علی راضی از بازگشت پسر نافرمان می‌گوید

دشمن خودم می‌شوم

فرزانه ابراهیم‌زاده

«زیبایی تئاتر به این است که گاهی وجود ندارد، نیست. ولی می‌تواند از درون همین نبودن پیدا شود. نیست و این به معنی نیستی‌اش نیست.» این بخشی از متن علی راضی در بروشور نمایش بازگشت پسر نافرمان است؛ نمایشی که در روزهای آخر اسفند در سالن سمندریان خانه هنرمندان با حضور بابک کریمی، نوال شریفی، ناتالی متی، بلز پوژارد پرو و ماکان اشگواری با حضور حسین راضی به صحنه رفته است؛ نمایشی که روایت سه‌نسل از مهاجران ایرانی در خارج از کشور است؛ مهاجرانی که میان ماندن و بازگشت مرددند. علی راضی که خودش سال‌هاست مقیم فرانسه است، می‌گوید ایده این نمایش در روزهای بعد از انتخابات زمانی که شرایط ایران تغییر کرده بود به ذهنش رسید؛ روزی که پس از پیروزی حسن روحانی در انتخابات، ایران به جام جهانی رفت. او این نمایش را بدون هیچ کمک دولتی با اجراهای پیوسته روی صحنه برده است.

آنچه پشت بروشور نوشته شده ذهن تماشاگر را به سمت این موضوع می‌برد که قرار است نمایشی درباره مهاجرت ببینند؛ داستان آدم‌هایی که حالا با شرایط جدید قصد بازگشت دارند. اما آنچه در نمایش به تصویر کشیده می‌شود به نوعی فلسفه مهاجرت است. یعنی کندن جایی است که به آن تعلق خاطر داری. ما در این نمایش با سه نسل از مهاجران روبه‌رو هستیم.

اینکه نمایش بازگشت پسر نافرمان نمایشی است درباره چه؟ ناگزیریم که تعریفی روی آن بگذاریم. هر چقدر هم بخواهیم به سمت تئاتری برویم که معنایی به شکل مستقیم تولید نمی‌کند، این چیستی ما را رها نمی‌کند. این کار مستقیم به سمت تولید یکسری معانی رفته است. در زمانی که از اجرای این نمایش گذشت همیشه با این مساله چیستی روبه‌رو شدم. من به چند نکته اعتقاد دارم؛ یکی اینکه یک تئاتر در صورتی درست کار می‌کند که بتواند در ذهن مخاطبان خودش ورسیون‌های متفاوتی را تولید کند. یک تئاتر صرفا یک نسخه ندارد. اینکه بتوانید چند نسخه از یک نمایش ارایه دهید که تماشاچیان با ذهنیت‌های مختلفی آن را ببینند. بازگشت پسر نافرمان و ارتباطش با من از این تفکر می‌آید که این کار از کجا می‌آید؟ ریشه‌های این کار را در کجای ذهنم پیدا می‌کند. وقتی یکسری عوامل در اثر گذر زمان در کنار هم می‌نشینند و متوجه می‌شوم که شاخه ژنتیک کارم را پیدا کردم آن وقت شروع به نوشتن کردم. یک لحظه‌هایی هست که خودش را به من تحمیل می‌کند. در یادداشت بروشورم نوشتم که زندگی کاری من اینگونه نیست که مدام به این فکر کنم که قرار است چه تئاتری را به صحنه ببرم. غیر از تئاتر بحث سینمای مستند هم برایم جدی است. همیشه لحظه‌ای هست که به من می‌گوید احساس می‌کنم موجودی در جایی هست که مدت زمانی است در تاریکی مانده و یک لحظه برای من سیگنالی می‌فرستد که شروع به کشفش می‌کنم. بازگشت پسر نافرمان هم اینگونه بود. فکرهایی از چهار سال پیش در ذهنم شکل می‌گرفت تا به اینجا رسید. چهار سال پیش خیلی به گالیله فکر می‌کردم. شرایطی در کشور به وجود آمده بود که من بیشتر به گالیله و برشت فکر کردم. به این ایده نزدیک شدم که بیشتر روی آن کار کنم. بعدا این ایده را نقض و فکر کردم وقتی در شرایطی بیرون از تئاتر یک موقعیت تئاتری مثل موقعیت گالیله در جریان است شاید چندان برایم جذاب نباشد که بتوانم آن را در صحنه تئاتر بیاورم. تئاتر باید چیزی را به صحنه بیاورد که در تاریکی است.

بازگشت پسر نافرمان با سقوط آزاد فلیکس بومگانتر آغاز می‌شود. اما نمایش درباره آدم‌هایی است که از جایشان تکان نمی‌خورند.

