گفت‌وگو با سیامک صفری و اشکان خطیبی به بهانه اجرای «لامبورگینی» کپی

از ابزوردیسم رهایی نداریم

عسل عباسیان

«لامبورگینی»، نمایشی به نویسندگی و کارگردانی سیامک صفری، این شب‌ها با بازی او و اشکان خطیبی در پردیس تئاتر شهرزاد جان گرفته است. نمایشی که به گفته مؤلفش، واکنشی به وضعیت گورخواب‌هاست و توأم با روایت یک درام، نقدهایی را به معضلات اجتماعی چون فروریختن پلاسکو نیز مطرح می‌کند. در این مسیر، سهیل دانش اشراقی نیز در کنار این دو هنرمند، یکی دیگر از ایده‌پردازان «لامبورگینی» بوده است. با سیامک صفری و اشکان خطیبی به بهانه این اجرا گفت‌وگو کردیم.

عکس: مصطفی پیرهادی

در یک دهه گذشته، در تئاتر ایران شاهد رواج بیشتر تئاتر اجتماعی بودیم، گونه‌ای از تئاتر که اغلب توانسته بین مخاطبان هم محبوب باشد. اساسا از نظر شما به‌عنوان کارگردان و بازیگران نمایش «لامبورگینی» (نمایشی با درونمایه اجتماعی که به معضلاتی همچون گورخوابی اشاراتی دارد) اجرای تئاتر اجتماعی که بازنمایی معضلات یک جامعه است، چه ضرورتی دارد؟

سیامک صفری: تئاتر متنوع است، شکل‌های مختلف دارد، واکنش‌های مختلف دارد و این نوع تئاتر اجتماعی هم به لحاظ مضمونی وجود دارد. به‌طور کلی مجموعه حرکت تئاتر را وقتی نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که یک بخشی از تئاتر هم سمت و سویی این‌چنینی پیدا می‌کند و این طبیعی است، چون تئاتر گاهی متأثر از محیط خودش است و می‌خواهد واکنش نشان دهد یا تئاتر هم مثل آدم‌ها از یک اتفاق در جامعه، متأثر می‌شود. ولی خب، تئاتر یک کیفیت و یک مدیوم سازمان‌یافته و یک حوزه هنری است که آن شکل متأثرشدن و ناراحت‌شدنش را در قالب درام روایت می‌کند. در همه جای دنیا، تئاترهایی هست که نسبت به اتفاق‌های پیرامونشان واکنش دارد. در طول روز، ما خبرهایی را در شبکه‌های اجتماعی می‌خوانیم که ناراحتمان می‌کند. تئاتر هم یکی از شکل‌های هنری است که این تأثر و ناراحتی و واکنشش را گاهی بروز می‌دهد. این نمایش ما هم تقریبا از این دست کارهاست؛ البته با شکل روایت خودش و نوع خودش و لحنی که دارد و با جزئیاتی که مختص این تئاتر است.

اشکان خطیبی: فکر می‌کنم که هنرمند اصولا متأثر از اتفاقات پیرامونش است؛ به‌خصوص در جوامع حادثه‌زده‌ای مثل کشورهای خاورمیانه، هنرمند نمی‌تواند از اتفاقات جامعه‌اش دور باشد، چون اگر پایگاه اجتماعی داشته باشد، مردم از او این توقع را دارند که حساسیت داشته باشد و گاهی اوقات واکنش نشان دهد. طبیعتا، به همین دلیل فکر می‌کنم خیلی بیشتر از قبل، این روزها شاهد واکنش‌های اجتماعی هنر هستیم. البته سینما را نمی‌توانم چندان مشمول این موضوع بدانم، به دلیل اینکه فرایند تولید و روی پرده‌رفتن یک فیلم در ایران خیلی روی هواست. فیلم می‌سازی و بعد ممکن است اکران نشود یا شاید زمان اکران چند سال بعد باشد! اما هنرهایی که مدیوم اجرائی دارد؛ اعم از موسیقی، پرفورمنس، نقاشی، مجسمه‌سازی و نمایش فکر می‌کنم که بیشتر باید این حساسیت را نسبت به اتفاقات اجتماعی داشته باشند، چون آن پویایی را که از تئاتر توقع داریم، در همین تأثرهاست که خودش را نمایان می‌کند. یعنی خیلی اوقات می‌بینیم که مثلا متن‌های نمایشی ۳۰ سال قبل را آدم‌ها برداشته‌اند و کار می‌کنند، ولی سعی می‌کنند اتفاقات امروزی را در آن قرار دهند و این همه جای دنیا مرسوم است. مثلا، ریچارد سوم را ۱۰-۱۲ سال است کارگردانی در هلند اجرا می‌کند و می‌بینید که اتفاقات همین امروز جامعه را مدنظرش قرار می‌دهد. وقتی متنی متأثر از یک اتفاق اجتماعی نه‌چندان قدیمی، مثل گورخوابی، نوشته شده، طبیعی است که روی صحنه هم تماشاچی با آن ارتباط نزدیک‌تری برقرار کند و خیلی سریع شاخک‌های حسی‌اش بیدار شود، چون زمان زیادی از آن اتفاق نگذشته است. از طرفی دیگر، من تئاتر مستند را به‌عنوان یک گوشه نمایشی قبول می‌کنم، اما برایم جذاب نیست. به دلیل اینکه فکر می‌کنم فرایند دراماتیزه‌شدن در خیلی از آنها اتفاق نمی‌افتد؛ یعنی متن نمایشی از آن اتفاق اجتماعی درنیامده است و چیزی که روی صحنه می‌آید، فقط برای تلنگر اجتماعی خوب است، آن هم از نوع هنری‌اش. از این منظر، «لامبورگینی» برای من نقطه تلاقی است بین آن چیزی که به‌عنوان تئاتر اجتماعی می‌توان به آن پرداخت و آن چیزی که به‌عنوان اثر نمایشی بر پایه اتفاقات نمایشی و اصول دراماتیک سوار شده است.

