چهره روز

نمایش مجموعه آثار علی‌اکبر صادقی در موزه هنرهای معاصر تهران

شرق: روز گذشته نمایش مجموعه آثار علی‌اکبر صادقی در موزه هنرهای معاصر، در تهران برفی آغاز شد. در نشستی که به بهانه این نمایشگاه برگزار شده بود، علی‌اکبر صادقی درباره نحوه آغاز مسیر هنری خود صحبت کرد و گفت: شروع جدی کار نقاشی برای من از ۱۵ سالگی بود، البته تا پیش از آن نیز نقاشی را دنبال می‌کردم تا جایی که در یکی از مقاطع تحصیلی از شدت تمرین نقاشی در مدرسه مردود شدم. این اتفاق سبب ناراحتی و عصبانیت پدرم شد تا جایی که وسایل نقاشی مرا جمع کرد.

او افزود: علاقه من به نقاشی تا اندازه‌ای بود که در مقطع کلاس ششم متوسطه همه معلمان می‌دانستند که من نقاش می‌شوم و مرا یاری می‌کردند.

این هنرمند با بیان اینکه هرگز به دنبال تکرار نبوده است، بیان کرد: من هیچ‌وقت خودم را تکرار نمی‌کنم، به همین خاطر پس از قبولی در دانشکده هنرهای زیبا، یک نوع ویترای خاص را که با نوع اروپایی آن متفاوت است، ابداع کردم، اما پس از آن به تصویرگری کتاب و جلد مجلات رو آوردم و حتی برای برخی از روزنامه‌ها نیز کار انجام دادم، زیرا همواره شور و اشتیاق بی‌حدی نسبت به نقاشی داشتم.

صادقی درباره شروع همکاری خود در عرصه انیمیشن توضیح داد و افزود: زمانی که افسر نیروی هوایی بودم، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به من پیشنهاد ساخت انیمیشن داد، اما من به آنها گفتم که از این حوزه هیچ نمی‌دانم. باوجوداین انیمیشن «هفت شهر» را که کاری بسیار طولانی بود و یک سال به طول انجامید، اجرا کردم.

او درباره شروع آثار نقاشی سوررئال گفت: پس از اینکه چند اثر در حوزه انیمیشن ساختم، به سمت نقاشی سوررئال رفتم و از سال ۵۶ به صورت جدی روی آن متمرکز شدم، البته پس از آن نگارخانه سبز را برای هنرمندان افتتاح کردم و بعد از تعطیلی آن مجددا به نقاشی پرداختم. این هنرمند، نقاشی را عشق جدی خود دانست و تصریح کرد: من به حدی ایده در ذهن خود داشتم که مدام می‌خواستم آن را اجرا کنم، به همین خاطر بیش از ۱۳ ساعت در روز کار می‌کردم، کمااینکه همین امروز نیز با وجود ۸۰ سال سن، نزدیک به هشت ساعت در روز کار می‌کنم و حتی به عشق نقاشی از خواب بیدار می‌شوم. صادقی درباره تدریس و آموزش به جوانان بیان کرد: من در دو دوره سه‌ماهه به کار تدریس پرداختم، اما دیدم که معلم‌بودن و کارکردن در یک چارچوب سفارشی کار من نیست، البته برای اینکه بتوانم به جوانان کمک کنم و مفید باشم، چند جلد کتاب نوشتم و حتی در اجرای پایان‌نامه‌ها به دانشجویان کمک کردم و حاضرم هر کاری را که لازم باشد از جان و دل برای جوانان انجام دهم. علی‌اکبر صادقی در پاسخ به سؤال خبرنگاران مبنی‌بر اینکه چقدر برای ساخت انیمیشن نخست خود مطالعه و آموزش داشته است، گفت: برای ساخت انیمیشن «هفت شهر» من باید مردی را در حال راه‌رفتن تصویر می‌کردم، اما از آنجایی که چیزی دراین‌باره نمی‌دانستم، از کتابی که متعلق به دیزنی بود، کپی کردم. پس از اتمام کار متوجه شدم که در انیمیشن، مرد هنگام راه‌رفتن لنگ می‌زند و ما مجبور شدیم که با استفاده از ترفندهایی قسمت بالاتنه فرد را فیلم‌برداری کنیم. بعد از اینکه کار به اتمام رسید، سعی کردم دراین‌باره مطالعه کنم، به همین خاطر کتاب را باز کردم و دیدم در آن نوشته: راه‌رفتن مرد لنگ. او نگاه‌کردن و مطالعه را یک عنصر مهم در رشد هنرمندان خواند و گفت: من شدیدا به هر چیزی با دقت نگاه می‌کنم تا جایی که گاهی در کف باغ، کوچک‌ترین گل‌ها را نیز طراحی کرده‌ام، زیرا معتقدم که ساختار یک برگ ترسیم‌گر جهانی است و کسی که می‌خواهد هنرمند شود باید به‌خوبی نگاه کند.

