گالری‌گردی

۸۰سالگی جواد مجابی در گالری ثالث

● **شایلان عشایری:** جمعه، نوزدهم مهر ۱۳۹۸، جشن تولد ۸۰سالگی آقای جواد مجابی با حضور هنرمندان و دوستان و دوستدارانش در گالری ثالث برگزار شد.

جواد مجابی سال ۱۳۴۷، زمانی که در دادگستری مشغول به کار بود، به پیشنهاد «اردشیر محصص» وارد حرفه روزنامه‌نگاری شد. به ملاقات سردبیر روزنامه اطلاعات رفت و حدود ۱۰ سال در این حرفه کار کرد تا اینکه سال ۱۳۵۸ با دیگر روزنامه‌نگاران با مشکلاتی روبه‌رو شد و دیگر اجازه فعالیت نداشت؛ ولی هیچ‌گاه رابطه‌اش با روزنامه‌نگاری قطع نشد. با نظمی که در کار روزنامه‌نگاری داشت، یاد گرفته بود که می‌تواند در خانه هم کار کند. نتیجه این سال‌های نشستن و نوشتن، آثاری شامل شعر، طنز، رمان، داستان کودک، پژوهش، داستان کوتاه و سفرنامه است. البته او افزون بر مواردی که اشاره شد، فیلم‌نامه و نمایش‌نامه نیز نوشته است. با بیش از یک دهه سابقه فعالیت رسانه‌ای می‌توان به دبیری گروه فرهنگی روزنامه اطلاعات و سردبیری مجله‌هایی مانند «تکاپو» و «دنیای سخن» اشاره کرد.

در جشن زادروز ۸۰سالگی او کوروش شیشه‌گران، سیدعلی صالحی، محمد حسینی، محمدعلی جعفریه، حسین محجوبی، کامبیز درم‌بخش و محمود دولت‌آبادی که حالا جزئی از خانواده او هستند، درباره فعالیت‌های او در عرصه‌های مختلف شعر، داستان‌نویسی، تحقیق و پژوهش فرهنگی، نقاشی، طنزپردازی و رفاقت‌شان جملاتی صمیمانه گفتند، عکس گرفتند و از گذشته‌ها یاد کردند. آقای مجابی را از «دنیای سخن» می‌شناسم؛ چراکه مادرم دوستدار و تحصیل‌کرده رشته ادبیات فارسی است و آرشیوی از مجله‌هایی مانند «دنیای سخن»، «آدینه»، «امید ایران» و... گرد آورده است. «دنیای سخن» از سال ۱۳۶۵ تا ۱۳۸۰ به صورت ماهنامه یا دوماهنامه منتشر می‌شد. روز جمعه پیش از رفتن به گالری ثالث به گنجینه مادرم سری زدم و در مجلات، به دنبال نوشته‌های آقای مجابی آنها را مروری کردم... شعرهایی مثل «شانه به سر» که برای پوپک دخترشان سروده بودند، داستان‌های کوتاه، داستان «زیگورات واژگون» یا «گفت‌وگوها»، «گفت‌وشنودی با احمد شاملو»... . شماره مخصوص «دنیای سخن»، شماره ۲۵، اسفند ۱۳۶۷، با سردبیری آقای جواد مجابی. این مجله همسن من، البته چند ماه جوان‌تر از من است. باز کردم و شروع کردم به نگاه‌انداختن. ستون اول فهرست (شاد زی) سرمقاله، روبه‌روی آن جواد مجابی. پس این یادداشتی از سردبیر است. شروع کردم به خواندن... . این‌جور می‌گذشت که با توجه به تاریخ، نزدیکی به بهار و مسائل روز مملکتی مجابی از طراح درخواست یک طرح جلد شاد کرده بود.

طراح دست و دلی برای شادکشیدن نداشت، عناصری مکرر و خسته‌کننده پیشنهاد داد و با هم گفت‌وگویی را آغاز کردند.

مجابی به شادی، جوانی و سازندگی اعتقاد دارد و آن را به پویایی حیات، بالندگی یک ملت و رشد نیروهای آن معنا می‌کند. بمباران‌ها و مصیبت‌های واردشده به مردم آن روزگار در کنار تمام تلاش جامعه برای سازندگی و حرکت دوباره در جریان زندگی را توصیف می‌کند. خاطره‌ای برای طراح تعریف می‌کند و به او می‌گوید: «مشکلات فردی و اجتماعی برای همه وجود دارد. آدم فرزانه باید از روزگارش فاصله بگیرد و دورتر را نگاه کند، عمق را. بیشتر از آنکه به فکر خودش باشد، به شهرش، ملتش و جامعه بشری فکر کند، غصه‌خوردن که هنر نیست». طراح با مطرح‌کردن مسائل جنگ، گرانی، قاچاق، بی‌کاری، زندانیان سیاسی و مهاجرت... با شادبودن و شادی و طرح شاد جلد در تضاد بود و درنهایت تزریق به‌زور شادی را دهن‌کجی به غصه و بدبختی مردم می‌دید. اجازه مرخصی گرفت. «شادی وجود دارد طراح عزیز! فقط تو باید آن را نشان دهی، ببینی و رد آن را بگیری. شادی ایمان سوزانی است به قابلیت‌های نامکشوف بشر». در این میان طراح جیم شد و مجابی او را به کسی که تخیلش از کار افتاده و آرزویی شاد برای خود، فرزندان و وطنش ندارد، تشبیه می‌کند.

