نگاه

سینما هنر مردمی است

طهمانسب صلح‌جو

وقتی مردم فیلم‌های کمدی را می‌بینند پس ساختش خوب است و هیچ اشکالی ندارد. سینمای ایران یعنی تماشاگر و مخاطبه سینمای ایران از مخاطبانش جدا نیست. اگر بخواهیم انواع کمدی‌های روی پرده در دوره سینما را قیاس کنیم، خواهیم دید در دوره فراخور بسند تماشاگر حال و هوای خاص سینمایی خودش را دارد. سیر تاریخ سینمای ایران به این نکته تاکید دارد که با استقبال تماشاگر از آثار سینمایی است که فیلم‌ها ارزش پیدا می‌کند. مثلا در سال‌های دهه ۶۰ و در بحبوحه بمباران شهرها توسط دشمن متجاوز فیلمی اکران شد به نام اجاره‌نشین‌ها؛ مردم در آن فضای تهدیدآمیز و غمبار و شنیدن خبرهای ویرانی خانه‌ها و کشته شدن عده‌ای از مردم بی‌گناه شهرنشین اما به استقبال فیلم اجاره‌نشین‌ها رفتند و این فیلم اولین کمدی پرفروش سینمای ایران در دهه ۶۰ است. تمام حرف ما در مورد سینماست ما در مورد علوم اجتماعی یا پزشکی یا دانش هسته‌ای حرف نمی‌زنیم. حرف ما درباره سینماست که مردمی‌ترین هنر عصر مدرنیسم است. سینما مال مردم است. سینما را باید مردم بسازند.

از این استقبال چه نتیجه‌ای می‌توان گرفت؟ اینکه مردم در بحران جنگ به فیلمی مثل «اجاره‌نشین‌ها» که آنها را بخندانند و ساعتی از غم و اندوه و تهدید جنگ دور کند، نیاز داشتند این مهم‌ترین پیام فرهنگی است. اما به این نکته هم باید توجه کرد که تماشاگران سینما در دهه شصت با امروز خیلی تفاوت دارد. مهم‌ترین تفاوت در این است که تماشاگر این دوره زمانه به دلیل فراوانی فیلم‌ها که به شکل دی‌وی‌دی و غیره درخاستیان قرار گرفته‌اند، تماشاگر کمدی می‌گیرد، طبعا سلیقه بهتری باید داشته باشد چرا؟ چون فیلم زیاد می‌بینند و به رسانه‌های تصویری بیشتر دسترسی دارند. من فکر می‌کنم سینما سلیقه تماشاگر را تغییر نمی‌دهد بلکه این تماشاگر است که روی روند سینما تاثیر می‌گذارد. یعنی مردم با انتخاب فیلم و پشتیبانی و استقبال از فیلم‌ها باعث می‌شوند سینما به سمت ژانر خاصی از فیلم گرایش بیشتری داشته باشد. اگر مردم از فیلم‌های روی پرده استقبال می‌کنند یعنی با سلیقه آنها همخوانی دارد و این نوع فیلم‌ها را می‌پسندد. سینما اگر با تماشاگر هماهنگ باشد، پیشرفت می‌کند وقتی سینما از مردم جدا شد و مخاطب را ندیده انگاشت آن وقت است که دچار آسیب جدی می‌شود.

توجه کنیم که در حافظه تاریخی مردم آن فیلم‌هایی ماندگار شده‌اند که باب پسندشان بوده چه کمدی و غیر کمدی. شخصیت‌ها، بازیگرها و چهره‌های خاطره‌انگیز تاریخ سینمای جهان، با فیلم‌های مردم‌پسند جاودانه شدند اگر کسی خلاف این را معتقد است باید ثابت کند. فیلم‌ها چه اجتماعی، چه فلسفی باشند، چه روان‌شناختی و چه دربر گیرنده هر موضوع دیگری باید اول تماشاگر آن را بفهمد و دوست داشته باشد و از تماشایش لذت ببرد تا آن پیام‌های آگاهی‌بخش را دریافت کند. فیلم‌های حال حاضر کمدی که جنبه سرگرمی دارند خودبه‌خود یک نوع فرهنگ‌سازی به حساب می‌آیند چون تماشاگر در آن فیلم‌ها دغدغه‌ها و مساله‌های زندگی خودش را می‌بیند و دریافت می‌کند اما با شادی و سرگرمی و این هیچ اشکالی ندارد بلکه خیلی هم خوب است. فیلمساز اگر می‌خواهد رسالت فرهنگی خودش را به ثمر برساند باید تماشاگر را خوب بشناسد و به فراخور حال و هوای زمانه برای تماشاگر فیلم بسازد در غیر این صورت «بدو آن رسد که بدان بوزینه رسید.» نقل از کلیله‌ودمنه