صادقی درباره نمایش شعرهای خود در موزه هنرهای معاصر گفت: در یک دوره خاص من دچار افسردگی شدم و نمی‌توانستم نقاشی کنم، به همین خاطر به شعر روی آوردم و مجموعه «گیج» را نوشتم. این مجموعه در این نمایشگاه با دستخط خود من به‌عنوان صداچیدمان به نمایش گذاشته می‌شود. نمایشگاه آثار و زندگی علی‌اکبر صادقی، روز یکشنبه، هشتم بهمن‌ماه، ساعت ۱۷ در موزه هنرهای معاصر تهران افتتاح شده و تا ۲۵ فروردین ۹۷ ادامه دارد.

آگهی ابلاغ وقت رسیدگی و دادخواست و ضمائم به آقای / خانم محمود با وکالت از غلامرضا کمالوند مسعودی فرزند خواهان شهرداری کرمانشاه دادخواستی به طرفیت خواندگان عبدالعلی و محمود مسعودی- سیامک و سپیده و شعله - طاهره و روشنک دولتشاهی- مهین دخت و اقبال و صفیه اصغرپور- فاطمه سراب جعفرقلی به خواسته الزام به تنظیم سند رسمی ملک مطرح که به این شعبه ارجاع و به شماره پرونده کلاسه ۹۶۰۹۹۸۸۳۱۲۱۰۰۴۳۶ شعبه ۲۱ دادگاه عمومی حقوقی شهرستان کرمانشاه ثبت و وقت رسیدگی مورخ ۱۳۹۷/۱/۲۲ ساعت ۱۲ تعیین که حسب دستور دادگاه طبق موضوع ماده ۷۳ قانون آئین دادرسی مدنی به علت مجهول المکان بودن خوانده و در خواست خواهان مراتب یک نوبت در یکی از جراید کثیرالانتشار آگهی می گردد تا خوانده ظرف یک ماه پس از تاریخ انتشار آگهی به دفتر دادگاه مراجعه و ضمن اعلام نشانی کامل خود نسخه ثانی دادخواست و ضمائم را دریافت و در وقت مقرر فوق جهت رسیدگی در دادگاه حاضر گردد
منشی شعبه بیست و یکم دادگاه عمومی(حقوقی) شهرستان کرمانشاه – مریم کیهانی

با صدرالدین زاهد به مناسبت اجرا در تئاتر شهر پس از ۳۸ سال دوری از وطن

درصدد تأسیس تئاتر بی‌همه‌چیز

عسل عباسیان

عکس: رامتین زاهد

صدرالدین زاهد، از بازماندگان مهم‌ترین جریان تئاتری ایران، -کارگاه نمایش- پس از ۱۸ سال دوباره به ایران بازگشته و پس از حدود ۴۰ سال، بار دیگر شب گذشته در آخرین شب جشنواره سی‌وششم تئاتر فجر، به دبیری فرهاد مهندس‌پور، با اجرای نمایش «افسانه ببر» داریو فو در تئاتر شهر روی صحنه رفته است. با این کارگردان و بازیگری که نامش در کنار نام هنرمندانی همچون آربی اُوانسیان، عباس نعلبندیان، بیژن مفید، سوسن تسلیمی، شهرو خردمند، خجسته کیا، هوشنگ توزیع و بسیاری دیگر، پیوند ناگسستنی دارد؛ و نامش در فهرست معدود بازیگران ایرانی یکی از مهم‌ترین پروژه‌های تئاتر معاصر جهان، یعنی نمایش «اورگاست» به کارگردانی پیتر بروک، قرار دارد که در دهه ۵۰ با حضور گروه بین‌المللی هنرمند نامدار دنیا در مقبره اردشیر و نقش رستم اجرا شد، درباره بازگشتش به ایران و درباره اینکه این سال‌ها دور از ایران چه می‌کرده است، گفت‌وگو کردیم.

