زیر آسمان فیروزه ای

در پی توقیف «زیر صفر مرزی» در مشهد

مسئول عدم نمایش فیلم کیست؟

● **گروه هنر:** «زیر صفر مرزی»، ساخته مهدی افشارنیک، از جمله فیلم‌های گروه هنر و تجربه است که اکرانش را آغاز کرده. مهدی افشارنیک بعد از گذشت چند روز از اکران فیلمش در پیامی توییتری اعلام کرد فیلم به دستور اداره ارشاد مشهد، در مشهد توقیف شد و از ادامه نمایش آن در پردیس سینمایی هویزه جلوگیری به عمل آمد. او درباره توقیف فیلم در مشهد به «شرق» گفت: «قرار بود فیلم چهار، پنج نوبت در گروه هنر و تجربه مشهد اکران شود. دوم مهرماه در مشهد اکران شد و بعد از آن به دستور ارشاد مشهد، سینما هویزه از اکران‌های بعدی فیلم جلوگیری کرد. گویا این دستور شفاهی به سینما هویزه اعلام شده است و به ما هم گفته شد که این دستور کتبا به دست مدیر سینما هویزه خواهد رسید؛ اما تمام ماجرا این است که فیلم زیر صفر مرزی در مشهد توقیف شد». او در بخشی از صحبت‌هایش گفت: «نکته اینجاست که ما هیچ مرجع قانونی و حمایتی‌ای غیر از وزارت ارشاد نداریم و حالا که ارشاد مشهد تصمیم به توقیف فیلم گرفته است، نمی‌دانیم باید چه کنیم؛ تا به امروز فکر می‌کردیم با یک وزارت ارشاد یکپارچه روبه‌رو هستیم، درصورتی‌که ظاهرا این‌طور نیست». افشارنیک ادامه داد: «این فیلم مستند درباره دفاع مقدس و شهید عزیزی است که برای مردم خوزستان بسیار محترم است و بخشی از درد و رنج مردم خوزستان را به تصویر می‌کشد که کاملا موضوعات به‌روزی است و با استقبال خوبی از سمت مخاطبانش روبه‌رو شد». اما واکنش‌های افشارنیک نسبت به توقیف فیلمش در مشهد، از سمت مدیران فرهنگی ارشاد بی‌پاسخ نماند. جواد استادی، رئیس اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی مشهد، در گفت‌وگو با ایرنا درباره این ادعا، گفت: «مگر این اداره می‌تواند فیلمی را توقیف کند. فیلمی را که ما اصلا مجوز اکران نداده باشیم چگونه می‌توانیم اکرانش را متوقف کنیم. اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی مشهد نه مجوزی برای اکران فیلم «زیر صفر مرزی» داده و نه مانع ادامه آن شده است. این اداره مرجع صدور مجوز برای اکران هیچ فیلمی نیست، بنابراین باید از مدیر سینما یا معاونت سینمایی سؤال شود. بر این اساس گفته کارگردان فیلم «زیر صفر مرزی» مبنی‌بر اینکه اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی مشهد مانع اکران فیلمی شده را کاملا تکذیب می‌کنم». او در بخش دیگری از صحبت‌هایش گفت: «مجوز اکران فیلم‌های سینمایی به صورت متمرکز توسط گروه هنر و تجربه در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی صادر می‌شود و خود مالکان سالن‌های سینمایی تصمیم می‌گیرند از بین فیلم‌هایی که مجوز اکران گرفته‌اند کدام را برای نمایش بخرند یا نخرند. هم‌اینک نیز اگر به سالن‌های سینمایی دقت کنید، سینماداران به اختیار خود فیلم‌های متفاوتی را اکران می‌کنند و این موضوع در اختیار صاحب سالن سینماست که بر اساس سیاست‌های فروش خود از بین فیلم‌های دارای مجوز نمایش کدام‌یک را اکران کند و کدام‌یک را اکران نکند». او ادامه داد: «هیچ اطلاعی در مورد اکران فیلم مستند «زیر صفر مرزی» ندارم. با این اداره نیز مکاتبه‌ای نشده که مانع ادامه اکران آن در پردیس سینمایی هویزه مشهد شود». میثم مرادی، رئیس حوزه هنری خراسان رضوی نیز دراین‌باره به ایرنا گفت: «مسئولیت پردیس هویزه در مشهد با «مؤسسه بهمن سبز» وابسته به «سازمان سینمایی سوره» حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی کشور است. هیچ اطلاعی در ارتباط با اکران فیلم مستند «زیر صفر مرزی» در پردیس هویزه یا جلوگیری از ادامه اکران آن ندارم. جلوگیری از اکران یک فیلم به مدیر سینما ارتباطی ندارد، زیرا مجوز اکران فیلم توسط گروه هنر و تجربه در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی صادر می‌شود. این گروه فهرست فیلم‌های قابل اکران را مشخص و به سینماهای سراسر کشور اعلام می‌کند».او ادامه داد: «تنها مرجعی که می‌تواند اعلام کند چه فیلمی پخش شود، گروه هنر و تجربه است و اگر قرار بر جلوگیری از اکران فیلمی باشد باز هم همین گروه تصمیم‌گیرنده است، سینما هم وظیفه قانونی‌اش را انجام می‌دهد. برای هماهنگی بیشتر باید با مؤسسه بهمن سبز در تهران تماس گرفته شود و از آنها جویای موضوع شد، اما آنها هم در جریان نیستند، زیرا گروه هنر و تجربه مستقلا نسبت به اکران فیلم‌ها تصمیم می‌گیرد». مهدی افشارنیک اما در واکنش به صحبت‌های جواد استادی، رئیس اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی مشهد، به «شرق» گفت: «از ابتدا در جریان بودیم که سینما هویزه تمامی سانس‌های نمایش این فیلم را تأیید کرده بود و دوم مهرماه فیلم برای نخستین‌بار در سینما هویزه نمایش داده شد و چهار اکران دیگر در سینما هویزه باقی مانده است. تا جایی که ما در جریان هستیم، «زیر صفر مرزی» با استقبال مخاطبان همراه شد و دلیلی ندارد که مدیر سینما پس از نخستین اکران تصمیم بگیرد اکران‌های محدود باقی‌مانده را لغو کند».او ادامه داد: «مگر یک سینما جز اینکه مخاطبان بیشتری را جذب کند مسئولیت دیگری دارد؟ «زیر صفر مرزی» به‌عنوان یک فیلم مستند در گروه سینمای هنر و تجربه اکران خوبی را در هویزه تجربه کرد و دلیلی نداشت که باقی نمایش‌های این فیلم لغو شود. چرا تقصیرها را به گردن سینماداران می‌اندازید؟ فکر می‌کنم بهتر است که مدیر اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی مشهد این شکل گفت‌وگو را ادامه ندهد و من را فردی که خلاف‌واقع می‌گویم معرفی نکند. در همین روزهای اخیر بعد از لغو باقی اکران‌های فیلم، به تهیه‌کننده گفته شده است در روزهای آینده به او اعلام می‌شود که چرا فیلم مشکل نمایش دارد».