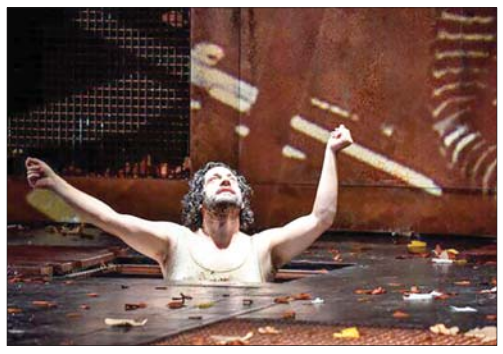
«بدون روی جلد شاد هم می‌توان یک مجله روشنِ امیدبخش داد. پیام این‌همه هنرمند و نویسنده و شاعر را به مردم ایران رساند که ما تولیدکنندگان آثار هنری و ذوقی به شما سلام می‌کنیم. ما نه روباروی شما که از خود شما هستیم. بافت در نسج این یکپارچگی عظیم شکوهمند مثل شاخه‌هایی از یک جنگل که به جنگل درود می‌فرستد. خوشا که صدای ما به گوش شما می‌رسد که حتی اگر نمی‌توانستیم سخن بگوییم هم باکی نبود. حتی سکوت ما هم، پیام‌آور است، پیام جنبشی که طبیعت دگرگون‌شونده آن را بازتاب می‌دهد». این شد طرح سرمقاله و آن شد طرح روی جلد. طرح جلد از علیرضا اسپهبد است.

«شاد زی» تبدیل به موضوع داغی برای همه شده بود؛ چراکه دوران سختی برای همه بود. شرایطی که در سال‌های دهه ۶۰ تجربه شد... جنگ هشت‌ساله، خرابی‌ها، بینوایی‌ها، مشکلات دوران سازندگی و تمام تحولاتی که کشور پشت‌سر گذاشت، منجر به بروز تغییراتی در زندگی اجتماعی، فرهنگی و سیاسی مردم شده بود و البته که تغییرات این سال‌ها تابه‌حال ادامه داشته است. در آن نوشته تلاش مجابی را برای ترغیب طراح برای امید داشتن و نیروآفرینی در او را خواندم. می‌توانستم خودم را جای آن طراح سیاست‌زده و غمگین ببینم.

ادامه در صفحه ۱۴

امیررضا کوهستانی با «فیلوکتت» در برلین

فاجعه اتفاق می‌افتد



تارا حسینی‌زاد

چند سال پیش ضبط ویدئویی نمایش «رقص روی لیوان‌ها» کار امیررضا کوهستانی را دیدم. کنجکاو کارهایش شدم و اولین کار کوهستانی روی صحنه را در تهران، خانه هنرمندان دیدم، «هفده دی کجا بودی». بهار امسال هم با دیدن نمایش «سالگشتگی»، کوهستانی برایم جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد. می‌دانستم که در آلمان چند بار نمایش‌نامه‌هایی بر صحنه برده و با «کامراشپیل» مونیخ همکاری دارد. از وقتی که شنیدم قرار است «فیلوکتت» هینر مولر، نمایش‌نامه‌ای درباره کماندار بزرگ یونانی را در برلین اجرا کند، منتظر اجرای نمایش‌نامه بودم و شب افتتاح آن در پنجم اکتبر را از دست ندادم. در یکی از سالن‌های معروف و قدیمی تئاتر در برلین، دویچس تئاتر.

