ادامه از صفحه ۹

ابدیت و مدرنیسم

با اینکه کوساما در دهه ۶۰ میلادی با هنرمندان بزرگی از جمله دانله جاد، مینی‌مالیست یا اندی وارهول پاپ آرتیست آشنایی‌های نزدیکی داشته اما دو فاکتور مهم زنانگی و ژاپنی‌بودن را فراموش نکرد. تاثیرپذیری یایوئی از این دو سبک هنری یعنی مینی‌مالیسم و پاپ آرت غیرقابل انکار است. در همان سال‌ها بود که کوساما آثار خود را با لحنی انتقادی آرایش می‌داد؛ لحنی که نشانگر موقعیت زنان در جوامع مردسالاری چون ژاپن بود. از اواخر دهه ۶۰ میلادی مساله توهم‌های بصری مورد توجه وی قرار گرفت. این توجه دو رکن و ریشه اصلی داشت؛ یکی آشنایی او با هنرمندانی چون وازارلی ایتالیایی و دوم مشکلات و آسیب‌های روحی و روانی‌اش. یایوئی در دوران کودکی مورد اذیت و آزار شدید مادرش قرار گرفت و همین مساله باعث آن شد تا برای مدت‌های مدیدی تنهایی، سکوت و توهمات بصری را تجربه کند.

بحران روحی کوساما حتی به خودکشی نیز رسید اما خوشبختانه از آن صرف‌نظر کرد. وی پس از مهاجرت به نیویورک با هنر مدرن، هنر مفهومی، پرفورمنس و سایر رسانه‌های نوین آشنا شد و چندین اثر خود را در موزه‌ها و گالری‌های معتبر نیویورک از جمله موزه هنرهای مدرن نیویورک به اجرا گذاشت. در دوسالانه سی‌وسوم ونیز با موفقیت مهمی مواجه شد و در ۱۹۷۳ به ژاپن بازگشت و برای مدتی در بیمارستان روان و اعصاب بستری شد. او می‌گوید: «اگر به خاطر هنر نبود، سال‌ها پیش خود را کشته بودم.»

همین نوع نگرش به جای اینکه باعث کناره‌گیری کوساما شود، برعکس دلیلی شد برای کار بیشتر و در نهایت خلاقیت‌های شگفت‌انگیز. در سال ۱۹۹۳ بار دیگر به عنوان نماینده ژاپن در دوسالانه ونیز موفقیت بزرگی به‌دست آورد و این‌گونه موفقیت‌ها مرتبا تکرار شده است. کوساما بیش از ۵۰ پروژه مفهومی و تجسمی در سراسر جهان اجرا کرده است. از جمله در موزه هنرهای معاصر نیویورک، لس‌آنجلس، ونیز، معاصر ژاپن و به همراه هنرمندانی چون جاسپر جونز، کلیس اولدنبرگ، اندی وارهول، فرانک استلا و دانله جاد.

نمایشگاه یایوئی کوساما تا ژوئن ۲۰۱۲ در گالری تیت مدرن لندن ادامه دارد.

۳ یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های مدرنیته، بدون شک هویت‌زدایی، بازیابی هویت و هویت‌سازی‌هاست. ارایه الگوهای متعدد و متنوع زیست‌مدرن از طرفی باعث می‌شود تا فردیت‌ها در ورطه‌ای بحرانی قرار گیرند و از طرف دیگر همین بحران‌ها دلیل و انگیزه‌ای می‌شوند جهت کشف مجدد. هویت‌های فرهنگی، اعتقادی، فردی، اجتماعی و جنسیتی. در چنین وضعیتی است که هنرمندان براساس این انگیزش‌ورانه (Drive) عظیم به اشکال مختلف خود را با مفاهیم و موضوعات دخیل در گستره هویت درگیر می‌کنند. حال دیگر خرده‌فرهنگ‌ها و خرده‌جوامع اندیشه برابر با فرهنگ‌های کلان یافته‌اند. بر همین اساس بسیاری از روایت‌های شخصی و هویت‌سازی‌های موقتی بازتابی هنری داشته و دارند.

سیندنی شرمن نیز یکی از همان هنرمندانی است که با بازسازی هویت‌های فردی متعدد و بازشناسایی چهره‌های به‌یادماندنی فرهنگ غرب چه قدیمی و چه معاصر، زبانی خاص و پویا را در جهان هنر خلق کرده است. موزه هنرهای مدرن نیویورک در اقدام جالب‌توجه و ارزنده‌ای مجموعه آثار مختلف و متنوعی از شرمن را به نمایش گذاشته که طیف این مجموعه بسیار گسترده است.

