می‌سازند. البته، اقتباس خوب به صرف وفاداری به متن مبدأ حاصل نمی‌شود. اقتباس موفق، نوعی ترجمه است؛ ترجمه‌ای که باید هم با زبان صحنه آشنا باشد و هم نبضِ متن را بشناسد. گاهی لازم است جمله‌ای حذف شود تا تصویری بدرخشد، و گاه باید فصل‌ها در فرم یک حرکت یا دیالوگ کوتاه خلاصه شوند. در این مسیر، کارگردان اقتباس‌گر نه یک برده ادبیات، که شریک خلاق آن است. در روزگار ما، حضور نمایش‌هایی که از آثار ادبی معاصر یا کلاسیک اقتباس شده‌اند، بار دیگر نشان می‌دهد که تئاتر همچنان تشنه متن است. از «برادران کارامازوف» گرفته تا «مغازه خودکشی»، «زندان در دانمارک»، «کتابخانه نیمه‌شب» و آثاری از این دست تلاش می‌کنند تا نه فقط به صحنه، بلکه به ادبیات جان دوباره‌ای ببخشند. در ادامه، به بررسی دقیق‌تر نمایش‌هایی می‌پردازیم که این روزها از دل کتاب به صحنه آمده‌اند؛ هریک با روایتی تازه، برداشتی جسورانه و شیوه‌ای خاص در ترجمه ادبیات به زبان تئاتر.

«برادران کارامازوف»، تن دادن به ماراتن معنا

«برادران کارامازوف» اثر اشکان خیل‌نژاد، نه صرفاً یک اقتباس از رمان داستایفسکی، بلکه حرکتی خلاف جریان زمانه است؛ تئاتری که به جای تن دادن به شتاب، ما را به صبر، تماشا و از نو فکر کردن وامی‌دارد. اگر داستایفسکی در رمانش رنج و رستگاری را در واژه‌ها جست‌وجو می‌کرد، خیل‌نژاد و گروهش آن را در بدن‌ها یافته‌اند. اینجا دیگر نه داستان است که پیش می‌رود، نه صرفاً دیالوگ‌ها و فرازهای مشهور رمان که بازگویی می‌شوند، بلکه حرکت، ایست، سکوت، خیز، تعلیق و تنِ بازیگران است که روایت می‌کند. این اجرا، یک قطعه تئاتر نیست؛ یک زیست و اکوسیستم زنده بوده که در قالب یک تمرین/اجرا، هر اجراگر، به جای نقش، روح یک وضعیت را ایفا می‌کند.

نمایش با همان درون مایه معرفت‌شناسانه رمان آغاز می‌شود: پدرکشی، شک، ایمان، بی‌اعتقادی و جدال ابدی روح و عقل. اما خیلی زود، مرزهای روایت را می‌شکند و از دل رمان، اجرایی می‌سازد که مثل یک تکه موسیقی، بیشتر شنیده می‌شود تا فهمیده، بیشتر احساس می‌شود تا تحلیل. بنا به گفته کارگردان اثر، «برادران کارامازوف» نتیجه هفت سال تمرین است. شاید به همین دلیل است که بازیگران در این اجرا، نقش را بازی نمی‌کنند، بلکه آن را زندگی می‌کنند. رابطه‌ها ناخودآگاه، واکنش‌ها ارگانیک و میزانسن‌ها بیشتر به رقص و نفس می‌مانند تا به قاب و طرح. مخاطب به‌تدریج درمی‌یابد که نمایش از او چیزی بیشتر از گوش دادن و دیدن می‌خواهد: تحمل و تمرکز. دراین نمایش، اتصال میان صحنه‌ها آگاهانه گسسته است. مثل خواب‌هایی که به هم مربوط نیستند اما از یک ذهن برخاسته‌اند. تماشاگر اگر دنبال روایت کلاسیک باشد، گم می‌شود؛ اما اگر بپذیرد که نمایش مثل یک بازی شاعرانه است، آن زمان درهر صحنه، کشفی تازه در انتظار اوست.