نقدی بر نمایش «رگ» ایوب آقاخانی

انجماد رهایی در جنبش مردانه رگ‌ها

عکس: ضیا صفویان

بهار ناجی*

«رگ» نمونه گویایی است از آنچه که این روزها به‌کرات در فضای تئاتری کشور شاهدش هستیم: بدل‌کردن مضامینی درخور تأمل، به آثاری دم‌دستی با سویه‌های ناسیونالیستی. این نمایش که موضوع محوری‌اش را از واقعه‌ای تاریخی اخذ کرده، با به قهقرا راندن ظرفیت‌های متعدد آن رخداد، روایتی بی‌تنش و قابل پیش‌بینی ارائه می‌کند که بیش از هرچیز سودای برانگیختن عواطف ملی‌گرایانه تماشاگر را دارد. نمایش رگ که بر اساس طرحی از ایوب آقاخانی و به کارگردانی خود او روی صحنه رفته، به مقاومت سه مرزبان ایرانی می‌پردازد که با وجود دستور عقب‌نشینی در برابر قوای متفقین (لشکر ۴۷ شوروی) ایستادگی کرده و جانشان را از دست می‌دهند. در این یادداشت سعی می‌کنم که بر «رگ» به مثابه اثری تئاتری تمرکز کنم و به همین جهت از پرداختن به وقایع پیش و پس از اشغال ایران در جریان جنگ جهانی دوم و به تبع آن شهادت مرزبانان صرف‌نظر کرده‌ام.