نمایش‌نامه مولر براساس تراژدی کلاسیک یونانی است، درباره فیلوکتت که در نبرد با ارتش تروا دچار مارگزیدگی شد. بوی تعفن زخمش و گریه‌های تحمل‌ناپذیرش باعث شد او را در جزیره متروک لمنوس تنها رها کرده و پشت سر بگذارند. ۱۰ سال گذشته است. ادیسه‌ئوس اکنون به فیلوکتت، کمانش و قدرتش برای مقابله با تروا احتیاج دارد و این آغاز نمایش است. ادیسه‌ئوس برای بازگرداندن فیلوکتت تنها نیست. او نئوپتولموس، پسر آشیل را نیز به‌همراه دارد. نئوپتولموس خود دل خوشی از ادیسه‌ئوس ندارد، اما اکنون هدف مشترک بزرگی با او دارد. هدف بزرگی که باعث می‌شود از مشکلات شخصی‌اش چشم‌پوشی کند، همراه ادیسه‌ئوس، به امید برگرداندن فیلوکتت و نجات تروا، راهی لمنوس شود.

در میان صحنه، مربع بزرگی را می‌بینیم پوشیده‌شده از برگ. طراح صحنه هم یک ایرانی است، میترا نجم‌آبادی و موسیقی هم محصول یک هم‌وطن، بامداد افشار. ادیسه‌ئوس و نئوپتولموس هر دو لباس استتار نظامی به تن دارند. نئوپتولموس با دستگاه کوچکی برگ‌ها را کنار می‌زند. صفحه بزرگ فلزی را کف زمین می‌بینیم که مانند دیواری به طرف بالا کشیده می‌شود. چند صفحه مشبک فلزی کف زمین به چشم می‌آیند. در زیرزمین صحنه دیگری وجود دارد که در طول نمایش با دوربین‌های متحرک، ما هم وقایع زیرزمین را دنبال می‌کنیم. استفاده از دو صحنه در این نمایش و بازی هوشمندانه دوربین‌ها قطعا یکی از نقاط قوت این کار است. دوربین‌ها گاه بر بازیگران بر روی صحنه اصلی متمرکز می‌شوند و گاه به زیرزمین می‌روند و وقایع روی صفحه فلزی دیوارمانند به نمایش درمی‌آیند. این نمایش تنها سه بازیگر دارد. ادگار اکرت نقش فیلوکتت را بازی می‌کند. در ابتدای نمایش او در صحنه پایینی است. ابتدا فیلمی از زخم روی پایش نشان داده می‌شود و سپس خودش یکی از صفحه‌های مشبک روی زمین را کنار می‌زند و به صحنه اصلی پا می‌گذارد. دیدن زخم پای فیلوکتت، دانستن آنکه این قهرمان، تنها گذاشته شده و سپس دیدن چهره غم‌انگیزش، باعث ایجاد احساس همدلی تماشاگر می‌شود. یورگ پوز، در نقش ادیسه‌ئوس، با لحن سرد و خشکش، با هر کلمه‌ای که شمرده‌شمرده ادا می‌کند، تماشاچی را از خود دورتر و هر لحظه منزجرتر می‌کند. او هدفش را به‌خوبی می‌شناسد و برای رسیدن به هدفش از هیچ دروغ، قتل و فاجعه‌ای نمی‌هراسد؛ اما نئوپتولموس با بازی نیکلاس وتزل، در پایان نمایش به غم‌انگیزترین شخصیت تبدیل می‌شود. او از ابتدا با تزویر ادیسه‌ئوس راضی به همراهی با او شد. ادیسه‌ئوس می‌دانست که او «استعدادی در دزدی و دروغ»* ندارد اما او را آن‌طور فریفته بود که «شیرین است پیروزی! برای همین فقط یک روز بیشتر نیاز نداری! سیاه کن زبانت را، بعد با همان فضیلتی که می‌خواهی، تا هر زمان که می‌خواهی، زمانت را بگذران»*.

اکنون نئوپتولموس بیش از پیش مستأصل و پشیمان شده است. اشک می‌ریزد و با التماس می‌خواهد کمان دزدیده‌شده را به فیلوکتت بازگرداند. دیر شده، فاجعه اتفاق می‌افتد. تأثیرگذارترین صحنه نمایش اینجا اتفاق می‌افتد، وقتی نئوپتولموس با ناباوری به دوربین خیره می‌شود. دوربین را به سمت تماشاگرها برمی‌گرداند. در انتها همه ما با او همدردیم. در انتها جنگ همه ما را تغییر داد. جنگ، ما را قاتل کرد.

*ترجمه به فارسی از محمود حسینی‌زاد که در دست انتشار است.

با البرز کاظمی درباره نمایشگاه «مواجهه/ مواجهه» در گالری دستان

پرسه در حوالی مرگ

عسل عباسیان

البرز کاظمی عکاس و تصویربردار در نمایشگاه تازه خود که ۱۹ مهر افتتاح شده و تا ۲۶ مهر در گالری دستان (اتاق برق) ادامه دارد، در حوالی مرگ پرسه زده است. او با دستمایه قراردادن واپسین روزهای زندگی پدربزرگش و همین‌طور روزهای پایانی حضور داعش در موصل عراق، به مواجهه‌ای تازه با مسئله مرگ پرداخته است. دستان نمایش البرز کاظمی با عنوان «مواجهه/ مواجهه» در فضای سابق اتاق برق را اعلام می‌کند.