خیل‌نژاد با اقتباس از اثر جاودانه داستایفسکی دست به اقدامی زده که کمتر کسی در تئاتر ما جرأت آن را دارد: او در این اثر تلاش کرده تا نسبت به تجربه زیستی معاصر پُلی ایجاد کند. در این اجرا، خبری از «روایت کلاسیک» نیست؛ اما روح رمان، در همه‌جا دیده می‌شود: در شک ایوان، در دلسپردگی آلیوشا، در اضطراب اسمردیاکوف و در انفجار خشم دیمیتری.

البته شاید بتوان گفت که نقطه ضعف این اجرا متکی بودن آن به متن است. زیرا در صورتی که مخاطب رمان را نخوانده باشد، متوجه بسیاری از روابط موجود در اجرا نخواهد شد. با این همه نمایش در حرکتی مینیمال اما عظیم، تماشاگر را از مکان تهی می‌کند و به زمان پرتاب می‌کند. صحنه نه بستر رویداد، که بخشی از روایت است؛ نور در صحنه معنا می‌سازد؛ تاریکی، نقطه عطف است و سکوت، اوج گفت‌وگو.

«امشب به صرف بورش و خون» و خاطره‌ای که از دل مرگ بخار می‌شود

در «امشب به صرف بورش و خون»، تماشاگر نه وارد سالن تئاتر، بلکه وارد مراسمی ناتمام می‌شود؛ آیینی خاموش در دل یک آشپزخانه. اما در آنجا چیزی برای خوردن نیست؛ جز بورشی که به خون آغشته است و خاطراتی که از جسد گرم‌اند و از دهان یک مرد داغ‌دار فرو می‌ریزند. این نمایش، همان‌قدر که اقتباس از رمان نازنین داستایفسکی است، همان‌قدر هم بازنویسی تراژدی زن در جهانِ مردانه است.

در اولین روایت، نازنین مرده است؛ جنازه‌اش همان‌جا روی صحنه، با پارچه‌ای سفید برروی‌ش؛ و ما به تماشای سوگ مردی می‌نشینیم که با خودش حرف می‌زند. اما این سوگواره، روضه‌ای دلسوزانه نیست؛ بلکه واگویه مردی‌ست که حتی مرگ زن هم از او گرفته نمی‌شود. جنازه، هنوز میدان خودنمایی اوست. این اجرای اول، با بازی قابل قبول صابر ابر، بدل به کابوسی شده که جنازه را در چیدمان ردیف‌های صحنه، در نورهای کورکننده، و در فریادهای خاموش زنِ خدمتکار، زنده نگه می‌دارد. زن، به‌مثابه یک جسم غایب، در کلمات مرد اسیر شده و تک‌تک دیالوگ‌ها، تلاش نافرجام مرد برای کنترل چیزی‌ست که پیش‌تر از دست رفته است: نازنین.

در روایت دوم، زن باز می‌گردد

در اجرای دوم، نازنین می‌آید. او دیگر مرده نیست، بلکه خودش سخن می‌گوید؛ با چشم‌هایی که دیده‌اند، بدنی که درد کشیده، و صدایی که حالا بالاخره شنیده می‌شود. اجرای دوم، چرخشی معنادار در سیاست روایت ایجاد می‌کند: از سوگ مردانه به بازخوانی زنانه. از مونولوگ مرد، به مونولوگ زن. الهام کردا، در نقشی که لبریز از ملال، تمنا، خشم و سردی‌ست، همان زنی‌ست که داستایفسکی در «نازنین»اش حذف کرده بود. حالا او آمده تا از خودش بگوید؛ از آنچه دیده، آنچه کشیده، و آنچه پشت پارچه مرگ پنهان شده بود. طراحی صحنه در هر دو روایت، خود، یک شخصیت است؛ در اجرای اول، آشپزخانه‌ای چهارسویه و گرم، و در اجرای دوم، حمامی سرد با حوضی میان صحنه که پاهای مرده‌ای از آن بیرون زده. این دو فضا، با آن‌که متضادند، هردو بر یک چیز تأکید دارند: جغرافیای بدن. صحنه، نه تخت روایت، که بستر مرگ است. نه تریبون مونولوگ، که محل رویت‌پذیری رنج است. در میان همه این موارد، مومو، سگی که در ظاهر با طنز و بازی، ولی در عمق، تجسم اضطراب و نظامِ کنترل است، بین مرد و زن در نوسان است. صابر ابر با بازی قابل قبول در نقش این حیوان، لحظاتی از اجرا را از تکرار می‌رهاند و به نوسان می‌رساند. آنچه نمایش را از یک پرفورمنس صرفاً فمینیستی یا ضدپدرسالارانه متمایز می‌کند، همین پارادوکس است. زن، هم مظلوم است و هم بازیگر اغوا. مرد، هم مالک است و هم درمانده. در هیچ‌کجا، نمایش تلاش نمی‌کند حکم دهد یا قضاوت کند؛ بلکه تنها روایت می‌کند. با زبان، با نور، با خون، با سکوت. و در همین سکوت‌هاست که نمایش بیشترین تأثیر را می‌گذارد.

