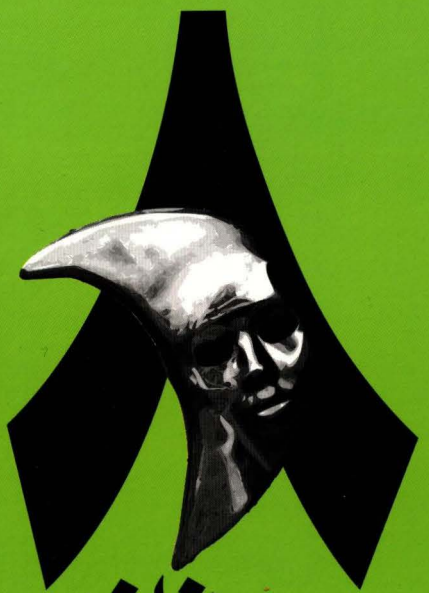
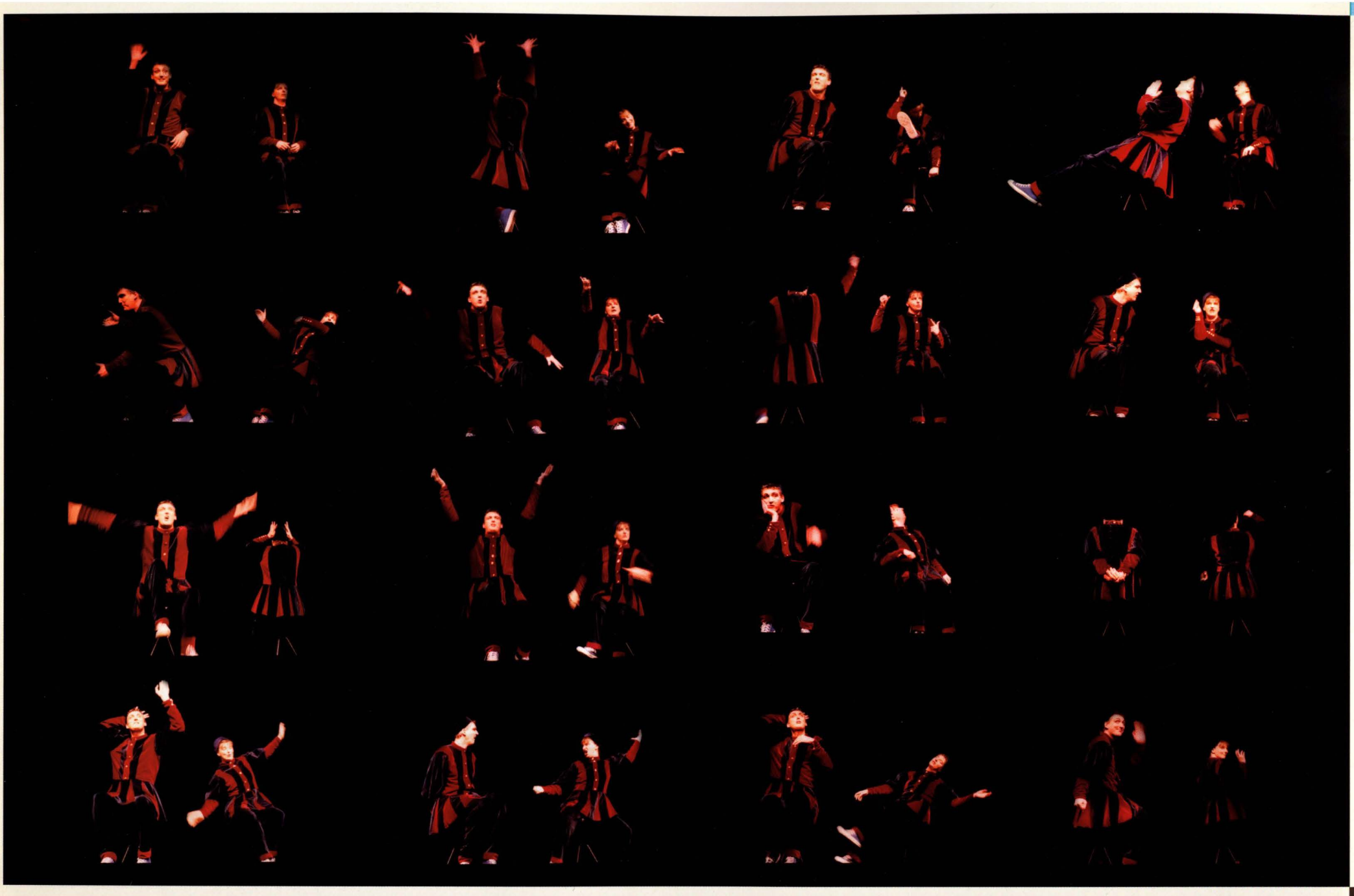


نشریه روزانه

بیست و دومین جشنواره بین المللی تئاتر فجر



تئاتر، صحنهٔ همگرایی عواطف انسانی

Theatre the Scene of Humanistic Feelings Unification

نشریه روزانه

بیست و دومین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر

شماره هشتم / ۹ بهمن

مدیر مسئول: **مجید شریف خدایی**

مدیر اجرایی: **مسعود پاکدل**

سر دبیر: **سید افشین هاشمی**

دبیر تحریریه: **محمدرضا حسین زاده**

مدیر هنری: **مهدی پاکدل**

طراحی و صفحه آرایی: **مسعود نوروزی**

دبیر بخش بین‌الملل: **حافظ آهی**

دبیر بخش خبر: **عباس غفاری**

دبیر بخش گزارش: **ساسان پیروز**

دبیر بخش نقد: **افشین خورشید باختری**

ترجمه: **رضا شیرمرز**

تحریریه: **امین عظیمی، مهدی عزیزی، نیلوفر رستمی، آزاده کریمی، مهین صدری، آزاده سهرابی، سید مهرداد ضیایی فروغ سجادی، غزل اسکندرنژاد، بهاره برهانی، روزبه حسینی بی تا ملکوتی، فریده جلالی، علی هاشمی، آرتمیز نیازی**

ناظر تصحیح و ویرایش: **یحیی گیلک**

عکس: **مسعود پاکدل، نادر داوودی، مریم محمدی، امید صالحی، معصومه آریا، ندا رشیدی**

حروف‌چینی: **محبوبه‌السادات قاضی، مریم محمدی**

روابط عمومی: **محمد بهرامی، مهدی آگاهی**

نظارت چاپ: **شرکت رث**

لیتوگرافی: **فرآیند گویا**

چاپ و صحافی: **کیانقش**

بسم الله الرحمن الرحیم

شهادت امام محمد باقر (ع) را به عموم شیعیان تسلیت عرض می کنیم

جایگاه آمار در تحقیقات تئاتری

توسعه‌ی شتابنده‌ی علوم، کارکرد تحقیقاتی رشته‌های گوناگون هنری را وسعت بخشیده است و دیگر مثل گذشته‌های دور نیست که هنر، بویژه هنرهای بصری مثل تئاتر، فارغ از موارد استفاده‌ی رشته‌های علمی، به دوام و بقای خود ادامه دهد. این مهم در تمامی شاخه‌ها کاربردی روز به روز اهمیت خود را نمایان‌تر می‌کند. دیگر تئاتر نمی‌تواند خود را بی نیاز از امکانات مدرن و الکترونیک و ابزارهای پیشرفته تخصصی بداند. همینطور است درخصوص علوم نظری و آمار. اطلاعات دریافتی از هر حرکت فرهنگی، در یک پردازش دقیق آماری، زمینه‌های درست برنامه‌ریزی را به تصمیم گیران می‌نمایاند و دقیق‌ترین جزئیات کار را برای آینده روشن می‌سازد. امروزه، کاربرد علم آمار، نه تنها در هنر نمایش و سنجش مقبولیت و تأثیرگذاری آن بر مخاطب، بلکه در تمامی فعالیت‌ها، جایگاه ویژه‌ای دارد. و اصولاً برنامه‌ریزی کلان بدون اتکا به این علم میسور نیست. طی چند سال گذشته، با ایجاد یک بخش تحقیقاتی در مرکز هنرهای نمایشی، آمار گیرانی برای سنجش میزان تماشاگر، نوع و سن مخاطب و میزان تحصیلات و تأثیرپذیری از نمایش و مقبولیت عام آن، به روشی علمی، کار آمارگیری از تماشاگران تئاتر را در طول جشنواره به دقت انجام می‌دهند و نتایج حاصله در بولتن روزانه درج شده و سپس در پروژه‌های تحقیقاتی مرکز در طول سال به کار گرفته می‌شود. حسن استقبال و دقت نظری که مخاطبین این آمارگیری طی این دوره جشنواره از خود نشان داده‌اند مسئولیت ما را در قبال این تماشاگر فرهیخته دو چندان کرده، و ما را ملزم به برنامه‌ریزی دقیق برای دوره‌های بعد می‌کند. اهداء جایزه بهترین اثر نمایشی جشنواره، از نظر مخاطبین در راستای همین آمارگیری علمی است و میزان توجهی که مخاطب نشان می‌دهد، و تعهدی است که ستاد جشنواره در قبال تماشاگران احساس می‌کند. امیدوار است در سال‌های آتی، این مهم از سوی گروه‌های نمایشی نیز جدی‌تر گرفته شود تا با ایجاد بانک اطلاعات نمایشی، در آینده نزدیک و این شرایط فراهم شود تا تحقیقات جامعی درخصوص وضع موجود و برنامه‌ریزی مدون تئاتر صورت پذیرد.