در بنیادی‌ترین سطح باید پرسید که وقتی به تماشای رگ می‌نشینیم با چه چیزی مواجه هستیم؟ آیا می‌توان این اثر را تئاتر به معنای واقعی کلمه دانست؟ به نظر می‌رسد که در کار آقاخانی کفه ثَقل بر نمایش سنگینی می‌کند یا دست‌کم آنچه نمایش داده می‌شود با آنچه که بازگویی می‌شود وزنی برابر دارد. اگر برای دیدن «نمایشی یکسره نمایشی»[1] به سالن چارسو رفته باشید تهیدست بازخواهید گشت، چراکه «رگ» در نشان‌دادن داستانش - و البته به منظور پیوندزدن آن با خوانش مطلوبش- به محدودیت‌های بسیاری دچار است. کارگردان برای پرکردن خلأ نمایش - آنچه که پری لابوک والاترین شکل جان‌بخشی به روایت می‌دانست[2]- دست‌به‌دامن راوی‌ای شده است که گاه فضای اثر را به نمایش‌نامه‌های رادیویی نزدیک می‌کند. با همه این اوصاف، اگر نبودِ سنتِ غنی تئاتری را توجیهی برای گرایش ناخودآگاه به قصه‌گویی و نقالی بدانیم شاید بتوان گفت که مسامحتا با یک نمایش سروکار داریم.

نمایش رگ که به سعی گروه تئاتر پوشه به صحنه رفته است می‌خواهد ثنایی باشد برای وطن‌پرستی، ازجان‌گذشتگی و دلیری‌های تمام کسانی که در راه میهن شهید شده‌اند، اما در این مسیر تصویری تقلیل‌یافته از جان باختگان و همچنین خوانشی رمانتیک و مردسالارانه از ناسیونالیسم ارائه می‌کند. آقاخانی با نام‌گذاری اثرش به رگ و تأکیدات مفرط متن روی جنبیدن یا به تعبیر دقیق‌تر «ورقلنبیده‌شدن رگ برای وطن»، «رگ‌به‌رگ‌شدن»، «گرفتن رگ» و «بدرگ‌بودن»، پیوندی زبان‌شناختی بین مفاهیم غیرت و تعصب با ناسیونالیسم ایجاد کرده است. به سبب همین مردانگی هژمونیک و نمادین که مانند خون در رگ نمایش جاری است، مفهوم وطن نیز باری ناموسی پیدا کرده و به لحاظ نشانه‌شناسی و روان‌کاوی به زن، مادر یا معشوقه‌ای مانند است که تنها می‌بایست مورد حراست و نگهبانی غیرتمندانه قرار گیرد. این درغلتیدن به اسطوره‌های جنسیتی در باب میهن و گره‌زدن امر ناسیونالیستی با وجوه جنسیتی پدیده تازه‌ای نیست[3]. به‌علاوه ملی‌گرایی در رگ، از جهات دیگری نیز واپس‌گراست. دفاع از میهن به شکلی دم‌افزون در روند نمایش به نبردی میان ضعیف‌ترین‌ها (سرجوخه و دو سرباز) با قوی‌ترین‌ها (ژنرال و لشکر و تانک‌هایش) بدل می‌شود. کارگردان از تمامی تمهیدات ممکن استفاده می‌کند تا این کلیشه‌ای‌ترین پیرنگ را تکرار کرده و مخاطبش را منقلب کند. با خوانده‌شدن بخش‌هایی از روایت که به «عجیب‌ترین لحظات شمردن» و مظلومیت مرزبانان مربوط است، موسیقی سوزناک اوج می‌گیرد و به تناسب شرحی که راوی از دوست و دشمن ارائه می‌کند، صحنه تئاتر روشن و خاموش می‌شود. درست در لحظه‌ای که نویسندگان می‌توانستند وقفه‌ای اندیشه‌برانگیز مهیا کنند تا مخاطب به دلایل نابرابری تجهیزات جنگی، بی‌تصمیمی و عدم حمایت حکومت مرکزی، امکان‌های تازه سربرکشیده از ضعف استبداد و ... نزدیک شود، سوگنامه پر آب چشمی سر می‌دهند. تماشاگری که از مقاومت مظلومانه شهدایش هم مغموم و هم مفتخر است، مجالی برای بازاندیشی و درک کلیت پیدا نمی‌کند. به راستی چه خواهد شد اگر رگ را با منظومه بلند اسماعیل مقایسه کنیم؟ چرا یکی در پرداخت جنگ به دام ناسیونالیسمی کوته‌بین می‌افتد و دیگری در عین برملاکردن چهره تراژیک جنگ به ورای آن نقب می‌زند؟