از عکاسی، فیلم کوتاه و بلند گرفته تا نوارهای ضبط‌صوتی که در آن شرمن داستان‌هایی عامیانه و ساده را تعریف می‌کند و نیز ماسک‌های دست‌ساخت خودش. مجموعه عکاسی‌های دیواری شرمن که در سال ۲۰۱۰ خلق شده نیز برای نخستین‌بار در این نمایشگاه بزرگ در معرض دید علاقه‌مندان قرار گرفته است. در این مجموعه جدید شرمن بدون هیچ‌گونه تقلید از شخصیت‌های موردعلاقه‌اش صرفا از «خودش» عکاسی کرده که نوعی بازیابی هویتی است که به آن اشاره کردیم. شرمن طی حدود ۲۰ سال با استفاده از انواع مواد پلاستیکی، گریم سینمایی خود را از هویت فردی‌اش خالی و چیزی ساختگی را به مثابه هنری تکرارناشدنی ارایه کرده است.

«چیزی» ساختگی که برای لحظه‌ای مخاطب را به یاد هویتی دیگر می‌اندازد. ساختگی بودن کنشی است عامدانه از سوی شرمن که همگی را به مشارکت دعوت می‌کند: «شما هم می‌توانید برای دقایقی یا ساعاتی هویت فردی خود را فراموش و با لاستیک معجزه‌گر یا همان لاتکس تجربه‌ای جدید را آغاز کنید و به پایان رسانید!»

شرمن خالق هویت‌های لاتکسی است. هویت‌ها و ماسک‌هایی که زشتی زوایای مختلف و بحرانی زندگی معاصر را پنهان می‌کنند.

شرمن در بطن این دعوت بازیگوشانه و طنزآمیز به نکته اصلی این بحث تاکید دارد و آن رفتن و بازگشت هویت‌هاست و نیز بازنمایی آرزوهایی کوچک و خرد بشر که گاه خود را با عمل زیبایی بینی (پلاستیک) سرگرم می‌کند و گاه با دغدغه‌های رژیم‌های لاغری و تناسب اندام. اما همین بشر در این پروسه، بازگشتی تقدیری به هویت‌های فردی و جمعی خود خواهد داشت. چنین است که پروژه مدرنیسم برخلاف آنچه برخی اندیشمندان پایانش را نوید داده‌اند بدون پایان در چرخه‌های نیم‌باز و نیم‌بسته به راه خود ادامه می‌دهد.

هادی مرزبان، بازیگر و کارگردان مومیا

بیشتر از این صدایم نمی‌رسد

رضا آشفته

عکس: سیامک زمردی‌مطلق، ایران تئاتر

نام هادی مرزبان در سال‌های اخیر گره خورده است به نام اکبر رادی. کارگردانی که با اجرای نزدیک به ۱۸ نمایش از اکبر رادی بیشترین آثار او را در ۲۰سال اخیر به صحنه برده است. هر چند که در این سال‌ها یک نمایشنامه از بهرام بیضایی (خاطرات بازیگر نقش دوم) و نمایشی نوشته خودش درباره شمس و مولانا را به صحنه برد و بارها هم قصد داشت نمایش دکتر نون از آثار حسین پاکدل را به صحنه بیاورد اما مرزبان تنها کارگردانی است که متمرکز روی آثار رادی حرکت کرده است. قرار بود امسال مرزبان «تانگوی تخم‌مرغ داغ‌داغ» رادی را به صحنه بیاورد، اما در سکوت کامل خبری به صحنه آمد. نمایش مومیا نمایشی است که مرزبان بعد از سال‌ها از نویسنده‌ای غیر از رادی به صحنه برده و خودش هم بعد از سال‌ها به صحنه بازگشته است. این نمایش هم‌اکنون در تالار چهارسو اجرا می‌شود. نمایشی دارای سه اپیزود و درباره روابط و مسایل انسان ایرانی و معاصر است. در این نمایش فرزانه کابلی، بهرام ابراهیمی، سیروس همتی، صبا کمالی، و نیکا سلیمانی بازی کرده‌اند.

ما بیشتر هادی مرزبان را با آثار شادروان اکبر رادی می‌شناسیم که شما از سال ۶۳ با اجرای «پلکان» پا در این راه گذاشته‌اید و الان شما را در راه دیگری می‌بینیم و متن مومیا از یک نویسنده دیگر است. آیا برنامه دیگری را پیش گرفته‌اید و دیگر نمی‌خواهید به سراغ آثار رادی بروید؟

حقیقت این است که به قول خود رادی موهایم را در راه کار کردن آثار رادی سفید کرده‌ام. او در کتاب مکالماتش اشاره می‌کند، در آخرین شبی که لبخند باشکوه آقای گیل را کار می‌کردیم و چه زیبا بود آن شب و چه حسن تصادفی بود که چنین بزرگداشتی برای رادی گرفته بودند و در آخر اجرای لبخند باشکوه آقای گیل، لبخند رضایت آقای گیل بزرگ را دیدم که آمد روی صحنه و باز هم اشاره کرد که مرزبان خودش را پای این چند ورق‌پاره من پیر کرد و به حق و حقوق خودش نرسید. به هرحال ربع قرن در کنار رادی کار کردن، موقعیت بسیار خوبی است و به نظرم الان هم رادی هست کمااینکه این خبر را هم باید بدهم که در تیرماه باز یک کار بزرگی از اکبر رادی در تماشاخانه ایران‌شهر روی صحنه خواهم برد به نام تانگوی تخم‌مرغ داغ. الان درصدد جمع‌آوری بازیگرانش هستم و خیلی با وسواس این کار را دارم می‌کنم. رادی همیشه معلم من بوده و خواهد بود. الان هم متن آقای آقاخانی را دارم کار می‌کنم.