فعلاً با داده‌های حجم شده فقط امکان برنامه‌ریزی و طبقه‌بندی مخاطب امکان‌پذیر است ولی بزودی کار آمارگیری جمیع مؤلفه‌های تئاتری را آغاز می‌کنیم.

مجید شریف خدایی

فهرست

خبر	۲
نمایش امروز	۷
نمایش و نیایش	۱۶
نقد دیروز	۱۷
گفت و گو	۲۶
مقالات	۲۹
کاریکاتور	۳۲

شیوه‌ای جدید برای قرائت بیانیه اختتامیه

در نظر است امسال بیانیه هیأت داوران به شیوه‌ای جدید در مراسم اختتامیه مطرح شود. بدین صورت که فیلم جلسه بحث و گفتگوی داوران به جای قرائت بیانیه پخش شود. البته پخش فیلم تنها یک پیشنهاد بوده و تصمیم‌گیری نهایی بر عهده هیأت داوران است. در صورت عدم موافقت آنان، بیانیه به مانند هر سال، قرائت خواهد شد.

در ضمن امسال همان طور که گفته شد، هیأت داوران تصمیم گرفته‌اند قبل از مراسم اختتامیه فهرست کاندیداهای خود را پس از دیدن آخرین نمایش بخش مسابقه اعلام کنند. این فهرست در آخرین شماره بولتن درج خواهد شد.

نظم بی‌نظیر تالار وحدت

شاید یکی از منظم‌ترین سالن‌های نمایشی جشنواره امسال تالار وحدت باشد. در این تالار هر شب حدود هشتصد نفر به دیدن نمایش‌ها می‌نشینند که بدون هیچ مشکلی با همکاری مسئولین تالار به جایگاه‌های خود هدایت می‌شوند. دو ردیف نیز ویژه‌ی خبرنگاران در نظر گرفته شده است که با در دست داشتن کارت‌های خود به جایگاه‌ها راهنمایی می‌شوند و با آرامش به تماشای نمایش می‌نشینند.

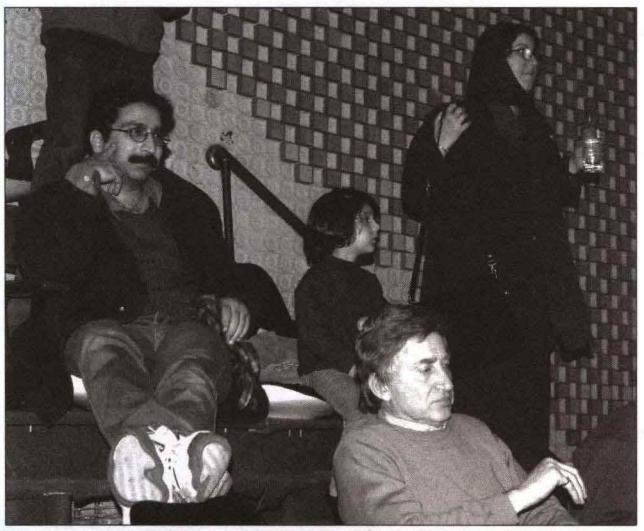
تصحیح

به دلیل بروز برخی اشکالات، نام روزبه حسینی نویسنده‌ی نقد نمایش سوسیس با گاز خردل . در صفحه‌ی ۲۱ بولتن شماره ۷ از قلم افتاده بود که بدینوسیله تصحیح می‌شود.

تماشاچی کوچولو

خردسال‌ترین بازیگر حاضر در جشنواره بیست و دوم دیروز برای تماشای نمایش لیلی و مجنون همراه با پدر و مادر خویش در سالن اصلی حضور یافت.

"رها رضایی‌راد" که در نمایش "رقصی چنین..." به نویسندگی و کارگردانی پدرش در روز اول



جشنواره بازی کوتاهی داشت - ۳ سال بیشتر ندارد - و خیلی‌ها بازی کوتاه او را در این نمایش تحسین کرده‌اند.

ما نیز از طرف بولتن جشنواره ورود این بازیگر خرسال را به عرصه نمایش و به جامعه بازیگری تئاتر ایران تبریک می‌گوییم و از اینکه ایشان با این سن و سال به جمع هنرمندان تئاتر و تماشاگران پر و پا قرص تئاتر اضافه شده‌اند شادمانیم.

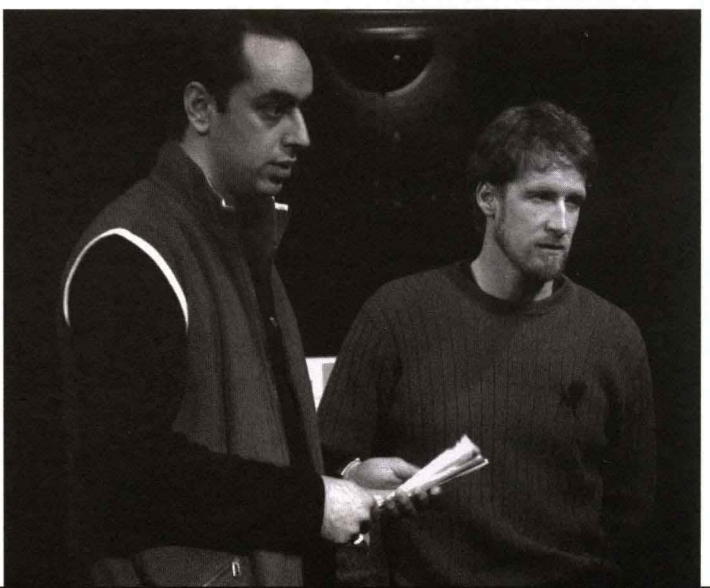
طراح نور نمایش سرخاب درگذشت!

با کمال تأسف باخبر شدیم یکی از اعضای گروه تجربه نو اصفهان، که در روز چهارم جشنواره نمایش سرخاب را در سالن اصلی به روی صحنه بردند به رحمت ایزدی پیوسته است. روح‌الله نایبیان که از طراحان نور این گروه بود، در نمایش خیابانی "خدا بس" نیز حضور داشت. روحش شاد

دکور نمایش فرو ریخت

روز پیش در حین اجرای نمایش "یک شب کوچک" به کارگردانی سیما تیرانداز بخشی از دکور آن فرو ریخت. اما بازیگران باتوجه به مهارت و تجربه زیادشان و با بداهه‌پردازی خوب و دقیق این اتفاق ناخوشایند را به جزیی از نمایش تبدیل کردند. آنها با ادامه دادن به بازی، بدون آن که خدشه‌ای به کار وارد شود به اجرای نمایش ادامه دادند.

