خرابات

درحضورباد

جواد طوسی

● دیروز سالروز تولد هنرمندی بود که جایگاه مستحکم او را در حوزه ادبیات نمایشی و سینما نمی‌توان نادیده گرفت. حاصل ۵۶ سال فعالیت نوشتاری مداوم، نمایش‌نامه‌هایی چون «آرش»، «غروب در دیاری غریب و قصه ماه پنهان»، «پهلوان اکبر می‌میرد»، «هشتمین سفر سندباد»، «مترسک‌ها در شب»، «چهار صندوق»، «دنیای مطبوعاتی آقای اسراری»، «ضیافت و میراث»، «سلطان مار»، «دیوان بلخ»، «مرگ یزدگرد»، «کارنامه بندار بیدخش»، «شب هزارویکم»، «افرا» و... است که اغلبشان از سوی بیضایی و دیگران اجرا شده‌اند. دراین‌میان، اجرای صحنه‌ای دو نمایش‌نامه «پهلوان‌اکبر می‌میرد» و «مرگ یزدگرد»، بیشتر در خاطره‌ها مانده است. در کنار کارهای پژوهشی‌ای همچون نمایش در ایران، چین و ژاپن، فیلم‌نامه‌نویسی یکی از نقاط درخشان کارنامه هنری بیضایی به شمار می‌آید. «اشغال» و «آینه‌های روبه‌رو» دو اثر شاخص در این زمینه هستند که ساخت و تولیدشان از سوی بیضایی و دیگر فیلم‌سازان معتبر می‌تواند یک اتفاق در سینمای ما باشد. متأسفانه فیلم‌نامه «شب سمور» او نیز که مسعود کیمیایی براساس آن، فیلم «خط قرمز» را در سال ۱۳۶۰ ساخت، هنوز نمایش عمومی پیدا نکرده است. در کنار این آثار، فیلم‌نامه‌های «روز واقعه»، «حقایق درباره لیلا دختر ادریس»، «عیّار تنها» و «مقصد» نیز ارزش‌های مستقل خود را دارند. بیضایی علاوه بر این پشتوانه غنی، یکی از فیلم‌سازان صاحب‌سبک سینمای ایران محسوب می‌شود. او جدا از دو فیلم کوتاه «عمو سیبیلو» و «سفر»، با فیلم‌های بلند «رگبار»، «غریبه و مه»، «کلاغ»، «چریکه تارا»، «مرگ یزدگرد»، «شاید وقتی دیگر»، «مسافران»، «باشو غریبه کوچک»، «سگ‌کشی» و «وقتی همه خوابیم»، شناسنامه‌ای متفاوت از خود در زمینه نشانه‌شناسی، اسطوره‌پردازی و بازی هنرمندانه با مفاهیمی چون هویت، گذشته، تاریخ، آیین و... ارائه داده است. یکی از عناصر کلیدی در آثار بیضایی، محوریت زن و رویارویی او با عشق، نیروهای مهاجم و بازدارنده در مسیر تاریخی و موقعیت‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی و سیاسی است. شاید شکل این حضور غالب زنانه و نمایش فرمالیستی و شیوه دیالوگ‌نویسی مختص به آن، بعضا به‌نوعی بیان و اجرای پرتکلف متمایل شود، ولی نمی‌توان منکر قابلیت‌های بیضایی در زبان نمایشی و استفاده از لوکیشن و ریتم و ضرباهنگ شد. غیبت چندساله اخیر بهرام بیضایی و تن‌دادنش به مهاجرت، جای خالی او را در عرصه فرهنگ‌وهنر این سرزمین به‌وضوح نشان می‌دهد. به امید بازگشت دوباره او و فعالیت پربارش، در جایی که ریشه‌هایش در آن شکل گرفته است.