قبلا هم با هم همکاری داشته‌اید؟

بله، به عنوان بازیگر با او همکاری داشته‌ام. آقاخانی در نمایش هملت با سالاد فصلم بازی می‌کرد. ما با آن کار خیلی به هم نزدیک شدیم و من از نقطه نظرات ایوب خیلی استفاده می‌کردم و به نظرم یک هنرمند خیلی خالصی است. خیلی شفاف است. آن همکاری ما را به هم خیلی نزدیک کرد. من در ایران نبودم و البته متن مومیا را خوانده بودم، که از طرف مرکز هنرهای نمایشی با من صحبت شد برای اجرا در جشنواره تئاترفجر و اجرای عمومی. من با ایوب آقاخانی از آنجا تماس گرفتم و به او گفتم که می‌خواهم به دعوت آقای رحمت امینی لبیک بگویم. او دو تا طرح را پیشنهاد کرد که من مومیا را پسندیدم. متن را فرستاد و من هم آمدم. حدودا یک ماه و نیم بیشتر تمرین نکردیم. بعد هم به جشنواره آمدیم و بعد هم اجرای عمومی. اگر به طرف ایوب رفته‌ام به گونه‌ای او تحت تاثیر رادی است. در بروشور نمایش ایوب مطلبی نوشته که دقیقا ارادت خود را به رادی اعلام می‌کند. متن به گونه‌ای در پاره‌ای از لحظات حال و هوای رادی را دارد.

متن مومیا را خوانده بودید، آن متن دوم ایوب آقاخانی را خوانده‌اید؟

الان اسمش در ذهنم نیست ولی من مومیا را بیشتر پسندیدم.

جاذبه اولیه متن برای شما چه بود؟

یک جورهایی ماجرایش برایم داغ بود. برای همه زمان‌ها بود. من رادی را دوست داشتم برای اینکه او برای همه زمان‌ها می‌نوشت. برخلاف اینکه برخی از آدم‌ها آتش زیر خاکستر آثار رادی را در نمی‌آوردند و در ظاهر چیزی را می‌دیدند و می‌گفتند. حتی مناسبتی‌ترین کار رادی را مثال بزنیم: «آهسته با گل‌سرخ» که درباره انقلاب نوشته شده، وقتی می‌خواهیم کار کنیم، می‌بینیم برای امروز است. مومیا هم برای همه زمان‌هاست. گرچه قصه مربوط می‌شد به قبل از انقلاب و مسایلی است که مربوط به ماموران مخفی آن موقع اتفاق می‌افتد ولی برای همه زمان‌ها و مکان‌هاست.

مواجهه این دو مامور دوره پهلوی در حال حاضر صورت گرفته یا اینکه خود مواجهه هم مربوط به گذشته است؟

برای اینها اتفاقاتی افتاده که مربوط به قبل از انقلاب هست. ما اینجا زمان را شکانده‌ایم.

می‌خواهم بدانم زمان این مواجهه سال ۹۰ است یا...؟

الان این دو همدیگر را ملاقات می‌کنند. می‌تواند هر سالی باشد. منتها اینکه می‌گویم ما زمان را از بین برده‌ایم، زمان اکنون است ولی اتفاقات برای گذشته است. ما الان سازمانی نداریم. اینها را از سازمان بیرون کرده‌اند و آنها در آنجا یک موضوع عشقی داشته‌اند. یکی آمده تا از دومی انتقام بگیرد و به قول خودش فقط دارد بازی می‌کند.

در آثار رئالیستی هر چه صراحت و شفافیت عیان‌تر باشد، زیبایی و جذابیت بیشتر خواهد شد. اما الان وقتی زمان نامعلوم می‌شود، شبهه، ایجاد نمی‌کند؟

اولا این کار را شما صددرصد رئالیستی نبینید. به همین دلیل است که می‌بینید در متن و اجرا، در زمانی که اپیزود سوم دارد اتفاق می‌افتد، مصادف با لحظه‌ای که پدر دختر را می‌زند، یکهو تلفن محمود مستوفی به نوا را داریم می‌شنویم و تلفن نوا دارد جواب داده می‌شود. در اینجا زمان و مکان شکسته شده است. همین‌جاست که ایوب آقاخانی تحت تاثیر رادی است و حتی یک‌بار هم به او گفتم، مثلا شبیه این را در باغ شب‌نمای رادی هم داشتیم. هیچ زمان و مکانی نداشت و یکهو از این زمان به آن زمان می‌رفتند، طرف از هیروشیما صحبت می‌کرد در صورتی که در زمان ناصرالدین‌شاه چنین مسایلی هرگز اتفاق نیفتاده است. می‌خواهم بگویم که به دنبال اثر کاملا رئالیستی نگردید. ما بینابین داریم کار می‌کنیم و امثال این زیاد هست.