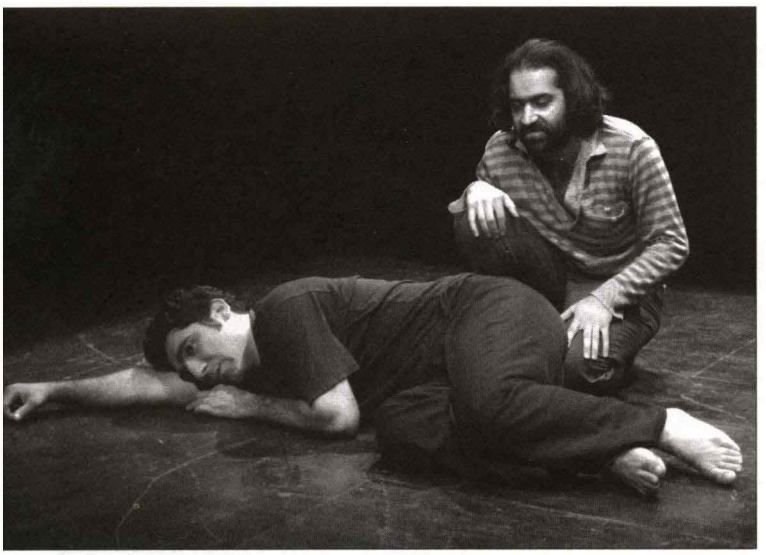
Work Shop بازیگری پیتر فابریج



پیتر فابریج بازیگر و دستیار سهیل پارسا بار دیگر به ایران دعوت شده است. اما او این بار برای برگزاری Work Shop بازیگری به ایران آمده است. این Work Shop روز گذشته در خانه هنرمندان برگزار و با استقبال بسیار رو به رو شد. البته برگزاری آن ارتباطی با جشنواره فجر نداشته و در واقع با دعوت بخش فرهنگی سفارت کانادا این کلاس برگزار شده است.

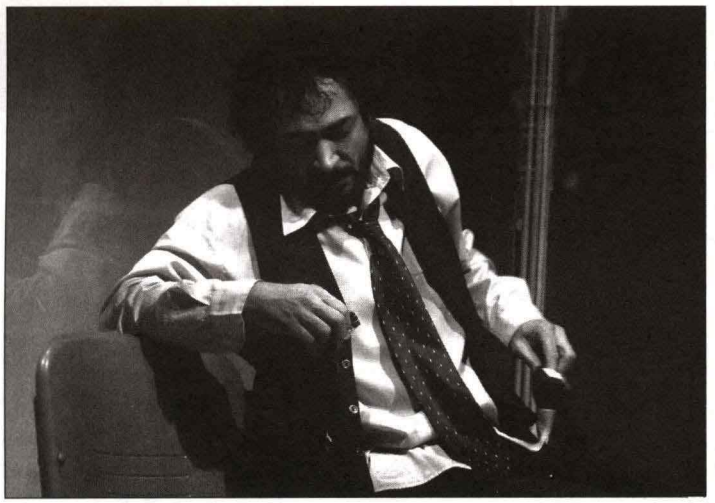
تغییر در زمان اجرای "تک‌سلولی‌ها"

در بخش مروری بر جشنواره تغییراتی رخ داده است. اجرای نمایش "تک سلولی‌ها" به کارگردانی جلال تهرانی از روز شنبه ۱۱ بهمن در تالار سنگلج به روز یکشنبه ۱۴ بهمن موکول شده است. این



نمایش در دو سانس ۱۴ و ۱۷ در تالار مولوی اجرا می‌شود. همچنین نمایش "گیله اوخان" که بر اثر آسیب دیدن یکی از بازیگران، اجرای دوم آن در تالار نو برگزار نشد و ما دیروز در خبرهایمان آورده بودیم روز ۱۲ بهمن در تالار مولوی اجرا می‌شود، با تغییر مجدد در برنامه، روز شنبه ۱۱ بهمن در تالار سنگلج دو اجرا خواهد داشت.

محمد حاتمی از حال رفت



روز گذشته محمد حاتمی بازیگر نمایش "۲۳۴۲ روز بد" به دلیل بازی حسی و فشار وارد شده بر وی، پس از اجرای اول این نمایش از حال رفت. با آنکه بیم آن می‌رفت که اجرای دوم این نمایش میسر نشود اما مهارت و توانایی‌های وی باعث شد نمایش به موقع اجرا شود. یکی از مشکلات جشنواره همین فشارهای روحی و بدنی به هنرمندان وارد می‌شود ولی چاره‌ای نیست و با این حال هنرمندان دست از تلاش برنمی دارند.

گزارش تصویری از استقبال تماشاگران نمایش لیلی و مجنون

گزارش هفتمین روز از دومین جشنواره نمایشنامه خوانی

محمود دولت‌آبادی نمایشنامه تنگنا را در سال ۱۳۴۶ می‌نویسد که هرگز به اجرا درنمی آید. دولت‌آبادی در ابتدای کتاب، نمایشنامه را به مهدی فتحی تقدیم کرده است. گویا پس از سال‌ها خاک خوردن این نمایشنامه، در کتاب خانه‌های عمومی و خصوصی، کسی آن را بیرون می‌کشد. ماجرای آدم‌هایی است که در یک اجتماع زندگی می‌کنند و شاید از کنار هم می‌گذرند و توجهی نیز به یکدیگر ندارند و حالا دولت آبادی آنها را در یک خانه بزرگ پر از اتاق گردآورده و به آنها عینیت بصری و نظری بخشیده است. آدم‌هایی که در یک خانه قدیمی در جنوب شهر زندگی می‌کنند و در ارتباطات هزار توی خود در داستان را پیش می‌برند. هرکس در این اجتماع کوچک به نوعی درگیر و دار خواسته‌ها و داشته‌های خویش غوطه‌ور است. بهر جهت این نمایشنامه در هفتمین روز از جشنواره نمایشنامه خوانی به کارگردانی افشین هاشمی روخوانی شد. کارگردان این نمایشنامه با تکنیک همزمان کردن دیالوگ‌ها و ترکیب آنها، شیوه مناسبی را برای اجرای چنین متنی برگزیده است. این شیوه که به نظر می‌آمد علتش برگرفته از طولانی بودن نمایشنامه است به ارتباط مستقیم و افزایش متمرکز تماشاگر و بازیگر کمک کرده است در این اجرا، که از بازیگران نسبتاً زیادی نیز سود می‌جست، باتوجه به تمرین محدود، گروه شاهد بازی‌های روان و کم اشتباهی از سوی بازیگران این نمایش بودیم.

امروز در برنامه عصری با نمایش:

ساتناکروز

نویسنده: ماکس فریش

مترجم و کارگردان: هما روستا

بازیگران: میکاییل شهرستانی، شبنم طلوعی، پیام دهکردی، جمشید گرگین، ناصر هاشمی، مهدی بجستانی، علی هاشمی، کاوه آذرآیین، پگاه طبسی‌نژاد، صالحی، تورج ثمین‌پور، مریم عترت

خلاصه داستان:

با ورود "پلکرن" همه چیز به هم می‌ریزد. شخصیت‌های نمایش، خاطرات گذشته‌ی خود را به کمک "پدرو" - داستان‌گوی نمایش- به تصویر می‌کشند. در پایان الویرا، پلکرن را به خاطر این که به دیدار او آمده سرزنش می‌کند. ولی...

چند تا بلیت می خواهی؟

گفتگویی کوتاه با حسن جودکی

حسن جودکی مدت ۷ سال است که در مجموعه‌ی تئاترشهر به کار مشغول است. گفتگوی کوتاهی با او انجام داده‌ایم که می‌خوانید:

-آقای جودکی لطفاً کمی درباره‌ی مسئولیت تان در جشنواره‌ی فجر بگویید.

- کار ما چند روز قبل از شروع جشنواره آغاز شد. ساعت کارمان هم از هشت صبح است تا دوازده و یا حتی یک بعد از نیمه شب. ما در این جا بلیت‌ها را مهر و شماره صندلی می‌زنیم و سپس به مراجعین تحویل می‌دهیم. نامه هایی را که بعضی از افراد از جاهای مختلف می‌آورند می‌خوانیم و بلیت نیم‌بها و یا حتی مهمان به آنها می‌دهیم.

-وقتی در سالنی تعداد زیادی مهمان حضور دارد، شما تعداد کمتری بلیت به فروش می‌رسانید یا تغییری در تعداد بلیت‌ها به وجود نمی‌آورید؟

معمولاً در جشنواره‌ها ما با این شکل روبرو هستیم و همچنین اعتراض دوستانی که با در دست داشتن بلیت نتوانسته‌اند جایی برای نشستن پیدا کنند. بنابراین در بعضی از اجراها، ما تعداد بلیت را محدودتر می‌کنیم تا مشکلاتی از این دست پیش نیاید.

-برخورد مراجعین با شما چگونه است؟

- ما چون در اینجا در ارتباط مستقیم با مخاطب قرار داریم، همه‌ی کاسه کوزه‌ها سر ما می‌شکند و مراجعین همه‌ی کاستی‌ها را از چشم ما می‌بینند، ولی با همه‌ی این تفاسیر از کارمان راضی هستیم و مردم را دوست داریم.