آقای زاهد! شما بعد از ۱۸ سال به ایران بازگشتید و «افسانه ببر» را روی صحنه بردید. شاید حالا وقت خوبی باشد که بگویید این سال‌ها چه می‌کردید؟

اگر به واقع درست حساب‌وکتاب کنیم، خروج من از ایران در سال ۱۳۵۷ بود. در این ۳۸ سال فقط دو بار آمدم و هر دو بار هم سه یا چهار ماه بیشتر نماندم و بعد برگشتم. در واقع برگشت من، بعد از حدود ۴۰ سال است. دلایل رفتنم را خودتان می‌دانید و دیگر توضیح نمی‌دهم. در فرانسه تقریبا مدت ۱۰ سال طول کشید تا وارد محیطی جدید شوم. به یک زبان و فرهنگ جدید وارد شده بودم و باید آن را می‌شناختم؛ از فرهنگ شعر و ادبیات و رمان و غیره گرفته تا فرهنگ کوچه و بازار و فرهنگ غذا، فرهنگ آداب و اخلاق و قوانین و...؛ به خودم گفتم که من اگر وارد محیط تازه‌ای شدم و در این محیط باید زبان آنها را بفهمم، فرهنگ آنها را بدانم، نقاط ضعف و قوتشان را بشناسم، اخلاق و اصول و آدابشان را یاد بگیرم. من بارها و بارها گفتم که ما اگر کالیگولایی در تهران اجرا می‌کردیم، آن کالیگولایی که در تهران اجرا می‌کردیم، گیرم که نوشته آلبر کامو بود، ولی متأثر از اگزیستانسیالیسم و فلسفه غربی نبود. علتش هم این بود که ما جایی زندگی می‌کردیم که فرهنگی متمایز از فرهنگ غربی داشت و ما هم در آثار نمایشی‌مان ناگزیر بودیم همین فرهنگی را منعکس کنیم که با آن زیست می‌کنیم. دوگانگی کالیگولا را اگر بازی می‌کردیم، دوگانگی خود ما بود؛ حالا یا سیاست بود، یا هنر بود، یا مسئله مادی؛ هر چیزی. بنابراین من موقعی که وارد فرانسه شدم، دقیقا مسئله اساسی‌ام این بود که می‌خواهم برای آدم‌هایی کار کنم که فرهنگ دیگری دارند، یک‌جور دیگری بزرگ شده‌اند و یادگیری این فرهنگ ۱۰ سال طول کشید. من از سپتامبر ۱۹۸۰ (۱۳۵۹) که وارد فرانسه شدم، تا وقتی که بتوانم کار کنم درست ۱۰ سال طول کشید و زودتر هیچ کاری نتوانستم بکنم جز اینکه بروم دانشگاه، درس بخوانم، زبان یاد بگیرم، مراوده داشته باشم؛ البته بعدا با یک زن فرانسوی ازدواج کردم و بچه فرانسوی داشتم. بهترین راه نفوذ در فرهنگ، این‌گونه مراودات شخصی است. در سال ۱۹۸۹، یعنی دقیقا بعد از ۹ سال که من شروع کردم به کارکردن و به دانشگاه رفتم، اولین گروهم را در دانشگاه سوربن درست کردم. یک عده دانشجو بودند و داستان هم این بود که من یک‌دفعه در حالی وارد دانشگاه شدم که واقعا زبان را به‌درستی نمی‌دانستم و هنوز هم اشکال دارم. در دانشگاه به من یک بداهه‌سرایی دادند. ما در این بداهه‌سرایی دو، سه تا شیرین‌کاری کردیم و این شیرین‌کاری‌های صحنه‌ای، خیلی توجه بچه‌هایی را که آنجا بودند، جلب کرد. آمدند و گفتند زاهد ما دلمان می‌خواهد با تو کار کنیم. اولین کاری هم که من آنجا دست گرفتم، روی اثری کارگاهی بود که نویسنده‌ای فرانسوی با هنرجویانش نوشته بود. قرار هم این بود که هرکسی مثلا یک یا دو تا از نمایش‌ها را کار کند -جمع ما هم ۴۰ تا ۵۰ نفر بود- تا از بین آنها شش یا هفت نفر را در دو سانس انتخاب کنند و ببرند بیرون از دانشگاه در یک تئاتری که به اسم تئاتر باز است و رونمایی‌اش کنند. از شما چه پنهان که از بین این شش کار، سه تا از کارهای من انتخاب شد. البته خیلی ناجوانمردانه به نظر می‌آمد؛ این را بگویم، خیلی ناجوانمردانه.