در سال ۲۰۱۲ دقیقا ۱۴ اکتبر فلیکس بومگانتر ماجراجویی خودش را انجام داد و در فضا سقوط آزاد کرد. من در آن زمان داشتم به صورت زنده می‌دیدم. لحظه‌ای که در کپسولش باز شد و او داشت حرکت می‌کرد دوباره به یاد گالیله افتادم. احساس کردم در این ۹دقیقه‌وسی‌وخورده‌ای ثانیه که بومگانتر به زمین می‌رسد انبوهی از آنچه که بر بشر رفته و داستان‌هایی که انسان در طول قرن‌ها با آنها زندگی کرده از جلو چشمانم می‌گذرد. به این فکر کردم که این سقوط آزاد به خودی خود یک تئاتر است. با خودش انبوهی از موقعیت‌های دراماتیک را خلق می‌کند. اما برای تبدیل‌شدن به یک موقعیت نمایشی چیزی کم داشت. من قرار اجرا در بهمن امسال را در تماشاخانه ایرانشهر داشتم.

اما متن نداشتید و اینطور که می‌گویید نمی‌دانستید که چه کاری را روی صحنه ببرید؟

به قطعیت نرسیده بودم. گفته بودم می‌خواهم روی متن گالیله کار کنم اما هنوز بازگشت پسر نافرمان وجود نداشت. تماشاخانه ایرانشهر سالن کارگردان‌محوری است و به همین دلیل این قرار را گذاشته بودیم. اما خرداد ۹۲ شرایط جدیدی در جامعه ایران به وجود آمد. چهارروز بعد از انتخابات، پیروزی تیم‌ملی ایران و رفتن به جام‌جهانی اتفاق افتاد. متاسفانه در هیچ‌یک از این ماجراها من ایران نبودم و این حسرتی را برایم داشت. فکر می‌کنم همان‌جا بدنه شاخه ژنتیک نمایشم پیدا شد. نخ تسبیحی که در چهارسال با من همراه بود با این اتفاقات شکل گرفت. از خودم پرسیدم برای نبودن در خرداد ۹۲ و زندگی‌کردن در این شور و حال جامعه ایران حسرت می‌خوری و به انبوهی از هموطنانم فکر کردم که سال‌های خیلی زیادی را در خارج از ایران بودند و نمی‌توانستند بازگردند. من هیچ‌وقت رابطه‌ام به گونه‌ای نبوده که نتوانم به ایران بازگردم. همیشه رابطه‌ام را حفظ کردم. اما کسانی هستند که چنین امکانی را ندارند. بعد از ۱۴،۱۵ سال زندگی در خارج از ایران با کسانی آشنا شدم که سال‌هاست به ایران نیامده‌اند و با زندگی و رنج‌ها و محدودیت‌هایشان بودند. هربار که از فرودگاه شارل دوگل و اورلی به تهران می‌آمدم به این دسته از ایرانی‌ها فکر می‌کردم؛ آنهایی که مثل من نمی‌توانستند در فرودگاه بلیت بگیرند و به ایران بازگردند و فکر کردم الان وقتش هست که باید درباره آنها بنویسم. بالاخره جامعه ایران یکسری سوالات را مطرح کند و قدم‌هایی را بردارد. اگر این سال‌ها و آدم‌ها روی صحنه تئاتر مطرح نشوند پس کجا می‌شود درباره‌شان صحبت کرد؟ ما متاسفانه کمتر فرصت تولید درام زمان خودمان را داشتیم. تاکید می‌کنم که قصد ندارم بگویم هیچ‌کسی در تئاتر ایران نیامده درام زمان خودش را بسازد. کمتر فرصت داشتیم.

اما نمایش شما در سال ۹۲ اتفاق می‌افتد.

بله. اما نمی‌گویم فقط من این کار را انجام دادم. واقعیت این است که کمتر فرصتش پیش آمده. اما برایم مهم بود که حرف امروز را بزنم. فکر کردم تمام چیزهایی که چهارسال هجوم آوردند و من با آنها زندگی کردم در خرداد ۹۲ خودش را به من نشان داد. همه اینها جای دیگری به نقطه نهایی خودش رسید. این هم زمانی بود که تابلویی از آثار رامبراند که از قبل‌تر هم می‌شناسم و تابلوی بسیار معروفی است با عنوان بازگشت پسر نافرمان را دوباره دیدم. فکر کردم که حالا وقتش هست تا این نمایش شکل بگیرد. همه این عوامل از صدای گالیله که در زمان خودش شنیده نشد و سقوط آزاد بومگانت و خرداد ۹۲ و تابلوی رامبراند در یکجا باهم برخورد کردند.

و این تلاقی با حضور محمد چرمشیر کامل شد؟ فکر می‌کنم نخستین همکاری شما با ایشان باشد.

من مثل هر نمایشی که کار کردم با یک نویسنده صحبت می‌کنم. این بار با محمد چرمشیر باب همکاری را آغاز کردم. معمولا اینطور نیست که متن آماده‌ای را از نویسنده‌ای تحویل بگیرم. در دو همکاری با نغمه ثمینی هم همین‌طور بود. این بار دوست داشتم با محمد چرمشیر این تجربه را داشته باشم. خیلی هم از این همکاری خوشحالم.