امتیاز نمایش های روز هفتم جشنواره از دید تماشاگران

ردیف	عنوان نمایش	امتیاز(۴۰۰)
۱	کسی نیست...	۳۰۶,۹
۲	۲۳۴۲ وز بد	۲۹۸,۱
۳	لیلی و مجنون	۲۷۹,۷

گفتگو با جهانگیر اکبر شاهی

از همگی متشکرم

-آقای اکبر شاهی لطفاً کمی درباره‌ی وظایفتان در روزهای جشنواره بگویید؟

- ما یک هفته قبل از جشنواره کارمان را شروع کردیم. برای دوستانی که کارهایی مانند نریشن، افکت و یا ضبط موسیقی داشتند، این کارها را انجام دادیم. گروه‌هایی که کارشان کمتر بود، روزهای بعد مراجعه کردند ما شب‌ها تا صبح می‌مانیم تا کار برای اجرای روز بعد آماده شود. البته امسال لطف کردند و به ما کامپیوتر هم دادند که افکت‌ها را روی سی دی ضبط می‌کنیم.

- در واحد صداگذاری چند نفر مشغول به کار هستند؟

۸ نفر، که هر نفر مسئول یک سالن است و یک نفر نیز فقط مسئول ویدیو پروجکشن است که امسال اکثر گروه‌ها یاد گرفته‌اند از ویدیو پروجکشن استفاده کنند.

- یک نفر صداگذار برای یک سالن کافیست؟

اگر کسی به مرخصی نرود یا مریض نشود، یک نفر برای یک سالن کافی است. اما اگر این اتفاق‌ها بیفتد، آن وقت مسئول واحد صدا و یا یک نفر دیگر این کار را انجام می‌دهد.

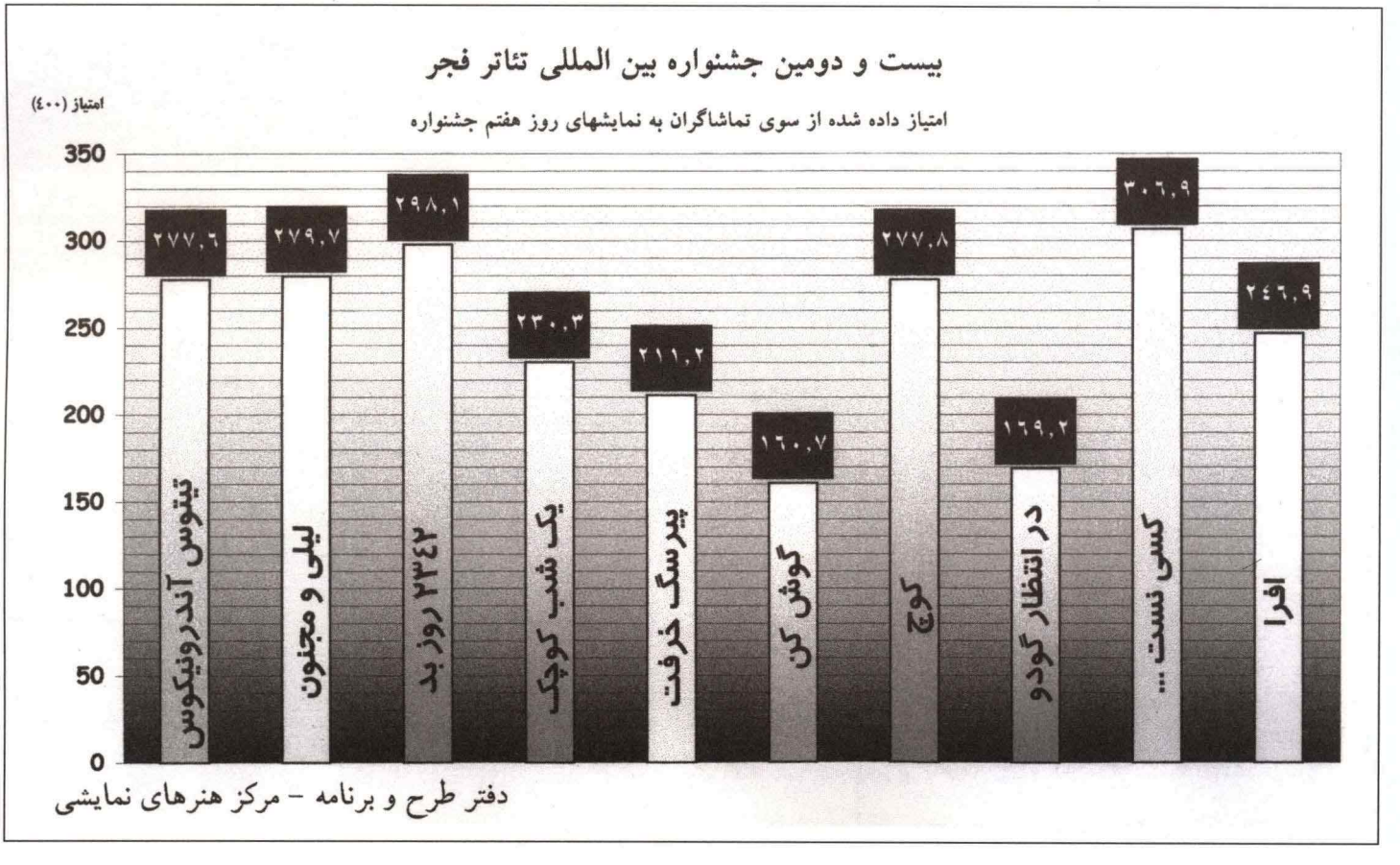
-این روزها وقت کرده‌اید نمایشی را ببینید؟

اکثراً چند دقیقه‌ای گریزی‌به کار ها می‌زنیم و نمایش‌ها را می‌بینیم. اما من فقط ۳ نمایش را توانستم بطور کامل ببینم.

مثلاً الان دوست داشتم کار آقای غریب‌پور را ببینم اما به خاطر کار ضبط مجبور شدم، بمانم.

-نظرتان درباره‌ی برخورد گروه‌های تئاتری با شما چیست؟

- اگر ما برخوردمان درست باشد. برخورد آنها نیز قابل تحسین است. من از همه آنها تشکر می‌کنم و البته عذرخواهی درباره‌ی یکی دو مورد که نتوانستم کار را به موقع انجام بدهم.

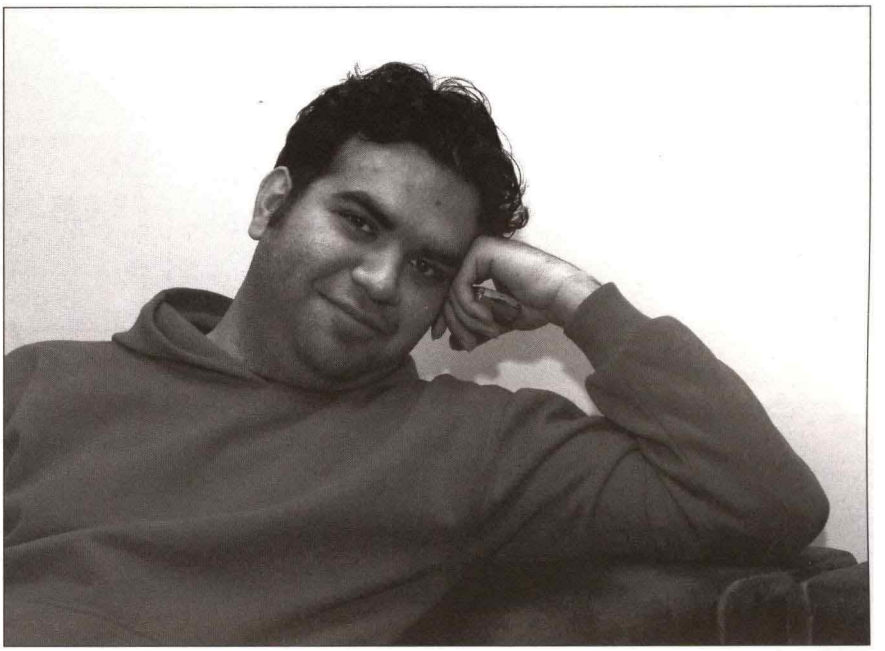


میهمانی از کارائیب

در ادامه جلسات نمایشنامه خوانی کانون نمایشنامه‌نویسان ایران، نمایشنامه "میهمانی از کارائیب" نوشته بهزاد فراهانی به اجرا درمی‌آید. این نمایشنامه‌خوانی که توسط بهزاد فراهانی (که هم اکنون داوری نمایش‌های بخش مسابقه را به عهده دارد) اجرا می‌شود در واقع مروری بر زندگینامه‌ی این هنرمند است و در روز شنبه بیست و پنجم بهمن ساعت شش بعد از ظهر در خانه هنرمندان برگزار می‌شود. لازم به توضیح است که این برنامه، متفاوت از برنامه عصری با نمایش است که جشنواره‌ی آن هم اکنون در حال برگزاری است.