البرز کاظمی، دانش‌آموخته نقاشی از هنرستان هنرهای زیبای تهران است. علاقه او پس از فارغ‌التحصیلی بیشتر در حوزه عکاسی و سینما بوده و آثارش بیشتر بر پایه عکاسی و ویدئو هستند. این سومین نمایشگاه البرز کاظمی در دستان است. آثار او پیش از این در نمایشگاهی انفرادی در گالری شماره ۶، نمایشگاهی انفرادی در زیرزمین دستان ((تن عکس)، ۱۳۹۷)، یک پروژه در اتاق برق ((تکه‌های تن)، پروژه ۱۰ از ۵۰) و چندین نمایشگاه گروهی به نمایش درآمده‌اند.

در نمایشگاه فعلی، هنرمند با ارائه مجموعه‌ای از تصاویر، مخاطب را در مقابل چند دوگانه مختلف قرار می‌دهد. بخشی از تصاویر مربوط به ویدئوهایی است که او در دو سال گذشته در موصل (عراق) و در زمان پاک‌سازی مناطق مختلف از سربازان داعش ضبط کرده است. این ویدئوها فضاهایی آخرالزمانی را نمایش می‌دهند که با وجود سکوت مستتر در آنها، نشان از موقعیت جنگ، ویرانی و بی‌ثباتی دارد. این تصاویر که به قول هنرمند در «حوالی» جنگ قرار دارند، در کنار تصاویر دیگری از محیط داخلی و دوره پایانی زندگی پدربزرگ هنرمند، به نمایش درآمده‌اند. در مجموعه دوم، مخاطب با نشانه‌های مستقیم مرگ روبه‌رو نمی‌شود، بلکه با جزئیاتی با اطلاعات کم، اما با اشاره‌های عمقی، مواجه است. در مواجهه با هر دو این مجموعه‌ها، به‌شکلی نزدیک و حتی صمیمی، با جریان‌های حول یک اتفاق مواجه می‌شویم. لحن دیدن و نگاه به سوژه، مسئله‌ای جمعی را تبدیل به موضوعی فردی می‌کند و برعکس، سوژه‌ای شخصی را در دید جمعی قرار می‌دهد. درعین‌حال، حضور عنصر دوربین و مواجهه سوژه‌ها با آن، لایه‌ای دیگر به مشاهدات هنرمند و مخاطب می‌افزاید. شما را دعوت به خواندن این گفت‌وگو می‌کنم.

نام نمایشگاه شما «مواجهه/ مواجهه» است؛ درباره ایده کلی نمایشگاه توضیح دهید.

این نمایشگاه ترکیبی از دو مجموعه است که هرکدام نوعی مواجهه‌اند؛ یکی مجموعه مواجهه من در پنج‌ماه آخر پیش از مرگ پدربزرگم است. نه اینکه از موضوع مرگ او عکاسی کرده باشم، اما تلاش کردم حال‌وهوای روزهای آخر را به تصویر بکشم. مجموعه دوم ویدئوهایی است از دوران حضورم در موصل عراق از جنایت بشری که وجهه اجتماعی بیشتری دارد. درحالی‌که مواجهه نخست کاملا فردی است، این دو مجموعه را کنار هم گذاشتم که یکی indoor و دیگری outdoor است.

چه شد که این دو مواجهه را در قالب یک نمایشگاه، با مخاطبتان به اشتراک گذاشتید؟

ترجیحم این است که از منظر فرمالیستی به این سؤال پاسخ دهم. گاهی یک مجموعه مشخص در کنار خود ویدئو و اینستالیشن دارد، ولی من دوست داشتم دو مجموعه از دو مدیای متفاوت را کنار هم بگذارم. البته این دو می‌توانند از نظر مفهومی با هم اشتراکاتی داشته باشند. وقتی دو مجموعه را در قالب یک نمایشگاه عرضه کنیم، در این بین پاساژی به وجود می‌آید. عکس‌ها آرام‌ترند و رنگ‌های سردی دارند و بعد هم ویدئوهایی از جنگ دیده می‌شوند. می‌خواستم ببینم آیا از چشم مخاطب این دو مجموعه می‌توانند با هم ارتباط برقرار کنند یا نه. چالشی هم برای خودم بود که سعی کنم با یک چیدمان، این دو مجموعه را مثل تکه‌های یک پازل به هم بچسبانم و در نهایت یک اینستالیشن داشته باشم.