پرده آخر

ما و بهرام بیضایی

هادی سروری . کارگردان تئاتر

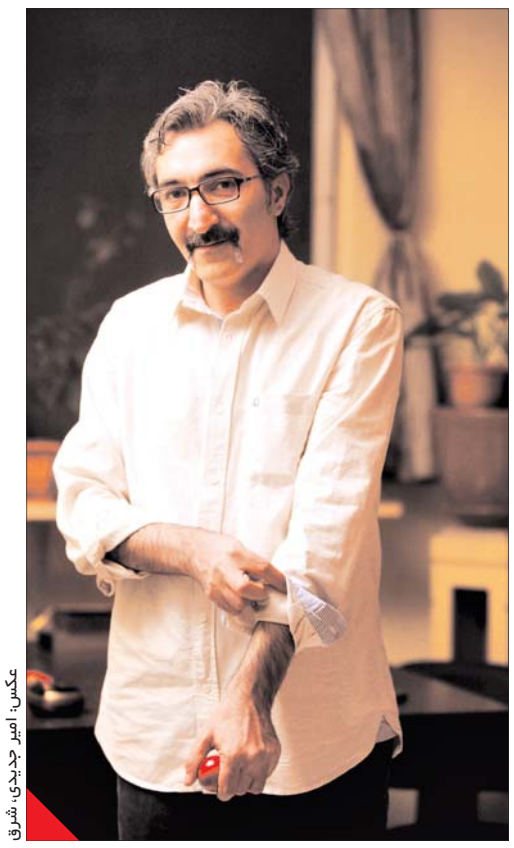
● چندسالی است که آثار بهرام بیضایی را به‌صورت نمایش‌نامه‌خوانی اجرا می‌کنم، شهلا لاهیجی هم استقبال کرد و انبار انتشارات روشنگران محل تمرین و اجراها شد و از دو سال پیش هم در زادروز ایشان، پنجم دی‌ماه و در مجموعه تئاتر شهر اجرا کردیم که سال پیش ناصر تقوایی میهمان ویژه آن بود. اما امسال درحالی‌که تمرین‌های متن آرش را شروع کرده بودیم و قرار بود در زادروز ایشان، آن را در تئاتر شهر نمایش‌نامه‌خوانی کنیم، استاد ما را غافلگیر کرد... . ایشان گلایه داشتند که متن‌های من را درست نمی‌خوانند و اصل خوانشگر برخی اوقات نمیفهمه چی داره میگه و چون اجراهای خوبی از متن‌هایم به روی صحنه نرفته، تماشاگر هم چیزی برای مقایسه ندارد. گفتند اگر می‌خواهید خودتان تمرین کنید و اجرا، خودتان می‌دانید. ولی اگر از من می‌پرسی شرطم این است که تمرین را ضبط کنید و برایم بفرستید، آن‌وقت نظرم را می‌گویم. من هم پذیرفتم حالا که استاد چنین لطفی دارند و فرصتی این‌چنین برایمان پیش آمده، اگر تأیید نکردند اجرا نکنیم. یک‌بار از خانم لاهیجی شنیده بودم که «بیضایی هیچ‌وقت قانع نمی‌شود و این ویژگی اوست». دوبار تمرین‌ها را فرستادم و ایشان اشکالات زیادی بر تمرین‌ها داشتند و... . گفتم: استاد این‌گونه که می‌گویید باید خودتان کارهایتان را اجرا کنید، من که نمی‌توانم بهتر از شما این متن‌ها را اجرا کنم و ایشان به تلخی گفتند: اگر نمی‌توانی بهتر از من اجرا کنی، چرا آمدی در تئاتر!؟ این برایمان یک تلنگر اساسی بود از یک بزرگ‌مرد هنر نمایش. راست اینکه هوای تهران آلوده است و ما که عادت کردیم به این آلودگی، زمانی متوجه وخیم‌بودن آن می‌شویم که سری به جنگل و دشت بزنیم. این آلودگی در تئاتر هم هست و ما عادت به دیدن بسیاری از کارهای بد و متوسط کرده‌ایم و در این فضا، بسیاری از ما به آن مبتلا شده‌ایم. این برخورد استاد بهرام بیضایی من را یاد این شعر مولوی می‌اندازد: صد عنایت در عتابت مضمر است/ تلخه‌ای کن کز شکر شیرین‌تر است.

گفت‌وگو با جلال تهرانی به مناسبت اجرای «دودلقک‌ونصفی» در سالن اصلی تئاتر شهر

باید بند ناف تئاتر را از لوله‌های نفت برید

عسل عباسیان

جلال تهرانی ریرتواری از «دودلقک‌ونصفی» را با تغییرات بسیار زیادی این شب‌ها در تالار اصلی تئاتر شهر روی صحنه می‌برد؛ نمایشی که فضایی ابزورد دارد و در نقد بوروکراسی است. با نویسنده و کارگردان این اثر درباره این اجرا و فضای امروز تئاتر گفت‌وگویی داشته‌ام.



عکس: امیر جدیدی، شرق

ما از دهه ۴۰، دوران طلایی تئاتر ایران، کارگردان- مؤلف‌هایی داشتیم که شاخصه آثارشان نه اجراها که متن‌هایشان بود؛ مثلا اسماعیل خلج، عباس نعلبندیان، بهرام بیضایی، محمد رحمانیان، حمید امجد و... اما به نظر می‌رسد در کارهای شما همان‌قدر که متن اهمیت دارد، اجرا هم مهم است؛ یعنی همان‌قدر که ادبیات نمایشی در تئاترهای شما پررنگ است، کارگردانی و شیوه و سبک اجرائی هم در تئاترهای شما مهم است. چه‌چیزی باعث می‌شود در آثار شما متن از اجرا پیشی نگیرد و هر دو به یک اندازه برای شما حائز اهمیت باشند؟