با امیررضا کوهستانی در جشنواره‌ی تئاتر فجر

امیدوار بودم کارهایی در سطح بزرگترین جشنواره‌ی تئاتر یک کشور ببینم



امیررضا کوهستانی کارگردان نمایش‌های "قصه‌های در گوشی"، "رقص روی لیوان‌ها" و "تجربه‌های اخیر" از جمله جوانان فعال شهرستانی است که همواره با نمایش‌های خود، بیننده را ذوق‌زده می‌کند. کوهستانی در جشنواره‌ی بیست و دوم، نمایشی ندارد ولی میهمان جشنواره است. به همین بهانه با او مصاحبه‌ای انجام داده‌ایم که آن را می‌خوانید:

- آقای کوهستانی توی خبرها شنیدیم که قرار بود نمایش "تجربه‌های اخیر" را در بخش مرور جشنواره امسال اجرا کنید. چطور شد که این اتفاق نیفتاد؟

درست است. قرار بود، "تجربه‌های اخیر" را در بخش مرور جشنواره فجر اجرا کنیم. اما اولاً به دلیل اینکه تالار سنگلج برای این اجرا نامناسب بود و طبیعتاً طراحی دیگری را برای این کار می‌طلبید و همچنین به دلیل یک سری مشکلات شخصی که بازیگران داشتند، امکان حضور در تمرین‌های مجدد برایشان وجود نداشت، در نتیجه از شرکت در بخش مرور جشنواره انصراف دادیم. از طرف دیگر نمایشنامه نوشتن برای من خیلی وقت‌گیر است و چون درگیر اجرای عمومی کار بودم فرصتی پیش نیامد که نمایشنامه‌ی جدیدی بنویسم و کار جدیدی داشته باشم.

- کیفیت نمایشنامه‌هایی که در جشنواره دیدید چطور بود؟

من متاءسفانه دیر رسیدم و جز دو کار ایرانی و دو کار خارجی چیز دیگری ندیدم. ولی همین سه، چهار کاری که دیدم حتا از حداقل کیفیت هم برخوردار نبودند. ولی همه‌ی چشم امیدمان به چند روز باقیمانده است و امیدواریم کارهایی را ببینیم که شایسته بزرگترین جشنواره‌ی تئاتر یک کشور باشد.

- در حال حاضر وضعیت تئاتر شهرستان چطور است؟

فکر کنم تا یک دوره‌ای تئاتر شهرستان این طور بود که حضورش در جشنواره فقط برای این بود که گفته شود گروه‌های شهرستان هم در جشنواره حضور دارند در حالی که در چند سال اخیر کارهای شهرستانی علیرغم تمام کمبودهای امکانات به لحاظ جوهره‌ی نمایشی از بیشتر کارهایی که در تهران اجرا می‌شود پیش‌تر و با کیفیت‌تر بوده.

مهین صدری

بازگشت عین الغین زنجانی
یا
به سپیدی برف

قلم در دست می گیرم و در بحر تفکر غوطه‌ور می‌شوم که چه بنویسم؛ خب عجب گیجی هستم من، عجب دیوانه‌ای هستم من، عجب احمقی هستم من، خب معلوم است دیگر باید راجع به جشنواره تئاتر بنویسم، آن هم از نوع سپید و مشعوف کننده‌ی آن. این جشنواره‌ی خوب و نیک پر است از اتفاقات جالب. مثلاً عده‌ای از تماشاگران در حال عبور از راهروهای تئاتر به سالن اصلی با دفتر ما برخورد می کنند و با تعجب و خشم از ما می پرسند: «آخه چرا دفترتون رو سر راه ساختید؟ مگه جا قحطیه؟ بی کارا». واقعاً شاید راست می گویند، ما احتمالاً که نه، حتماً بیکاریم و این بولتن‌ها همینطوری یک دفعه از هوا به روی زمین می‌افتند. امروز نیز همه چیز رو به راه بود، نه خانی آمد و نه خانی رفت. حتی جناب وزیر هم سری به سالن‌ها نزد. اما خب همه‌ی نمایش‌ها شجاعانه تا دقیقه‌ی آخر اجرا شده و کسی از وظیفه‌ی خود قصور نکرد.

همه و همه برای هم لاوترکانی کردند. هیچ نوع عصبیتی در هیچ کجا دیده نشد. نه به روی صحنه‌ها، نه در راهروها، نه در جلوی درها، نه در جلوی گیشه‌ها، نه در محوطه، نه در خیابان‌ها، نه در سر چهار راه‌ها، نه در شهر، نه در... اصلاً این حس خوب و دوست داشتنی جشنواره در همه اثر کرده است، همه برای هم "تریپ لاو" می گذارند.

شما شاید الان به درک عظمت این جشنواره‌ی مهربانی‌ها پی نبرید ولی بعدها خواهید فهمید که این جشنواره چه خدمات ارزنده‌ای به تئاتر کرده است. اولن همه تئاتر کار می‌کنند و خوشند، دومن همه تئاتر می‌بینند و خوشند، سومن همه تئاتر کارگردانی می‌کنند و خوشند، چهارمن همه تئاتر بازی می‌کنند و خوشند، پنجمن همه از تئاتر می‌نویسند و خوشند، شیشمن همه تماشاگران بعد از اجراها (در عین نجابت) با آنکه از نمایش بدشان می‌آید از جا بلند می‌شوند و خوشند، هفتمن اصولاً همه دور هم هستیم که خوش باشیم.

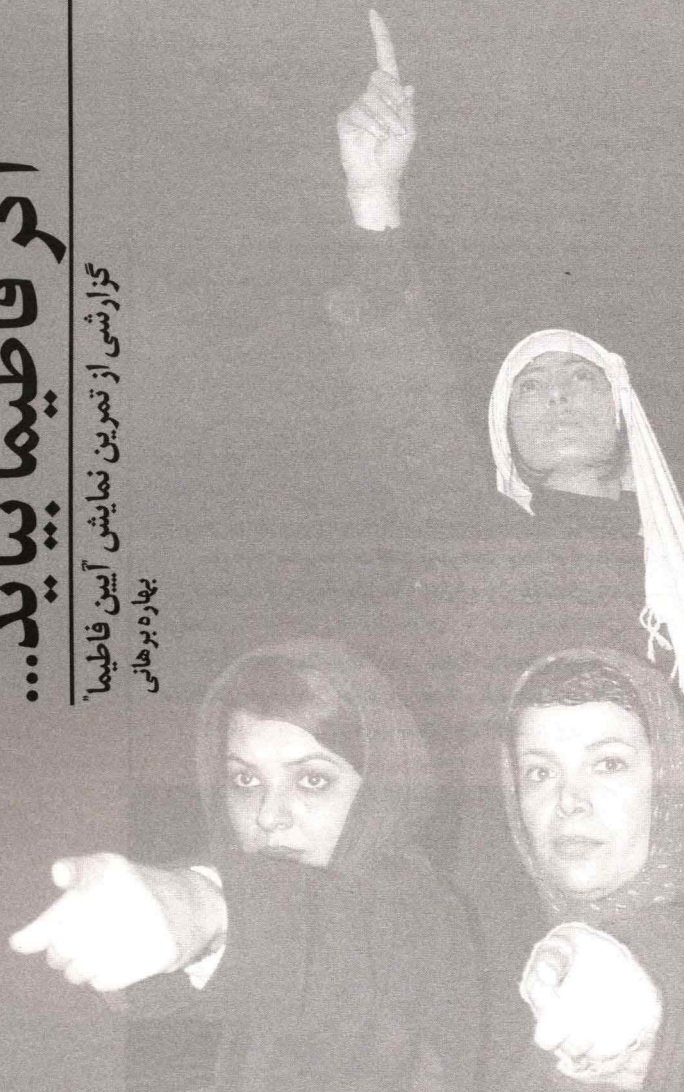
دیدید؟ اینها نمونه‌هایی از این جشنواره‌ی میمون و خوش و خرم است، نمونه‌های بعدی را همانطور که گفتم سال‌ها بعد خواهید درک فرمود. راستی یک جمله شاهکار هم بشنوید از روزبه حسینی: «من می‌خواهم تئاتر آینده را متحول کنم.»