نظر

تئاتر متعهد، تئاتر متخصص

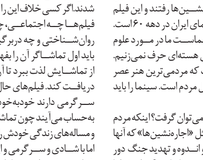
احسان زیورعالم

زمانی که فیلم «اژدها وارد می‌شود» مانی حقیقی بر پرده سینماهای کشور اکران می‌شد، یک نویسنده در یک سایت نگاشته بود یا یک بار دیدن فیلم مانی حقیقی نمی‌توان پیام‌های مستتر در آن را برداشت کرد. اما اگر فیلم را بیش از هفت بار مشاهده کنید می‌توانید دریابید که فیلم مملو از پیام‌های فراماسونری است. در همان زمان یکی از روزنامه‌ها در یادداشتی به تحریف تاریخ فیلم حمله کرده بود و معتقد بود مانی حقیقی قصد دارد با این کار تاریخ انقلاب را مخدوش کند. این در حالی بود که کلیت مبارک فیلم یک داستان عاشقانه بود که حقیقی خود در بخش مستند گونه‌اش از شخصیت‌های حقیقی بهره برده بود. شخصیت‌هایی که آگاهانه نسبت به ساختگی بودن قضا در برابر دوربین نشسته بودند.

جعفری اجرایی از این دست در تئاتر به چندان طولانی هنر رسانه‌ای شده کم نیست. با بررسی اسناد ساواک می‌توان دریافت تفسیر و تاویل اثر هنری براساس نگاه مسیح‌گونه‌ای که آگاهانه نسبت به سایر ساوه داشت. دستگاه مخوف امنیتی پهلوی هر اثر هنری را به مثابه امری سیاسی می‌پنداشته که ممکن است در آن به ارکان نظام شاهنشاهی خدشه‌ای وارد کرده باشد. اما تقصیر می‌کردند این هنرمند و هنرش است که می‌توانند کیان پادشاهی را سرنگون کند؛ در حالی که در طول تاریخ سابقه نداشته یک اثر هنری قدرتی انقلابی بیابد، به نحوی که موجودیت یک حاکمیت را زیر و زبر کند. رویه تفسیر کردن از هنری با زمینه فکری مشخص همان چیزی بود که فراماسیت‌های روسی با آن مخالفت می‌کردند. ویکتور اشکلوفسکی، بوریس آیخنباوم، لف یاکوبینسکی و اوسیپ بریک بر این باور بودند که اثر هنری را نباید براساس مولف آن بررسی کرد. نباید برای تفسیر و تاویل یک اثر هنری به عناصر بیرونی آن توجه کرد؛ بلکه ملاک خوانش اثر هنری نشانه‌های درونی است. اگر چه باید دقت کرد منظور از این نشانه‌ها، عوامل محتوایی نیست؛ بلکه منظور عناصر ادبی و هنری است که فرم اثر را پدید می‌آورند. فرمالیسم شکل و صورت را بر محتوای اثر ارجح می‌دانست، پس هنرمند فرمالیست به جای بیان دغدغه‌های ایدئولوژیک زمانه خود، سعی به آفرینش اثر هنری می‌کرد که با دیدنش بگویم چه زیباست. این برای دستگاه ایدئولوگ استالینی قابل هضم نبود. دستگاهی که خواهان اثر هنری تبلیغ‌گر خود بود. اثر هنری مملو از شعارها و گفتارهای مد روز حاکمیت. همان چیزی که حقیقی تمایل به ارایه آن در اثرش نداشت، پس در یک فرآیند تفسیری حتی متهم به فراماسون بودن نیز می‌شود.

این مقدمه طولانی برای ورود تاویل «پرچارد سوم اجرا می‌شود» بود؛ لله جعفری است. در ایامی که تئاتر ایران چندان با رویدادهای روز یا تحولات اجتماعی خود عجین نیست، جعفری متن مانی ساویسکی را در تئاتر شهر روی صحنه برده است که تصویری از آخرین تلاش‌های میرهولد برای اجرای «پرچارد سوم» شکسپیر است. میرهولد در حال تصمیم‌دار در ریچارد را در قالبی نو و البته در یک فرم جدید بازآفرینی کند که دستگاه پلیسی استالین چنین اجازه‌ای به او نمی‌دهد. نیروهای امنیتی استالین در قالب ژنرال، کارمند و حتی بدر و مادر میرهولد گام به گام با باز آفرینی میرهولد پیش می‌آیند و هر انتخاب او را مورد تفسیر قرار می‌دهند. آنان هر نشانه درونی اثر را با رویکردی بیرونی می‌سنجند. رویکردی که تنها یک خط منتی دارد. حزب. در واقع جهان ذهن افراد با انگاره‌های حزب - آن هم خوانش استالینی‌اش - ساخته شده است. آنان مدام براساس موقعیت اجتماعی خود اثر هنری شکل می‌گیرد. اما اگر می‌خواهد برسانند. در نهایت میرهولد هیچگاه نمی‌فهمد که حزب درباره ریچارد‌ش چه می‌اندیشد. او صرفا به پرسش‌هایی پاسخ می‌دهد که بیرون اثرش شکل می‌گیرد. اینکه شکسپیر چه کسی بوده است و به چه می‌اندیشیده یا اینکه آیا ریچارد در قالب میرهولدی‌اش تایپدگر خلق کارگر است یا امپریالیسم غربی. میرهولد برای این پرسش‌ها پاسخی ندارد؛ چرا که از دید او ریچارد سوم محتوایی چنین ندارد.