اثر آقاخانی حتی در مدح آن سه سرباز جان‌برکف نیز صادق نیست؛ چراکه تصمیم فردی و مسئولیت شخصی و اخلاقی آنها را به‌نوعی سرنوشت‌پذیری ناآگاهانه فرو می‌کاهد. در دیالوگ‌هایی که در شب آخر شکل گرفته، مرزبانان دلیل ماندن‌شان را از هم جویا می‌شوند و نهایتا با نقل داستانی از «بی‌چرایی» ماندگارشدنِ شخصی در روستایشان، به تعبیرِ تقدیرگرایانه «بار خورد» رضایت می‌دهند. گویی هیچ دلیل مشخصی برای فداکردن زندگی‌شان نداشته‌اند! لوفه ور در مقاله‌ای با وارونه‌کردن مفهوم امر تراژیک نیچه می‌نویسد: «این اجتماع نیست که قهرمان مرده را احضار می‌کند، بلکه از طریق مرگ قهرمان، کمونوته پدرسالار باستانی از رسالت استثنائی فرد انتقام می‌گیرد»[4]. در اینجا نیز ما شاهد نوعی انتقام ناآگاهانه از قهرمانان مرده هستیم که بر اساس فردیت خویش دست به عملی متمایز زده‌اند. رگ که پیش‌تر بر «بی‌سوادی»، «بی‌تفاوتی سیاسی» و سردرگمی قهرمانانش گواهی داده است با خنثی‌سازی تصمیم آنها برای مقاومت، از ایشان یک تیپ ساده، روستایی، گیج، شجاع و بامزه ارائه می‌دهد؛ به عبارت دیگر صرف نظر از رگه‌های مستند یا غیرمستند روایت، بازنمایی مرزبانان بی‌تمایز و تیپیکال است: چه کسی که خواندن و نوشتن می‌داند، چه آنها که نمی‌دانند چیزی از محتوای اعلامیه درنمی‌یابند، بین رادیو مسکو و برلین فرقی قائل نیستند و دست آخر بر اساس چیزی گنگ و شهودی و برادرانه تصمیم به ماندن و مقاومت می‌گیرند. تصویر آنها با تصور توده‌ای رضاشاهی از ارتشش همخوان است و باز همچنان که لوفه ور می‌گوید: «اینکه در میان جوانان هیتلری[...] نوعی غیرت و قهرمانی گول‌خورده وجود داشته باشد قابل انکار نیست... [این وضعیت] آدم‌ها را چنان در برابر احتمال ایثار قرار می‌دهد که انگار در برابر سرنوشتی ناگزیر ایستاده‌اند»[5].

در نهایت باید گفت که نمایش رگ بیش از آنکه به موضوعش بها دهد، به سرگرمی مخاطب متعهد بوده است. تأثر عاطفی تماشاگر آن «ادویه‌ای» است که ایوب آقاخانی گمان می‌کند برای آشتی‌دادن مردم با غذایی که دیگر نمی‌خورند لازم است[6]. به همین دلیل است که این اثر با تلاش‌های بسیار برای خنداندن و گریاندن مخاطبانش آکنده شده است. مزه‌پرانی‌های متناوب به ترکی و فارسی، درآمیختن آن به اصطلاح سلحشوری‌های میهن‌پرستانه با لودگی، همه و همه در این راستاست که معنای واقعی‌اش را آشکار می‌کند. در غیر این صورت، چرا باید در پاسخ فریادهای سربازی درمانده از برجک دیده‌بانی، هم‌رزمش بانگ بردارد که «خودت را پاره پوره نکن، شنیدیم»؟ و چه عجیب که این نگاه داشتِ تئاتر در زمره کالاهای سرگرم‌کننده، همچنان با استقبال بخشی از مردم روبه‌رو است.

۱- تعبیری از هنری جیمز

۲- نقل به مضمون از مقاله «روایت: بازنمایی گفتار» نوشته ریمون کنان در مجله ۴ ارغنون

۳- نگاه کنید به Constructing Nationalism in Iran, Edited by Meir Litvak, p68-86

۴- هانری لوفه ور: نیچه و عقل‌ستیزی آلمانی؛ نیچه و فاشیسم هیتلری؛ ترجمه بهروز صفدری

۵- همان

۶- نگاه کنید به مصاحبه ایوب آقاخانی درباره نمایش «رگ» در سایت خبرگزاری تسنیم که نوشته است: مخاطب ما که در مواجهه با آثار بی‌منزلت و بسیاری اوقات، تبلیغی و تهییجی در برابر کار قرار می‌گیرد، امروز مسموم شده است، دفع این سموم از بدن او زمان می‌برد و ما باید دوره نقاهت را در او تحمل کنیم. اما در این دوره باید او را با غذایی که آن را نمی‌خورد، آشتی دهیم، در همین غذا هم باید در ادویه‌جات و مواد اولیه و دستور پختش خیلی دقت کنیم... .