مهم‌ترین منظر ما به کارگردانی، قاعدتا باید این باشد که در کارگردانی متن حرف اول و آخر را نمی‌زند. حرف اول را می‌زند. متن از یک طرف وارد می‌شود، بازیگرها و طراحی‌ها و تاریخ و جغرافیا و سایر عوامل هم از اطراف وارد می‌شوند و به‌هم می‌خورند و چیز ثانویه‌ای شکل می‌گیرد که هیچ‌یک از اینها نیست. به خاطر همین، من موقع کارگردانی هرگز به دنبال رعایت نعل‌به‌نعل همه دستورات متن نیستم، حتی اگر آن متن را خودم نوشته باشم، چون من از متنی که نوشته‌ام برداشت خودم را دارم و بازیگر برداشت خودش را دارد و من نمی‌توانم به‌هیچ‌وجه برداشت خودم را به بازیگر تحمیل کنم. نه‌اینکه نمی‌خواهم این کار را بکنم، توان این کار را ندارم. ما حداکثر امکانی که برای مفاهمه در اختیار داریم، زبان است و من در این سال‌ها فهمیده‌ام که زبان، از به‌مفاهمه‌رساندن دو نفر در مواجهه با یک پدیده خاص قاصر است. به همین خاطر اصالت پروژه‌های من با درک تک‌تک عوامل و به‌خصوص، بازیگران از متن است و برای اینکه بازیگرها و سایر عناصر بتوانند در نقطه پیک قابلیت‌هایشان ظاهر شوند، خیلی‌وقت‌ها لازم است متن به نفع درک بازیگر تغییراتی کند که اگر نکند البته ایده‌آل است.

چرا وقتی متن‌های خودتان را کارگردانی می‌کنید، اجراهای موفق‌تری از شما می‌بینیم؟ مثلا اجراهای «فصل شکار بادبادک‌ها» یا «هی مرد گنده گریه نکن» به‌مراتب موفق‌تر از اجرای «سونات پاییزی» هستند؟

فکر کنم این‌طور خط‌کشی‌ها خیلی باب طبع ذهن باشد. درباره کارگردانی آثار من هم از این نوع داوری‌ها زیاد است. شما الان به یک موردش اشاره کردید که احتمالا این هم سلیقه شما باشد. ممنونم که آن کارها را پسندیدید، اما بچه‌ها ساعت‌ها فیلم دارند از انواع مخاطبان که نظرات مثبت و هیجان‌انگیزی بعد از دیدن سونات پاییزی داشته‌اند؛ یعنی دست‌کم آمار این نظر شما را تأیید نمی‌کند.

طراحی صحنه در اجراهای شما شاخص است. مشخصا درباره اجرای «دودلقک‌ونصفی» بگویید چطور درعین‌حال که صحنه پر از تیرآهن‌هایی است که همه فضا را پر کرده‌اند، ما یک طراحی مینی‌مال می‌بینیم، یعنی چشم ما درگیر تنوع آکسسوار و اشیا در صحنه نمی‌شود. چطور به چنین طراحی‌ای رسیدید؟

در طراحی صحنه به‌طور اخص، در همه زمینه‌های طراحی کارگردانی، آنچه یاد گرفتم و حواسم به آن هست این است که مواد و مصالح، حجم‌ها، خطوط و امکانات صحنه، همیشه در حدی حضور داشته باشند که من بتوانم مدیریتشان کنم. هر چیزی که وارد اجرا می‌شود، اگر احساس کنم از پس مدیریتش برنمی‌آیم، حذفش می‌کنم. ممکن است دکور خلاصه شود یا نشود؛ مثلا اگر بخواهم دری را طراحی کنم، این در باید سرجایش قرار بگیرد و از کلیت کار بیرون نزند و در هیچ صحنه‌ای اضافه به نظر نیاید. مجموعه این فکرها باعث می‌شود فقط در صورتی که اشراف و سلطه کامل به جاگیری آن در روی صحنه دارم، آن را به صحنه اضافه کنم، والا آن را حذف می‌کنم.

در اجرای اخیرتان، یک‌جور معنازدایی از اشیا یا آشنایی‌زدایی از معنای اشیا رخ می‌دهد. خودتان کدام را تأیید می‌کنید؟ چطور به چنین خوانشی از اشیا رسیدید؟

با تعبیر آشنایی‌زدایی از معنای اشیا موافقم و این آشنایی‌زدایی اتفاقی است که از مرحله نوشتن در کار من آغاز می‌شود؛ یعنی اگر قرار باشد هر شیء یا واژه‌ای با معنای خودش حضور پیدا کند، آن‌وقت واژه‌های آفرینش، خلاقیت یا بداعت در این حرفه زیر سؤال می‌روند. کار ما این است که تا جایی که زورمان می‌رسد، مفهوم هر چیزی را که وارد صحنه می‌کنیم توسعه دهیم و آن را در نهایت به پدیده‌ای تبدیل کنیم که معنای آن را به‌سادگی در لغت‌نامه نشود پیدا کرد. همه‌چیز پیش از ما وجود داشته و ما در صورتی می‌توانیم آن را بکر کنیم که آن را از معنای موجود قراردادی بیرون بکشیم و معنایی تازه به آن بدهیم.