هر دو نفر شما به این نکته که هنرمند باید نسبت به اتفاقات اجتماعی در اثر هنری‌اش واکنش داشته باشد، اشاره کردید. اساسا، هنر باید واکنشی باشد؟ آیا هنر کنش‌مند اثرگذارتر نیست؟ هنری که خودش بیش از آنکه واکنشی به یک رویداد باشد، به نوعی توجه مخاطبش را به زمینه‌های شکل‌گیری یک رویداد جلب می‌کند... .

صفری: حرف‌های بنده این چیزی نبود که شما برداشت کردید. من گفتم تئاتر یکی از واکنش‌هایش این است که روی مضامین اجتماعی دست بگذارد، ولی اصولا هنر، خاصیت هنر، پدیده‌ای به‌نام هنر، بودنش به این مفهوم نیست که یک نفر از موضوعی دردش بیاید و حالا در اثر هنری‌اش بخواهد درباره آن درد صحبت کند. نه، هنر اساسا به واسطه این در جوامع بشری پدید آمده که انسان قدرت عینیت‌دادن به تخیلش را دارد، یعنی تخیل ضرورت بقای بشر است و این ضرورت همیشه به این مفهوم نیست که هنر یعنی اینکه اگر در خیابان ما یک نفر را ببینیم که یک نفر دیگر را کتک زد، بیاییم برای آن آدمی که دردش گرفته، یک اثر هنری خلق کنیم. کلیت ماجرا این است که تئاتر به‌هرحال شکل‌های مختلف و روش‌های مختلف دارد. یکی از آن شکل‌ها، واکنش‌داشتن تئاتر به اتفاقات اجتماعی است. اگر نوشته‌های اینهایی که تاریخ هنر را نوشته‌اند و تاریخ هنر را شکل داده‌اند مرور کنیم، متوجه می‌شویم که گذشته‌ای که هنر داشته، به‌ویژه در مقاطعی خاص، مضامینی دارد که کاملا مربوط به انسان و دغدغه‌های اوست. یعنی کافی است که تاریخ آثار نمایشی را مرور کنیم، می‌بینیم در یک مقطع آثاری با انگیزه واکنش به یک دوره تاریخی مربوط به معضلات یک ملت، خلق شده. این واکنش، همه رفتار تئاتر نیست، این هم بخش و جزئی از رفتار تئاتر است.

خطیبی: از نظر من، ذات هنر واکنشی است. من اصلا اعتقادی به این ندارم که ما کنش داریم. بشر اولین باری که نقاشی کشیده، کنش کرده؟ یا عمل او یک واکنش بوده؟ یک چیزی دیده، در مخیله‌اش ثبت شده و بعد بروزش داده. بعضی وقت‌ها این واکنش سطحی است و به‌روز و زود است، بعضی وقت‌ها این واکنش ته‌نشین‌شده و عمیق است و بعد از سالیان سال خودش را بروز می‌دهد. بعضی وقت‌ها، این واکنش به اتفاق تلخی است که در کودکی شما افتاده و در ناخودآگاه شما حک شده و بعدتر در ۳۵ تا ۴۰سالگی شما خودش را بروز می‌دهد؛ مثلا یک‌دفعه شما تبدیل می‌شوی به یک هنرمند دادائیست! و یک وقت است تو کودکی متفاوت‌تری داشته‌ای و تبدیل می‌شوی به یک پاپ‌آرتیست. بنابراین، ما هر کاری می‌کنیم، واکنش به جهان هستی است. من این را از نگاه اومانیستی می‌گویم که انسان اصولا واکنشی است و از نظر من چیزی به نام کنش وجود ندارد. ما اگر فکر می‌کنیم آدم‌های کنشگرا یا عمل‌گرایی هستیم، به این معنی نیست که ما کنش داریم، ما واکنشمان سریع است. برای همین اساسا با تقسیم هنر به کنشی و واکنشی موافق نیستم.