*دانشجوی دکترای جامعه‌شناسی دانشگاه علامه

یادداشتی تحلیلی بر نمایش «بیماری خانواده میم»

چالشی برای فرم‌دهی و میزانسن

محسن خیمه‌دوز
منتقد

نمایش «بیماری خانواده میم» به طراحی و کارگردانی «الهام شکیب» که در «پردیس تئاتر سپند» به اجرا درآمده، نمایشی جذاب و دیدنی است، که ضمن برخورداری از فرمی نسبتا غیرمتعارف در اجرا، برای مخاطب عام هم جذاب و سرگرم‌کننده است. این نمایش از یک طرف نویسنده‌ای را به مخاطب ایرانی معرفی می‌کند که برایش ناشناخته یا کمتر شناخته شده است و از طرف دیگر همان مخاطب را با روایتی بومی‌شده از یک متن غیربومی، آنچنان مواجه می‌کند که مخاطب بتواند مسئله نمایش را مسئله خودش بداند؛ به عبارت دیگر به‌گونه‌ای یکسان‌انگاری با مسئله درون متن و نمایش برسد.

«فائوستو پاراویدینو»، نویسنده معاصر ایتالیایی است که پیش از این همین نمایش را از او «نیایش بهمنیه» به فارسی ترجمه کرده است. متن نمایش، چند خرده‌روایت ساده از زندگی معمولی افراد یک خانواده را از طریق پزشک خانواده روایت می‌کند؛ خانواده‌ای که افرادش به تدریج دچار مشکلاتی می‌شوند که برای حل آنها ناچارند دست به انتخاب‌های تازه بزنند. در متن نمایش، راوی اصلی دکتری است که خطوط کلی درام را روایت می‌کند. اما در اجرا، به صلاح‌دید کارگردان، حضور دکتر راوی، کم‌رنگ و شکل‌گیری چالش میان کاراکترهای نمایش پررنگ شده است، اما از یکی از گفته‌های کلیدی دکتر در متن نمایش نمی‌توان به سادگی گذشت آنجا که می‌گوید:

«من کسی هستم که اگر یک زمانی بهش می‌گفتن: «پزشک محلی»، و حالا «پزشک عمومی» یا «پزشک خانواده» نامیده میشه. اما با توجه به طبیعت جایی که من در اون کار می‌کنم و جایی که این داستان اتفاق می‌افته، اگه اون‌طوری که اغلب پیش میاد، بهم بگن «پزشک دهکده» یا حتی خیلی ساده‌تر «دکتر کرستوفولینی» ناراحت نمیشم».این سخن از پزشک راوی درون‌مایه متن نمایش را روشن می‌کند و آن، تغییر تدریجی کاراکتر افراد است بی‌آنکه خودشان متوجه شوند. همین اتفاقات ساده و معمولی است که متن را در صحنه به یک درام دیدنی تبدیل می‌کند، به‌طوری‌که در فرایند اجرا، مخاطب می‌بیند و حس می‌کند که درون کاراکترهای نمایش به تدریج تغییر می‌کند و به کاراکترهای دیگری تبدیل می‌شوند، درحالی‌که واقعیات بیرونی و محیطی افراد حالتی ثابت و راکد یا تغییراتی رایج و معمولی دارند. درهم‌تنیده‌شدن چند خرده‌روایت متفاوت و شیفت پیداکردن درام از یک خرده‌روایت به درون خرده‌روایتی دیگر، دومین ویژگی این نمایش است که چالشی را برای فرم‌دهی و میزانسن نمایش در اجرا، در برابر کارگردان قرار می‌دهد. کارگردان با الگویی شبیه آنچه در فیلم «داگ ویل» اثر «فون‌تریه» دیده‌ایم، به مصاف این چالش رفته و سعی داشته از این طریق به تنظیم حرکات اجرائی نمایش در صحنه بپردازد. با توجه به تأثیرات مطلوب نمایش بر مخاطب در راستای متن، چنین به نظر می‌رسد که انتخاب کارگردان برای فرم‌دهی به اجرا، انتخاب درست و زیبایی است؛ انتخابی مینی‌مال و منطبق با محتوای متن نمایش که در خدمت کشش دراماتیک متن عمل می‌کند. بازی‌ها بدون اغراق‌های رایج تئاتری، در خدمت فضای کلی نمایشند و هرکدام در جای خود بار دراماتیک نمایش را به‌موقع بر دوش می‌کشند، به‌طوری‌که نمایش، بدون آنکه شخصیت محوری داشته باشد و بدون اینکه از بازیگران مشهور برای پرکردن سالن استفاده کرده باشد، می‌تواند یک نمایش دیدنی با کشش دراماتیک مناسب بر صحنه بیاورد.نمایش «بیماری خانواده میم» روایتگر تنهایی انسان معاصر است؛ همان انسانی که در چرخه مناسبات نامطلوب سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و بی‌آنکه بداند، در حال زوال و نابودی است. متن نمایش، هشداری به انسان معاصر است و این هشدار، زیباشناسانه است؛ زیبایی‌ای از جنس «زیباشناسیِ زشتی».