نمایشی که می‌توانست در سالنی مثل سالن چهارسو هم اجرا شود، چرا آن را در سالن اصلی روی صحنه بردید؟ این سالن به شما چه امکانی می‌داد که سایر سالن‌ها نمی‌دادند؟

هیچ امکاناتی؛ من این سالن را برای اجرای مکبث ۲۰۰۱ گرفته بودم. برنامه‌های تئاترشهر به‌گونه‌ای پیش رفت که دیگر زمان کافی برای تمرین مکبث ۲۰۰۱ نداشتم. دودلقک‌ونصفی را اما می‌توانستم در بازه زمانی‌ای که برایم مانده بود، به تئاتر قابل دفاعی تبدیل کنم.

در این اجرا شما از نابازیگرانی مثل سهراب حسینی و مازیار تهرانی استفاده کرده‌اید. دلیل این انتخاب چه بوده؟

از آنجا که کار ما یک وجه ماجراجویانه دارد و تکرار پروژه‌ای است که قبلا هم اجرایش کرده‌ایم، اجرا با همان مواد و مصالح و همان آدم‌ها، جذابیتی برایم نداشت. به‌طورطبیعی همواره دنبال پرسش‌ها و چالش‌های تازه‌ای برای خودم هستم تا احساس نکنم عمرم تلف شده است. در این پروژه، در تداوم سال‌هایی که تکنیک‌های بازیگری را تدریس می‌کنم، و پرسش‌هایی که در این زمینه برایم تولید شده، تصمیم گرفتم این اجرا را با کمترین تکنیک بازیگری به نتیجه برسانم.

این اواخر از بازیگرهای چهره استفاده کرده‌اید که حضورشان برگیشه هم مؤثر است؛ مثلا کلاب آدینه و بهنوش طباطبایی در «سیندرلا»، بهنوش طباطبایی در «فصل شکار بادبادک‌ها»، بهاره رهنما در «سونات پاییزی». به چه علت این‌بار که اتفاقا در سالن بزرگی مثل سالن اصلی تئاتر شهر هم اجرا دارید و حضور بازیگران چهره می‌تواند به فروش کار هم کمک کند، از بازیگران چهره استفاده نکردید و نابازیگر را ترجیح دادید؟

همین اتفاق کنونی و همین تجربه در سالن اصلی با نابازیگران، سندی است بر این ادعا که من هیچ‌وقت به‌خاطر گیشه یا فروش هیچ انتخابی در تئاتر نداشته‌ام. آمار فروش همه این پروژه‌ها هم نشان می‌دهد که حضور انواع بازیگران در گیشه تئاتر من تأثیری نداشته و آمار و ارقام فروش این آثار و آثار قبل و بعدشان هم موجود است. دلم می‌خواست درباره علت و شرایط گزینش بازیگران در هر پروژه توضیح بدهم، اما فکر کنم این‌طور و از این منظر حرف‌زدن درباره بازیگران کمی توهین‌آمیز باشد و نتایج ماه‌ها تمرین هر یک از ایشان را بی‌اعتبار کند. بگذارید این حرف‌ها برای منتقدانی باقی بماند که جز اینها حرفی درباره تئاتر ندارند.

چطور شما یی که اجراهایی بزرگ در سالن‌های بزرگ داشتید، به سمت کارهای تجربی با هنرجوها مایل شدید؟ کارهایی مثل همین «دودلقک‌ونصفی»، «دور دنیا در هشتاد روز» و... . آیا تغییر رویکردی داشته‌اید؟ چه فکر و اندیشه‌ای پشت این تغییر مسیر هست؟

تغییر مسیری اتفاق نیفتاده است. «هی مرد گنده گریه نکن»، در سالن اصلی با تیمی کار شده که اگر پانته‌آ بهرام را از آنها جدا کنیم، متوسط سنشان بیست‌ودو،سه سال بوده. در تالار مولوی، پنج پروژه اجرا کردم. این کار، چهارمین پروژه من در سالن اصلی است. یک کار در ناظرزاده و یک کار در سمندریان داشتم و دو کار هم در سالن مکتب تهران. در همه این سالن‌ها هم با همه‌جور بازیگر کار کرده‌ام. در کارهایم خط‌کشی ندارم. تئاتری که سال‌هاست دنبالش هستم، حتی دیگر تئاتر تجربی هم نیست؛ تئاتری است که خودم آن را «تئاتر آماتور» صدا می‌کنم. واقعا فرقی هم نمی‌کند با چه بازیگری و در چه سالنی اجرا شود.