«ددالوس ایکاروس» بازخوانی اسطوره؛ مرثیه‌ای برای پروازِ محکوم

اسطوره‌ها همیشه آماده‌اند تا بازنویسی و بازخوانی شوند و یا بهتر بگویم دوباره زندگی شوند. نه برای آن‌که گذشته را یادآوری کنند، بلکه برای آن‌که آینده را بسازند. «ددالوس و ایکاروس» یکی از همان اسطوره‌هایی است که از دل فرهنگ یونانی برخاسته، اما همیشه به حال ما اشاره دارد: بلندپروازی انسانی در برابر محدودیت‌های جهان، درگیری ابدی میان عقل محافظه‌کار پدر و شور پروازجوی فرزند. در چنین بستری، اقتباس نمایشی از این اسطوره، حرکتی است پرخطر اما ضروری. بویژه اگر کارگردانش، همایون غنی‌زاده باشد که تلاش می‌کند تا اسطوره را ماده خامی برای ساختن جهانی تازه در بازگیرد. در اقتباس «ددالوس و ایکاروس»، آنچه پیشاپیش اهمیت دارد، نه بازگویی ماجرای پرواز که تبدیل آن به زبان اجراست. اسطوره یونانی نه در قالب دیالوگ، بلکه از طریق بدن، فضا، سکوت و زمان، بازتولید می‌شود. وقتی اعلام می‌شود که نمایش توسط چندین گروه بازیگر و در چند سانس متفاوت اجرا خواهد شد، باید این موضوع را جدی گرفت نه به‌مثابه ویژگی اجرایی، که به‌عنوان رویکرد به خود اسطوره. در این اقتباس، ایکاروس دیگر یک نفر نیست؛ ایکاروس‌های متعددی داریم که هرکدام به شیوه‌ای می‌سوزند. این تنوع اجراگران، نوعی دموکراتیزه کردن اسطوره است: پرواز، دیگر فقط برای پسر یک معمار نابغه نیست؛ پرواز، برای همه است ولو با موم‌های ارزان و بال‌هایی لرزان. بازخوانی ددالوس در بستر تئاتر امروز ایران، بار معنایی خاصی دارد. او فقط پدری نیست که به پسرش هشدار می‌دهد. او نماینده نظم، عقلانیت، ساختار و محدودیت است. در روزگاری که نسل‌های تازه به‌دنبال شکستن قواعد و عبور از محدودیت‌ها هستند، ددالوس شاید نماینده همان «گذشته‌ای» باشد که می‌خواهد آینده را مهار کند. اما آیا هنوز کسی به هشدار ددالوس گوش می‌دهد؟

> در جهان امروز، که سرعت و تصویر بسیاری از ساحت‌های هنری را بلعیده، بازگشت به ادبیات در تئاتر نه یک انتخاب تزئینی که ضرورتی زیباشناختی و محتوایی است. اقتباس از آثار ادبی، بویژه رمان‌ها و داستان‌های بلند، به تئاتر امکان می‌دهد تا از سطح روزمره فراتر رود و وارد قلمروهایی شود که ذهن و تخیل مخاطب را درگیر می‌کند