سیداحمد محیط طباطبایی در نشست نقد نمایشگاه «فهرست منابع»

یادمان‌های جنگ تغییر شکل داده‌اند

گروه هنر: نشست نقد و بررسی نمایشگاه «فهرست منابع» در انستیتو ژی‌آرت برگزار شد. در این نشست، سیداحمد محیط‌طباطبایی رئیس ایکوم ایران، جاسم غضبان‌پور، عکاس دوران جنگ و زروان روح‌بخشان منتقد هنری به بررسی نمایشگاهی پرداختند که حاصل دیالوگ هنری علی قلی‌پور و ژرژ بونن است. اما بخش اصلی این نشست به بحث و بررسی پیرامون عکاسی جنگ و یادمان‌های جنگ گذشت و تفاوت نگاه نسلی که منجر به تولید آثار هنری متفاوت می‌شود.

در این نشست، جاسم غضبان‌پور با تکیه بر آثار موجود گفت: «شاید دوستان از اینکه با یک فریم به عنوان اثر هنری برخورد کنند، مشکلی نداشته باشند. اما من به این دلیل که کارم مستندسازی است، دوست دارم از عقبه هر اثر مطلع باشم. مثل زمانی که با یک انسان برخورد می‌کنیم و می‌خواهیم عقبه‌اش را بدانیم و حتی بعضی وقت‌ها با دانستن پیشینه‌اش نگاهمان به او تغییر می‌کند. این اطلاعات جذابیت اثر را بیشتر می‌کند. با این وجود، آنچه در این نمایشگاه توجه آدم را جلب می‌کند، این است که تک‌بعدی نگاه نکرده و نگفته‌اید این گروه را می‌آورم و آن گروه را حذف می‌کنم و سعی در پاک‌کردن تاریخ نداشته‌اید. نگفتید این تصاویر را از بین می‌برم و تصاویر دیگری را حفظ می‌کنم».

در ادامه سیداحمد محیط‌طباطبایی درباره ارزش‌های ماندگاری جنگ صحبت کرد. او توضیح داد که عکاسی جنگ ایران یکی از ماندگارترین عکاسی‌های جنگ در طول تاریخ است. «اما اگر بخواهیم به ریشه تاریخی جنگ نگاه کنیم، باید بگوییم که از سال ۱۸۷۰ به بعد با تغییر تکنولوژی و استراتژی جنگ، شهرها تبدیل به صحنه جنگ شدند و به تدریج جنگ از میدان نبرد به محل زندگی مردم منتقل شد. با این تغییر، قربانیان اصلی جنگ دیگر جنگاوران نیستند، بلکه زنان، کودکان، افراد فرتوت و... هستند. در آن دوران جنگ تبعاتی این‌چنینی برای زندگی به بار نمی‌آورده است. اما امروز جنگ یعنی ویرانی کامل شهر حمص، یعنی نابودی کامل تمدن در قسمت شمالی موصل و این تغییر در طول تاریخ باعث شده تا یادمان‌های جنگ هم تغییر کنند و موزه‌های جنگ تغییر شکل دهند. امروز دیگر موزه‌های جنگ اسم خودشان را موزه‌های صلح می‌گذارند. مثال آن هم شهر هیروشیماست که با بمب اتمی ویران شد. ژاپنی‌ها محل اصابت بمب را نگه داشته‌اند، فضای کتابخانه عمومی را نگه داشته‌اند و سعی کرده‌اند این خاطره را حفظ کنند اما نمی‌خواهند تنفر را انتقال دهند. قرار است این مکان نشان دهد که چه اتفاقی افتاده است و این اتفاق تکرار نشود. یعنی آنچه از موزه صلح هیروشیما برای مردمش باقی می‌ماند، تصمیم به احیای مجدد ژاپن است که نتیجه آن را هم گرفته‌اند». رئیس ایکوم ایران در ادامه به موزه‌ای اشاره کرد که دقیقا در محل نبرد نیروهای اتریش و نیروهای فرانسه شکل گرفته است و اتریشی‌ها در این مکان توانسته‌اند در راه برگشت ناپلئون را شکست دهند. محل این جنگ در یک کلیسا خارج از شهر بوده است و الان در دل شهر قرار دارد. یک موزه روستایی که با جمع‌آوری یادگاری‌های جنگ شکل گرفته است: «فکر نکنید که آنها نخواسته‌اند یک موزه مدرن درست کنند. بلکه به این نتیجه رسیده‌اند که این موزه به همین شکل باقی بماند. اواخر قرن ۲۰، زمانی که به سمت اروپای واحد حرکت می‌کنیم، یک یادمان جدید در این مکان ساخته شد. یک شیر زخمی که روی زمین افتاده است. شیر نماد ناپلئون است و زیر آن نوشته شده: «این مکانی است که در آن جوان‌های اتریشی و فرانسوی در راه میهن خود کشته شدند». معلوم است که این نگاه به چه معناست و می‌خواهند چه چیزی را دنبال کنند. آنها نمی‌خواهند کینه‌ها را پروبال دهند و برایش یادمان بسازند. بلکه می‌گویند ما باید بتوانیم به گذشته نگاه کنیم و در عین حفظ تمام قهرمانی‌ها و دلاوری‌ها از ماحصل آن تفکر به تعامل و همزیستی برسیم».