عکس: ریحانه طراوتی

فارغ از قرابت فرمال، کانسپت هر دو مجموعه هم قرابت تماتیک دارند. قرابتی که شاید بتوان آن را پرسه در حوالی مرگ تعبیر کرد؛ پرسه در حوالی مرگ پدربزرگ که فردی نزدیک است و پرسه در حوالی مرگ شماران انسانی که با جنگ مواجه‌اند و هر لحظه ممکن است جان خود را از دست دهند؛ اما آنچه که به چشم می‌آید، این است که مرگ پدربزرگ در قالب سکون (عکس) و مرگ مردمان جنگ‌دیده در قالب حرکت (ویدئو) به نمایش درآمده است. درباره این دوگانه توضیح دهید و سپس از تجربه خود در پرسه‌ای که حوالی مرگ داشتید بگویید.

چون آن زمان فیلم‌بردار تلویزیون آرسی‌ان بودم و بر اساس مأموریتم به موصل رفته بودم، هم فیلم گرفتم و هم عکس؛ اما ویدئوها به‌مراتب بیشتر بودند. اتفاقی که افتاد این بود که مثلا در امتداد تصویر، سربازی کنار صلیب در شهر کاراکش است که بار معنایی آن را تغییر می‌داد. می‌توانست یک عکس باشد؛ اما وقتی تصویر حرکت می‌کند، همه‌چیز متفاوت می‌شود و حس‌وحال آن لحظه بهتر منتقل می‌شود. درباره مجموعه مرگ پدربزرگ نیز باید بگویم که سکون در آن روزها جاری بود و نمی‌شد از آن وضعیت چیزی جز سکون نمایش داد. در موصل همه چیز در تلاطم بود و خیلی از مردم پذیرای مرگ نبودند؛ درحالی‌که پدربزرگ من عمر خودش را کرده بود و پذیرای مرگ بود. در موصل استرسی که بین مردم بود با ویدئو بهتر می‌توانست بازنمایانده شود. عکس هم گرفتم؛ اما عکس‌ها قدرت فیلم‌ها را ندارند.

ویدئویی هست که از تونل داعش گذر می‌کند و عکس نمی‌توانست عمق و تاریکی آن تونل و حال‌وهوای آن را بازتاب دهد. مجموعه موصل سال ۲۰۱۶ تصویربرداری شد و مجموعه مرگ پدربزرگ چندماه قبل‌تر از آن. اما با هیچ‌کدام از این مجموعه‌ها در لحظه ثبت نمی‌دانستم که قرار است چه‌کار کنم و بعدها ایده‌ها را پیدا کردم و دو مجموعه کنار هم نشستند. لحظات عکاسی از مجموعه مرگ پدربزرگ حتی نمی‌دانستم که دارم از روزهای واپسین زندگی پدربزرگم عکاسی می‌کنم و بعدا این عکس‌ها یک مجموعه شدند. از هر سری عکس و تصویر انگار باید زمان بگذرد تا بتوان هویت آنها را بازشناسایی کرد و متوجه شد که در نهایت چه مجموعه تصویری ثبت شده است.

عکس‌ها آنالوگ هستند و بدون ادیت فتوشاپی. علت استفاده از این متریال چه بود؟

من همیشه آنالوگ عکاسی می‌کنم، چون این‌جوری پروسه عکاسی برایم جذاب‌تر می‌شود. اینکه عکس را می‌گیری ولی نمی‌توانی آن را ببینی و مدتی طول می‌کشد تا ظاهر شود و در این مدت حتی ممکن است بعضی عکس‌هایتان را کلا فراموش کنید، باعث می‌شود به عکس‌ها فکر کنید و با وقفه‌ای که تا ظهور پیش می‌آید، تطور ذهنیت خودتان را درک می‌کنید و ایده‌های جدید به ذهنتان می‌رسد. در عکاسی دیجیتال وقتی که عکس‌ها همان لحظه دیده می‌شوند، انگار پروسه درگیری من با تصویر تمام می‌شود اما در آنالوگ برعکس این اتفاق می‌افتد. عکاسی آنالوگ فرصتی برای اندیشه بیشتر عکاس است.

تجربه مدتی زندگی در حوالی جنگ و مشاهده آنچه در آن حوالی می‌گذرد، برای شما چگونه بود؟

وقتی در آن موقعیت هستید، چندان متوجه عمق فاجعه‌ای که در حال رخ‌دادن است، نمی‌شوید و روی دور تند فقط کارتان را انجام می‌دهید. بیشترین فکرها و حس‌ها بعد از این سفر جاری شدند. وقتی به تهران رسیدم تازه کابوس جنگ برایم شروع شد. تازه احساساتم متبلور شدند. استرس و ترس ممکن است آن لحظه سراغت بیاید ولی خیلی فکر مشغول نمی‌شود و بعد از دورشدن از فضا تازه می‌شود آن را درک کرد.