«زندانی در دانمارک»، وقتی هملت دیگر نه مردد، که مُرده است

محمد مساوات در «زندانی در دانمارک» دست به کاری زده که کمتر کسی جرأت‌اش را دارد: او هملت را بازنویسی نکرده است، بلکه ستون‌های آن را فرو ریخته تا تصویری تازه، پاره‌پاره و غریب از آن بسازد. اینجا دیگر نه پدرکشی در مرکز روایت است و نه انتقام؛ «هملت» مساوات از دل گور سخن می‌گوید. انگار که سال‌ها بعد از آن تراژدی، هملت بر صحنه بازگشته تا چراغی بر خرابه‌های روایت بیفکند. در اینجا با اقتباس به معنای کلاسیک‌اش مواجه نیستیم. مساوات نه روایت هملت را بازسازی کرده و نه دیالوگ‌ها را از نو چیده. او آنچه را که از «هملت» به نمایش آورده، همچون ابزاری استفاده کرده برای ساختن یک موقعیت جدید، مستقل و پست‌دراماتیک. اگر قرار باشد اقتباس را نوعی هم‌زیستی میان متن اولیه و اجرای جدید بدانیم، اینجا ما با یک اقتدارزدایی از متن اولیه طرف هستیم. مساوات با برهم‌زدن مرکزیت پیرنگ، خط روایت و ساختار شخصیت‌پردازی، در واقع هملت را می‌کشد تا او را به شیوه‌ای دیگر احضار کند: نه به‌مثابه شاهزاده‌ای بلاتکلیف، بلکه چون شبحی نمادین از دوران تاریک، جهانی فاسد و «دیگری» ناتمام.

هملت در این اثر از درون تابوت برمی‌خیزد، نه چون روح انتقام‌جو، بلکه چون سایه‌ای از ابهام. گویی ما با روایت پساهملتی طرف هستیم؛ با بسطی از یک متافیزیک اندوه. حضور صدا، تصویر و افکت‌های بصری، جایی برای کنش نمی‌گذارد. نمایش، اتفاق نیست؛ رویداد است. و در این رویداد، مخاطب به جای همراهی با درام، درگیر تماشای تخریب آن می‌شود. نقطه عطف در دراماتورژی مساوات، این است که هملت نه نقش است، نه روایت، بلکه خود اجراست. جمله‌ای از دل نمایش که می‌گوید: «این چه نمایشی است که بازیگرش، بازیگر نیست و بیزار از بازیگری است؟» عصاره تمام آن چیزی است که مساوات در قالب زیبایی‌شناسی تئاتر پست‌دراماتیک دنبال می‌کند. در «زندانی در دانمارک»، فاصله میان اجراگر و اجرا درهم می‌ریزد. بدن بازیگر، نه حامل نقش، که خود صحنه فروپاشی‌ست.

مساوات با اقتباس‌اش از «هملت»، نه به دنبال روشن‌گری است، نه تفسیری تازه. او سؤال می‌پرسد: اگر هملت مُرده باشد، اما زبانش هنوز زنده بماند، چه چیزی باقی می‌ماند؟ اگر پادشاهی مرده باشد، اما تئاتر هنوز برپا باشد، آیا هنوز امیدی هست؟ اینها پرسش‌هایی‌اند که مساوات در قالب زبان، فرم، تصویر و خلأ مطرح می‌کند. «زندانی در دانمارک» را باید نه در دسته نمایش‌های اقتباسی معمول، بلکه در زمره آثار پسااقتباس قرار داد؛ جایی که متن اولیه فقط بهانه است. مساوات با جسارت، روح هملت را در عصر تاریکی دوباره احضار کرده، اما نه برای انتقام، بلکه برای گفت‌وگو با ما که در دانمارک خودمان، در ظلمت بی‌معنایی، بی‌قدرتی و تردید، شبانه سرگردانیم.