در میان کارهایی که در یکی، دو سال گذشته داشتند بسیار متفاوت است. هم به لحاظ ساختاری و هم روایت، حداقل با کارهایی که امسال از چرمشیر دیدیم تفاوت زیادی داشت.

یکی از جذاب‌ترین برخوردهای محمد چرمشیر با پرسوناژهایش در این نمایش شکل می‌گیرد. آن هم رویکرد برخورد با آنها از طریق لایه‌برداری از روی آنها است. ما با یکسری پرسوناژ روبه‌رو هستیم که در یک بزنگاه دراماتیک به هم می‌خورند. همان‌طور که شما هم اشاره کردید سه‌نسل از مهاجران ایرانی در یک بزنگاه دراماتیک به هم برخورد می‌کنند. دو پرسوناژ فرانسوی هم هستند که در تقابل با این سه نفر هستند و یک پرسوناژ هم که هیچ‌وقت روی صحنه حضور زنده ندارد و آن هم پدر است. برخورد با این پرسوناژها در این کار شبیه برخورد یک گروه باستان‌شناس با یک سایت باستان‌شناسی بود. هیچ‌وقت نمی‌توانند با بیل و کلنگ و بلدوزر با سایت رفتار کنند. این شخصیت‌ها شخصیت‌هایی هستند که باید لایه‌برداری شوند تا به جایی برسند. ما با خسرو، رضا و نوال در این کار نمی‌توانیم جز این رفتار کنیم.

به نظر می‌رسد به نوعی خسرو گذشته این دو نفر است. رضا در میانه این مسیر ایستاده و نوال در نقطه شروع و انگار پروسه‌ای تکرارشدنی است.

همین‌طور است. این سه‌نفر یک ارتباط ارگانیک با هم پیدا می‌کنند. بخشی از این ارتباط در ذهن تماشاگر شکل می‌گیرد. برداشتی که شما داشتید همان موضوع برداشت‌های مختلفی است که دوست دارم در طول مسیر این نمایش تماشاگر داشته باشد. این یکی از آن نسخه‌هایی است که من هم کاملا با آن همراه هستم. ما شش‌میلیون مهاجر ایرانی داریم. هر چند نمی‌شود رقم دقیقی از آن را ارایه داد. باز به تعبیری بنا به رقم بانک جهانی از سال ۲۰۰۹ تا ۲۰۱۲ حدود ۱۸۰هزار تحصیلکرده ایرانی خارج شدند. فکر می‌کنم نمی‌توانیم نسبت به این حجم زیاد مهاجر بی‌تفاوت ماند. هرچند اصلا قصد نداشتم نه قضاوت کنم و نه راه نشان دهم. می‌خواستم به برخی از این پرسوناژها بپردازم.

البته در میان پرسوناژها فقط رضا است که حکم صادر می‌کند. دیالوگ‌هایش شعاری است.

این هم نکته درستی است. شخصیت رضا عصبانی است.

انگار هنوز از ریشه‌هایش جدا نشده.

بله. حکایت رضا حکایت این است که بعضی وقت‌ها آدم‌ها را از حرف‌هایی که می‌زنند نباید قضاوت کرد. از حرف‌هایی که نمی‌زنند باید شناخت. رضا را من اینطوری می‌شناسم. آدمی است که حرف‌هایی را که می‌زند در لایه زیرینش حرف‌هایی است که نمی‌زند. بیشتر این حرف‌هایی را می‌شنوم که نمی‌زند.

مثل برخوردی که با نوال دارد. با خشونت او را تحقیر می‌کند اما نگاهش جور دیگری است.

در واقع حرف‌هایی را به نوال می‌زند در زمانی که برای او موقعیت سختی است. اما یک جورایی این حرف‌هایی است که دارد با خودش می‌زند. سعی کردم در میزانسن هم این را دربیاورم. آنها پشتشان به هم است. رضا پشت به او این شیب را پایین می‌رود. اما برای من مهم بود که به لحاظ تصویرها و کادرها با چند «تنهای» با هم روی صحنه مواجه شوم. هر کدامشان انگار دورشان حباب تنهایی وجود دارد که از آن سخت بیرون می‌آیند.

به رقم بانک جهانی از سال ۲۰۰۹ تا ۲۰۱۲ حدود ۱۸۰هزار تحصیلکرده ایرانی خارج شدند. فکر می‌کنم نمی‌توانیم نسبت به این حجم زیاد مهاجر بی‌تفاوت ماند. هرچند اصلا قصد نداشتم نه قضاوت کنم و نه پند و اندرز دهم و نه راه نشان دهم. می‌خواستم به برخی از این پرسوناژها بپردازم

ناتالی برخلاف سایر شخصیت‌ها تنها کسی است که پایش روی زمین است و منطقی به وقایع نگاه می‌کند. او کسی است که خسرو را به سمت بازگشت به ایران هل می‌دهد. اما او تنها کسی است که با یک رویا زندگی می‌کند. خاطره برادرش که در ذهن او هنوز زنده است.