ویژگی جالب در اجرای شما این است که شاهد هجویه‌ای هستیم به آن شکل انتشار تصویر و خبری از زندگی گورخواب‌ها در حاشیه شهر که واکنش‌هایی تیتروار- و نه اساسی و سازنده -، در پی داشت. اساسا، درباره موضوعی چنین حساس، انگار این شکل خبری‌شدن و در پی آن، واکنش‌های مقامات و مسئولان و مردم در شبکه‌های اجتماعی، شکلی مصرفی به این رویداد حاد می‌دهد، چیزی شبیهِ سلفی‌گرفتن با درد و معضل یک انسان! انگار، فقط یک بمب خبری ترکید و اثرش این بود که مردم همدردی لحظه‌ای با آن داشته باشند و از آن بگذرند. از طرفی هم، فکر می‌کنم گورخوابی آن‌قدر مهیب است و خودش، انگار یک موقعیت توأمان نمایشی- دراماتیک هست که شاید تئاترشدن و به موقعیت نمایشی درآمدنش یک جور سختی و دشواری خاصی به همراه داشته باشد؛ با این نظر موافقید؟ و اگر موافقید، این دشواری برای شما چه بود؟

صفری: بگذارید من تجربه‌ام را بگویم و ماجرا را تئوریزه نکنم. من طرفدار داستان هستم، طرفدار پرسوناژ. من با یک خبر مواجه شدم، بعد نشستم یکسری یادداشت نوشتم؛ عادتم است، یعنی همه بروبچه‌هایی که در این فضا هستیم، این عادت را داریم که اغلب برای خودمان چیزهایی می‌نویسیم. در ابتدا، شکلی که برای ارائه این کار در نظر داشتم، در یک مونولوگ خلاصه می‌شد که فکر می‌کردم خودم آن را اجرا می‌کنم و برای خودم هم جذاب بود. ولی خب، مونولوگی درآمد که بعد خواندم و زیاد از آن خوشم نیامد و بعد یک ساختار دیگر به آن دادم و با متن بازی کردم. در این مسیر، دو پرسوناژ خلق شد که درباره این دو پرسوناژ سعی شد جزئیات، مناسبات و رابطه‌شان و واکنششان به محیط و نظراتشان با محیطی که قرار است در آن قرار بگیرند، همگون باشد. روزنامه و خبرنگار می‌پرسد و جواب می‌خواهد. این رسالت اوست. اما این کار تئاتر نیست. آنچه برای من مهم بود، این بود که روی صحنه ارتباط این دو پرسوناژ با هم شکل بگیرد. بعد وقتی که وارد این بازی شدم، به‌طور طبیعی مضامین دیگری هم در کنارش شکل گرفت. مثلا، پرسوناژی که اشکان بازی می‌کند، از دید من آدمی فوق‌العاده جذاب است؛ چرا؟ چون به یک درک مهم رسیده و به زندگی اجتماعی خودش واکنش نشان می‌دهد. می‌گوید مردم همدیگر را دوست ندارند و بدِ همدیگر را می‌خواهند، می‌گوید من دهنم را بسته‌ام و نمی‌خواهم چیزی بگویم، نمی‌خواهم کسی را نفرین کنم. این مضمون را هم می‌توان در این اثر پیدا کرد که آدمی که گورخواب است و زندگی اجتماعی را رها کرده و دور شده، از آدم‌هایی که روی پایشان راه می‌روند، خودش را پرت کرده در گورستان و آمده اینجا، باز هم برای خودش دنیای محترمی دارد. چنین پرسوناژی تجربه‌ای را با خودش دارد که آن تجربه را روی صحنه قرار است نشان دهد و این تجربه است که او را دیدنی می‌کند. داستان گورخوابی در «لامبورگینی» نقطه شروع است، بخشی از فضای کار است، اما همه ماجرا نیست.