با این خبر همه از شوق، جیغ کشیدند و از هوش رفتند. باور کنید اگر قرار باشد شما هم تا ساعت سه صبح راجع به محسنات جشنواره بنویسید گاه‌گداری بی‌مزه هم می‌شوید، پس را ببخشید. شما هم مثل ما و خودتان خوش باشید.

اگر فاطیما بیاید...

گزارشی از تمرین نمایش "آیین فاطیما"

بهاره برهانی



وارد تالار نو می‌شوم، دست‌های زری اماد بسته است و به یک داربست که در کنار دیوار از سقف به زمین متصل شده، گره زده شده و پشت سر او نوشین عبدالملکی حرکت هایی که رویین تن توضیح می‌دهد را مرور می‌کند. بازیگران یکی پس از دیگری وارد صحنه می‌شوند. در میان گفتگوهایشان نامی را می‌شنوم که ناخودآگاه از فضایی که در آن قرار گرفته‌ام خارجم می‌کند. این نام آشناست، بارها به هر دلیل این نام را به دفعات شنیده‌ام؛ فاطیما. رویین تن نزدیکم می‌آید و می‌پرسد برای کجا گزارش می‌گیری؟ پاسخ می‌دهم: بولتن جشنواره. از وی می‌خواهم درباره کار توضیح دهد، از متن تا اجرا. اینگونه آغاز می‌کند:

«اگر اشتباه نکرده باشم، آخرین گروه‌هایی بودیم که تمرین را شروع کردیم، دقیقاً متن را یک هفته قبل از بازبینی گرفتم و تمرین را شروع کردم. متن بسیار دشوای بود. با کمبود وقت مواجه بودیم و خوشبختانه به جشنواره راه پیدا کردیم. چون این متن درباره‌ی اسوه اعتقادی ماست، خیلی خوشم آمد. داستان، درباره پنج زن است که اعتقادات مذهبی مختلفی دارند. ایندرا، منتظر آن است تا فاطیما بیاید و او را از دست شیوا برهاند... در این قبیل کارها توازن و تقارن و بازی استیلیزه خیلی حایز اهمیت است... دلم می‌خواست برای رسیدن به تقارن و همچنین برای باورپذیر بودن این شخصیت مقدس، آن را از شعار زدگی‌اش دور کنم و به کرامت حقیقی فاطمه زهرا (س) برسم. رویین تن درباره طراحی صحنه و نور چنین می‌گوید: «طراحی صحنه در این کار به یک عمق و معنای خاص احتیاج دارد که در این نوع سالن (تالار نو) امکان آن فراهم نمی‌شود. همچنین بازی‌های نور در صحنه در وهله‌ی بعدی جزو اصلی طراحی ماست که آن را فریبرز قربان‌زاده به خوبی صورت داده است.»

رویین تن همچنین درباره شیوه خاصش در کارگردانی چنین توضیح می‌دهد: «تئاتر حرفه‌ای است که باید قاعده ظرف و مظروف در آن رعایت شود. من در کنار اینکه باید تلاش کنم، کار خوبی ارایه دهم و به سمت علم و خودآگاهی پیش روم، در بعد دیگر باید تلاش کنم در این نمایش، شأن و منزلت فاطیما را رعایت کرده باشم.» پس از رویین تن نوبت به بازیگران این کار می‌رسد. عطیه غبیشاوی بازیگر نقش شیواست، او تأثیر اندیشه و مذهب بر روح و روانش را در انتخاب برای این نقش مهم می‌داند. اما معتقد است: «نباید در چنین مقوله‌هایی سعی، تعلیم و آموزه‌های دینی باشد. در این نمایش، شخصیتی را دو بازیگر اجرا خواهند کرد. فریبا آقاپور و نوشین تبریزی بازیگرانی هستند که هر دو در نقش «هندوک» ظاهر خواهند شد. آقاپور، این شخصیت را جزو دشوارترین نقش‌های این نمایشنامه می‌داند. وی رویین تن را عامل مهمی در نزدیکی به شخصیت می‌داند و از تلاش‌های او برای کمک به بازیگران تقدیر می‌کند. همچنین نوشین تبریزی به دشوار بودن نمایشنامه اشاره می‌کند و هدایت صحیح رویین تن و تلاش گروه را عامل راه‌یابی آن‌ها به جشنواره می‌داند. اما زری اماد که ایفاگر نقش محوری در این نمایش است، می‌گوید: «ایندرا تنها زنی است که در داستان به فاطیما ایمان دارد و برای رهایی از دستان شیوا به آمدن او چشم دوخته است. ایندرا یک عاشق مصلوب شده است و این عشق ناجی اوسته بازی در چنین نقشی لذتی مضاعف و احساس شعفی وصف‌ناپذیر است.»

اما نیلوفر عبدالملکی ایمان و اعتقاد قلبی را در شکل‌گیری این اثر غیرقابل انکار می‌داند. وی درباره‌ی کار و شیوه اجرایی آن پاسخ می‌دهد: «اعتقاد و احساس قلبی ما را در حین بازی می‌توان دید. این به تماشاگر القا می‌شود... من در این نمایش نقش «سیتا» را ایفا می‌کنم که به کمک خواهرش ایندرا رفته است. اما با وجود اینکه به بانوی شهر «شیوا» معتقد است، در انتهای نمایش جهت اعتقادش تغییر می‌کند و به فاطیما ایمان می‌آورد.»

گفتگویم به پایان رسیده، گروه موسیقی، مشغول تمرین است. صدای سازهای کوبه‌ای و هندی فضا را پر کرده، از این حال و هوا دور می‌شوم.

آیین فاطیما"

نویسنده: نصرا قادری / کارگردان: علی رویین‌تن / بازیگران: زری اماد، عطیه غبیشاوی، فرانک ترابی، نوشین تبریزی، نیلوفر عبدالملکی، فریبا آقاپور، سمیه جعفربگلو، افرا نوبهار، شیما شاهی، پگاه نوری شاد و... / مشاور کارگردان: مینوس صداقت کیش / دستیاران کارگردان: آذین ثمرمند، محمد محبی، مسعود قضایی، شاهین صفاری / طراح صحنه: فریبرز قربانی / طراح لباس: نجمه غلام‌پور / موسیقی: محمد فرشته نژاد / طراح نور: سیاوش فاخته / طراحان حرکات موزون: مینوس صداقت کیش، مسعود قضایی

مدیران صحنه: پگاه نوری‌شاد، محمد محبی / منشی صحنه: ترانه کوهستانی / طراح پوستر و بروشور: مهدی پاکدل / مدیر روابط عمومی: محمد بهرامی / ریتم و کوبش: مینوس صداقت کیش / دستیاران اجرا: دانشور صابری، میثم وفایی / مدت زمان نمایش: ۱۰۰ دقیقه

سیاست شاعرانه‌ی یک مبارز

"نگاهی به نمایش آندرانیک به کارگردانی حمید پورآذری"

روزبه حسینی

من ترجیح می‌دهم به جای آن که مقبره‌ی سنگی من را تا سال‌های زیادی تقدیس کنند، به جای آن که نام بلند من را زیر لب زمزمه کنند، یک بار با ایمان دروغ بگویم. حالا صدای قدم‌هایم را در تک‌تک گام‌های آندرانیک حس می‌کنم؛ وقتی که شعر می‌گه، کلماتش را روی کاغذ می‌ریزه و هنگامی که صدای نفس‌هاش رو می‌شنوه وقتی که غنچه‌ی یک گل سرخ را به آبی آرام یک دریای زلال می‌بخشد. من صدای گام‌هایم را به آندرانیک بخشیدم...»

از متن نمایش

حسین مهکام نویسنده‌ی جوان نمایش "آندرانیک" به نسل سوم تئاتر تعلق دارد. مهم‌ترین ویژگی که او را خاص از دیگر هم نسلانش می‌کند دغدغه‌ی خاطرش به درام نویسی است. اگر چه این دغدغه در "مادربزرگ ـ یک مقدمه" اندکی دچار تغییر گشته است، اما اصل توجه به چارچوب‌های درام‌نویسی کلاسیک و مدرن (از جهت زبان) در معماری نمایشنامه‌هایش عنصری لاینفک و قطعی به نظر می‌رسد. شاید یکی از دلایل اهمیت این نمایش، پدیداری چنین ساختاری در این گونه نمایشنامه‌نویسی، در نسل سوم باشد.