میرهولد تنها می‌خواهد ریچارد را در شکل شوروانه‌اش، به دور از تفسیری نمایش دهد. او قوز و لنگ‌بودگی ریچارد را حذف می‌کند تا مخاطبش به شرارت درونی او توجه کند. او می‌خواهد مخاطبش فرم اثرش را درک کند، نه آنچه مورد تفسیر حزبی قرار می‌گیرد. همانند چیزی که حقیقی در «اژدها وارد می‌شود» دنبال می‌کند. او نیز فرمی شوخ‌مایه، اغشته به تاریخ می‌آفریند که از طرف یک نگاه خیره‌گونه دستخوش تفسیر می‌شود، تفسیری که به قول یک منتقد پس از هفت بار دیدن به دست می‌آید.



حجازی انجاف جذابی برای زمانه دارد، زمانه‌ای که دوست دارد هر کنش یا گفتاری را خوانش کند و آن را به هر چیزی که خود می‌اندیشد منتسب کند. در این خوانشگری هر چیزی می‌تواند امری سیاسی - البته با دایره گفتمانی خوانشگر - باشد. هر حرفی می‌تواند منتسب به فرد یا تفکری باشد. هر رفتاری می‌تواند علیه یک جریان تفسیر شود، بدون آنکه این تفسیر برآمده از پیام مستقیم اثر باشد. در چنین وضعیتی هنرمند تعهد را در فاصله گرفتن از زمانه می‌داند. وضعیت کنونی تئاتر ایران مصداق بسیار خوبی است از آنچه حجازی بدان تن نداده است. هنرمند تئاتر امروز سعی می‌کند رهایی به حال خود نداشته باشد. وقوع کمدی در سالن‌های تهران یا نمایش‌هایی انتزاعی برآمده از ذهن مغشوش یک نویسنده یا کارگردان محصول گریز از همان برچسب عدم‌تعهد است. یک کمدی بزن و بکوب جایی برای تفسیر نمی‌گذارد و البته متعهد به شاداب‌سازی جامعه می‌شود. در مقابل ریچارد سوم ممکن است تصویری امروزی از جامعه تفسیر شود، بدون آنکه بدانیم ریچارد در چه وضعیتی و با چه اندیشه‌ای به دست می‌آورد و آن را از دست می‌دهد. در چنین شرایطی تعهد هنری هرمند نیز تفسیر می‌شود، تفسیری که می‌تواند سرنوشت‌ساز شود. سرنوشت مرحوم محصول تفسیری بود که خود نمی‌دانست چیست.

گفت‌وگو با امیر امیری طراح حرکت به بهانه اجرای «بودن»

در جدال با جهل

مهرداد منجلی

بایک احمدی

«بودن» با طراحی و اجرای امیر امیری در عمارت روبرو به صحنه رفت. این عنوان به محض آغاز اجرا هم انتظار داشت به بیان دیگر یعنی «بودن» آنتی‌تز دور را در صحنه تولید کرد و مخاطب با شخصیتی کاملا تحت انقیاد مواجه شد. فردی که در مرحله اول با کدهای یک شخص حاضر در جایگاه تماشاگران و سپس از طریق حدت تحت کنترل بود. جایی که «بودن»۴ دقیقه و «بودن»۴ تغییر ماهیت داد. بلایی که در زمانه تکنولوژی زده و تحت سیطره انواع رسانه‌ها هر لحظه بر سر شهروندان آوار می‌شود اما چشم‌ها و گوش‌ها بسته است. بگذریم که آنچه در «بودن» - بخوانید نبودن - اتفاق افتاد نتها ناظر به استیلای کتاب‌هایی که خوانده یا تجارب نمایشی سابق خود مورد سنجش قرار دهد. چنین تماشاگری هیچ وقت به سالن نمی‌آید که صرفا با تجربه شخصی کسی مواجه شود.