خطیبی: از نظر من، ذات هنر واکنشی است. من اصلا اعتقادی به این ندارم که ما کنش داریم. بشر اولین باری که نقاشی کشیده، کنش کرده؟ یا عمل او یک واکنش بوده؟ یک چیزی دیده، در مخیله‌اش ثبت شده و بعد بروزش داده. بعضی وقت‌ها این واکنش سطحی است و به‌روز و زود است، بعضی وقت‌ها این واکنش ته‌نشین‌شده و عمیق است و بعد از سالیان سال خودش را بروز می‌دهد

خطیبی: شاید در نگاه اول، به نظر تیتر گورخوابی هم تیتری است مثل بقیه تیترها که یکی دست رویش می‌گذارد و وقتی جالب‌تر می‌شود که بدانی اصلا این تیتر چقدر اتفاقی پیدا شد! اصلا، آن خانم خبرنگار دنبال این گزارش نبوده و دنبال یک گزارش دیگر و اتفاق دیگری بوده و یک‌دفعه به چنین چیزی برمی‌خورد و به یکباره این موضوع این‌قدر پررنگ می‌شود. در نگاه اول، انگار این هم یک تیتر دیگر در روزنامه‌هاست که سریع از یاد می‌رود، ولی در همین نکته اولش چیزی دردآور دارد که چرا این‌قدر آدم‌های کمی راجع به این قضیه می‌دانستند؟ گورخوابی مسئله کوچکی نیست و آن گورخواب‌ها هم وسط کویر مصر نبودند، در چند ۱۰کیلومتری پایتخت بودند و روزانه این همه مسافر از بیرون شهر به درون شهر مسافرت می‌کنند! پس این‌جور وقت‌ها بهتر است دست‌کم همان‌طور تیتروار به آن بپردازند، حداقل بپردازند، نه اینکه برود تا ۱۵ سال دیگر هم کسی سراغش را نگیرد. ما روزانه خودمان را دائما در معرض اخبار بد قرار می‌دهیم و آن‌قدر فهرست تیترهای بد هر روز زیاد است که طبیعی است بعد از مدتی خبر بد فراموشمان شود یا خبر بد جدیدی جای خبر بد قبلی را بگیرد. اینجاست که رسالت یک مدیوم هنری خودش را آشکار می‌کند، یعنی هنر است که یادآوری می‌کند؛ یادآوری چندباره و تلنگرزدن، برای اینکه بگوییم ما آستانه تحملمان بالا رفته و دیگر دردمان نمی‌آید، خیلی دیر دردمان می‌آید. مثلا، تا دیروز اگر به ما می‌گفتند که بچه‌ای کوچک مثل آتنا را دزدیدند و خفه کردند، برایمان فاجعه‌بار بود. منتها، الان دیگر مثل قبل فاجعه نخواهد بود، چون یک‌بار برایمان اتفاق افتاده. مثل کسی می‌ماند که عزیزترین کس خود را از دست بدهد و بعد دیگر همه چیز برایش در درجه دوم اهمیت قرار بگیرد. رسالت هنری مثل تئاتر، همین است که دردها را جاودانه کند؛ یادآوری مدام دردها، علیه فراموشی.

البته، منظورم بیشتر این بود که برخورد مسئولان با این خبر فجیع تیتروار بود و نه اساسی! اما آقای خطیبی مواجهه‌تان با این نقش و این متن چطور بود؟

خطیبی: مواجهه‌ام با این نقش خیلی عجیب است و این شاید از ذات اجتماعی این اثر می‌آید. من بسته به اتفاقاتی که در طول روز می‌افتد، در اجراها، مدام چیزهای جدید کشف می‌کنم و این باعث می‌شود که عمق شناخت من به شخصیتی که بازی می‌کنم، بیشتر شود و جاهایی پیشنهادهایی به سیامک صفری بدهم که مثلا این را هم می‌توانیم بگوییم؛ که بررسی می‌کند و بعضی‌هایش را قبول می‌کند و بعضی‌هایش را نه.

صفری: البته من همه را در لحظه قبول می‌کنم، چون اشکان این پرسوناژ را خیلی خوب دیده. به نظر من، اساس این نقش را خوب ساخته و فضا را درک کرده و من همه پیشنهادهایش را قبول می‌کنم.