نمایش «کتابخانه نیمه‌شب»؛ کتابخانه‌ای میان مرگ و معنا

در روزگاری که نمایش‌نامه‌نویسی به بحران ایده دچار شده و تئاترها گاه به بازتولید روزمرگی‌ها تن می‌دهند، نمایش «کتابخانه نیمه‌شب» می‌تواند کمی ما را امیدوار کند؛ اقتباسی جسورانه از رمانی پرفروش و چندلایه که اسیر تعارف‌های مرسوم صحنه نشده است. نمایش، ما را به کتابخانه‌ای می‌برد که نه شبیه هیچ کتابخانه‌ای است و نه در جغرافیای این دنیا است. اینجا، در میانه مرگ و زندگی، جایی برای مکث است؛ برای آن که آدمی بنشیند و زندگی‌هایی را ورق بزند که می‌توانست داشته باشد. کتابخانه‌ای که هر کتابش یک «اگر» بزرگ است؛ یک تصمیم تغییرنیافته، یک راه نرفته، یک زندگی ممکن.

ملک‌شاهی، با همراهی نویسندگان نمایش (مجتبی گلستانی و نیما نافع) این مفهوم انتزاعی را از سطح ترجمه صرف نجات داده و به زبانِ ما و به ذهن مخاطب ایرانی نزدیک کرده‌اند.

> گاهی تئاتر، همچون شهری خواب‌زده، بوی مرگ می‌دهد؛ اما همین بو، اگر با طنازی درآمیزد، جان تازه‌ای در سالن می‌دمد. «مغازه خودکشی» به کارگردانی حسین نصیری در چنین موقعیتی ایستاده: مرگ را در ویترین گذاشته، اما خنده را در زیرزمینش پنهان کرده است

«مغازه خودکشی»، مغازه‌ای برای فروش مرگ، و قاچاق امید

گاهی تئاتر، همچون شهری خواب‌زده، بوی مرگ می‌دهد؛ اما همین بو، اگر با طنازی درآمیزد، جان تازه‌ای در سالن می‌دمد. «مغازه خودکشی» به کارگردانی حسین نصیری در چنین موقعیتی ایستاده: مرگ را در ویترین گذاشته، اما خنده را در زیرزمینش پنهان کرده است. این نمایش، نه صرفاً اقتباسی از یک رمان پرطرفدار، بلکه تجربه‌ای اکسپرسیونیستی است در آمیزش طنز سیاه، فرم انیمیشنی و تعلیق نمایشی که از دل تاریکی، نور کوچکی را قاچاق می‌کند.

در دنیای تیره و عبوس مغازه تواچ، زشتی فضیلت است و شادی، ننگ. مشتری‌ها با ساکی از ناامیدی وارد می‌شوند و نسخه تجویزی، طناب دار یا تیغی زنگ‌زده است. اما در میان این ژانر کابوس‌گون، این نمایش دست به کاری خلاف عادت می‌زند: او مرگ را سوژه خنده می‌کند. این نه خنده‌ای توخالی است و نه بی‌درد. بلکه نوعی فانتزی مرگ‌آگاه است؛ تماشاگر می‌خندد، اما ته‌دلش می‌داند که شوخی با خودِ اوست.

نصیری که دستی در انیمیشن دارد، از ظرفیت‌های تصویری این فرم بهره برده و با ترکیب آن با تئاتر زنده، چیزی خلق کرده که خودش آن را «اکسپرسیونیسم فانتزی» می‌نامد. اغراق‌های حرکتی، طراحی رنگارنگ و کاریکاتورگونه چهره‌ها، بویژه در نقش بازرس، صحنه را به فضایی رویایی و ضدواقعی بدل کرده‌اند. اما این رویا، کابوس‌وار است؛ چون حقیقتی پشت آن خوابیده که همه ما با آن مواجه‌ایم: ترس از بی‌معنایی، ناامیدی و پرسش از چرایی بودن.