بگذریم، شاید دلیلِ ساختمانِ به قاعده‌ی علی و معلولی متن، بستر درستی باشد که در حوزه‌ی قصه نویسی و وقوف به قواعد آن در متن حضور درستی دارد. تعرف شخصیت‌ها، تحول، تعلیق گذاری‌ها، تعریف بستر جغرافیایی در بعد زمان و مکان در متن و استفاده از شاعرانگی‌ها به عنوان عامل روایی و شخصیت پردازانه (و نه عامل توصیفی) همگی در چارچوب اصول قصه ـ نمایشنامه‌نویسی، برای ساختن یک درام کامل صورت گرفته است.

متن دارای سه پرده است که در فرم و محتوا و حتا نام آن، در حیطه‌ی زبان، سیر شخصیت‌ها و ایجاد تعلیق‌ها و گشایش‌ها در هماهنگی و هم سویی قرار گرفته‌اند:

۱- ضیافت: با ریتمی کند، زبانی شاعرانه، و معرفی تدریجی شخصیت‌ها و عقده‌افکنی درخصوص جستجوی امنیه و شهربانی برای یافتن "آندرانیک"

۲- طوفان: شکستن حریم خانه‌ی خدا (کلیسا)، زبانی تند، ریتمی تند و دوری از شاعرانگی‌ها و پر از پیچیدگی‌ها و دروغ‌ها

۳- وداع: بازگشت به ریتم کند نخستین، افشاهای نهایی، فروریختن انگاره‌ها و کلیشه‌های مذهبی، بازگشت به صداقتی شاعرانه و رجعت به آنچه به عنوان فرود برای یک درام در پایان مفروض است.

نمایشنامه در بستری سیاسی - اجتماعی اشاره به حوادث دهه‌ی بیست، جریانات حزب توده و نویسندگان سیاسی خارج از مرزی دارد که به اتهام توده‌ای بودن مورد تعقیب قرار می‌گیرند.

در واقع این موقعیت خاص با حضور یک سروان (به عنوان جستجوگر و افشاگر) در تعارض با پدر (کشیشی که به مصلحت دین الهی می‌اندیشد) و نهایتاً حضور خدمتکار (یوریک) که عنصر تعلیق گذار و غافلگیرکننده‌ی متن، عامل بازگشایی گره‌های نمایشی می‌شود. در این میان دختر کشیش عامل رهایی متن از تک بعدی ـ سیاسی ـ شدن گشته و عنصر شعر و عشق را در نگاه نویسنده و در نهایت آندرانیک فراهم می‌کند و عامل ارتباط او با جریان نویسندگی و شعر و بازگشایی جنبه‌های دیگر شخصیتی او به عنوان یک قهرمان شاعر سیاسی می‌شود که دارای ابعاد انسانی گوناگون و قابل تعمق است. در اجرای نمایش، جستجوی "آندرانیک"، مدام تعلیق را به نگاهی پلیسی تبدیل کرده است که در آن بیشتر نگاه سیاسی و دینی بر متن حاکم است. کارگردان سه پرده را به لحاظ ریتم در هم ریخته و نمایش را با التهاب آغاز می‌کند، نمایش را در یک پرده و تنها با اندکی تغییر نور، سکوت و صدای کلاغ‌ها از یکدیگر تفکیک می‌کند و به جای اجرایی دقیق یک درام، به سرعت ریتم و هیجان حسی ـ دراماتیک و جذب مخاطب با عقده‌گشایی‌های پیوسته می‌اندیشد. جهان سیاه متن و فضای آن دوره را در سفیدی برف و سنگینی و سردی نشسته بر زمین و زمان می‌بیند و نگره‌ای کم و بیش مستقل از نویسنده در اجرا دارد ؛ و این امر با وجود همراهی نویسنده با گروه اجرایی ـ پس از نگارش کامل متن ـ نشان از تحمل و نگاه آزاد او به هنر تئاتر روی صحنه و اجرای یک نمایشنامه دارد.

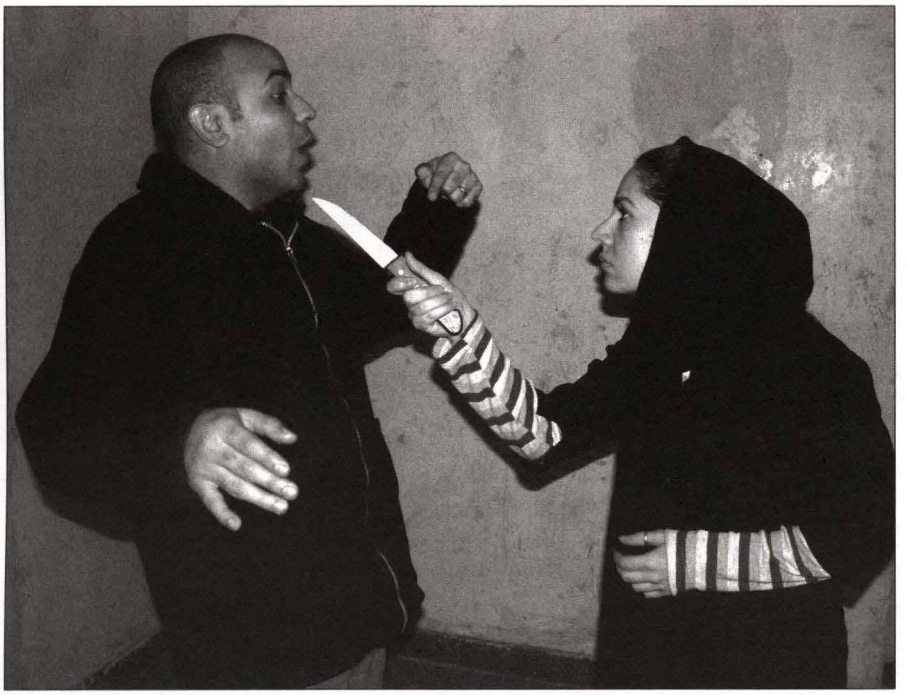
چاقو، میان انگشتان

گزارش تمرین نمایش این خانه‌ی من است؟
به کارگردانی مینا حبیلی

اداره‌ی تئاتر. از میان ازدحام جمعیت جمع شده جلوی در ورودی اداره تئاتر راهی باز می‌کنم و به طرف سالن بیست و یک می‌روم. پله‌ها را که بالا می‌روم، گروهی بالا می‌روند و گروهی پایین می‌آیند. از پشت پنجره‌ها می‌شود داخل سالن‌ها را دید. جنب و جوش عجیبی است. وارد سالن بیست و یک که می‌شوم، همه مبهوت به من می‌نگرند. خانم حبیلی کارگردان مشغول تعبیه کردن لامپ‌های صد در جای جای صحنه است. بازیگرهایش را معرفی می‌کند: شادی جلیلیان، سعید چنگیزیان، مدیر صحنه و طراح صحنه هم حضور دارند دستیار کارگردان هنوز نیامده. یک پودس در وسط، یک پودس در کنار و دو صندلی در جلوی صحنه دیده می‌شوند و قرار است فضای خانه‌ای را تداعی کنند. طراح صحنه داخل صحنه می‌نشیند و می‌گوید: من آکسسوارم. چراغ‌ها خاموش می‌شود باران، رعد و برق، دلینگ دلینگ. زن هراسان و گریان وارد می‌شود.... مرد شروع می‌کند: "عجب بارونیه" و نمایش "خانه‌ی من اینجاست؟" شروع می‌شود. نمایشی دو پرسوناژه. بازیگر مرد دیالوگ‌هایش را از یاد برده. کارگردان برایش می خواند. از سالن کناری صدای ساز و آواز ایرانی می‌آید و(پس تمرکز بازیگر و حفظ فضای تمرین هر سالن چه می‌شود؟) زن با کارد به مرد حمله می‌کند. شخصیتی مضطرب و هیستریک دارد. مرد زن را نمی‌شناسد و اما زن، مرد را... بازیگر کار را قطع می‌کند و اشاره به میزانسن غلط بازیگر مقابل خود می‌کند. کارگردان کار را قطع می‌کند: از اول می‌گیریم... ریتم کند است. کارگردان توضیحاتی به بازیگر مرد می‌دهد. دوباره شروع می‌کنند. زن برای مرد از زندگی خودش می‌گوید. زن جسدی را روی زمین می‌کشد.