تئاتر آماتور برای شما به چه معناست؟

عمده‌ترین مؤلفه تئاتر آماتور این است که هر پروژه‌ای را که شروع می‌کنی، مثل یک آماتور مبنا را بر این بگذاری که هیچ‌چیز بلد نیستی و مجموعه مهارت‌ها و تجارب گذشته‌ات را کنار بگذاری. تمام بازیگران و عوامل اجرا باید همین کار را بکنند. ما مثل کسانی که برای اولین‌بار در زندگی‌شان می‌خواهند تئاتر کار کنند، مهارت‌های مربوط به آن پروژه تازه را کشف می‌کنیم و این جریانی است که چند سالی است آن را و آموزش آن را شروع کرده‌ام. برای همین در اغلب موارد بازیگرانم حتی با لباس تمرین اجرا را شروع می‌کنند. چون دلیل و انگیزه‌ای برای طراحی لباس وجود ندارد. پیش آمده که کم‌کم در طول اجرا لباس اضافه شده است.

توجه ویژه‌ای که شما به آموزش تئاتر با راه‌اندازی مکتب تهران نشان داده‌اید و به گسترش تئاتر از طریق انتقال تجارب‌تان اهمیت می‌دهید، چه دلیلی برای شما دارد؟

من تقریبا چهار سال، سال ۷۹ تا ۸۳، با قراردادهایی که با مرکز هنرهای نمایشی می‌بستم، تئاتر کار کردم. از آن تاریخ به این نتیجه قطعی رسیده‌ام که تئاتری که من به رسمیت می‌شناسم، اگر بخواهد به حیات خودش ادامه دهد، اولین کارش باید این باشد که بند ناف خودش را از لوله‌های نفت بُرد و بتواند مستقل روی پای خودش بایستد و در نتیجه تا به امروز حمایت مالی از دولت نگرفته‌ام و طبعا برای سالن‌های دولتی هم که در اختیار داشته‌ام، ۲۰ تا ۳۰ درصد گیشه را برای اجاره پرداخت کرده‌ام. بعد از این دلیل، مهم‌ترین چیزی که باعث شده من مکتب تهران را راه‌اندازی کنم، این بوده که در آنچه به‌عنوان تئاتر به رسمیت می‌شناسم، تعدادی همفکر و هم‌زبان پیدا کنم. آدم‌هایی که بتوانم با علاقه به دیدن کارهایشان بروم و آنها با علاقه به دیدن کارهای من بیایند.

در مجموعه کارهای شما، خاصه همین کار آخرتان، مسئله هویت و دغدغه اگزیستانسیال و در کنار آن یک جور پوچ‌گرایی و ابزوردیته را شاهدیم. دلیل توجه شما به این دو مقوله چیست؟

با اطمینان می‌توانم بگویم که به این چیزها موقع کارکردن فکر نمی‌کنم. اگر اینها وجود دارد، جزء وجوهی است که من از آن بی‌خبرم. نمی‌دانم چرا این‌گونه است. با پرسش‌های دیگری تئاتر کار می‌کنم؛ پرسش‌هایی که اغلب در حوزه فرم هستند.

پرسشی که در «دودلقک‌ونصفی» برای شما مطرح بود، چه بود؟

مهم‌ترینش تولید تئاتری بود که حتی‌الامکان از انواع تکنیک‌های آکادمیک خالی باشد؛ چون در روند تئاتر آماتور کم‌کم متوجه می‌شوی که تکنیک‌ها و مهارت‌های موجود به سادگی رهایت نمی‌کنند.

تئاتر برای شما اصولا از کجا شروع می‌شود؟ پروسه آغاز در هر کار متفاوت است یا همیشه یک روند را طی می‌کند؟ از متن به سمت اجرا می‌روید یا چیزی دیگر؟

برای من اجرا، از تصمیم برای کارکردن شروع می‌شود. با ذهنی کاملا خالی، بسته به اینکه در سال چه برنامه‌هایی دارم، تصمیم می‌گیرم تئاتر کار کنم. وقتی تصمیم در من شکل گرفت، آن‌وقت به اطرافم نگاه می‌کنم ببینم چه متن‌هایی هست، چه سالن‌هایی هست که می‌توان در آن کار کرد و...؟ من آدم ایده نیستم.