زروان روح‌بخشان نیز با اشاره به آثار علی قلی‌پور، از نسبت میان تجربه جنگ در کودکی و تجربه جنگ در بزرگسالی گفت و توضیح داد که تجربه کودکانه‌ای که نسل ما از جنگ در حافظه‌اش دارد، تجربه به حساب نمی‌آید. بلکه امثال جاسم غضبان‌پور یا نسل بزرگ‌ترهای ما هستند که می‌توانند از تجربه خود در جنگ صحبت کنند.نمایشگاه «فهرست منابع» نمایشگاهی است از کولاژهای مربوط به جنگ که هر دو هنرمند با استفاده از تصاویر آرشیوی سعی در بازسازی تصویر کلی جنگ داشته‌اند. این نمایشگاه تا ۱۲ مهرماه در انستیتو ژی‌آرت ادامه دارد و به جز روزهای شنبه از ساعت ۱۶ تا ۲۰ پذیرای علاقه‌مندان خواهد بود.

روی صحنه آبی

به بهانه پروژه گروه تئاتر گیتی درخوانش متون مهم تاریخ تئاتر ایران

گمشدگان*

علیرضا نراقی
منتقد

● در شرایطی که سیاست‌گذاری‌های فرهنگی به‌ویژه در حوزه تئاتر، درام‌نویسی ایرانی را محدود کرده است و رشد طبیعی جریان‌های این هنر «توسعه‌گرا» و «مدرن» نزدیک به دو دهه است که دچار وقفه شده، بیراه نیست اگر حال به جای نگرانی از پیشرفت، نگران فراموش‌شدن میراث درام‌نویسی ایرانی باشیم که در فرایند مدرنیزاسیون ایران و رشد مسئولیت جمعی و سیاسی فرازهایی کم‌نظیر داشت. درام‌نویسی ایرانی از اولین تلاش‌های مشروطه‌خواهان دوشادوش وجدان بیدار جامعه روشنفکری و تفکر انتقادی در ایران بوده است؛ اما امروز این میراث به تفننی پراکنده و غیرقابل اعتنا تبدیل شده که با دیگر جریانات هنری و علوم انسانی کمترین ارتباطی ندارد و بیشتر به بزک و زینت‌المجالس تجارتی مریض و فاسد بدل شده است. به همین دلایل است که به‌یادآوردن درام‌نویسان متعهد و آثار پراهمیت آنها در تاریخ ایران مدرن امری ارزشمند و شایسته توجه است. روح‌الله جعفری، کارگردان تئاتر -که از قضا بیشتر تجربیات اجرائی او بر پایه درام‌های معاصر اروپایی صورت گرفته است- در تماشاخانه سنگلج دست به یادآوری و خوانش هشداردهنده تعدادی از درام‌های باشکوه تاریخ تئاتر ایران زده است؛ آثاری که هرکدام نقطه عطفی در تاریخ تئاتر ایران محسوب می‌شوند و نویسندگان آنها با پیشنهادهایی تازه و بدیع راه‌های جدیدی به زندگی صحنه‌ای تئاتر ایرانی پیشنهاد دادند. آثاری که تاریخ را سیر کردند، نظری انتقادی به روندهای سیاسی صدساله اخیر انداختند، تجربیات غربی را در قالب فضاهای ایرانی و برای به‌وجودآوردن تئاتری درون‌زا بازآفرینی کردند و خلاصه جدیت و تمرکزی قابل اعتنا را درباره هنر تئاتر ایران به وجود آوردند.