■ **یعنی اگر برفورمنس هم ببیند با همان مترو و معیار ارزیابی می‌کند.**

دقیقا. به همین دلیل هم معتقدم تماشاگری که در سال‌های تئاتر شهر یا تماشاخانه ایرانشهر به دیدن اجرای‌هایی می‌نشیند از مخاطب گالری دگم‌تر است. در سوی دیگر شخصی که به گالری می‌رود تا حد زیادی خط‌کشی بین مدیوم‌ها را کنار گذاشته و پذیرای تجربه‌های متفاوت است. نیامده که به توگوید چرا من فلان کتاب را خواندم‌اما اتفاق افتاد. رقص معنا نیست. البته قرار هم نیست، هنرمند به این موضوع اندیشیده و آنها را داریم ولی نگرانی اجازه نمی‌دهد. اینجا هم مخاطب از خودش می‌پرسد، نکند در کار مشارکت کسم و دیگران بگویند این آدم مواجهه با اثر هنری را بلد نیست؟ یا «در کی از نشستن در سالن نمایش ندارد»، چون به فکر قضاوت دیگران است پس سکوت می‌کند و دست به عمل هم نمی‌زند. چیزی به عنوان اجرای مشارکت‌جو از طرف مخاطب اتفاق می‌افتد. این یک مقوله کاملا فرهنگی است که مخاطب به خودش اجازه مشارکت نمی‌دهد.

■ **مشارکت به این معنا در گالری اتفاق افتاد؟**

هیچ‌وقت اتفاق نیفتاد ولی تا دل‌تان بخواهد! «من خواستم» ها مواجه شدم.

■ **پرسش بعد این است که اصولا معاصر بودن برای تو چه تعریفی دارد؟**

به دو شکل می‌توانم با معاصر بودن برخورد کنم. یک جنبشی که از دهه ۴۰ و ۵۰ در زمینه رقص آغاز شد و دیگری معاصر بودن به معنای آنچه امروز من با در نظر گرفتن مجموعه‌ای از عوامل محیطی و سرزمینی به آن دست پیدا می‌کنم. مثلا من تا به امروز فکر نکردم، کاری که انجام می‌دهم چه اسمو رسمی دارد. شخص دیگری مطالعه کرده و مرزبندی‌های هنری را می‌شناسد، خیلی هم عالی است! اما حکمتی و مرزبندی برای من مطلقا معنا ندارد. چرا؟ به این دلیل که شما همین حالا از طریق تلفن همراه چهره برادر یا دوستی که خارج از کشور زندگی می‌کند را می‌بینید و به او متصل می‌شوید. این به خودی خود یک پدیده عجیب، جالب و در مقاطعی ترسناک است. بنابراین وقتی تحت تاثیر چنین پدیده‌ای قرار می‌گیریم، در همین لحظه، از تاریخ من نمی‌توانیم به مرز فکر کنیم. چه مرز بین کشورها باشد، چه مرز بین هنرها. معاصر یعنی تنها یعنی اینکه من که هستم؟ و به چه معاصر یعنی اینکه من که هستم؟ در یک دهه هم بیشتر نمی‌گذرد. یعنی اصلا از این رویاهای کودکی نداشتم که مهندس یا خلبان شوم. پدرم می‌گفت در دانشگاه رشته مکانیک بخوانم، می‌رفتم مکانیکی. درس و مدرسه اصلا برایم جذابیت نداشت، اما برخلاف اینها عاشق فعالیت‌های یدی و فیزیکی بودم. تا همین امروز هم کاری انجام ندادم که یک نفر بالای سرم باشد. به همین دلیل هم معمولا با کارگردان‌ها بحث و جدل دارم، چون تعاریف مرسومی که می‌گوید کارگردان خداوندگار صحنه است و همه چیز در اختیار اوست از نظر من قابل پذیرش نیست.

■ **چه دوره‌هایی گذشت تا کار به اجراهای شخصی رسید؟**

از دوران درس و مدرسه و دانشگاه که بگذریم، در اجرای «تللو» که گروه عاطفه طهرانی پیوستم اما بعد احتمالا قاچاقچی می‌شدم. یعنی اصلا از این رویاهای کودکی نداشتم که مهندس یا خلبان شوم. پدرم می‌گفت در دانشگاه رشته مکانیک بخوانم، می‌رفتم یک نفر تنها می‌تواند خودشناسی و هنر آموزش دهد و باقی راه را هنر جوابد خودش پیدا کند. در غیر این صورت آموزش گیرنده به همان فردی تبدیل می‌شود که مشغول آموزش داده شده است. مثل سعی مدرسان نقاشی که تابلوهای خود را جلوی هنرجو می‌گذارند و مدار نهایت را می‌خواهند که هنرجو بدون هویت مواجه نیستیم. مثلا از مست، لوکوت، پیکاسو یا بوش و دیگران جنبش ساخت و پدیو و تقلید کردن، در مقام معرفی هنرمند به هنر جو هیچ ایرادی نیست ولی اگر با خراق یک سیستم شخص دیگری در زمینه آموزش آن سیستم‌ها حرکت کنیم؟ چرا باید فرصت‌طلبانه از تشنگی آموزشی علاقه‌مندان جوان سوءاستفاده کنیم؟ اگر چنین کاری کردیم قطعا جایتکار فرهنگی هستیم.