سوژه‌هایی که در کارهایتان پررنگ‌تر هستند، مثلا در همین «دودلقک‌ونصفی» مسئله نقد بوروکراسی و مناسبات قدرت، موتیفی که تکرار می‌شود: «یا خودت را اداره می‌کنی، یا یکی اداره‌ات می‌کند!»، این سوژه‌ها چطور به سمت شما می‌آیند؟ آیا شما مثلا تصمیم می‌گیرید تئاتری در نقد بوروکراسی بسازید؟ براساس مسائل روز سوژه انتخاب می‌کنید؟

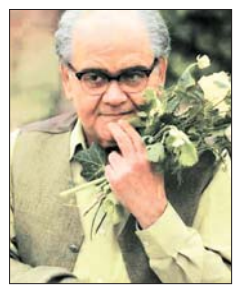
اساسا سوژه انتخاب نمی‌کنم. عرض کردم که من آدم ایده نیستم. تا امروز هیچ نمایش‌نامه‌ای را بر پایه هیچ ایده اولیه‌ای ننوشته‌ام و هیچ تئاتری را بر پایه هیچ ایده‌ای اجرا نکرده‌ام. من آدم پرداختم، آدم ساختار و شکل‌دادن به هر نوع ایده‌ای هستم. تا امروز پیش نیامده که بگویم تئاتری کار کنم با فلان سوژه. نوشتن با یک کلمه و جمله شروع می‌شود و بعد چیزهای دیگر به آن وارد می‌شود، در کارگردانی هم همین‌طور.

در پایان درباره اوضاع امروز تئاتر صحبتی ندارید؟

ما جوان که بودیم، درباره هر تئاتری که روی صحنه می‌رفت، یادداشت و مطلب می‌نوشتیم و می‌خواندیم. چیزی که برای من خیلی عجیب است، این است که چرا هیچ‌کس امروز درباره تئاترها نمی‌نویسد. حداکثر یادداشت‌هایی کوتاه درباره استقبال مخاطب را ما می‌خوانیم. یادداشت‌هایی که به حواشی می‌پردازند. سال‌هاست ندیده‌ام کسی راجع به نور، شخصیت، صحنه، دیالوگ و... به‌عنوان منتقد و روزنامه‌نگار بنویسد و برایم این موضوع جای سؤال دارد.

سرنوشت ۳ فیلم برعهده دبیر جشنواره فیلم فجر گذاشته شد

گروه هنر: روزهای پرالتهاب و پرحاشیه عنوان بدی برای این روزهای ابراهیم داروغه‌زاده، دبیر سی‌وششمین جشنواره فیلم فجر و البته معاون ارزشیابی و نظارت سازمان سینمایی، است. ماجرای حضور «آشغال‌های دوست‌داشتنی»، به کارگردانی محسن امیریوسفی که سال‌هاست از زمان ساختش می‌گذرد و با داشتن پروانه ساخت شرایط حضور در جشنواره فیلم فجر را دارد و همچنان به‌عنوان یک فیلم توقیفی خطاب می‌شود، در آستانه برگزاری این رویداد هنری جنجال‌های بسیاری ایجاد کرد. در تازه‌ترین واکنش‌ها، عوامل این فیلم سینمایی در بیانیه‌ای تأکید کردند، دبیر جشنواره فیلم فجر به استقلال هیئت انتخاب احترام بگذارد. در بخش دیگری از این بیانیه آمده است: «آشغال‌های دوست‌داشتنی تمامی شرایط قانونی نمایش برای هیئت انتخاب جشنواره سی‌وششم و بررسی توسط این هیئت محترم شامل پرکردن و تحویل فرم جشنواره در مهلت قانونی، تحویل نسخه فیلم به دبیرخانه جشنواره در مهلت قانونی، دریافت پروانه ساخت و پروانه نمایش و عدم بررسی رسمی در دوره‌های گذشته را داراست. برای سازندگان «آشغال‌های دوست‌داشتنی» اکران فیلمشان مهم‌ترین مسئله است ولی وقتی پروانه نمایش در این چهار ماه کمکی به اکران‌شدن نکرده حداقل تقاضایشان حضور در جشنواره فیلم فجر است». این در حالی است که شهاب حسینی و صابر ابر، دو بازیگر اصلی فیلم «آشغال‌های دوست‌داشتنی»، نیز به حواشی این روزهای فیلم مبنی‌بر حضور در جشنواره فیلم فجر واکنش نشان دادند. شهاب حسینی در بخشی از یادداشتش در مورد فیلم متذکر شد: «قلبا امیدوارم با نمایش این فیلم چه در جشنواره چه در اکران عمومی مصائب چندساله این فیلم مرتفع بشه و نیت پاک پشت ساخت فیلم از جانب سازندگان و عوامل فیلم، پیش چشم مخاطب و مردم قرار بگیره و منتهی به اندیشه درباره حفظ و حراست همون وحدتی بشه که ضامن بقای هر ملتی است».



صابر ابر نیز در یادداشتی در خبرآنلاین نوشت:

سلام جناب [...]

نمی‌دانم این نامه خطاب به کیست اما گاهی فکر می‌کنم نامه‌ای که خیلی هم شخصی نیست بهتر از یک نامه‌ی خیلی شخصی‌ست.

پس جنابِ [...] یا سرکارِ [...]، من صابر ابر، مو داشتم وقتی آن فیلم را بازی کَردم.