این داستان در فرانسه رخ داده است. سوال‌هایی درباره دوزبانه‌بودن این کار پرسیده شد. برایم بحث زبان‌ها جذاب بوده. این بار جزو دغدغه‌ای بود که به نظرم اجتناب‌ناپذیر بود که وقتی داستان در فرانسه رخ می‌دهد بنا به موقعیت دراماتیک دوزبانه باشد. اما بحث تنها زبان نیست. هر زبانی برای خودش فرهنگی را دارد. هر زبان با خودش یک زندگی را می‌آورد. بلز و ناتالی در این کار صرفا زبان فرانسه را نمی‌آورند. نگاه فرانسوی و دو نسخه از دو پرسوناژ فرانسوی را می‌آورند. به همان نسبتی که جامعه ایرانی نمی‌تواند نسبت به ۱۸۰هزارنفر ایرانی که از کشور خارج شدند بی‌تفاوت باشد جامعه فرانسه هم در این سه‌سال، سالی ۱۸۰مهاجر را پذیرفته است. جامعه فرانسه هم نمی‌تواند نسبت به این موضوع بی‌تفاوت بماند. بلز فتوژورنالیستی است که در جنگ عراق کشته شده است. برای من غیر از اینکه نشان‌دهنده کابوس‌ها و رابط بین گذشته ناتالی با اوست مثل خسرو بهداد داستان‌هایی درباره ترک‌کردن دارند. یک جایی از یک ضرب‌المثل فرانسوی کمک می‌گیریم که می‌گوید رفتن مثل مردن است. ما با این ترک‌کردن درگیر هستیم برایم مهم بود جایی اشاره شود خسرو و رضا و نوال مهاجران ایرانی هستند اما گونه دیگری از ترک‌کردن هم آنگونه‌ای است که ناتالی و بلز تجربه کردند.

این شخصیت‌ها یعنی شخصیت‌های ایرانی و فرانسوی یک نقطه مشترک دارند و آن هم جنگ است. خسرو و رضا از جنگ فرار کردند و نوال در جنگ بوده و بلز در جنگ کشته شده.

بله، اینها قربانی نزاع‌هایی هستند که آدم‌ها را از سرزمین‌هایشان جدا می‌کند.

هم خسرو و هم بلز هر دو عکاس هستند. اما شخصیت بلز آدم را به یاد کاوه گلستان می‌اندازد.

همین‌طور است. زمانی که داشتم به این شخصیت فکر می‌کردم به کاوه گلستان فکر می‌کردم. اما می‌دانید عکاسان زیادی در جنگ‌هایی که در سراسر دنیا اتفاق افتاد، کشته شدند. فکر می‌کنم مانند هر کارگردان دیگری در کارهایش حساسیت‌هایش بیرون می‌زند. طبیعی است که چون نسبت به سینمای مستند و عکاسی مستند حساسیت دارم و پیگیرش هستم این را در آنها نشان می‌دهم. در ماموت‌ها هم شروع کار با حضور یک عکاس جنگی شکل می‌گرفت. عکس برای من یک مقوله به‌شدت تئاتری است. در رابطه بین عکس و سینما حرف‌های زیادی زدیم. اما برای من نسبت پررنگ بین تئاتر و عکاسی وجود داشته و آن هم مربوط به جوهره مشترک این دو هنر است؛ جوهره نگه‌داشتن زمان. در تئاتر هیچ‌وقت نمی‌توانیم با زمان واقعی سروکار داشته باشیم. تئاتر حاصل ملاقات‌کردن زمان واقعی و زمان دراماتیک است. این زمان دراماتیک است که زمان فیزیکی را قطع می‌کند. در عکس هم با چنین مفهومی روبه‌رو هستیم. در هر عکسی یک زمان واقعی، یک زمان فیزیکی و یک زمان دراماتیک وجود دارد. این مهم‌ترین نقاط مشترک این هنرهاست و برایم مهم است که بیشتر به آن بپردازم.

شخصیت پدر در این نمایش همان‌طور که شما گفتید حضور زنده در روی صحنه ندارد. او تنها نقطه اشتراک خسرو با ایران است و اتفاقا همین پرسوناژ را آقای حسین راضی پدر شما بازی می‌کند. با توجه به مسوولیت‌های اجرایی ایشان حضورشان در مقام بازیگر جالب بود.