■ **نگاه منتقدانه به پیرامون از چه زمانی برای تو اهمیت پیدا کرد و از چه مقطعی در کارهایت به وجود آمد؟**

حقیقت این است که این میل از کودکی در من وجود داشت. هیچ وقت آدم سازشکاری نبودم و با چارچوب‌ها مشکل داشتم. برای مثال درس و مدرسه همیشه برایم غیرقابل درک بود و اصلا متوجه نمی‌شدم، مطالبی که در کتاب‌های درسی نوشته شده به چه درد می‌خورد. هیچ وقت جزوه ننوشتم ولی فقط کافی بود از کسی که درس می‌داد، خوشم بیاید تا در آن درس نمره کامل بگیرم. از مقطعی به بعد هم دعوا و شکارم تفریحات اصلی‌ام تبدیل شد. به طور کل نظم برایم آزار دهنده است و چارچوب‌پذیر نیستم. همین کیفیت به اجراهایم وارد شده و همواره این پرسش را مطرح می‌کنم که بر چه اساس باید به مهارا‌هات چیزی حدود سه ماه طول کشید تا به شکلی که دیدید، برسم. چون از ۱۳۰ - ۴۰ حرکت شروع کردم و به مرور بخش‌هایی که نیاز نداشتم، کنار رفت. سعی کردم از show و خودنمایی فاصله بگیرم و اتفاقا حرکت‌ها همین طور در روند تمرین ساده شدند.

■ **ابتدا ایده‌ای وجود داشت با همزمان با تمرین‌های بدنی چیزی شکل گرفت و بعد قوام پیدا کرد؟**

همیشه کارم را با ایده شروع می‌کنم. یعنی در یک عمل خودشیفته‌وار دقت می‌کنم، ببینم چه چیزی برایم آزاردهنده است که بخواهم با مخاطب در میان بگذارم، بعد تمرین و طراحی شروع می‌شود. مدام هم به این فکر می‌کنم که چرا تماشاگر باید به تماشای کارم بنشیند؟

■ **فکر می‌کنید طرفداران این شکل از اجرا در نهایت به محل تمرینی و ارائه یا هویت مشخص خودشان دست پیدا کنند؟**

خیر، تا وقتی که نگاه منتقدانه و اعتراضی داشته باشید هیچ امکانی فراهم نمی‌شود. یک بار برای گرفتن پلاتو اجرا به تئاتر شهر رفتم ولی با برخوردی مواجه شدم که در نهایت کار داشت به دعوا می‌کشید. این از فقر دانش مدیران نسبت به هنر معاصر ناشی می‌شود.

■ **استفاده از عنوان «اعتراضی» برای این شکل اجرا از نشان دار کردن ماجرا و در نهایت ایجاد چارچوب نیست؟**

چه بخواهیم چه نخواهیم نشان‌دار می‌شود. ما الان اگر همه جریان‌های هنری را هم رد کنیم، مشغول ساختن جریان جدیدی هستیم. حداقل من به این نتیجه رسیدم که فرار نیست. فرم اجرا پیچیده باشد بلکه باید مغز پیچیده و حرف در دست داشته باشد.

■ **من نمی‌توانم چنین کاری را در سالن مخصوص بنشینم به ویژه برای تماشاگران آثار نمایشی روی صحنه ببرم. البته امکان تعریف مکان اجرا در سالن تئاتر وجود دارد ولی آن گروه‌ها از مخاطبان مورد نظر نیستند.**

■ **این خود برانگیزی تعمدی است و به این دلیل اتفاق می‌افتد که به مخاطب پیام بدهم، تصور نکنند با یک موجود غیرقابل دسترس مواجه است. می‌خواهم با او بگویم من هم مثل خودش یک انسانم و اینجا روی صحنه از امر مقدس و هر آنچه دست نیافتنی است، خبری نیست.**

■ **آیا جز خالق یک سیستم شخص دیگری در زمینه آموزش آن سیستم برحق است؟ چرا باید فرصت‌طلبانه از تشنگی آموزشی علاقه‌مندان جوان سوءاستفاده کنیم؟ اگر چنین کاری کردیم قطعا جایتکار فرهنگی هستیم.**

■ **یعنی با هنر صحنه سر گذاشتن مرزها به وسیله تکنولوژی الزاما معاصر نمی‌شویم و از مدل ارزیابی و تعریف جدید استفاده نمی‌شود. البته امکان تعریف کردن به معنی معاصر شدن کار نیست.**