خطیبی: این اجرا اتفاقی عجیبی برای من دارد. سال‌ها تئاتر برایم فرایندی بود که می‌آمدم تمرین می‌کردم، به قالبی برای یک نقش می‌رسیدم، سعی می‌کردم آن نقش و طراوتش را در طول ۳۰ تا، ۶۰ تا، ۹۰ تا اجرا حفظ کنم. الان، برای من در «لامبورگینی» هر شب اجرا چیزی جدید است. نه اینکه بگویم هر شب کن‌فیکون می‌کنیم، ولی خودم روی صحنه گاهی حس‌هایی دارم که مثلا شب قبلش نداشتم. فکر کنم این از ذات خود اثر می‌آید، بنابراین نکته جالبش برای من این است، اینکه چند وقتی برای من بازیگری فرایندی تکراری بود که دیگر بلدش بودم، الان انگار دیگر نمی‌توانم با تکنیک به آن نزدیک شوم. این برای من خیلی جذاب است.

در این اجرا، فضایی «در انتظار گودو»یی در این کار می‌بینم که حس می‌کنم این موقعیت دو گورخواب به اندازه موقعیت استراگون و ولادیمیر ابزورد است و انگار در انتظار چیزی هستند که هرگز رخ نمی‌دهد؛ در انتظار یک تکه جا برای خوابیدن، در انتظار مریخی‌ها؛ چقدر با این خوانش موافق هستید و آیا چنین تشابهی در ذهن خودتان هم بود و به آن فکر کرده بودید؟

صفری: ابزوردیسمی که بکت آن را در نمایش‌نامه «در انتظار گودو» نمایان کرده، مربوط به تجربه بشر بعد از جنگ جهانی اول و دوم است. آن فضای ذهنی بشر که جاهایی خالی همیشه در ذهنش هست، انتظاری پوچ، تجربه مشترک زیستی بشر است. و طبیعتا، وقتی زمین تجربه برخی فجایع را از سر می‌گذراند، ساکنانش نیز پس از آن فجایع متأثر از آن هستند؛ این ابزوردیسم انگار ناگزیر است. انسان روی زمین ایستاده، خودش را می‌بیند، ارزیابی انسان از انسان را مزه‌مزه می‌کند و با خودش می‌گوید این آدم‌ها اینجا چه‌کار می‌کنند، اینجا چه می‌خواهند؟ «در انتظار گودو» را یک مرد بزرگ و یک فیلسوف نوشته است. من هم نمی‌خواسته‌ام آن فضا را بازسازی کنم، اما ولادیمیر و استراگون در ذات تجربه بشر متولد شده‌اند، آنها میراث فجایع زمین‌اند. پس در ذائقه بشر احوالات آن دو را پیدا می‌کنی.

خطیبی: من یک چیزی به شوخی بگویم. اگر ابزوردیسم دل‌مشغولی ادبی یا ذهنی بکت بوده، برای ما جهان سومی‌ها یک خاطره است، یعنی واقعیتی است که هرروزه با آن زندگی می‌کنیم. شما ببین، الان من به‌عنوان یک بازیگر می‌توانم بیایم روی صحنه همین نمایش و اشعار یک ریر را بخوانم، ولی یک ریر نمی‌تواند بیاید روی صحنه و بخواند. این ابزورد است دیگر، یعنی اتفاقات مفهوم خودش را از دست می‌دهد. ما اگر بخواهیم تک‌تک ابعاد زندگی روزانه‌مان را نگاه کنیم، مشمول همین ابزوردیسم هستیم؛ ما می‌دانیم که آلودگی هوا هر روز ما را خفه می‌کند، اما رانندگی می‌کنیم، ماشینمان هم دود می‌کند و... می‌گویند آب نداریم، اما شب به شب می‌آیند در خیابان‌ها و آب‌پاشی می‌کنند؛ این ابزورد است دیگر، در کجای جهان می‌توانی این میزان اتفاق ابزورد ببینی؟!

حمید صفت، ریری که نهایتا اجازه حضورشان در این اجرا داده نشد، قرار بود بخش‌هایی را که شما روی صحنه از موسیقی رپ می‌خوانید بخوانند؟

خطیبی: ایشان قرار بود به‌عنوان یک اجراکننده در پایان نمایش، قطعه موسیقایی ریپی را که برای این کار نوشته شده بود، اجرا کنند که خب اجازه‌اش را ندادند.

این بخش‌هایی که از موسیقی رپ در نمایش شما آمده، الهام‌بخش شما برای این اجرا بود یا چیزی بیرون از اجرا بود که به متن و اجرا ملحق شد؟

خطیبی: ۱۰برابر این قطعاتی که در نمایشمان اجرا می‌شود، من انتخاب کردم و به آقای صفری دادم تا ایشان انتخاب کنند. در واقع، این قطعات به اجرا اضافه شد.