چه فکرها و حس‌هایی پس از بازگشت از جنگ برایتان به‌وجود آمد؟

یکی این بود که احساس می‌کردم یک گزارش تصویری توان نشان‌دادن آن همه سیاهی را ندارد. الان هم فکر نمی‌کنم در بازتاب آن موفق بوده‌ام اما تلاشی بوده برای ساختن فضایی از آن همه مهابت.

کارکردن روی این دو پروژه بر خود شما به‌عنوان ناظر این دو ماجرا، چه اثری گذاشت؟

نمی‌توانم درباره مجموعه مرگ پدربزرگ بگویم از آغاز اساسا مجموعه بوده که بتوانم تبیین کنم چه اثری بر من داشته اما درباره موصل چون در تلویزیون و با تصویر رسانه‌ها نمی‌توان به عمق ماجرا پی برد اما ما از دور خیلی راحت درباره جنگ و صلح و... نظر می‌دهیم؛ درحالی‌که واقعیت اساسا آدم را لال می‌کند. گاهی ابزار برای بازنمایی فاجعه پیدا نمی‌کنیم و برای همین سراغ مدیوم‌های هنری می‌رویم اما نهایتا آنها هم در این بازنمایی شکست می‌خورند.

با توجه به تعبیر سوزان سانتاگ از ثبت بصری بحران که ما را صرفا ناظر رنج دیگران می‌داند و بیگانه با عمق رنج آنها و با توجه به اینکه شما هم در بحرانی مثل حمله داعش به موصل حاضر بودید و تصویر گرفتید، چقدر مدیوم تصویر را گویای آنچه به‌راستی در جنگ می‌گذرد می‌دانید؟

خیلی چیزها تأثیر دارد. صدا تأثیر دارد. بو تأثیر دارد. حتی موقعیت فیزیکی شما در آن لحظه بر درکتان از آن اثر می‌گذارد. ثبت تصویری شاید ۱۰درصد از فاجعه را بازنمایی کند. حتما باید با حواس پنج‌گانه‌ات در آن شرایط باشید تا آن رنج را حس کنید و تصویر که صرفا می‌تواند یک یا دو حس را درگیر کند، برای درک عمق فاجعه کافی نیست. در نمایشگاه ویدئویی در کنج دیوار با ویدئو پروژکتور پخش می‌شود. من این کار را کردم تا شما سرتان را حین بازدید از نمایشگاه بچرخانید، چون وقتی در محیط جنگ هستید مدام در حال چک‌کردن اطرافتان هستید. یا تماشای ویدئویی که با یک الس‌دی پشت ویترین بیرون قرار دارد، نیازمند قوزکردن است که فضایی شبیه تجربه آدم در همان موقعیت را که مدام باید از خطر خمپاره و... قوز کند، بازسازی می‌کند.