این شبهه‌ها در متن بسیار هست و به عبارتی یک‌سری خطوط حذف شده در جای‌جای آن احساس می‌شود. انگار این ممیزی از سوی خالق اثر صورت گرفته باشد؟

به طبع خالق اثر کارش را ممیزی نمی‌کند. وقتی خواستیم کار را اجرا کنیم، به هر حال خودتان هم می‌دانید که یک‌سری مسایل هست که خطوط قرمز دارد و اداره نظارت و ارزشیابی وقتی با ما صحبت کردند، گفتند که به اینها وارد نشوید. شاید همان شبهاتی که شما اشاره می‌کنید، به خاطر اینها بود که مشخص شود صددرصد مربوط به زمان قبل از انقلاب است.

در اپیزود اول شطرنج‌باز ساتیا جیت‌رای دیده می‌شود، آنجا هم در جریان یک بازی عشق‌باختگی و مالباختگی شکل می‌گیرد. اینجا به جای دو تا مرد اشرافی دو تا مامور مخفی را می‌بینیم که...

ببخشید عذر می‌خواهم آقای آشفته، برایمان این اجرا مشکلاتی ایجاد کرد. به ما گفتند که تخته نباید باشد. ما به فکر شطرنج هم افتادیم اما به همین دلیل هم گفتیم شطرنج نباشد، نکند فکر کنند ما تقلید از فلان فیلم کرده‌ایم. گفتیم تخته را می‌گذاریم ولی بازی نمی‌کنیم. تخته فقط یک بهانه هست بین ما.

این شرایط می‌توانست شرایط مطلوبی باشد که اگر این شبهات نبود بسیار زیباتر از این چیزی می‌شد که ما الان داریم مومیا را می‌بینیم. حتی می‌توانم بگویم به راحتی یک شاهکار دیده می‌شد. فکر می‌کنم این شبهات فقط به متن ضربه نزده حتی بازی شما و آقای ابراهیمی را هم محدود کرده است. آن فضایی که می‌خواهد برای شما برون‌فکنی ایجاد کند و از بازی شما جوشش و خروشی را متبلور کند، احساس می‌کنیم در جایی این بازی متوقف شده است.

کاملا درست است.

و این بازیگران بیچاره فرصت پرواز ندارند.

جانم! از دل ما گفتی... و از زبان ما...

این در حالی است که بازیگر بازی‌اش درست است و بر همه‌چیز اشراف دارد، اما این توقف مانع از ایجاد آن بازی مطلوب شده است.

من فکر می‌کنم، این قراردادی است بین من و شما و این سالن. من و شما می‌دانیم چرا. به هر حال ما باید بپذیریم. من مرزبان یا باید نپذیرم، این کار را بکنم. یا به هر حال یک‌سری خطوط قرمز هست که فکر می‌کنم خطوط قرمز را از هر کسی بهتر می‌دانم. بعد از ۴۰ سال کار، عجیب است که خطوط قرمز را ندانم. اینجا یکهو مسایلی برای بازی تخته و حتی برای سیگارکشیدن مساله ایجاد می‌شود. در صحنه چه اشکالی دارد که کار بد را نشان بدهیم. سیگار کشیدن خیلی بد است ولی وقتی باید بدی آن را روی صحنه نشان بدهم، آن را باید مذمت بکنم. وقتی تماشاگر ببیند که روی صحنه همه‌چیز زیبا و پاک باشد، سیاهی را چطوری ببینیم و چطوری در کنار سیاهی خودش را نشان بدهد. متاسفانه یک‌سری ممیزی‌های سلیقه‌ای حاکم هست.