شبیه به اسمش را نیار شده. اصلا نمی‌دانم اسم فیلم را بگویم یا نه! اصلا از فیلممان حرفی بزنم یا نه! این را بگویم که امیریوسفی، کارگردانش است و او هم ریش‌هایش اصلا سفید نبود، خیلی آدم شادی بود و می‌خندید و جوک تعریف می‌کرد، الان هم خیلی فرقی نکرده اما به نظرم این عدم تغییر بیشتر ترسناک است. من نگران سلامتی کارگردان و عوامل هستم؛ مثلا یادم هست آقای تورج خان که فیلم‌بردار فیلم بود خیلی جوان‌تر از عکسی بود که همین چندوقت پیش از او در پشت صحنه‌ی یک فیلم دیدم. اصلا نمی‌دانم هنوز هم همان‌قدر هیجانِ پلان‌هایش را دارد؟! پدرم اکبر عبدی در فیلم بود؛ ایشان که عادت به دیر دیده‌شدن دارند؛ سال‌ها معجزه کردند و برای فیلمی دیده شدند که نه‌تنها مو نداشتند بلکه، حال جایزه‌گرفتن هم نداشتند و چه حیف که حتی آن جایزه را دیگر دوست هم نداشتند. برادرم حبیب رضایی در فیلم بازی می‌کردند؛ در فیلم رفته‌اند یک جای دیگری، یک کشور دیگری فکر می‌کنم! می‌ترسم واقعه به واقعیت تبدیل شود. شهاب جان در فیلم هست، دایی شهاب حسینی، دخترخاله مادرم هدیه تهرانی عزیزم، نگار جواهریان همسایه مادرم و شیرین خانم یزدانبخش که مادرم بودند...

حالا یادم آمد چرا این نامه را نوشتم!

برای مادرم می‌نویسم. برای مادرها می‌نویسم که این فیلم برای آنها ساخته شده. دلم می‌خواهد تا مادرها هستند این فیلم دیده شود. مادرها یک چیز می‌خواهند؛ فرزند مودار و بی‌مو، رفته و نرفته، مست و هشیار، عصبی و آرام، برایشان فرقی نمی‌کند. مادرها مادرند. بچه‌ها گاهی با هم نمی‌سازند، اما مادرها فرقی بینشان نمی‌گذارند. ایران هم برایش یک چیز مهم است؛ اینکه در آن همه کنار هم باشند و با هم، گاهی هم سر هم غر بزنند، چه عیبی دارد؟! همیشه نمی‌شود طرفدار بود! فقط مادرها بی‌طرف‌اند.

آقا یا خانمِ [...]، فیلمِ ما را نشان دهید. مادرم می‌خواهد فیلمِ من را ببیند.

از طرف دیگر گفته می‌شود دو فیلم «امپراطور جهنم» به کارگردانی پرویز شیخ‌طادی و «شعله‌ور» ساخته حمید نعمت‌الله نیز دو فیلمی هستند که منع قانونی برای شرکت در جشنواره سی‌وششم فیلم فجر را دارند. با این شرایط باید گفت سرنوشت سه فیلم «آشغال‌های دوست‌داشتنی»، «شعله‌ور» و «امپراطور جهنم» برعهده دبیر جشنواره است و باید دید در نهایت چه تصمیمی درباره سرنوشت این فیلم‌ها در جشنواره فیلم فجر اتخاذ خواهد شد.

تماشاخانه

گپی با علی سرابی

برای مجردها توصیه نمی‌شود

رضا آشفته

تازه‌ترین نمایش علی سرابی از چهارم دی‌ماه در پردیس تئاتر شهرزاد، هر شب ساعت ۲۰:۳۰ به صحنه رفته است. او در تازه‌ترین فعالیت تئاتری خود مجددا سراغ متنی فرانسوی رفته است. سرابی که پیش‌تر نمایش‌نامه فرانسوی «خدای کشتار» را روی صحنه برده بود، این‌بار نیز نمایش‌نامه «آن‌سوی آینه» را که توسط فلوریان زلر، نویسنده مطرح فرانسه، به نگارش درآمده، اجرا خواهد کرد.

از آشنایی‌تان با متن بگویید که چگونه آن را برای اجرا مناسب دیدید؟

دو سال پیش که ایران نبودم، دو نمایش‌نامه از فلوریان زِلر در یک مجلد دیدم که از قلمش خوشم آمد و فهمیدم که نویسنده‌اش در اروپا بسیار سروصدا کرده و با آنکه کم‌سن‌وسال هم هست، اما دارند متن‌هایش را کار می‌کنند و در ایران هم اتفاقا پنج یا شش نمایش‌نامه‌اش را ترجمه کرده‌اند؛ تینوش نظم‌جو هم چندتایی از آنها را در ایران و در نشر نی معرفی کرده است. امسال که به ایران برگشتم، در چهار، پنج ماه، بیست‌وخرده‌ای نمایش‌نامه را خواندم؛ یکهو متوجه شدم که همان نمایش‌نامه‌ها در ایران ترجمه شده‌اند و یکی از آنها همین «آن‌سوی آینه» بود که یک کمدی‌درام بسیار استثنائی است و با آنکه در اکثر متن‌ها ایده‌پردازی بسیار می‌شود، اما فکر می‌کنم در این اثر بسیار شگفت‌انگیز است.