جذبیت پایان

حسین گنجی
منتقد

یکی از سخت‌ترین نقش‌ها برای بازیگران تئاتر و سینما شاید بازی در نقش کسی است که قرار است دیگر نباشد، بمیرد یا کشته شود. به‌نوعی بازی در لحظه‌های پایان برای یک نقش یا انسان. همین مقدار سختی و شاید بیشتر از آن برای کسی است که می‌خواهد این لحظه را برای ما به تصویر بکشد. پایان جذبیتی دارد که هر هنرمندی را برای به‌تصویرکشیدنش وسوسه می‌کند. پایان نام دیگر مرگ است که هر روز ذهن هر کسی را به خود مشغول می‌دارد و این ذهن می‌تواند ذهن هر انسانی باشد. ذهن کسی که صبح برای خریدن نان بیرون رفته است یا عاشقی که برای خریدن گل به گل‌فروشی رفته یا جوانی که به جنگ می‌رود. این تصویر چگونه می‌تواند باشد؟ البرز کاظمی گویا در عکس‌هایش در پی نمایش چنین وضعیتی است؛ وضعیتی که سکوت در آن نقش بی‌بدیلی دارد و سکون که عکس به‌خوبی می‌تواند از آن بهره بجوید، گویی احاطه‌گر آن است. البرز کاظمی گویی در تب‌وتاب زندگی دنبال نقاطی است که زندگی در آنجا حرف‌هایش به پایان رسیده است و می‌خواهد ما به احترامش سکوت کنیم. جاده که بن‌بست است، کمدی که آستینی از آن بیرون مانده است و گلی که سال‌ها پیش معشوقی با دیدنش به زندگی برگشته، روایت‌هایی است از پایان یک راه، یک روز یا یک حیات باشکوه که امروز هرکدام دیگر معنای گذشته خود را ندارند و خالی از حرف شده‌اند. در برخی زاویه‌ها عکاس به خطا رفته و خود نیز جذب شده است و گویی اوست که رفته و از بالا دارد به خود نگاه می‌کند و این‌چنین از روایت باز مانده و در برخی دیگر اشیا یا بهتر بگویم سوژه‌ها به خطا انتخاب شده‌اند و نتوانسته‌اند نمایندگان خوبی برای مفهومی باشند که از نظر من انتخاب شده است؛ ولی در برخی دیگر آن‌چنان که برشمرده شد، مثل دستی که از میان مبل یا پرده بیرون زده یا دیواری که صورتی از آن بیرون زده است یا آستین بیرون‌زده از میان انبوه لباس‌های در کمد، تصویر به‌خوبی معنا را تداعی‌گر است و معنی به‌خوبی روایت‌گر پایان است. کاظمی در مواجهه است و گاهی در این مواجهه خود را مقابل دانسته و گاهی نتوانسته روایت‌گری خود را حفظ کند و مخاطب خود را در مواجهه قرار دهد. مواجهه با آنچه می‌توان احترام به سکوت و احترام به یاد و احترام به چیزی که دیگر نیست و از دست رفته، دانست و مجذوب تماشایش شد. او ما را در زاویه قرار می‌دهد که انسان کمتر به آنها توجه کرده است و این زاویه‌ها گاهی سوژه‌های بکر را یافته‌اند و گاهی سوژه‌ها خود را در این مواجهه تحمیل کرده‌اند؛ تحمیلی که شاید در مسیر شدن و در آینده نه‌چندان دور از البرز دیگر نبینیم و او را به نمایش سکوت‌های باشکوهش بشناسیم. البرز کاظمی با انتخاب‌های خود تکه‌ای از جنگ را و به یک اعتبار تکه‌ای از زندگی را به ما نشان داد که شاید کمتر ما شاهد و ناظر آن بوده‌ایم. تکه کمتر دیده‌شده، تکه کم‌اهمیت دانسته‌شده که اتفاقا اعتبار ازدست‌رفته و معنای سرکوب‌شده و لحظات کشته‌شده، همین نقاط‌اند که انسان قطعات تن و ذهن و روح خود را در این زاویه‌ها، کنج‌ها و سوژه‌ها می‌تواند بجوید و مخاطب دور از واقعه، با دیدن اینهاست که ویران می‌شود و در عمق میدانش اندیشه فرومی‌غلتد.