برای اینکه بقیه آن بچه‌ها هم دوستان من بودند، ولی به‌هرحال این‌طوری بود و این در واقع اولین کاری بود که من در فرانسه می‌کردم.

چه متن‌هایی را کار کردید؟

سه تا متن کوتاه بود و واقعا آدم مشهوری نبودند. یکی به اسم «دو خواهر» برای هلن، یکی هم برای پسری بود که از یونان آمده بود درس بخواند و واقعا یک شوخی قشنگ را تبدیل به یک نمایش کرده بود. سه تا را کار کردم و بعد بلافاصله با این خوشحالی و با این موفقیت که برای خود من هم خیلی مهم بود، در آنجا گروهی به اسم تئاتر دنوئه درست کردم که نوعی بازی لغوی در فرانسوی است. من هم از فرهنگ دیگری آمده بودم و دلم می‌خواست بین فرهنگ خودم و فرهنگ فرانسوی یک ازدواج ایجاد کنم. من فرهنگ فرانسوی را دوست داشتم و شعرش، رمانش، فرهنگش و... را دوست داشتم؛ به قانون آن مملکت احترام می‌گذاشتم. اصلا خود فرانسوی‌ها را دوست داشتم؛ پس باید بین فرهنگ خودم و این فرهنگ ازدواجی صورت می‌دادم. این ازدواج فرهنگی نتیجه‌اش شد اولین نمایشی که من کار کردم به اسم «این حیوان شگفت‌انگیز».

کجا و چه سالی؟

۱۹۹۰ و ۱۹۹۱ و ۱۹۹۲ در حدود صد و خرده‌ای اجرا رفتیم. اولینش هم در یک سالن غذاخوری بود که آنجا یک آقایی بود و گفت هر کاری می‌خواهید بکنید. این میزها را باید بردارید و تماشاچی‌های‌تان را بیاورید و بعد دوباره میزها را بگذارید سر جایش و تمیز کنید. شرایط خیلی بدی داشتیم. سه شب ما اجرا کردیم و همان موقع آقای گیکرو دعوتمان کرد برای یک تئاتر بزرگ برای دو ماه. این نمایش، قصه‌های مختلف چخوف بود که یک آقای ارمنی این قصه‌ها را برداشته بود و برای تئاتر بلوار، تئاتر مردمی شهر پاریس درست کرده بود. من این را که خواندم، گفتم چقدر شبیه قصه‌های هزارویک‌شب است. مثل اینکه امشب یک قصه می‌گویی، بعد یک قصه دیگر می‌گویی، بعد قصه دیگری می‌گویی. کاری که کردم، یک مرشد و یک بچه‌مرشد به آن اضافه کردم و آن متن‌های مرشد و بچه‌مرشد را هم از خود قصه‌های چخوف گرفتم. در واقع صحنه ما این‌طوری بود که یک پاله بزرگ بود ۴×۶، یک پاله واقعا نفیس ایرانی ۲۴ مترمربع؛ این طرف یک یخدان بود با گلیم کوچکی، آن‌طرف هم باز گلیم دیگری بود که موزیسین ما، آقای محمود تبریزی‌زاده خدا بیامرز که آمده بود موسیقی کار را ساخته بود، و هنرپیشه‌ها دور تا دورش می‌نشستند و هیچ هنرپیشه‌ای بیرون نمی‌رفت و تو نمی‌آمد، همه هنرپیشه‌ها، یعنی کنتور یا نقال یا مرشد که اعمال برنامه می‌کرد، آن دو یا سه هنرپیشه‌ای که بازی می‌کردند، می‌آمدند یک المان را مثلا عصا، کلاه، کروات یا یک شال را از داخل آن یخدان درمی‌آوردند، می‌پیچیدند، نقششان را بازی می‌کردند، بقیه هنرپیشه‌ها شاهد بودند و می‌رفتند می‌نشستند.