صفری: من ذهن بسته‌ای ندارم. یعنی از معلمانم یاد گرفته‌ام که در را به روی هیچ عنصر خلاقه‌ای نبندم. چون عنصری خلاق در تئاتر هست به نام بازیگر؛ که بازیگر خلاق‌تر از نویسنده، طراح و کارگردان و همه اینهاست و در طول عمر تئاتر، ثابت کرده که عنصر بسیار خلاقی است، پس بازیگر باید فضای خودش را در اجرا پیدا کند. وقتی من یک متن به اشکان دادم، این متنی نبود که الان اجرا می‌شود و پایانش اصلا این نبود. اساسا این پرسوناژی که اشکان بازی می‌کند، از یک جایی تحولی در آن پیدا می‌شود که تماشاگر متوجه این تغییرش می‌شود، تغییرش در واکنشش به جهان و محیط اطرافش و اصلا نوع ادبیاتش تغییر می‌کند. این از کجا پیدا شد؟ وقتی که من مواجه شدم با اشکان به‌عنوان بازیگر. شروع کردیم مدام با این متن ور رفتیم و به این نتیجه رسیدیم که اساسا پرسوناژی که او بازی می‌کند، بسیار حساس و شکننده است، از پیرامون و تجاربش خشم دارد، اساسا چقدر حال‌وهوایش نزدیک است به این نوع موسیقی رپ؟ و بعد به این نتیجه رسیدیم که چرا این پرسوناژ خودش نخواند؟ بعد از این نتیجه‌گیری، اشکان با شناختش از پرسوناژ و اتمسفر نمایش، قطعاتی را گزینش کرد و به من داد و نهایتا با هم تعدادی از این قطعات را انتخاب کردیم و در نمایش جا دادیم.

ادامه از صفحه ۱۱

تهدیدها به هنر خسارت می‌زند

اسپانسرها دستمزدها را پرداخت می‌کنند؟

بعضی موقع‌ها، ما تقریبا ۳۷ مورد در وب‌سایت برای مشارکت‌های مردمی تعریف کردیم که اسپانسر و حامی به دلخواه تمامی یا بخشی از هزینه آن را تقبل می‌کنند. مثلا در اجرائی که داشتیم، هزینه سیستم صوتی و خرید ساز کوبه‌ای را پرداخت کردند یا مثلا یکی از اسپانسرهایمان فضایی برای انجام امور اداری در اختیارمان قرار دادند. در واقع در ارکستر فیلارمونیک روشی را پیاده کرده‌ایم که اول بحث اشتغال‌زایی و کارآفرینی باشد. دوم اینکه محور منشور اخلاقی داشته باشد. سوم اینکه بتواند به طور موازی سطح تکنیکی بچه‌ها و تعاملات اجتماعی‌شان را بالا ببرد. شاخص‌هایی به‌عنوان استاندارد دانستنی‌ها و توانمندی‌ها تعیین کرده‌ایم که باید بدانند. در بعضی از این شاخص‌ها آشنایی با نرم‌افزارهای صوتی و تصویری داریم. مدیریت فردی و کرج‌شناسی داریم. اگر در هامبورگ این کار را می‌کردم حتما هامبورگ‌شناسی برای نوازنده می‌گذاشتیم. چون اینها فاکتورهای بسیار مهم میزان توانمندی فرد محسوب می‌شوند.

الان چند نفر هستید؟

۳۷ نفر.

اولین اجرای عمومی رسمی‌تان... .

سه اجرا داشتیم. یکی برای خانواده‌ها که حدود ۴۰ نفر بودیم. اجرای دوم هم ۳۷ نفر.

اجرای خانواده‌ها در سالن ارشاد بود؟

همان‌جا برای خانواده‌ها اجرا داشتیم. ۱۵ تیر سال گذشته رونمایی داشتیم و برخی مسئولان اداره ارشاد هم حضور داشتند و جوایزی از طرف اسپانسر در قالب جوایز فیلارمونی به نوازنده‌ها داده شد. امسال ۱۵ و ۱۶ تیر اولین اجرای رسمی‌مان بود که بلیت‌فروشی کردیم.

شعار ارکسترتان هم دراین‌باره بود.

کرج را بیشتر بشناسیم و دوست‌تر داشته باشیم. کار ارکستر فیلارمونیک این است که با مردم باشند و فرهنگ مردمشان را دوست داشته باشند.