شخصیت آلن، کودک متفاوت خانواده تواچ، قلب تپنده نمایش است. آلن با شادی کودکانه‌اش، کسب‌وکار خانواده را به چالش می‌کشد و با همین شادی، در مرکز یک جهان پوچ، معنا می‌کارد. بازی آلن، که با انرژی و اغراق به اجرا درآمده، موفق شده دنیای مرده مغازه را لرزانده و از درون آن لبخندی واقعی بیرون بکشد. تماشاگر هم‌زمان هم سرگرم می‌شود و هم درگیر معنای عمیق‌تری که در پشت فانتزی پنهان شده است.

نکته درخشان نمایش، تعادل میان شوخی و عمق است. شوخی‌ها، ساده نیستند؛ همه‌شان ریشه در فلسفه وجود دارند. نمایش با زبان طنز، چیزی از جنس نیچه، آلبر کامو و داستایفسکی را بازگو می‌کند: آدمی، حتی در مغازه خودکشی، دنبال معناست. و این معنا، گاهی از دهان یک کودک بیرون می‌آید، نه از زبان یک فیلسوف. «مغازه خودکشی» نه نمایشی کودکانه است، نه نمایشی برای خندیدن بی‌دلیل. این نمایش برای آدم‌های خسته‌ای است که هنوز به چیزی دل بسته‌اند؛ به نوری در انتهای یک کوچه تاریک، به خنده‌ای در دل ناامیدی، به آن‌هایی که هنوز، در دل جهان پر از درد، سرزنده و امیدوارند.

> «برادران کارامازوف» اثر اشکان خیل‌نژاد، نه صرفاً یک اقتباس از رمان داستایفسکی، بلکه حرکتی خلاف جریان زمانه است؛ تئاتری که به جای تن دادن به شتاب، ما را به صبر، تماشا و از نو فکر کردن وامی‌دارد. اگر داستایفسکی در رمانش رنج و رستگاری را در واژه‌ها جست‌وجو می‌کرد، خیل‌نژاد و گروهش آن را در بدن‌ها یافته‌اند

آنها با چسباندن بافت نمایش به روان‌پریشی‌های روزمره، از «کتابخانه نیمه‌شب» یک دفترچه یادداشت اجتماعی ساخته‌اند که در آن پشیمانی، انتخاب و امید به شکلی زمینی و ملموس حک شده است.

از همان پرده آغازین که نورا دست به خودکشی می‌زند، ما درگیر می‌شویم؛ نه به خاطر شور حادثه، که به دلیل حس آشنای خستگی. خستگی از زندگی، از تکرار، از انتخاب‌هایی که همیشه به «کاش» ختم می‌شوند. اینجا تئاتر فقط بازتاب زندگی نیست، بلکه دعوتی است برای بازخوانی آن.

در ادامه، محمد شعبان‌پور در نقش کتابدار یا همان راهنمای ماورایی (که نه فرشته است و نه موعظه‌گر) با لحنی طنزآلود و پرانرژی، مخاطب را از سنگینی فضای فلسفی نمایش نجات می‌دهد. اجرای او نقطه توازن اثر است؛ همان‌جایی که نمایش نه شعاری می‌شود و نه سنگین‌بار، بلکه همچون طنابی بین تفکر و لذت، تماشاگر را در تعادل نگه می‌دارد.

یکی از نقاط قوت این اجرا که مخاطب را با آن همراه کرده، آنجاست که اقتباس‌کنندگان اثر را صرفاً به فارسی ترجمه نکرده‌اند، بلکه آن را «ایرانی» کرده‌اند. نورای نمایش ما، درگیر مسائلی است که نورای مت هیگ نمی‌شناسد. او از لابه‌لای بحران‌های زیستی جامعه امروز ما می‌گذرد، گاهی از خطوط قرمز رد می‌شود، گاهی طنز را سپر می‌کند تا حرف‌های مهم‌تری بزند. اینجاست که «اقتباس» بدل به «بازآفرینی» می‌شود. «کتابخانه نیمه‌شب» نه تنها نمایشی تماشایی است، بلکه تجربه‌ای زیستی است. انگار که تماشاگر، به اندازه نورا، در آن کتابخانه حضور دارد؛ کتابی را باز می‌کند، حسرتی را می‌خواند، اشکی می‌ریزد و شاید، کمی آرام‌تر سالن را ترک می‌کند.