به نظرم اگر هزار ارتسیت در ایران داشته باشیم بخش مهمی از اهرم گیر هنر وضعیتی هستند که گفتم. شما با بسیاری از اینها نمی‌توانید اصلا درباره هنر گفت‌وگو کنید و از فرایند کسی که کار گاه برگزار می‌کنم و اگر این تعاریف به خودم هم بازگردد که قصد انجام کاری را دارم بدون آنکه بدانم شاید چرا؟ چون فیلم زیاد می‌بینند و به رسانه‌های تصویری بیشتر دسترسی دارند. من فکر می‌کنم سینما سلیقه تماشاگر را تغییر نمی‌دهد بلکه این تماشاگر است که روی روند سینما تاثیر می‌گذارد. یعنی مردم با انتخاب فیلم و پشتیبانی و استقبال از فیلم‌ها باعث می‌شوند سینما به سمت ژانر خاصی از فیلم گرایش بیشتری داشته باشد. اگر مردم از فیلم‌های روی پرده استقبال می‌کنند یعنی با سلیقه آنها همخوانی دارد و این نوع فیلم‌ها را می‌پسندد. سینما اگر با تماشاگر هماهنگ باشد، پیشرفت می‌کند وقتی سینما از مردم جدا شد و مخاطب را ندیده انگاشت آن وقت است که دچار آسیب جدی می‌شود.

توجه کنیم که در حافظه تاریخی مردم آن فیلم‌هایی ماندگار شده‌اند که باب پسندشان بوده چه کمدی و غیر کمدی. شخصیت‌ها، بازیگرها و چهره‌های خاطره‌انگیز تاریخ سینمای جهان، با فیلم‌های مردم‌پسند جاودانه شدند اگر کسی خلاف این را معتقد است باید ثابت کند. فیلم‌ها چه اجتماعی، چه فلسفی باشند، چه روان‌شناختی و چه دربر گیرنده هر موضوع دیگری باید اول تماشاگر آن را بفهمد و دوست داشته باشد و از تماشایش لذت ببرد تا آن پیام‌های آگاهی‌بخش را دریافت کند. فیلم‌های حال حاضر کمدی که جنبه سرگرمی دارند خودبه‌خود یک نوع فرهنگ‌سازی به حساب می‌آیند چون تماشاگر در آن فیلم‌ها دغدغه‌ها و مساله‌های زندگی خودش را می‌بیند و دریافت می‌کند اما با شادی و سرگرمی و این هیچ اشکالی ندارد بلکه خیلی هم خوب است. فیلمساز اگر می‌خواهد رسالت فرهنگی خودش را به ثمر برساند باید تماشاگر را خوب بشناسد و به فراخور حال و هوای زمانه برای تماشاگر فیلم بسازد در غیر این صورت «بدو آن رسد که بدان بوزینه رسید.» نقل از کلیله‌ودمنه

تکنولوژی بر زندگی و زمانه مانیود و هر قدرتی که دستورالعملی صادر می‌کند را در بر می‌گرفت. این گفت‌وگو بعد از پایان اجراهای «بودن» انجام شد، درست به این دلیل که طراح با هنری مواجه هستیم که تمایل چندانی به بودنش نیست. دانشگاه‌ها و برنامه‌ریزان تئاتر برایش برنامه‌ای ندارند و گویی همه در نبودن‌اش مراحل اتفاق نظر دارند.

■ **«بودن» یک‌بار در گالری و یک‌بار هم در سالنی شبه‌تئاتری اجرا شد. اصولا مخاطب و سواد بصری مخاطب سالن تئاتر که قرار است کاری از این دست در آن روی صحنه برود چقدر در خروجی تاثیر می‌گذارد؟**

تاثیر زیادی دارد، چون وقتی شما تئاتر کار می‌کنید در محل مشخصی به اسم سالن نمایش اجرا می‌شود. احتمال دارد زمانی نمایش محیطی کار کنید، اینجا هم تکلیف محل اجرا بسته به آنچه قرار است نمایش داده شود، روشن است. وقتی کسی نمایشی را در گالری روی صحنه می‌برد ابدا معنی‌اش این نیست که به برفورمنس یا رقص معاصر مواجه شده‌ایم و اتفاقا این آخری از جمله کارهایی است که در ایران بارها رخ می‌دهد. به دلیل اینکه ما با سالن‌های با هویت مواجه نیستیم، بنابراین از فکاهی تا تراژی، را می‌توانید در سالن‌های تئاتر شهر تماشا کنید. من نمی‌توانم چنین کاری را در سالن مخصوص نمایش به ویژه برای تماشاگران آثار نمایشی روی صحنه ببرم. البته امکان تعریف مکان اجرا در سالن تئاتر وجود دارد ولی آن گروه از مخاطبان مورد نظر نیست.