قطعات را بر چه اساسی انتخاب کردید؟ چون در آنها موسیقی فیلم براساس علایق خودتان بود؟

ترکیبی از موسیقی فیلم و ترانه‌های ایرانی است. در واقع هدف اصلی ما این است که موسیقی سرزمینمان را نمایندگی کنیم به‌همین‌دلیل برای انتخاب قطعات سلیقه بومی، محلی و ملی را مدنظر داریم اما برای ارتقای دانش جمعی‌مان قطعات مختلفی از موسیقی جهانی را در دستور کار می‌گذاریم. موسیقی فیلم به‌خصوص که ما تصویرهایی از فیلم را هم‌زمان روی پرده می‌آوریم، برای مخاطب جذابیت زیادی دارد.

درحال‌حاضر افقی که می‌خواهید برای ارکستر فیلارمونیک کرج ببینید، چیست؟

ما به خیلی جاها اعلام کرده‌ایم که نیاز به سفارش کار داریم چون بحث ما کارآفرینی است. همه بچه‌های ما صرف‌نظر از کلاس A و B در اجراها قرارداد دارند. اگر سفارش اجرا داشته باشیم و دستمزد بگیریم، این دستمزد را در ارکستر تزریق می‌کنیم. این برای ما خیلی خوشایندتر است تا بودجه‌ای بدهند یا اسپانسر پولی بدهد. الان کار آماده داریم. اگر بتوانیم قراردادهای رسمی برای اجرا در طول سال داشته باشیم، این‌طور به طور مرتب مشغول تمرین و تولید خواهیم بود. این اتفاق باید تکرار شود چون در صورت تکرار می‌تواند تبدیل به شغل برای بچه‌ها شود. نکته مهم دیگر این است که تلاش می‌کنیم مقبول مردم باشیم و حمایت آنها را داشته باشیم تا با سالن پر، اجرا برویم. فروش بلیت اصلی‌ترین منبع درآمد ارکستر خواهد بود.

ادامه در صفحه ۱۴

کسی می‌آید، سوار بر لامبورگینی

محمدحسن خدایی

«لامبورگینی» سیامک صفری قرار است به بازنمایی زیست و زمانه و البته رنج گورخواب‌ها بپردازد؛ همان فیگور مطرود و فراموش‌شده‌ای که به میانجی رسانه‌ای‌شدن، از حاشیه به متن آورده شد و وجدان اخلاقی جامعه را مورد خطاب قرار داد و حتی به مباحث ماقبل انتخابات ریاست‌جمهوری کشیده شد؛ گورخواب‌هایی که از گورستان بزرگ نصیرآباد باغستان در حومه شهریار به دوربین خبرنگاران خیره شدند و بار دیگر فراموش‌شدگان را به یاد همگان آوردند. یوسف اباذری در گفتاری که درباب مسئله پزشکی و مرگ عباس کیارستمی داشت، به‌درستی اشاره کرد چگونه در زمانه‌ای که همه‌چیز به رقابت و محاسبه‌شدن تبدیل شده، گورخواب‌ها به آرامش و سکون و عزلت گورها پناه برده‌اند؛ همان «ورای اصل لذت» که فروید آن را در ساحت مرگ توضیح می‌دهد. گورخواب همان مطرودی است که از دل مناسبات تولید مادی جامعه، در زمستان استخوان‌سوز متروپلیس تهران، شب‌ها به گور پناه می‌برد تا دور از چشم دیگری بزرگ و حتی نهادهای مدنی و آحاد جامعه، ورای اصل لذت را تمنا کند. لامبورگینی سیامک صفری، روایتی است از این ماجرا که به ادعای گروه اجرائی، نوعی از تجربه ابزوردیسم و معناباختگی هم هست؛ یک ابزورد ایرانی با چاشنی موسیقی اعتراضی رپ، که حتی به دعوت از خواننده‌ای مانند حمید صفت هم منجر شد.

اما آیا سیامک صفری و لامبورگینی‌اش در این مواجهه با پدیده‌ای این‌چنین مسئله‌ساز، استراتژی بوطیقایی و اجرائی درستی را انتخاب کرده؟ آیا از جایگاهی که وضعیت را خطاب می‌کند، امکان بحرانی‌کردن مناسباتی را که گورخوابی فقط یکی از نتایج آن است، می‌یابد؟ آیا درنهایت رویکرد لامبورگینی در بازنمایی سیمای گورخواب، به بازتولید همان مناسبات مألوف این سال‌ها در بازنمایی فقر، منتهی نشده است؟ به نظر می‌آید ایدئولوژی نمایش همان باوری است که علت همه مشکلات را به اشخاص تقلیل می‌دهد. اینجا به‌طور مشخص آن علت غایی، همان کسی است که توان خریدن «لامبورگینی» را دارد. سرمایه‌دار زالوصفت که اگر مجازات شود، فراموش‌شدگانی همچون گورخواب و حاشیه‌نشین به وجود نخواهد آمد. سیامک صفری بی‌توجه به مناسبات مادی جامعه و صدالبته ساختارهای مقوم نظم اجتماعی و سیاسی، به لامبورگینی و درنهایت صاحب لامبورگینی نقد دارد؛ دیدگاهی که درنهایت به جای نقد سرمایه‌داری لجام‌گسیخته و تمنای امحای مناسبات آن، به سرمایه‌دار و زالوصفتی‌اش نهیب می‌زند؛ رویکردی که درنهایت بازتولید وضعیت موجود است. در غیاب آگاهی طبقاتی و فرم رادیکال اجرائی، لامبورگینی درنهایت به نمایشی تقلیل‌گرا و حافظ وضع موجود ختم خواهد شد.