برای حضور ایشان روی صحنه مسیری طی شد تا این نقش را بازی کردند. من هم خیلی احساس خوشحالی می‌کنم که آقای راضی در این نقش بازی کردند. ابتدا قرار نبود ایشان بازی کنند. البته پیشنهاد آقای چرمشیر بود. در نسخه اول متن این پیشنهاد را دادند. اما من تصمیم قطعی نگرفته بودم. آخرین کسی که به جمع بازیگران پیوست پدر بودند. حضور ایشان در این نمایش یک جور وجه سمبلیک هم داشت. در بروشور هم اشاره کردم که در سال ۶۷ نخستین متنی که از محمد چرمشیر روی صحنه رفت با عنوان خداحافظ بود که در تالار قشقایی اجرا شد. آقای حسین راضی در آن نمایش بازی می‌کرد. من الان در آستانه ۳۶سالگی هستم. آن زمان ۱۰ساله بودم که با کنجکاوی زیاد هر وقت اجازه پیدا می‌کردم به پشت‌صحنه می‌رفتم و بارها این کار را دیدم. آن نمایش و آن فضا من را جادو کرده بود. در آن زمان آقای چرمشیر یک نویسنده جوان بود. تصویر ایشان خیلی خوب در ذهنم مانده است. جبر زمانه و چه خوب که وجود دارد بعد از بیست‌وچندسال این فرصت پیش آمد که بار دیگر در کنار آقای چرمشیر و آقای حسین راضی آن خاطره را زنده کنم. همه این سال‌ها دوست داشتم با آقای چرمشیر کار کنم. ایشان هم همیشه لطف داشتند و کارهایم را می‌دیدند. زمانی که فرصت فراهم شد از همان جلسه‌های اول روزی به یاد پروژه خداحافظ افتادم و در نهایت هم به جایی رسید که آقای حسین راضی بعد از ۲۵سال در کاری از من به نویسندگی محمد چرمشیر به صحنه برود.

در کارهای قبلی هیچ‌وقت پیشنهاد بازی در کارهایتان را به ایشان داده بودید؟

در کارهای قبلی پرسوناژی نبود که ایشان بخواهند یا بتوانند بازی کنند.

البته این کار هم به لحاظ ساختاری و روایی به نسبت کارهای دیگری که روی صحنه آوردید تفاوت زیادی دارد و بیشتر ساختار رئالیستی دارد.

من زمانی که قرار است کاری را روی صحنه ببرم به سبکش فکر نمی‌کنم. فقط برایم یک نقطه وجود دارد و آن هم این است که کاری که می‌خواهم انجام دهم سفارشی است که از خودم می‌گیرم. با خودم درباره انجام‌دادن کار صادق هستم. بعد شکلش پیدا می‌شود. یک نکته‌ای که برایم مهم بود دوست ندارم تبدیل به کپی کارهای خودم شوم. دوست ندارم از روی خودم کپی بزنم. در زمینه استفاده از زبان‌ها و سنتز میان آنها من این فرصت را داشتم که در سال ۲۰۰۹ که سال جهانی زبان‌ها بود نشان یونسکو را دریافت کنم. آن لحظه به این نتیجه رسیدم که درباره سنتز میان زبان‌ها قصد داری چه کنی؟ قصد نداشتم به کسی تبدیل شوم که روی این مساله درجا بزنم. ماموت‌ها کاری بود که اصلا زبان در آن وجود نداشت. سعی می‌کنم به نوعی در کار دشمن خودم شوم. این جمله‌ای است که رومئو کاستلوچی هم می‌گوید. نمی‌خواهم خودم را مداوم تکرار کنم. در این کار فکر می‌کنم سینمای مستند و درگیری من با آن تاثیر گذاشت. در این سال‌ها دو فیلم مستند ساختم که در ایران به نمایش درنیامده است. اما این فیلم‌ها در فستیوال‌های مختلفی سفر کرده‌است. برام مهم بود که چطور می‌شود روی صحنه تئاتر، تئاتر و سینمای مستند با هم ملاقات کنند. درباره تئاتر مستند حرف نمی‌زنم. چون این کار تئاتر مستند نیست و آنگونه تئاتر ویژگی‌های دیگری دارد که بازگشت پسر نافرمان در کانگوری آن نمی‌گنجد. من از ملاقات با سینمای مستند می‌گویم.

در فرانسه هم قرار است اجرای عمومی بروید؟

بله. بخش فرانسه این کار تهیه‌کننده مستقلی دارد. ایشان در بخش ایران نقشی ندارد اما بخش فرانسه را برنامه‌ریزی می‌کند.

بازیگران تئاتر بازگشت پسر نافرمان جز خانم شریفی و آقای بلز از گروه شما نیستند و خارج از کمپانی تئاتری شما دعوت شدند.