■ **این دو مخاطب (سالن نمایش و گالری) در مقایسه با یکدیگر چه تفاوتی دارند؟**

مخاطب سالن نمایش با چارچوب ذهنی وارد سالن می‌شود. او می‌آید که همه چیز را با سنگ محک مشارکتی که شما شاهد بودید در اجراهای گذشته اتفاق نیفتاد. بین انجام دادن یا انجام ندادن یک عمل مرزی وجود دارد و افراد یک در هزار دست به کار می‌شوند. کارهای زیادی وجود دارد که قصد انجام آنها را قاچاقچی می‌کنم. چون تماشاگری هیچ وقت به سالن نمی‌آید که صرفا با تجربه شخصی کسی مواجه شود.

■ **یعنی اگر برفورمنس هم ببیند با همان مترو و معیار ارزیابی می‌کند.**

دقیقا. به همین دلیل هم معتقدم تماشاگری که در سال‌های تئاتر شهر یا تماشاخانه ایرانشهر به دیدن اجرای‌هایی می‌نشیند از مخاطب گالری دگم‌تر است. در سوی دیگر شخصی که به گالری می‌رود تا حد زیادی خط‌کشی بین مدیوم‌ها را کنار گذاشته و پذیرای تجربه‌های متفاوت است. نیامده که به توگوید چرا من فلان کتاب را خواندم‌اما اتفاق افتاد. رقص معنا نیست. البته قرار هم نیست، هنرمند به این موضوع اندیشیده و آنها را داریم ولی نگرانی اجازه نمی‌دهد. اینجا هم مخاطب از خودش می‌پرسد، نکند در کار مشارکت کسم و دیگران بگویند این آدم مواجهه با اثر هنری را بلد نیست؟ یا «در کی از نشستن در سالن نمایش ندارد»، چون به فکر قضاوت دیگران است پس سکوت می‌کند و دست به عمل هم نمی‌زند. چیزی به عنوان اجرای مشارکت‌جو از طرف مخاطب اتفاق می‌افتد. این یک مقوله کاملا فرهنگی است که مخاطب به خودش اجازه مشارکت نمی‌دهد.

■ **مشارکت به این معنا در گالری اتفاق افتاد؟**

هیچ‌وقت اتفاق نیفتاد ولی تا دل‌تان بخواهد! «من خواستم» ها مواجه شدم.

■ **پرسش بعد این است که اصولا معاصر بودن برای تو چه تعریفی دارد؟**

به دو شکل می‌توانم با معاصر بودن برخورد کنم. یک جنبشی که از دهه ۴۰ و ۵۰ در زمینه رقص آغاز شد و دیگری معاصر بودن به معنای آنچه امروز من با در نظر گرفتن مجموعه‌ای از عوامل محیطی و سرزمینی به آن دست پیدا می‌کنم. مثلا من تا به امروز فکر نکردم، کاری که انجام می‌دهم چه اسمو رسمی دارد. شخص دیگری مطالعه کرده و مرزبندی‌های هنری را می‌شناسد، خیلی هم عالی است! اما حکمتی و مرزبندی برای من مطلقا معنا ندارد. چرا؟ به این دلیل که شما همین حالا از طریق تلفن همراه چهره برادر یا دوستی که خارج از کشور زندگی می‌کند را می‌بینید و به او متصل می‌شوید. این به خودی خود یک پدیده عجیب، جالب و در مقاطعی ترسناک است. بنابراین وقتی تحت تاثیر چنین پدیده‌ای قرار می‌گیریم، در همین لحظه، از تاریخ من نمی‌توانیم به مرز فکر کنیم. چه مرز بین کشورها باشد، چه مرز بین هنرها. معاصر یعنی تنها یعنی اینکه من که هستم؟ و به چه

صحنه

نگاهی به نمایش «خداحافظ باغ آلبالوی من»

فروتر از انتظار مخاطب تئاتر شهر

محسن آزموده

نمایش «خداحافظ باغ آلبالوی من» نخستین تجربه رسمی سارا مخاوات در مقام کارگردان در تالار سایه مجموعه تئاتر شهر، شب‌های پایانی خود را سپری می‌کند. نگارنده در مقام مخاطب عمومی تئاتر، شبی موفق به تماشای این نمایش شد که با وجود گرمای کشنده و ازدحام مخوف این شب‌های محوطه پارک دانشجو، کار با تاخیری ۲۰ دقیقه‌ای آغاز شد، به دلیل مشکلی فنی که طبیعتا تماشاچیان نباید در جریان آن قرار بگیرند! کل نمایش، کمتر از ۵۰ دقیقه به طول انجامید، بازنمایی ساده و سراسر جهان خصوصی زنی تنها و وارده. عنوان نمایش، اشارتی آشکار به واپسین شاهکار جاودانه آنتون چخوف دارد، زوال آرمان‌ها و امیدهای یک طبقه، در نتیجه تغییر و تحولات سیاسی و فرهنگی و اقتصادی جامعه که در از دست شدن باغ آبالو و تخریب و ویرانگی محتوم آن به نمایش درمی‌آید. منتها اینجا باغ آبالو، به فضای تاریک و بسته و نمور و به‌هم‌ریخته اوهام ذهن زنی افسرده و شکست‌خورده دلالت دارد که در آن دو شبح نمایند؛ آرزوها و خیال‌های او هستند و تخیلات و آرزوهای او و بازی می‌کنند.