یعنی پشت صحنه‌ای وجود نداشت؟

پشت صحنه‌ای وجود نداشت و این خاطره کودکی من که اهل شیراز هستم از یک روستای کوچک آن حوالی بود. آن موقع در روستای ما می‌آمدند و فرش خود را پهن می‌کردند، یخدان را باز می‌کردند، عروسک را در می‌آوردند و... من در تمام مدت خیال می‌کردم تمام نمایش از آن یخدان درمی‌آید، مثل اینکه تمام اینها از داخل یخدان جان می‌گیرند و می‌آیند بیرون. و این خاطره کودکی را با یک نمایش شکل دادم.

چقدر در این ایماژ متفاوت و جسارت اجرائی، آن پیشینه شما در کارگاه نمایش دخیل و مؤثر بود؟ یعنی اینکه شما آن‌جا می‌توانستید خیلی آزادانه‌تر تجربه کنید به نسبت آن چیزی که جریان اصلی تئاتر بود؟

در مورد این سؤال شاید بتوان ساعت‌ها صحبت کرد، ولی من خلاصه‌اش می‌کنم. این یک رابطه تنگاتنگ مستقیم است، برای این‌که ما بچه‌های دهه ۶۰ میلادی بودیم. آن پیش‌زمینه فکری که در دهه ۶۰ وجود داشت که منجر به کارگاه نمایش شد که آن پیش‌زمینه هم علی‌رغم کتاب‌هایی که این‌جا منتشر شده که هیچ کدام گویای مطلب نیست. من سه، چهار تا کتاب این‌جا دیدم راجع به کارگاه نمایش، هیچ‌کدام گویای آن کاری که شده، نیست. مسئله این بود که دهه ۴۰ که مصادف می‌شد با دهه ۶۰ آمریکا و اروپا، یک موج آزادی آمد. این موج، موج آزادی سیاهپوستان بود، موج آزادی زنان بود، موج آزادی زنی بود که به خودش می‌گفت تن من متعلق به من است و دیگران نمی‌توانند راجع به آن تصمیم بگیرند؛ موج برابری زن و مرد بود، موجی بود که از دانشگاه برکلی شروع شد و اعلام کردند که ما سانسور را می‌خواهیم ملغی کنیم و قبول نمی‌کنیم، موجی بود که دو جنگ جهانی اول و دوم را طی کرده بود و به سیاست‌مداران دنیا می‌گفت تمام افسردگی، تمام خسارتی که شما دارید به دنیای ما می‌زنید، این خسارت به خاطر این است که شما شدید تصمیم‌گیر و ما شدیم تابع. آقا بالاسر نمی‌خواهیم، این آقا بالاسری را در دهه‌های گذشته شکستند. در دنیا یک شورش بود، شورش جوانانی بود که دیگر این دنیا را چنین نمی‌خواستند. این موج به ایران هم سرایت کرد؛ علی‌رغم حکومت پهلوی، علی‌رغم تمام آن چیزی که دموکراسی واقعی نبود به‌نوعی، ولی ایران نمی‌توانست از آن موج جدا شود. آن موج یکی از خاصیت‌هایش این بود که فرد را مستقل کرد و مسئولیت به او داد، یعنی فرد اهمیت پیدا کرد. گفتند آقا تو یک آدمی و خصوصیات خودت را داری، این فرد اهمیت دارد. و از قضای روزگار و از خوبی روزگار، این فرد یکدفعه جایگاه اجتماعی هم پیدا کرد. یا اگر بخواهیم مثال تئاتری‌اش را بزنیم، جایگاه گروهی هم پیدا کرد، یعنی گروه اهمیت پیدا کرد، کار گروهی اهمیت پیدا کرد، بدون این‌که شخصیت فردی آدم‌ها را نادیده بگیرد، یعنی یک آقا بالاسر باشد، مثل قرن نوزدهم که بگوید من کارگردان هستم، حالا شما برو عقب پارچه پاره کن، حالا بیا داد بزن و... نه! دیگر تئاتر یک کار کاملا گروهی بود.

یعنی آن دیالوگ بیش از همه در خود گروه اتفاق می‌افتاد و بعد روی صحنه در برابر چشم تماشاگر؟

نه‌تنها دیالوگ، بلکه خلاقیت هم همین‌طور؛ یعنی کار مثلا کار تئاتری این بود که کارگردان خلاق است، بازیگر خلاق است، طراح خلاق است، نورپرداز خلاق است و حاصل خلاقیت جمعی ما یک نمایشی است که به این شکل نهایی شده است.