جعفری در قالب نمایش‌نامه‌خوانی در ۱۰ شب، ۱۰ متن مهم و گاه کمتر خوانده و دیده‌شده را پیش چشم مخاطب قرار داد تا میراث گران‌قدر تئاتر ایران را یادآوری کند. این اجراها که با حضور مجموعه‌ای از بازیگران جوان و قدیمی تئاتر ایران ممکن شد، تلاشی بود تا از سطح خوانش صرف فراتر برود و به یک اتمسفر اجرائی نیز نزدیک باشد. نمایش‌نامه‌های ایرانی انتخاب‌شده از سوی جعفری که اغلب محصول دهه‌های غبطه‌برانگیز ۴۰ و ۵۰ شمسی است، در شرایطی نوشته شده‌اند که تئاتر ایران بیشتر از همیشه در زمان بود؛ درزمان‌بودن به معنای در زمان زنده درام‌نویسی جهان بودن است، به معنای معاصربودن، چیزی که سال‌هاست در تئاتر ایران به امری دور از دسترس و به دلایلی که از حوصله این یادداشت خارج است «ناممکن» بدل شده است؛ اما آن سال‌ها تجربیات متنوع و معاصر بود؛ تجربیاتی متأثر از تئاتر آوانگارد دهه‌های ملتهب ۶۰ و ۷۰ اروپا یا درام‌نویسی معاصر زبان‌محور یا ابزوردیسم یا تجربیاتی در شیوه‌های نوین درام‌نویسی خوش‌ساخت و البته تجربیاتی بسیار سیاسی- اجتماعی که تئاتر را به کنش بدل می‌کرد و از همه جالب‌تر تجربیات درون‌زایی در نسبت با جامعه ایرانی و نمایش‌های ایرانی که شیوه‌ها و بازی‌های نمایشی پراکنده را به شکل‌های نوین درام غربی پیوند می‌زد. جعفری این گونه‌های متفاوت را کنار هم در ۱۰ شب قرار داده که این در عین حُسن می‌تواند ضعف پروژه او نیز باشد. شاید هرکدام از این آثار ارزش این را داشتند که با تمرکز و تمرین بیشتر و همچنین روزهای بیشتری اجرا شوند تا تماشاگر و البته اجراگرانی با تمرکز بیشتری آنها را ببینند و از این تجربه در سطح رسانه‌ها گفتمان‌سازی قابل اعتنایی صورت گیرد.گفته شد که جعفری علاوه بر خوانش صحیح - که برای بازیگری امروز ما که هرچه بیشتر از ادبیات نمایشی و عنصر «سواد» فاصله می‌گیرد، بسیار مغتنم است- تلاش کرده تا فضاسازی خاصی انجام دهد که می‌تواند دارای پیشنهادهایی برای تجربیات اجرائی بعدی باشد؛ پیشنهادی که احتیاج به همتی بزرگ‌تر دارد و نگارنده آرزو دارد جعفری این همت بزرگ‌تر را خود به خرج دهد و به سمت اجرای این متون برود. ناگفته نماند که در میان متون انتخابی جعفری متنی از ساعدی بزرگ نیز بود که باز هم صحنه‌های ایران از نام و متون کم‌نظیر این ستاره تاریخ تئاتر ایران محروم ماند.

*نام یکی از متون اجراشده در این ۱۰ شب به قلم بهرام بیضایی

گالری گردی

«باد صبا» در گالری سیحون

● **گروه هنر:** نمایشگاه نقاشی‌های علی قهرمانی به نام «باد صبا» تا هفدهم مهر در گالری سیحون دایر است. این مجموعه ترکیبی از نقاشی، خط و کالیگرافی است. علاقه‌مندان به تماشای نقاشی‌های علی قهرمانی می‌توانند تا ۱۷ مهر ۹۸ به گالری سیحون واقع در خیابان وزرا، خیابان چهارم، پلاک ۱ مراجعه کنند.