کمدی‌درام‌بودنش شما را جذب کرد؟

البته، اما آنچه در این متن مطرح می‌شود که مربوط به کشور فرانسه است، چیزی دور از وضعیت فعلی ما در ایران نیست و این ربط پیدا می‌کند به مسائل خانواده و زوجین در کشور ما که حکایت دو زوج است که ۱۵ سال با هم دوستی داشته‌اند، اما یک زوج طلاق گرفته‌اند و حالا این مرد مطلقه با دختر کم‌سن‌وسالی ازدواج کرده و رابطه‌اش نیز با آن زوج دیگر قطع شده تا اینکه تصادفی هم را دیده و دعوت شده‌اند که شبی شام میهمان باشند و همین شب باعث می‌شود که خیلی از اختلافات سر میز شام مطرح و مسائل زناشویی به چالش کشیده شود. بسیاری از مباحث در ذهن اینها می‌گذرد و با آنچه در عمل و روی صحنه می‌بینیم، کاملا متفاوت است.

چقدر تمرین کرده و بازیگران را چگونه برای نقش مناسب دیده‌اید؟

ما اگر یک ماه دیگر تمرین می‌کردیم، حتما کارمان به آنچه باید نزدیک‌تر می‌شد، اما دلم نمی‌خواست فرد دیگری این متن را جلوتر از ما کار کند، بنابراین خیلی فشرده‌تر تمرین‌ها را پیش آوردیم تا به دلخواهمان برسیم و تا حد زیادی هم رسیده‌ایم و البته یکی، دو جا هم هست که باید تغییر بدهم، اما بازیگران از ابتدا همان‌هایی شدند که دلم می‌خواست و به آنها فکر کرده بودم. من خودم برای نقش اصلی و ریما رامین‌فر را برای همسری این نقش در نظر گرفته بودم و پژمان جمشیدی نقش همان مرد مطلقه و مارال بنی‌آدم را هم برای نقش همسر کم‌سن‌وسالش در نظر گرفته بودم.

این روزها اجراهای پشت‌سرهم باعث می‌شود که از دکور خلاصه‌تر استفاده کنند که بیشتر هم به اجراها لطمه می‌زند؛ شما چه کرده‌اید؟

نه، اتفاقا ما دکور کامل داریم و باعث زحمت بچه‌های پشت صحنه شده‌ایم که این دکور را هر شب بیاورند و ببرند و خانم قلمفرسایی طراح صحنه ماست، اما به‌هرحال بر این عقیده هستم که باید جایگاه تماشاگران را کمی دست‌کاری کنم که دید مناسب داشته باشند.

سالن شهرزاد چطور است؟

نسبت به سالن‌های خصوصی دیگر خیلی بهتر است و اتاق‌های تروتمیزتری دارد، اما به‌لحاظ امکانات نور در مضیقه‌اند و به‌لحاظ آکوستیک هم هنوز آن‌طور که باید و شاید نیستند، اما در کل می‌شود از آن رضایت داشت. بالاخره می‌دانیم که تجهیزکردن این سالن‌ها بسیار هزینه‌بر خواهد بود.

آیا با آنکه نمایش جدی هم کار کرده‌اید، کماکان کارهای کمدی را اجرا می‌کنید؟

من همچنین از همین نویسنده یک متن جدی و تراژیک دارم که از ۲۰ روز دیگر تمرینش را آغاز می‌کنم و همچنین باید بگویم که نشر نی و نظم‌جو از خود نویسنده کپی‌رایت اجرا و نشر را گرفته‌اند و ما نیز با پرداختن این مبلغ توانسته‌ایم اجازه کار در ایران را بگیریم. این اتفاق جالبی است که در ایران متن‌های خارجی هم با مجوز نویسندگانش اجرا و چاپ بشوند.

خودت هم از انجام این اجرا رضایت داری؟

بله، البته هنوز هم می‌توانیم خیلی بهتر از این بشویم، چون امکانات نوری بیشتری می‌خواستیم و...

توصیه به تماشاگران؟

تنها می‌توانم پیشنهاد بدهم؛ چنانچه در شعاری تبلیغاتی می‌خواستیم بنویسیم که «برای مجردها توصیه نمی‌شود، اما برای زوج‌ها اکیدا توصیه می‌شود». شاید این خود بهترین نکته درباره دیدن یا ندیدن این کار باشد.