قانونمند نیست؟

من راحت بهتان بگویم که به رییس‌جمهور هم گفتم: ممیزی سلیقه‌ای دارد بیداد می‌کند. شما به زیباترین وجه اشاره کردید و دقیقا زدید به هدف. شما می‌گویید همه‌چیز هست ولی دست‌های بازیگر بسته است. مثل این می‌ماند که پاهای دونده‌ای را ببندند و بعد به او بگویند حالا بدو. من باید پاهایم باز بشود تا بدوم. چه اشکالی در تخته نرد هست که نباید بازی‌اش را نشان بدهیم. نمایش بر اساس این تخته‌نرد نوشته شده است، در صحنه آخر می‌آیم آن را می‌بندم. بازی تمام شد، مستوفی کارش را انجام داد. گفتند نه! و با هزار خواهش من اجازه دادند تخته نرد باشد. تماشاگر من وقتی می‌بیند که بازی صورت نمی‌گیرد، می‌فهمد که به من این اجازه داده نشده است! برای چه باید این‌گونه باشد؟ در یک نمایش می‌بینیم که فلان خانم یا آقا سیگار می‌کشد، بعد در نمایش دیگر چنین اجازه‌ای داده نمی‌شود. اینجاست که جنگ در می‌گیرد. من یا باید نمایشم را ببوسم و بگذارم کنار یا باید بپذیرم. وقتی می‌پذیرم آشفته نامی هم می‌گوید فکر نکن روی بازی شما هم اثر گذاشته بود. حالا آشفته این را می‌فهمد. تماشاگر معمولی من که متوجه نمی‌شود. فکر می‌کند ایراد از من است. من که به همه نمی‌توانم توضیح بدهم که قضیه این هست. به هر حال ما در شرایطی کار می‌کنیم که باید خطوط قرمز را رعایت کنیم و من شدیدا به آن اعتقاد دارم. من همین اندازه در جمهوری اسلامی دارم کار می‌کنم، یعنی من لبیکم را گفته‌ام. نظام و قانون نظام و قانون هنری آن را پذیرفته‌ام اما وقتی گیرهای سلیقه‌ای دارد اعمال می‌شود، اینها آزاردهنده است. ولی وقتی او آن ور میز نشسته، من مجبورم قبول کنم، یا اینکه کار نکنم.

شما قرار بود شهرام عبدلی را برای نقشی بیاورید که الان خودتان بازی می‌کنید، فکر نمی‌کنید آن انتخاب به دلیل سن پایین شهرام عبدلی و الگوی رئالیستی اجرا اشتباه بوده و الان خودتان یا آدمی در سن و سال خودتان گزینه بهتری برای این نقش هستید؟

خودم بهتر بودم. کاملا درست است. من اصولا زمانی که کارگردانی می‌کنم اصلا بازی نمی‌کنم و اصلا اعتقادی هم به بازی در کار خودم ندارم چون همیشه یک چشم سومی باید باشد. شهرام عبدلی آمدند اما دو هفته مانده به اجرای ما مشکلی برایش به وجود آمد، از همین دغدغه‌های نانی که برای همه دوستان به وجود می‌آید. ایشان رفتند و خودم نقش را گرفتم و عدو سبب خیر شد.

در اپیزود دوم هم باز با وجود آنکه یک‌سری حقایقی هست، کنش مناسبی وجود دارد، این فرار مشخص نیست، دختره مجهول می‌ماند و صراحتی برای شناساندن او نیست. معلوم نیست که او از چی و کجا و چه زمانی دارد می‌گریزد. این مساله هم به گونه‌ای رئالیسم متن را با مجهولاتی مواجه می‌کند که ما را از اثر لازم تا حدی دور می‌کند؟

فکر می‌کنم باید در اپیزود دوم بیشتر غور کنیم و باید یک خرده بیشتر نسبت به آن دقیق بشویم. من خودم معتقدم یک هنرمند بالاتر از این هست که در خدمت یک فکر سیاسی بخواهد کار کند. خوب دقت کنید چون برخی از دوستان برایشان مهم است که سیاسی کار کنند و آن را از خود بالاتر می‌بینند. من دارم می‌گویم، من هنرمند ذهنم و ارزشم والاتر از آن است که اثرم در خدمت یک فکر سیاسی باشد. بنابراین من کار خودم را می‌کنم، تماشاگر من هست که باید برداشت خودش را از آن بکند و من با شرایط موجود...

جنس بازی هم مشخص است. زمانی هست که فضا سوررئالیستی یا سمبولیستی یا اکسپرسیونیستی است، آنجا وضعیت یک تعریف دیگری دارد و مواجهه تماشاگر با اثر به گونه‌ای دیگر خواهد بود، ولی در اینجا با آن پیشینه‌ای که شما دارید کار می‌کنید، آن صراحت در تک‌تک متن‌های رادی وجود دارد. در اثر رئالیستی عمقی هست که این برمی‌گردد به اینکه من تماشاگر چقدر بتوانم با اثر همسو شوم.

دقیقا. کاملا درست است. من می‌آیم این دختر فراری را طوری می‌گیرم که از دست هرکس و هرچیزی فرار کرده است. من این جوری می‌گویم، او به نویسنده‌ای با هر نوع اعتقاد و ذهنیتی پناه آورده است. حالا او را در معرض دید و قضاوت تماشاگر می‌گذاریم که تماشاگر با این دختر چه کار باید بکند. آیا همان برخورد اولیه را که خانم نویسنده هم با او می‌کند، باید بکند؟ آیا در کنار هم با هم همسو می‌شوند؟ من دیگر بر عهده تماشاگر می‌گذارم، منتها با شرایطی که ما داریم کار می‌کنیم حتی به ما می‌گفتند که کوله‌پشتی آن زمان نبوده است ولی من خودم در آن زمان کوله‌پشتی داشته‌ام. مگر می‌شود نبوده باشد؟ مثلا باز می‌گفتند انسرینگ ماشین (پیغام‌گیر) نبوده، جالب اینجاست که خودم آن را داشته‌ام. انسلینگی بود که جدای از تلفن بود. یک دستگاهی بود یادم هست که پنج هزار و خرده‌ای آن را می‌خریدیم. نوارهای کاست معمولی هم می‌خورد. شاید یکی از آن نوارها را به دلیلی هنوز هم نگه داشته باشم.