یعنی شما در کارگاه نمایش همین آزادی را تمرین می‌کردید؟

بله. می‌توانم ده‌ها مثال بزنم از کارگردان تئاترمان، آقای آوانسیان یا بیژن مفید یا خجسته کیا یا دیگران که حتی یکی از میزانسن‌های کالیگولا یا هر نمایش دیگری، مال یک نفر به‌خصوص نبود. ما یک کار جمعی می‌کردیم، یک نفر مسئولیت بیرونی داشت؛ البته مسئولیت‌ها فرق می‌کرد؛ یعنی من نمی‌توانم رل کارگردان را بازی کنم و بگویم اینجایش خوب است. نه، کارگردانی که تمام شش ماه نشسته و دارد از بیرون من را نگاه می‌کند، کار خودش را انجام می‌داد، من که آن تو هستم، بداهه‌سرایی و کارهای خودم را می‌کردم. بعد کارگردان می‌آمد به من می‌گفت تو یادت هست سه ماه قبل مثلا این صحنه را این‌جوری گرفتی، این ارتباط خوب است. مثل فیلم مونتاژکردن بود، مثل تدوین. موقعی که به فرانسه هم رفتم، عینا همین حالت رخ داد.

آن ازدواجی که رخ داد، حاصل همین ژن بود؟

دقیقا؛ من هیچ‌موقع فرهنگ ایرانی خودم را به آنها تحمیل نکردم، من رفتم که با آنها ازدواج کنم. آن‌موقعی که می‌دیدم که مثلا امانوئل یک‌جور دیگری دارد چیزی را معنا می‌کند؛ درصدد ایجاد فهمی بینابین و بینافرهنگی بودم. مثلا یک موقعی می‌خواستم یک نمایشی کار کنم از آقای نعلبندیان؛ البته نشد، برای اینکه بودجه پیدا نکردیم.

کدام نمایش؟

می‌خواستم ترجمه‌ای از «افسانه بارش مهر و مرگ» را کار کنم. این صحنه اول را من هر کاری می‌کردم با ژوزفین به درک مشترک نمی‌رسیدیم، به او می‌گفتم یک جسد افتاده زمین، تو مثلا می‌روی خانه، در خانه را باز می‌کنی، بابایت افتاده و مرده، چیکار می‌کنی؟ می‌گفت تلفن می‌کنم آمبولانس بیایند و او را ببرند.

یعنی فرقشان با شما این بود که برخوردشان حسی نبود و منطقی بود؟

نه، مسئله حسی‌نبودن نیست، مسئله این است که حسشان فرق می‌کند. این را باید بفهمیم، آنها هم آدم هستند و حس دارند. از من پرسید مگر ایرانی‌ها در این موقعیت چی‌کار می‌کنند؟ گفتم والا یک دختر ایرانی اگر با این صحنه مواجه شود می‌زند توی سرش، موهایش را می‌کند، جیغ می‌زند. گفت تو می‌خواهی من این کارها را بکنم؟ بعد یک مقدار فکر کردم و گفتم نه، این کارها را نکن و راه خودت را پیدا کن. یعنی در واقع این ازدواجی که می‌گویم، این ازدواج یک تفاهم است، تعاملی است که با دیگران داریم.

شما با «افسانه ببر»ی نوشته داریو فو که خودتان ترجمه کردید به ایران بازگشتید و در جشنواره فجر اجرا رفتید؟

بله ولی این اثر اقتباسی است و نه صرفا ترجمه.

یعنی درواقع توسط شما بازنویسی شده است؟

دقیقا. علتش هم این است که من نسخه فرانسوی این را ترجمه کردم، بعد یک نسخه انگلیسی به دستم رسید، دیدم نسخه انگلیسی با فرانسوی تفاوت دارد. بعد رفتم ایتالیا، خانم خردمند آن‌جا ایتالیایی هم وارد بود، دو تا نسخه هم آن‌جا داشت، دیدم این دو تا نسخه هم با این فرق دارد.

داریو فو چه کرده؟

داریو فو هر چه کرده، به خاطر این بوده که سیستم خاص خودش را داشت. داریو فو یک سوژه را می‌گرفت و به آن می‌پرداخت. شما مثلا یک سوژه داری، بعد داریو فو می‌آمد در مقابل تماشاچیان و شروع می‌کرد به صحبت‌کردن. بعد آن سوژه را پرورش می‌داد. مثلا چهار ماه، پنج ماه این را بازی می‌کرد، بعد می‌گفت خب حالا این را ضبط کنید و بروید منتشرش کنید.