نوال شریفی و بلز عضو ثابت کمپانی ما هستند. این سومین کاری است که من با نوال همکاری داشتم. بابک کریمی اولین بازی تئاتری‌اش را در این نمایش تجربه می‌کند. برای خودم حضورش بسیار جذاب بود. از همکاری با او بسیار لذت بردم. با ناتالی چندین سالی بود که آشنا شده بودیم و به نظرم آمد که این نقش مال خودش است. خیلی هم نزدیک به خودش است. خیلی سریع هم جای خودش را پیدا کرد. ماکان هم با توجه به خوانشی که من از شخصیت رضا داشتم و می‌دانستم باید یک پرفرمر بگیرم، این بهترین انتخاب بود. من انتخاب‌های زیادی نداشتم. ماکان گزینه‌ای بود که می‌توانست این نقش را بازی کند.

شخصیت رضا در بازی‌اش و حتی در صورتش هم نشان داده می‌شود.

شانس مهمی که من داشتم این بود که هر شش بازیگر آن چیزی را که روی صحنه نشان می‌دهند زندگی کردند؛ حتی حسین راضی. بابک ۴۰سال ایتالیا زندگی کرده. نوال همسر من سال‌هاست که در فرانسه زندگی می‌کند. کاملا مساله را می‌شناسد. ناتالی همسر ایرانی دارد. حسین راضی نقش پدری را بازی می‌کند که پسرش در خارج از ایران زندگی کرده است. خوب ایشان هم با این موضوع غریبه نیست. این دوری را درک می‌کند. ماکان در میان خانواده و دوستانش مساله مهاجرت را بارها و بارها تجربه کرده است. بلز هم در کشوری زندگی می‌کند که میزبان مهاجران زیادی است. برای همه اینها این موضوع قابل لمس است. اگر برای عده‌ای از تماشاگران همذات‌پنداری می‌شود، به‌دلیل همین است که تجربه‌های مشترکی دارند.

روزنه آبی

نگاهی به نمایش «ملکه زیبایی لی نین»
پرهیز از معنا

رضا آشفته

فرمالیسم تکیه‌اش بر شکل است و ساختار اما هیچ‌گاه در عناد با معنا برنیامده است بلکه هدفش پرهیز از صراحت بیان و چیره‌شدن معنا بر شکل است. با این نگره متوجه خواهیم شد که هنرمند فرمالیسم می‌خواهد با جلوه زیبایی‌شناسانه بیشتر در عالم هنر بماند و برای همین بیان ظاهری هنر برایش بیش از مظروف آن خواهد بود اما هیچ‌گاه پرهیز از معنا جزو ارکان این مکتب هنری نبوده است. اگر میرهولد و مایاکوفسکی را دو تئاتری فرمالیست در هنر روسیه بعد از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ تلقی کنیم، خواناخواه هنوز هم روحیه انقلابی‌گری در نگاه هنرمندانه آنان موج می‌زند. میرهولد بازیگران را در مقام طبقه و نیروی کار در نظر می‌گیرد تا فرم جنبه‌های هنر طبقاتی را به شکل بارزتری آشکار کند. مایاکوفسکی نمایشنامه‌نویس و شاعر هم به‌گونه‌ای دیگر در دل ساختار به‌دنبال بیان شرایط سیاسی و اجتماعی آن روزگار است. هرچند این دو هر یک به‌گونه‌ای از گردونه هنر زمان خویش حذف شدند. یعنی ما نه در بیومکانیک اجرایی میرهولد و نه در فوتوریسم شاعرانه مایاکوفسکی ضدیتی با معنا نخواهیم دید ضمن آنکه ترغیب خواهیم شد معنای چندگانه‌ای را در زیر لایه‌های آثارشان بیابیم. متاسفانه در ایران بیشتر فرمالیسم در ضدیت با معنا دریافت و تاویل شده است و به همین خاطر برخی گرایش شدیدی به عاری‌کردن معنا از هنر دارند و با این روال تیشه بر ریشه اصالت هنر و هویت و فرهنگ ما زده‌اند. بنابراین درک اشتباه مانع از تحقق یک جریان ناب هنری شده است. در تئاتر ایران جریان فرمالیستی در کارگاه نمایش و از میانه دهه ۴۰ آغاز شد و آربی آوانسیان از سردمداران این جریان است و البته هنوز هم یکی از بهترین‌ها و موفق‌ترین‌ها. در این کارگاه افرادی مانند آشور بانی‌پال بابلا یکی از افراطی‌ترین و به‌نوعی ناموفق‌ترین‌ها بوده است. عباس نعلبندیان، بیژن مفید و اسماعیل خلج از چهره‌های دیگر این جریان هستند که هر یک به نوعی در مسیر موفقیت طی طریق کرده‌اند. این جریان هرگاه ریشه‌دار و اصیل می‌نماید موفق است و هرگاه تیشه بر ریشه‌ها زده کاملا ناموفق است.