تئاتر مثل تلگراف است بین من و تماشاگر و مدام مورس‌هایی زده می‌شود. این مورس آهنگ قشنگی دارد. یک نفر آهنگش را گوش می‌کند، یک نفر رمز آن را کشف می‌کند، یک نفر می‌گوید اینجایش را عمدا این‌جور کرده‌اند و آنجایش را... به هر حال این قرار داد هست. تئاتر هم یک قرار هست بین من که تکلیفم روشن هست و یک عده بیننده و مشتری خاص که خودم دارم. امیدوارم که به خوبی انجام شده باشد.

در اپیزود سوم آن انتظاری که از هادی مرزبان هست، با توجه به سبک و سیاق مدنظر قرار گرفته، برآورده می‌شود. آیا اتفاق خاصی افتاده که آن خطوط در اینجا پاک نشده‌اند؟ در اینجا صراحت بیانی وجود دارد که تراژیک بودن آن را برایمان آشکار می‌کند.

گویاتر است. ما سعی خودمان را می‌کنیم. در آن سال‌ها که در رادیو کار می‌کردم یکی از استادان گفت: من خوشحالم که این آدم خطش مشخص است. آدم تکلیفش با این آدم روشن است و می‌داند با او چگونه باشد. الان شما به من می‌گویی که در فلان‌جا با توجه به شناختی که ما از شما داریم، کم آورده‌ای. من هم با توجه به شرایطی که دارم می‌گویم بیشتر از این صدایم نمی‌رسد. بُرد صدای من همین قدر است.

شما وقتی «خانمچه و مهتابی» را کار می‌کنید حتی در جاهایی که نیاز به حذف صحنه‌هایی بوده است، این کار را نمی‌کنید و حذف را به تماشاگر می‌سپارید. در اینجا بحث این موضوع نیست که اصلا نیازی به آن بوده است الان یک جاهایی آنقدر بد پاک شده که...

ما سعی خودمان را کرده‌ایم که این کار را نکنیم. الان آنقدر سر این موضوع بحث شده است.

اپیزود سوم چطور؟

من برای اپیزود سوم خواستم که اصلا این اتفاق نیفتد و خیلی ایستادگی کردم.

بنابراین بازی‌ها به درستی شکل می‌گیرد و امکان بروز می‌یابد. هم سیروس همتی و هم صبا کمالی به خوبی حضور دارند و فرصت جولان هم پیدا کرده‌اند.

بله

با توجه به اینکه سیروس نقشش با نقش خانمچه و مهتابی چندان فاصله‌ای ندارد. هر دو چاه‌کن هستند.

ما سعی کرده‌ایم کاملا دور کنیم.

ولی او توانسته نقش را متفاوت بازی کند. الان مشخص هست که دختر این مرد چاه‌کن قربانی چه شرایطی است و چرا کسی رهایی عارفانه و جنون دختر را تشخیص نمی‌دهد؟ بودن این اپیزود علامت سوال می‌شود برای دو اپیزود قبلی؟

این شاید راه‌هایی داشته که می‌شده همین‌طور بماند اما آن دو تا نداشته‌اند.

الان متوجه شدیم که چقدر برخی از ممیزی‌ها برای اجراهای ما بسیار بازدارنده شده‌اند در حالی که اصلا نیازی هم به اعمال آن نیست.