دو سال بعد، سه سال بعد برگشته دوباره به همین «افسانه ببر»، تفکرش فرق کرده، یک جور دیگر آن را کار کرده است. من این نسخ متفاوت را که دیدم و چون می‌دیدم خیلی به نقالی خودمان، خیلی به آیین سخنوری و افسانه‌گویی خودمان نزدیک است، به خودم گفتم خیلی خوب، حالا که داریو فو این کار را کرده، مترجم فرانسوی که این کار را کرده، مترجم انگلیسی هم که این کار را کرده، من هم نسخه‌ای فراهم می‌کنم به قول خودم، درخور فارسی‌زبانان. شد برگردان و اقتباس، به خاطر اینکه ساختمان اصلی برای داریو فو بود.

این نمایش را خیلی جاها اجرا کردید؟

حدود صدوخرده‌ای اجرا در سرتاسر دنیا از این نمایش داشتم. از استرالیا گرفته تا سراسر اروپا...

برنامه‌تان برای حضور در ایران چیست؟

آمدم این‌جا که یک کارگاه عملی بازیگری درست کنم. اصلا اول نمی‌خواستم بازی کنم و به پیشنهاد فرهاد مهندس‌پور «افسانه ببر» را برای جشنواره آماده کردم. گفتم می‌روم ایران، یک گاراژ می‌گیرم و دیوارهایش را رنگ می‌زنم و اسمش را هم می‌گذارم «تئاتر بی‌همه چیز»؛ نه تئاتر بی‌همه چیز اونجوری، منظورم بدون دکور، بی‌زر و زیورآلات است؛ اسمش را می‌گذارم تئاتر بی‌همه‌چیز و به همه اینها نشان می‌دهم که آقا! آن اصلی که مهم است، بازیگر است. تئاتر هیچ‌چیز نیست، مگر بازیگر آن.

همچنان می‌خواهید همین کار را بکنید؟

دلم می‌خواهد که این کار را بکنم و اگر گاراژ دارید، خریدارم، ولی حالا که گرفتار شدم، یک نفر دیگر آمد و پیشنهاد را قبول کرد و به من گفتند شما احتیاجی نیست که گاراژ بخرید، ما خودمان گاراژ می‌خریم.

حالا بعد از اجرای فجر در ایران می‌مانید؟

بله، می‌مانم و تئاتر کار می‌کنم.

جشنواره سی‌وششم

روز نهم و دهم تئاتر فجر

روز برفی و حضور سپید مردم

رضا آشفته: در روز دهم انگار اتفاقی نیفتاده باشد، اما مهم‌ترین اتفاق همانا بارش برف و حضور تماشاگران با سروکول سپید در سالن‌های تئاتری بود، اما در روز نهم یزدی‌ها با نمایش «زری‌سلطان» شگفتی‌ساز بودند و توانستند نظر بسیاری از مخاطبان این نمایش را جلب کنند، چون از منظر اجتماعی و با تکیه بر اصالت‌های مردمی و فرهنگی وضعیتی را می‌آفرینند که هم ایرانی است و هم ریشه‌های اجتماعی دارد و هم منتقدانه به دنبال گره‌گشایی از آن برآمده‌اند، بی‌آنکه نسخه و حکمی داده باشند.

زری سلطان: زری سلطان نوشته کرامت یزدانی و کار جعفر دلدلزاده از یزد، با نگاهی به یکی از داستان‌های کتاب «شازده حمام» نوشته دکتر «محمدحسین پاپلی‌یزدی» اقتباس شده که در این نگاه تازه بر آن بوده که از حالت بیان صرف داستانی همه‌چیز بیرون آورده شود و برای این منظور شخصیت شیوا در خواب و خیال‌های زری سلطان افزوده شده و همچنین صحنه دادگاه آدم که به نظر باید مزاحم زری سلطان باشد، بر آن افزوده شده تا جنبه‌های متداوم این اتفاق در ماجرائی قابل استنادتر به چالش کشیده شود.

دیدن یک تئاتر غریب و متفاوت به لحاظ محتوایی و دربرگیرنده شرایط نابسامانی که در وضعیت عشق اعمال می‌شود و این رسوایی را به ناسزا خواندن و تعبیرکردن، می‌تواند بسترساز یک اتفاق ناب نمایشی باشد که هم جسارت دارد و هم ناب‌بودن و خلاقیت که چنین نمایشی از یزد دور از ذهن نخواهد بود که این گروه در سال ۸۷ نمایش کاکوتی را درباره جنگ ایران و عراق و ارائه شرایط برابری و برادری به درستی خودشان را آزموده بودند و اینک در زری سلطان زن را نشانه رفته بودند که در دایره بدگمانی‌ها و سوءتفاهمات چه رنج‌ها که نباید متحمل شود اما...