همایون غنی‌زاده از آن دست کارگردانانی است که دغدغه فرم و شکل دارد اما در برخی موارد موفق و در برخی هم ناموفق بوده است. او در اجرای ددالوس و ایکاروس، آنتیگونه، کالیگولا و ۱۳۱۳ تبصره ۸ موفق بوده اما در اجرای در انتظار گودو، ملکه زیبایی لی نین و آگاممنون ناموفق بوده است. این بگیرونگیرشدن کارها هم تنها دلیلش حس تجربی و خلاقه است که با ریسک بالا مواجه خواهد شد و گاهی نتیجه حیرت‌انگیز و گاهی رفتن به بیراهه را به‌همراه دارد. او دوست دارد در مقام یک کارگردان تکنیکی از ابزار کارآمد مانند وسیله مکانیکی برای پرواز (ددالوس و ایکاروس)، کشتی (آگاممنون)، خمیرساز (کالیگولا) و کفساز (ملکه زیبایی لی نین) استفاده کند. یعنی در صحنه سروصدا و حرکت ایجاد می‌کند تا به‌واسطه این امکانات فنی بشود حوصله و تمرکز مخاطب را جلب کرد. او همچنین علاقه خاصی به جنون و بیماران روانی دارد برای همین بارها از فضاهای تیمارستانی و افراد روانی در آثارش بهره گرفته است مانند ملکه زیبایی لی نین، ۱۳۱۳ تبصره ۸، آنتیگونه و کالیگولا.

با آنکه نمایش «ملکه زیبایی لی نین» زیبایی‌های خاص خود را دارد در طراحی و ارایه تصاویر بکر و خلاق اما در کل در بازنمود متن مطرح مارتین مک‌دونا کم می‌آورد. او یک نویسنده ایرلندی است و مثل قاطبه روشنفکران و بیداردلان ایرلندی نظرگاه مساعدی نسبت به استعمارگر پیر- انگلیس- ندارد. برای همین در این متن با نگاه ناتورالیستی بر آن است تا عواقب حقارت، عصبانیت، جنون و مهاجرت و ویرانی ناشی از مستعمره‌شدن را عیان کند. بردن این مفاهیم در لابه‌لای زیبایی‌های ظاهری راه را به کژراهه تبدیل کردن است. اول اینکه این نویسنده ایرلندی جوان و آثارش کاملا معاصر است و دراماتورژی‌کردن یک متن معاصر اصولا درست نیست مگر آنکه واقعا بشود با این رویکرد اثر را بیشتر تفهیم کرد. دوم اینکه این متن هنوز به شکل درست و حقیقی‌اش در تهران اجرا نشده و این نگاه فرمالیستی به متن ناتورالیستی چندان خوشایندنیست.

تماشاخانه

گفت‌وگو با «بلز پوژاد پرو» بازیگر فرانسوی نمایش بازگشت پسر نافرمان
به چشمان تماشاگران نگاه می‌کنم

بلز پوژاد پرو از بازیگران شناخته‌شده تئاتر فرانسه است که برای بازی در نقشی در نمایش «بازگشت پسر نافرمان» به ایران آمده و به مدت دو هفته در این نمایش بازی کرد.

او در پاریس و آوینیون در نمایش‌هایی به کارگردانی افرادی چون فلیسین ژوتنر و ایزابل استارکیه نقش‌آفرینی کرده و در چندین فیلم سینمایی و تلویزیونی نیز حضور قابل‌توجهی داشته است. وی در حرفه خود از حضور استادانی چون ریموند آکواویوا و تیری هارکور در استودیوی جردن بسویک بهره برده است.

بلز پوژاد پرو، که از موسسان شرکت «مای رود» است، در سال ۲۰۱۲ با علی راضی در تئاتر ملی آماندیه برای نمایش «در جست‌وجوی تاریخ تولد و انقراض ماموت‌ها» همکاری کرد. بلز در این نمایش نقش برادر ناتالی را بازی می‌کند؛ عکاس خبری‌ای که در جنگ عراق کشته شده و خاطره او تنها چیزی است که در ذهن ناتالی، شخصیت زن نمایش باقی است. او از دومین حضورش در ایران و بازی در این نقش گفت.

شخصیت برادر با سایر کاراکترها متفاوت است. او شخصیت ماورایی این اجراست. یعنی برخلاف بقیه شکل واقعی ندارد و در خیال ناتالی است. چطور شد که این نقش را پذیرفتی؟

برای من این نقش یک نقطه اشتراکی با سایر پرسوناژها داشت. آن هم سوال اصلی و هسته اصلی این نمایش بود. درست است که این شخصیت ایرانی و خارج از وطنش نیست و صرفا یک روح است. اما برای او هم موضوع مساله جداافتادن و دورماندن از یکسری ریشه‌ها و اصل‌ها وجود دارد. این مساله‌ای نیست که صرفا به یک ملیت مربوط باشد. مربوط به همه آدم‌ها و یک مساله جهانی است.

اتفاقا این شخصیت در سرزمین خودش هم کشته نمی‌شود و در سرزمین دیگری می‌میرد. مثل سرنوشتی که سایر پرسوناژها ممکن است داشته باشند.