در طول نمایش این دو پرهیب (سایه) با یکدیگر صحبت می‌کنند، شوخی می‌کنند، می‌خندند، گریه می‌کنند، قهر می‌کنند و دعوا می‌کنند. آنها تنها بازماندگان ذهن خسته و ملول زن هستند که از همه‌جا وامانده و تنها در سر خیال مهاجرت را می‌پرورانند! اگرچه به تلخی می‌بیند که تمام دم‌ها بسته است و راهی به رهایی متصور نیست. در میان گفت‌وگوها پای دو شخصیت زن نشاخته‌شده در تاریخ ادبیات ایرانی‌ایم به میان می‌آید: اسکارلت اوهارا زن زیبا و سرکش و جسور و عمل‌گرای رمان بربادرفته اثر ماندگار مارگارت میچل و او بسوواری، زن فریبنده و سودایی و عاشق‌پیشه و بی‌وفای رمان مشهور مادام بسوواری، اثر جاودان گوستاو فلوبر. از زبان دو شبحی که نماینده پرسوناهای متفاوت زن اصلی هستند، جملات این دو شخصیت به گوش می‌رسد. شاید اشاره‌ای به نهفتگی ویژگی‌ها و خصایل اسکارلت اوهارا و امیلی بووری، در شخصیت زن داستان. منتها اگر اسکارلت اوهارا با تکیه بر استعدادها و توانمندی‌هایش می‌توانست بر مشکلات فائق آید و اگر اما بووری، در کامجویی‌هایش ولو در نهایت نخست، به موفق بود، شخصیت اصلی «خداحافظ...» که تنها به زنجموره و ناله کردن بسنده کند و در مورد او از پیروزمندی‌های ولو مقطعی خبری به گوش نمی‌رسد و رخدادی به دیده نمی‌آید.

در سراسر کار، با غولند و زاری‌های آدمی مواجه هستیم که بیش از آنکه منکوب و محتوم محیط بیرونی باشد، گرفتار تار عنکبوت‌ها و گیروگرفت‌های درونی خودش است و کارگردان و نویسنده، بر خلاف برمی‌گزیند، گویی کارگردان و نویسنده فراموش کرده‌اند از چه محیطی به سالن تاریک تئاتر قدم گذاشته‌اند و شاید لازم است دست‌شان را گرفته از هم‌جا وامانده و تنها در سر خیال مهاجرت را می‌پرورانند! اگرچه به تلخی می‌بیند که تمام دم‌ها بسته است که ان را از سطح اثر در شأن و درانه یکی از اصلی‌ترین و قدیمی‌ترین سال‌های نمایشنامه‌نامه‌ی ایران فروتر می‌برد و بد ترسش بی‌پاسخ یا به دخت تماشاچی متاثر می‌کند که چطور اثری در حد و اندازه یک نمایش دیپرسانی، اجازه یافته در این سالن اجرا شود؟! البته فضای تئاتر ملی، متعلق به همگان است و اتفاقا خیلی خوب است که این روزها که عموم نمایش‌های خصوصی با دوندنه‌های مرسوم و بالانگیزه‌های اقتصادی، به آثار بازاری هستیم و بنابراین دلیل ندارد میان این همه مصیبت، ساعتی را به تماشای ضجه‌های بی‌مورد زنی مالیخولیایی اختصاص دهیم که خودش هم نمی‌داند بر چه می‌خواهد و دست آخر هم با گرته‌برداری ناقص و ساده‌انگارانه‌ای از بزرگ‌ترین شاهکارهای تاریخ ادبیات، حقیرانه‌ترین راه‌حل را

ادبیات جهان

درگذشت نویسنده جنجالی

ویدیادار سوراجیرامساد نی‌پل، نویسنده برنده جایزه نوبل ادبیات که نیم قرن به کشف رازآمیزی مکان‌ها و هویت انسانی پرداخت، در ۸۵ سالگی درگذشت.

وی اس نی‌پل خرفدانی را با انگارش رمان‌های کمدی آغاز کرد اما مدتی بعد با مجموعه رمان و سفرنامه‌هایی نگاهی تند و تیزرنه امپراتوری درهم‌شکسته داشت به تصویر کشیدن برترفه‌های زننده از هند غربی، هند و آفریقا موجب ترس و وحشت و همچنین تحسین او شد. حتی با وجودی که نثر درخشان او جوایز متعددی را از جمله جایزه بوکر سال ۱۹۷۱ ونشان شوالیه در سال ۱۹۸۹ و نوبل ادبیات در سال ۲۰۰۱ را از آن او کرد اما منتقدان او را متهم به