از یاد نبریم که چگونه اشکان خطیبی در مقام یکی از دو گورخواب نمایش، مدام آهنگ رپ به نشان اعتراض می‌خواند و از قدرت متافیزیکی خود پرده برمی‌دارد. حال می‌توان همه اتفاقات فاجعه‌بار این سال‌ها را به میل‌ورزی یکی از گورخواب‌ها فروکاست: به خاموشی‌بردن نیمی از شهر تهران، فاجعه پلاسکو. در غیاب نگاه ساختاری به وضعیت و در فقدان تحلیل طبقاتی، شر نه در مناسبات ناعادلانه سرمایه‌دارانه که در بازیگوشی‌های گاه‌وبی‌گاه یکی از گورخواب‌ها پدیدار می‌شود. این همان استراتژی روایی است که درنهایت به مریخی‌ها پناه می‌برد تا از توضیح چرایی مسائل خلاص شود.

بازنمایی فیگورِ حالا دیگر جهانی‌شده گورخواب‌ها و البته صدادارکردن ساکنان موقت گورستان نصیرآباد، در غیاب تحلیل‌های جامعه‌شناختی و بی‌توجهی به نقد اقتصاد سیاسی سرمایه‌داری سال‌های پس از جنگ در قامت خصوصی‌سازی، بر مدار همان بازتولید مناسبات موجود خواهد گشت. از این منظر لامبورگینی به معلول‌ها می‌پردازد و دریغا که از علت‌ها غافل است. از نظر سیامک صفری، سرمایه‌دار علت این وضعیت است و سرمایه‌داری و مناسبات حاکم بر آن، نقش چندانی در صورت‌بندی جامعه ندارد. اینجاست که نیت اولیه نمایش در نقد وضعیت، چندان رادیکالیزه نشده و به همان راهی می‌رود که اغلب این‌گونه آثار به آن مبتلا هستند. فروکاسته‌شدن مصیبت وضعیت به افراد و اشخاص پلید و فرصت‌طلب. در غیاب نگاه ژرف به نهادها و مکانیسم بازار سرمایه، پیش‌بینی این قبیل تولیدات و سترون‌ماندن‌شان، بصیرت چندانی لازم نخواهد داشت.

مکان نمایش قسمتی از گورستان نصیرآباد باید باشد؛ گورهایی که در شب تاریک جهان، در حاشیه تهران حفر شده و به انتظار مردگان در صف انتظار هستند. یک ملاقات با اجساد در راه. در این زمان انتظار است که بدن‌های فراموش‌شده و در حال فروپاشی گورخواب‌ها پیدا می‌شوند؛ همان بدن‌هایی که به حیات برهنه فروکاسته شده و یادآور زامبی‌ها هستند؛ بدن‌هایی بحرانی‌شده، ایستاده در حدفاصل زندگی و مرگ که از دل مناسبات پیچیده متروپلیس تهران به حاشیه‌ها پرتاب شده‌اند تا در شب‌های سرد زمستان به آرامش هراسناک و زهدان‌گونگی گورها پناه آورند. در لامبورگینی اما گورخواب‌ها رپ می‌خوانند، مشغول خاطره‌بازی هستند و با آنکه توان سیرکردن شکم و گرم نگه‌داشتن بدن را ندارند، با قدرتی اعجازگونه، شهر را به خاموشی می‌برند و پلاسکو را منهدم می‌کنند. درنهایت با گورخواب‌هایی مواجه هستیم که با مداخله مریخی‌ها از فاجعه رها شده و به آسمان می‌روند. ایده به فضارفتن درنهایت راهکار سیامک صفری را تعین می‌بخشد: اگرچه اوضاع بر وفق مراد نیست، دست از وسواس برداریم و ساختارها را فراموش کنیم! به فضا رویم! اگرچه که مشکل از لامبورگینی و صاحبان لامبورگینی باشد.