من همیشه گفته‌ام و آرزویم این بوده که در تئاتر این مملکت، یک قانونی مدون باشد که من تکلیفم با آن ور میزم مشخص باشد، اگر حسن رفت و حسین بیاید، قانون همان هست، قائم به ذات باشد. من نگران این نباشم که اگر آقای ایکس در راس هست، ای داد بر من این رفت نفر بعد آمد چه مشکلی خواهم داشت. برای آنکه سلیقه تازه‌ای می‌آید که من از آن بی‌خبرم. تئاتر باید تکلیفش روشن بشود. باید به هنرمند تئاتر اعتماد کرد. ما در همین مملکت زندگی می‌کنیم. ما همین مشکلات را داریم. ما هم نان کیلویی فلان و گوشت کیلویی بهمان را می‌خوریم. ما هم تو این خیابان‌ها و تو این هوا داریم نفس می‌کشیم. ما هم مسایل‌مان را داریم می‌بینیم، حالا ممکن هست یک خرده آن طرف‌تر را هم ببینیم و ما داریم با اعتقاد کار می‌کنیم. من وقتی پایم را آن ور می‌گذارم آنقدر به ما طعنه می‌زنند و حتی به من گفته‌اند که تو فالانژی! ایمان داریم به خودمان در اینجا و به کاری که در اینجا انجام می‌دهیم، که کلی مدافع آن هستیم. با چشم بد نگاه نکنیم. باور داشته باشیم هنرمندان تئاتر را. هنر تئاتر فقط به‌به چه‌چه کردن نیست. هنر تئاتر یکی از تعاریفش وصف حقایق غیرقابل وصف است. اصلا تماشاگر می‌آید داخل تالار که همین‌ها را ببیند. تماشاگری که بخواهد بشکن و بالا بنداز ببیند به تئاترشهر نمی‌آید. آنها تماشاگران مرفه هستند. تماشاگر من طبقه مرفه نیست که فوکلی باشد. تماشاگر من آن کارگری هست که خانمش را روی ترک موتورش می‌گذارد و می‌آید و بعد از تمام شدن کار با من بحث هم می‌کند. دم در مرا نگه می‌دارد و کارم را نقد می‌کند. از من می‌پرسد. اینها تماشاگران من هستند. من آنها را باور دارم و آنها هم مرا. من برای آنها کار می‌کنم. بنابراین مال اینها و برای اینهاست و ما هم داریم برای اینها کار می‌کنیم. فکر نکنند غیر این است. من درباره مذهب هم کار کرده‌ام. من میرعشق را کار کرده‌ام که درباره زندگی امام علی (ع) است که به اعتقادم کار فوق‌العاده‌ای هم شده است. چون بلد بودم. یک ماه در تالار وحدت روی صحنه بودم. تماشاگر را هم با مینی‌بوس و اتوبوس سر کارم نمی‌آوردم. بلیت فروختم. سه ماه در فرهنگسرای بهمن دو تا اجرایی رفتم هم صبح و هم بعدازظهر. تا جلو صحنه تماشاگر می‌نشست، زن چادری بعد از اجرا می‌رفت برای گروه یک جعبه شیرینی می‌خرید و می‌گفت من نذر کرده‌ام. همان نمایش در افتتاح تالار هنر اصفهان یک ماه اجرا شد. به صرف اینکه فقط یک‌سری مسایل را بدانیم نمی‌شود کار کرد. تخصص می‌خواهد این کار. باید کارکنش بیاید و البته با اعتقاد. جمشید مشایخی در اصفهان در میرعشق برایم بازی می‌کرد. او می‌گفت من صحنه حضرت مولاعلی را هیچ وقت یادم نمی‌رود. هر شب می‌نشستم با شما گریه می‌کردم. در آرزوی روزی هستم که هیچ هنرمندی دغدغه نان نداشته باشد. به خدا هنرمندان کشور ما از خیلی از هنرمندان دنیا جلوترند. عاشق‌اند و هنرمندند و خلاق‌اند. ولی هنرمندی که از روز دهم ماه نگران اجاره‌خانه‌اش هست، نگران شهریه دانشگاه بچه‌اش هست، نگران خورد و خوراک خانواده‌اش هست و... این هنرمند خیلی شاهکار می‌کند که همین کارها را هم می‌کند.

نکته

به قول خود رادی موهایم را در راه کار کردن آثار رادی سفید کرده‌ام. رمان اجرای لبخند باشکوه آقای گیل، لبخند رضایت آقای گیل بزرگ را دیدم که آمد روی صحنه و گفت: مرزبان خودش را پای این چند ورق‌پاره من پیر کرد و به حق و حقوق خودش نرسید