من هم مثل شما فکر می‌کنم. این پرسوناژ کارش جایی خارج از کشور خودش تمام می‌شود. این نقطه مشترک هم وجود دارد که این هم مانند سایر پرسوناژها در خارج از زادگاه داستانش به پایان می‌رسد. در عین حال این شخصیت کابوس‌های ناتالی هم از طریق او ادامه پیدا می‌کند. او ذهنیت کابوس‌وار ناتالی است که در همه لحظه‌ها با او همراه است. همه پرسوناژها به نوعی دچار یک خاطره و گذشته هستند.

اما ناتالی رابطه‌اش را با گذشته قطع نکرده است. سه پرسوناژ دیگر رابطه‌شان را با گذشته قطع کردند. اما همین خاطره برادر باعث شده تا ناتالی همچنان با گذشته همراه باشد.

برای ناتالی ساده نبوده که گذشته‌اش را فراموش کند. بقیه پرسوناژها هم گذشته‌شان را فراموش نکردند بلکه از آن فرار می‌کنند. تلاش می‌کنند آن را به کناری بگذارند اما آن گذشته همچنان در کنارشان هست.

شخصیتی که شما بازی می‌کنید نقش عکاسی است که برای ثبت جنگ رفته و کشته شده است. ما عکاسان زیادی را در این سال‌ها داشتیم که در جنگ‌های مختلف قربانی شدند. اما این

پرسوناژ من را به یاد کاوه گلستان می‌انداخت. با علی راضی هم که صحبت می‌کردم او هم انگار به کاوه فکر کرده بود. برای بازی این نقش به کاوه فکر می‌کردید؟

من وقتی داشتم به این نقش فکر می‌کردم؛ به عکاسان خبری و خبرنگاران زیادی فکر می‌کردم؛ عکاسان و خبرنگارانی که در عراق، افغانستان، لیبی و سایر مناطق جنگی کشته شدند. دوستان خبرنگاری داشتم که در این سال‌ها به سوریه رفتند و برنگشتند. یک خبرنگار بسیار معروف یوگسلاوی به نام یان روستفل بود که ماجراهای بالکان را پوشش می‌داد. من از او خیلی ایده گرفتم. یادداشت‌های او را خواندم و سعی کردم که از طریق یادداشت‌های او به این شخصیت نزدیک شوم. موضوع کشته‌شدن خبرنگاران و عکاسان در جنگ موضوعی است که مربوط به همه‌جای دنیاست و خبرنگاران زیادی در سراسر جهان بودند که برای پوشش خبری رفتند و دیگر به خانه‌شان بازنگشتند. خیلی از آنها قربانی مین شدند.

هر خبرنگار و عکاسی که در جنگ فعالیت می‌کند با این پدیده ممکن است روبه‌رو شود. به نظرم آن صحنه‌ای که لحظه رفتن روی مین بود تداعی‌کننده همین حرف شد.

این ویژگی مین است که در لحظه‌ای که مشغول جنگ نیستی و احساس می‌کنی همه‌چیز آرام است و تو می‌خواهی یک عکس بگیری، یکدفعه می‌روی روی مین و همه‌چیز تمام می‌شود.

شما از سرزمینی می‌آیید که تئاتر در آن ریشه محکمی دارد. نظرتان درباره تماشاگر ایرانی چیست و چه فیدبک‌هایی از آنها گرفتید؟

خیلی خوشحالم که در ایران بازی کردم. می‌دانم که این سالنی که ما در آن بازی کردیم از نظر جایگاه هنری بسیار ارزشمند است. اما آنچه درباره تماشاگر ایرانی باید بگویم ارجاع من به یکی از جمله‌های شخصیت نوال در همین نمایش است که به ناتالی می‌گوید در ایران بهتر است به چشمان مردم نگاه کنی. من هر شب بعد از اینکه اجرا تمام می‌شود در لحظه‌ای که برای رورانس روی صحنه بازمی‌گردیم تلاش می‌کنم تا جایی که ممکن است به چشمان تماشاگران نگاه کنم. از طریق چشمان آنها حدس بزنم که به چه فکر می‌کنند و نظرشان درباره کار ما مثبت است یا خیر. یکسری تفاوت‌های فرهنگی وجود دارد. طبیعی است که ما در ایران این تفاوت‌ها را ببینیم. مثلا در فرانسه تماشاگر بیشتر تشویق می‌کند. این سنت تماشاگر فرانسوی است که تشویق کند. اما در دوباری که به ایران آمدم و تئاترهایی که دیدم متوجه شدم رفتار تماشاگر ایرانی یک‌جور دیگر است. خیلی لذت می‌برم از اینکه هر شب در چشمان آنها نگاه و آنها را کشف کنم.

چه کارهایی را در این مدت دیدید؟

در این سفر به‌دلیل فشردگی و سنگینی کار و اجراهای پشت‌سرهم تنها توانستم «در انتظار گودو» را ببینم.