در نمایش زری سلطان ما شاهد یک اجرای متفاوت و یک تراژدی در خور بازاندیشی‌های بسیار هستیم از اینکه در جوامع عقب‌مانده هنوز هم ندانستگی‌ها و نادانی‌ها چگونه بحران‌زاست و انسان را دچار بحران و فاجعه خواهد کرد. بنابراین باید بدانیم که عشق در شعور محض آدمی ممکن خواهد شد و پرهیز و درک‌نکردن عشق نیز در بی‌شعوری انسان ریشه دارد. چون عشق و شعور هر دو امری شهودی هستند و در طبیعت ناب انسانی و یا طبیعی‌ترین حالت انسانی موج خواهند زد و در نبودن این دو هست که حضور انسان بر زمین دردسرساز خواهد بود.

ملانکولی: فیلیپ کن از فرانسه تحصیل‌کرده هنرهای تجسمی است؛ به همین سادگی نیز حضور قدرتمند عناصر تجسمی در طراحی‌هایش در نمایش ملانکولی مشهود است. یک روز برفی در بریده‌ای از طبیعت با درختان لخت و عور برف گرفته نخستین نمایه گیرای این نمایش است. در آن خودرویی گیر افتاده و یک کانتینر هم به دنبالش دارد. اما از این اتاق جادو ابزاری کارآمد بیرون می‌آید مانند فواره، مه‌ساز، حباب‌ساز، دستگاه بادساز، و بالن‌های رقصان و بالن‌های شب‌نما و... حس می‌شود که این پرفورمنس به‌دنبال یک ارتباط و در شهودی با ملاحظه از حضور در طبیعت هست چنانچه کیف و لذتی هم دارد و...

دوستت دارم ترکیه: داستان این نمایش به کارگردانی یلدا باسکین، در رختشوی‌خانه‌ای در ترکیه می‌گذرد که پنج نفر در آن پناه گرفته‌اند. این پنج نفر به دنبال یافتن مکان و دلیلی برای وجود خود در شرایط بی‌ثبات کشورشان هستند، زمانی را که آنها در رختشوی‌خانه می‌گذرانند با سرگردانی میان مرزهای استقامت همراه است. آنها که نمی‌توانند زبان بیان خود را پیدا کنند، حتی آنها که از آن رد شده و سعی می‌کنند دستور کار خود را خلق کنند، جایی را که در آن پنهان شده‌اند ترک می‌کنند. نمایش «دوستت دارم ترکیه» درواقع تئاتر مستند و سیاسی با هدف قراردادن اتفاقات سیاسی اخیر در کشور ترکیه هست که نوعی نقد و نقب باشد به آنچه رجب طیب اردوغان رئیس‌جمهور ترکیه در مواجهه با مردم و خاستگاه دموکراسی‌خواهانه‌یشان دارد انکار می‌کند. بازیگران نیز حضور ساده و بی‌ادعایی دارند و دلشان نمی‌خواهد چندان حضور حسی و همذات‌پندارانه‌ای داشته باشند بلکه هدف ارائه فاصله‌گذاری‌ها برای درک بهتر و منطقی داده‌های روایت شده هست.

صدسال تنهایی: در آنچه آتیلا پسیانی به صحنه آورده هنوز هم حس می‌شود وابستگی به رمان بسیار است و تنها دلیل عمده و بارزش هم برخورداری اجرا از شیوه روایی است و این روایتگری تا به آنجا پیش رفته است که ما کمتر شاهد حضور قهرمان و ضدقهرمان یا بهره‌مندی از عنصر کشمکش هستیم و اگر بپذیریم که این برداشت مدرن و شاید هم فوق‌مدرن شده و به‌اصطلاح می‌خواهد یک برداشت پسامدرن شود، اما باز هم درمی‌یابیم که یک تئاتر با تمام تحولات بنیادینش در اصل و اساسش همچنان به حضور برخی از نمودارها، معیارها و ویژگی‌ها بسنده می‌کند که همچنان بشود یک تئاتر را در صحنه به تماشا نشست.