تماشاخانه

اورشلیم سوگنامه‌ای کمیک

سمانه احمدیان

■ نمایش «اورشلیم» به کارگردانی «ایان ریکسون» و نویسندگی «جز باترُورث» یکی از جنجالی‌ترین اجراهای این روزها در دنیاست؛ نمایشی که با بازی حیرت‌آور «مارک ریلانس»، برنده جایزه «تونی» و «اولیویر»، در نقش یک کولی به یکی از متفاوت‌ترین تئاترهای کل انگلستان تبدیل شد. تصویری کمیک و معاصر از زندگی روستایی در سرزمین سبز و دلپذیر انگلستان، در یک صبح، در شهرکی کوچک، «جان بایرون» در صحنه دیده می‌شود؛ مردی که به او تذکر داده شده که از کار اخراج می‌شود، پسرش توجه کامل او را در هر لحظه نیازمند است، پدربزرگش او را اذیت می‌کند و دوستانش هر روز از ذخیره الکلیات او مصرف می‌کنند. «اورشلیم» درباره اعتیاد است، درباره ایده‌هایی که در لحظه حتی فکرکردن به آنها آزاردهنده است، درباره جوانانی که به سرزمینی بیگانه می‌روند و در شهر جدیدشان زندانی می‌شوند با نمودهای بی‌عاطفگی، درباره اینکه آیا می‌توان حضور اجتماع‌های کوچک در جوامع بزرگ را نادیده گرفت؟ آیا می‌شود فردی زندگی کرد-بی‌تکیه به دولت و اجتماع-وقتی با موتور تردد می‌کنی و از تسکو (مرکز خریدی بزرگ با قیمت‌های متوسط) خرید می‌کنی؟ این نمایش یک کلاسیک مدرن هم‌زمان است. در آن یک خودسرانگی اصیل و به شکل استثنایی‌ای عجیب و خنده‌دار با ویژگی‌های زبانی انگلیسی دیده می‌شود. این نمایشنامه یک جهان طبقه متوسط می‌سازد برای نشان دادن یک شوخی ملیتی-سیاسی و اجتماعی. از نمایش «اورشلیم» به عنوان یکی ار بهترین تئاترهای این قرن یاد می‌شود، که بی‌تردید مهم‌ترین نقاط قوت آن متن و بازی بازیگر نقش اصلی آن است؛ «جز باترُورث». یک سوگنامه کمیک برای به تصویر درآوردن نوعی ناپیدا از زندگی که در جاهایی از انگلستان جریان دارد، خلق کرده است و بسیاری منتقدان نقدهای تحسین‌برانگیزی بر کارش نوشته‌اند. و اما «مارک ریلانس» بازیگری است که با جادویش یکی از بهترین پرفورمنس‌های دهه را محقق می‌کند و با تناسب اپیکی (حماسی) بازی‌اش در این نمایش به یکی از اتفاق‌های تئاتر بریتیش تبدیل می‌شود. «اورشلیم» در سال ۲۰۰۹ برای نخستین‌بار در «تئاتر رویال‌کورت» به صحنه رفت. «تئاتر رویال‌کورت» مرکزی ملی برای تئاتر در انگلستان است، که هدف اصلی‌اش راه انداختن تئاتر نویسندگان است؛ و بدون تردید نقطه ظهور نویسندگی نو در این کشور است. این مرکز پیشتاز انگلیسی که اختصاص داده شده به کارهای تازه نویسندگان مبتکر از انگلستان و سراسر جهان، نقش محوری‌اش در ترویج صدای نو مسلم است. این مرکز برای ایجاد امکان کار بین‌المللی برنامه‌ای دارد که هرساله

نویسندگانی به خود جذب و به دنیا معرفی می‌کند و همچنین بازیگران و کارگردانانی را طی برنامه‌اش برای همکاری با هنرمندان دیگر کشورها تربیت می‌کند. «تئاتر رویال‌کورت» با به روز کردن‌های پی‌درپی‌اش ثابت کرد تئاتری است که قدرتش در زنده بودنش است. امکان تحصیل در این مرکز برای نمایشنامه‌نویسی، طراحی صحنه، کارگاه‌های تولید تئاتر و... وجود دارد. در اولین فستیوال‌های کارگاهی نمایشنامه‌نویسانی همچون سام شپرد، آئول فوگارد، دیوید ادگار، دیوید هیرو... حضور داشتند، که اولین این فستیوال-کارگاه‌ها در سال ۱۹۷۳ شکل گرفت. این فستیوال‌های نمایشنامه‌نویسی تا امروز ادامه دارند و شکل پیشرفته‌تری به خود گرفته‌اند: در این دوره‌ها که بیشتر برای نویسندگان نیمه‌حرفه‌ای تا حتی حرفه‌ای است، دانشجویان پس از گذراندن یک دوره کلاس‌ها، که شامل فعالیت‌هایی است تا بتوانند از پشت صحنه به خلق نمایشی بر صحنه برسند و تئاتری به‌خصوص با شرایط اجتماعی روز بسازند، نمایشنامه‌شان را نوشته و از بین بهترین متون در بین‌شان با حمایت خود رویال‌کورت و در همان‌جا به اجرا می‌روند. «تئاتر رویال‌کورت» امکان به تصویر آمدن درام‌هایی متناسب با شرایط اجتماعی، سیاسی و هنری روز می‌دهد. موفقیت رویال کورت برای تئاترهای سراسر جهان الهام‌بخش اعتماد به خود است. این مکان نمایش‌هایی را که ناشناخته‌اند و شرایط‌شان برای اجرا ریسکی است به مرکز توجه می‌گذارند تا پله‌های اولیه‌شان را طی کنند و به اجرای موفقیت‌آمیزی برسند. این موسسه تئاتری که به قطب تئاتر اروپا مشهور است برای تماشاگر و هنرمند به یک اندازه ایجاد رغبت می‌کند. «تئاتر رویال‌کورت» مرکز اصلی‌اش در «سلُوان اسکوور» در لندن است اما امروزه نمایش‌هایش در سراسر دنیا به صحنه می‌روند. مانند همین نمایش بسیار موفق اورشلیم که بعد از رویال کورت به «تئاتر آپولو» در وست‌اند لندن و سپس به برادوی رفت و برخلاف انتظ