دیوان نمایش

خطابه اجرا: بازگرداندن تئاتر به آنچه از آن گریخته بود

مهام میقانی

● «خطابه اجرا» Lecture Performance گرچه از میانه دهه ۶۰ قرن گذشته میلادی به گونه‌ای از سخنرانی که با تمهیدات نمایشی شکل گرفته بود اطلاق می‌شد، اما به تحقیق می‌شود ادعا کرد که عمر رواج آن- یا دست‌کم- جدی‌گرفتن آن به بیش از ۱۰ سال نمی‌رسد. برای هنر «اجرا» تعاریف و مفاهیم گسترده‌ای در نظر گرفته شده، اما اگر بپذیریم که «اجرا» گونه‌ای از به‌نمایش‌گذاشتن منهای حضور قطعی درام و عمومِ متعلقات آن باشد، از ابتدا بیش از آنکه اهالی تئاتر آغوش خود را برای آن باز کرده باشند، هنرمندان هنرهای تجسمی به‌عنوان زبانِ هنوز الکنی آن را پذیرفتند و به کار گرفتند که اجازه می‌داد تعدادی از عناصر رقیق‌شده تئاترال را به آثار خود پیوند بزنند. اجرا لزوما داستان یا درام سرراست ندارد؛ مجموعه‌ای از وقایع است که می‌تواند در قالب‌های گوناگون؛ از عکس و تصویرسازی تا رقص و آواز در برابر تماشاگران اتفاق بیفتد و در بسیاری موارد حتی آغاز و پایان مشخصی ندارد. از طرفی دیگر کلمه «خطابه» Lecture از بدو پیدایش آن در زبان لاتین پیوندی مستحکم با آکادمی داشته است. ریشه لاتینی این کلمه در پیوند Legre و Lect به معنای انتخاب برای خوانده‌شدن جست‌وجو می‌شود و به همین خاطر است که در زبان انگلیسی که وارث خلف زبان لاتین است، به مدرس یا استاد دانشگاه همان «خطابه‌گر» نیز گفته می‌شود. در قرون وسطا وقتی «خطابه» به Lectura بدل شده بود، این واژه دیگر سراسر مفهومی علمی داشت. از همین توضیحِ به‌شدت خلاصه احتمالا می‌شود دریافت که «خطابه اجرا» پیوندزدن دو امر مفترق است. «اجرا» با هنر پیوند دارد و «خطابه» با آکادمی و به‌این‌ترتیب «خطابه اجرا» همنشینی مسالمت‌آمیز هنر و علم است. درواقع همین تبار کلمه خطابه است که تک‌گویی یک خطابه‌گر را در یک «خطابه اجرا» به «مونولوگ» شبیه نمی‌کند. بازیگری که مونولوگی را ادا می‌کند و خطابه‌گری که سخنرانی می‌کند، هر دو مشغول تک‌گویی هستند، اما در خطابه اجرا آنچه به‌عنوان تک‌گویی ارائه می‌شود ریشه در پژوهشی علمی دارد که می‌تواند دراماتیک نباشد. پژوهشی که برخلاف «تئاتر تعلیمی» لزوما به قصد آموختن چیزی عرضه نمی‌شود. در «تئاتر تعلیمی» نیز بارها پیش می‌آید که روند نمایش متوقف شود و یک یا تعدادی از بازیگران رودرروی تماشاگر آموزه‌های خود را منتقل کنند. آنچه سبب می‌شود «تئاتر تعلیمی»، «خطابه اجرا» نشود، ماهیت آموزشی آن است. «خطابه اجرا» گرچه از دل پژوهشِ معمولا آکادمیک بیرون می‌آید اما تلاش نمی‌کند آموزش دهد. درواقع بخش خطابه‌ای یک خطابه اجرا درحالی‌که سرراست‌ترین شکل برای بیان روند و نتایج یک پژوهش است، خود سویه‌های نمایشی را نیز می‌پذیرد. به این معنا، خطابه اجرا روند پیدایش و رشد تئاتر را معکوس می‌پیماید تا از دیالوگ به تک‌گویی و از صحنه‌آرایی نمایشی به صحنه‌آرایی کاربردی برسد. به همین جهت است که هر خطابه‌ای را نمی‌شود یک «خطابه اجرا» خواند. طبیعی است که هر سخنرانی نحوه بیان و نوع اجرای خود را دارد، اما چرا سخنرانی او را نمی‌توان خطابه اجرا در نظر گرفت؟ اگر یک سخنران، خطابه خود را با ارائه عکس، فیلم و تصویرسازی همراه کند مجبور خواهیم بود به لحاظ تئوریک کار او را زیرمجموعه «خطابه اجرا» بدانیم؟ پاسخ به این سؤال منفی است. این رویداد هنوز یک سخنرانی و نه یک خطابه اجراست. پس آیا آنچه یک سخنرانی را به خطابه اجرا تبدیل می‌کند، به‌کاربردن عناصر نمایشی آشکار است؟ یعنی بهره‌گیری از هنرهای تجسمی (فیلم، عکس، تصویرسازی و ...) بدون حضور عناصر نمایشی سبب نمی‌شود که یک سخنرانی به خطابه اجرا تبدیل شود؟ بهترین راه تعریف یا مفهوم‌پردازی آنچه به‌عنوان خطابه اجرا می‌شناسیم - که در سال‌های اخیر هرچه بیشتر به گوشمان می‌خورد- پیوند هنر و علم است. در این پیوند «اجرا» نماینده هنر می‌شود و «خطابه» نماینده علم. قرار نیست این پیوند به صورت یکسان اتفاق بیفتد؛ یعنی نیمی اجرا و نیمی خطابه در کار نیست. از طرفی وقتی می‌گوییم در خطابه اجرا، «خطابه» نماینده علم شده است منظور این نیست که آنچه عرضه می‌کند باید یک واقعیت علمی تثبیت‌شده باشد. دو هنرمند لبنانی برجسته «خطابه اجرا»، «ولید رعد» و «ربیع مروه» به ما آموخته‌اند که «خطابه» آنها می‌تواند کاملا ریشه در خیال داشته باشد، اما آنچه آنها خیال می‌کنند بیانگر یک بی‌عدالتی بزرگ تاریخی است. آنها آنچه را که می‌بایست واقعیت باشد اما نیست نشان می‌دهند. این خود علمی‌کردن یک فقدان است و به نظر می‌رسد خطابه اجرا به خوبی از پس انجام‌دادن آن برآمده. تصور کنید یک خطابه اجرا روند برچیده‌شدن شهرک‌های غیرقانونی اسرائیلی و ازمیان‌رفتن دیوار بلند میان دو تکه جداافتاده از سرزمین‌های فلسطینی را مورد بحث خود قرار می‌دهد. وقتی همه می‌دانیم این دو رخداد هرگز اتفاق نیفتاده‌اند، «خطابه اجرا» مانند یک طعنه گزنده عمل می‌کند.

ادامه در صفحه ۱۴