«مغازه خودکشی»، مغازه‌ای برای فروش مرگ، و قاچاق امید

گاهی تئاتر، همچون شهری خواب‌زده، بوی مرگ می‌دهد؛ اما همین بو، اگر با طنازی درآمیزد، جان تازه‌ای در سالن می‌دمد. «مغازه خودکشی» به کارگردانی حسین نصیری در چنین موقعیتی ایستاده: مرگ را در ویترین گذاشته، اما خنده را در زیرزمینش پنهان کرده است. این نمایش، نه صرفاً اقتباسی از یک رمان پرطرفدار، بلکه تجربه‌ای اکسپرسیونیستی است در آمیزش طنز سیاه، فرم انیمیشنی و تعلیق نمایشی که از دل تاریکی، نور کوچکی را قاچاق می‌کند.

در دنیای تیره و عبوس مغازه تواچ، زشتی فضیلت است و شادی، ننگ. مشتری‌ها با ساکی از ناامیدی وارد می‌شوند و نسخه تجویزی، طناب دار یا تیغی زنگ‌زده است. اما در میان این ژانر کابوس‌گون، این نمایش دست به کاری خلاف عادت می‌زند: او مرگ را سوژه خنده می‌کند. این نه خنده‌ای توخالی است و نه بی‌درد. بلکه نوعی فانتزی مرگ‌آگاه است؛ تماشاگر می‌خندد، اما ته‌دلش می‌داند که شوخی با خودِ اوست.

نصیری که دستی در انیمیشن دارد، از ظرفیت‌های تصویری این فرم بهره برده و با ترکیب آن با تئاتر زنده، چیزی خلق کرده که خودش آن را «اکسپرسیونیسم فانتزی» می‌نامد. اغراق‌های حرکتی، طراحی رنگارنگ و کاریکاتورگونه چهره‌ها، بویژه در نقش بازرس، صحنه را به فضایی رویایی و ضدواقعی بدل کرده‌اند. اما این رویا، کابوس‌وار است؛ چون حقیقتی پشت آن خوابیده که همه ما با آن مواجه‌ایم: ترس از بی‌معنایی، ناامیدی و پرسش از چرایی بودن.

شخصیت آلن، کودک متفاوت خانواده تواچ، قلب تپنده نمایش است. آلن با شادی کودکانه‌اش، کسب‌وکار خانواده را به چالش می‌کشد و با همین شادی، در مرکز یک جهان پوچ، معنا می‌کارد. بازی آلن، که با انرژی و اغراق به اجرا درآمده، موفق شده دنیای مرده مغازه را لرزانده و از درون آن لبخندی واقعی بیرون بکشد. تماشاگر هم‌زمان هم سرگرم می‌شود و هم درگیر معنای عمیق‌تری که در پشت فانتزی پنهان شده است.

نکته درخشان نمایش، تعادل میان شوخی و عمق است. شوخی‌ها، ساده نیستند؛ همه‌شان ریشه در فلسفه وجود دارند. نمایش با زبان طنز، چیزی از جنس نیچه، آلبر کامو و داستایفسکی را بازگو می‌کند: آدمی، حتی در مغازه خودکشی، دنبال معناست. و این معنا، گاهی از دهان یک کودک بیرون می‌آید، نه از زبان یک فیلسوف. «مغازه خودکشی» نه نمایشی کودکانه است، نه نمایشی برای خندیدن بی‌دلیل. این نمایش برای آدم‌های خسته‌ای است که هنوز به چیزی دل بسته‌اند؛ به نوری در انتهای یک کوچه تاریک، به خنده‌ای در دل ناامیدی، به آن‌هایی که هنوز، در دل جهان پر از درد، سرزنده و امیدوارند.