نورهای موضعی. تنها نور صحنه هستند. تاریکی سالن، چشم‌ها را اذیت می‌کند. کارگردان عصبی به نظر می‌رسد، همینطور طراح صحنه. جسد زنده می‌شود: "این گل رو کی آورده". زن: " نمی‌دونم".

مرد گذشته‌اش را فراموش کرده و یا وانمود می‌کند که به خاطر نمی‌آورد. عصبی می‌شود. داد می‌زند. کارگردان باز هم کار را قطع می‌کند. فضا، فضای شک و بدگمانی بین یک زوج است و یا اینطور به نظر می‌رسد میزانسن‌ها فراموش شده‌اند. ۶۰ روز تمرین تعطیل بوده. فراموشکاری طبیعی است و این نوع تمرین یعنی تنها دو روز مانده به جشنواره از آن هم طبیعی‌تر است. بازیگر خیلی شدید با چاقو دست‌اش را می‌برد. خون از دست‌اش سرازیر می‌شود. و من متعجب‌ام که چرا با چاقوی واقعی تمرین می‌کنند. تمرین به ناچار قطع می‌شود. کارگردان می‌گوید: تمرین هیجان‌انگیزی شد. جواب می‌دهم و گزارش من هیجان‌انگیزتر. از او می‌خواهم درمورد ویژگی‌های متن و اجرا صحبت کند. ابتدا از بیوگرافی‌اش می‌گوید: "پای پروژه‌ی فوق لیسانس کارگردانی تئاتر از دانشکده ی سینما و تئاتر هستم و این نمایش اولین کار من در جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر است ولی قبل از این، دو کار در جشنواره‌ی دانشجویی داشتم که کارهای موفقی بودند و جایزه گرفتند. نمایشنامه‌ی "این خانه‌ی من است؟" نوشته‌ی علی پور عیسی است که دانشجوی فوق لیسانس ادبیات نمایشی دانشگاه تهران است. ما با هم از یک طرح به این متن رسیدیم. کار اصلی به عهده‌ی او بود ولی بچه‌ها با اتودهایشان متن را کامل کردند. نمی‌خواهم درمورد خلاصه‌ی داستان صحبت کنم ولی متن در مورد زن و شوهری است که در زندگی مشترکشان به هم مظنون می‌شوند و تا حد قتل هم پیش می‌روند. سعی داریم فضایی توهم آور ایجاد کنیم. بازی‌ها رئال است و تلاش مان این است که با مخاطب



ارتباط برقرار کنیم. دوست داریم مخاطب در این فضا، تخیل‌اش به کار افتد. خانم الهام کردان هم که طراح صحنه کار ما هستند، سعی کرده‌اند. که با طراحی‌شان این فضای توهم زا را ایجاد کنند. بچه‌های گروه هم حرفه‌ای هستند و چند سالی است که کار می‌کنند ولی برای اولین بار است که افتخار همکاری با خانم شادی جلیلیان را داریم. همینطور آقای سعید چنگیزیان که از قبل با ایشان آشنایی داشتیم ولی برای اولین بار است که با هم کار می‌کنیم. کلاً این گروه اولین بار است که دور هم جمع شده‌اند. البته ما زیاد نتوانستیم تمرین کنیم. زیرا آقای چنگیزیان به لحاظ وقت مشکل داشتند. اما نهایت همکاری را کردند. مابیشتر روی تحلیل اولیه‌ی متن وقت گذاشتیم. زیرا این متن، متنی بود که می‌شد برداشت‌های دیگری هم از آن داشت. می‌شد فضاهای عجیب و غریب‌تری را هم طراحی کرد. اما ما می‌خواستیم فضا مأنوس باشد.»

خون دست سعید چنگیزیان بند آمده است و فضای متشنج رو به آرامش است. سالن بیست و یک را ترک می‌کنم در حالی که سالن‌های اداره تئاتر، هم چنان در جنب و جوشی غریبه در حال لرزیدن است.

بی تا ملکوتی

"خانه‌ی من اینجاست؟!"

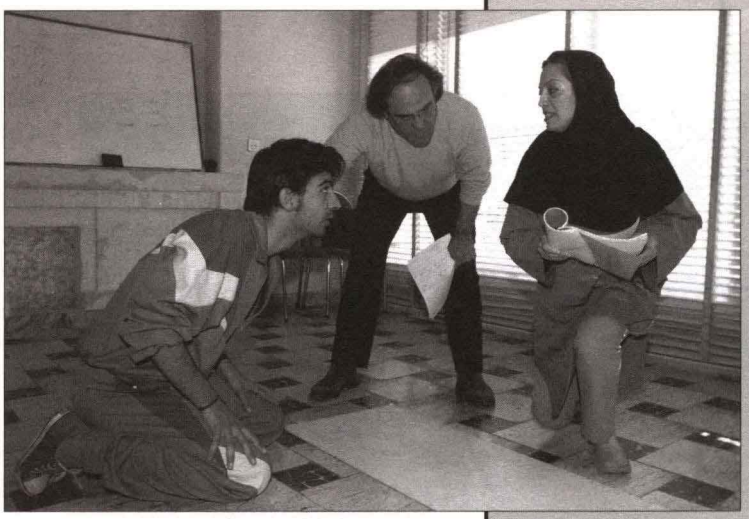
نویسنده: علی پورعیسی / کارگردان: مینا حبیلی / بازیگران: سعید چنگیزیان فولادی، شادی جلیکیان

مشاور و دستیار کارگردان: رضا حاجی‌حسینی / طراح صحنه و لباس: الهام کردا / طراح نور: مینا حبیلی

طراح چهره‌پردازی: پانته‌آ حبیلی / مدیر صحنه: رضا عباسی / طراح بروشور: علی پورعیسی / دستیار اجرا: آسیه ضیایی / مدت زمان نمایش: ۴۰ دقیقه

نمایش نشانه‌ها

بهاره برهانی



گزارش تمرین نمایش دخمه‌ی شیرین

کارگردان قطب‌الدین صادقی

حکایت مکان تمرین گروه‌های تئاتری ما هم حکایت جالبی است. زیر زمین و انباری دانشگاه‌ها و منزل شخصی پدیده‌ی کهنه‌ای شده. ولی این بار بدعت تازه‌ای از دکتر صادقی به این مجموعه افزوده شده است.

خیابان نواب - جامعه کردهای مقیم مرکز - طبقه دوم خانه‌ای قدیمی که از کردها در آنجا خبری نیست به جز دکتر صادقی و گروهش که دخمه شیرین را برای جشنواره آماده می‌کنند. ناصر آشوری و رضا افشار که از نمایش قابیل در گروه دکتر صادقی فعالیت دارند و پردیس افکاری که مدتی است غایب بوده، چهره‌های آشنای این گروه هستند. دکتر صادقی با صدای بلند می‌گوید: «رو در رو و بلند بگو بر پایه.... اما بهش پشت نکن» و رضا آشوری پا بر زمین می‌کوبد و دیالوگش را تکرار می‌کند.

دکتر صادقی ادامه می‌دهد: توجه داشته باش این قدرت‌ها دایره‌ی اطلاعاتشان کوچک و محدود است و سریع دست به خشونت می‌زنند. تمام رنجی را که دیدی باید تعریف کنی و...

با دیالوگ‌هایی که بازیگرها رد و بدل می‌کنند تصاویر تمام کارهایی که از صادقی دیده‌ام برایم تداعی می‌شود. دغدغه‌های روشنفکرها، تاریخ، بی‌عدالتی، ستم بر هنر و هنرمند و...

رضا آشوری پشت هم تکرار می‌کند: پنجه‌ات را خرد می‌کنم به ساز و... دنبال چیزی می‌گردد، شاید ساز، و صادقی می‌گوید: ول کن حالا ساز کجا بود. به شتر گفتن پشتت کجه، گفت کجام صافه. حالا چی داریم که ساز داشته باشیم و...

دخمه‌ی شیرین داستان شیرویه بعد از کشتن پدرش است که دو آرزو داشت: ابتدا وصلت با شیرین و دیگر اینکه باربد برایش ساز بزند. اما زمانی که به قدرت می‌رسد، هیچ کدام از او اطاعت نمی‌کنند و جلوی او می‌ایستند یعنی عشق و هنر در برابر خودکامگی او پایداری می‌کنند و...

دکتر صادقی می‌گوید: این داستان را براساس منظومه خسرو شیرین نظامی با تغییرات اساسی نوشتم. مثلاً کل ماجرا در دخمه شیرین اتفاق می‌افتد و موضع‌گیری و تحلیل دو موبد نیز وجود دارد و در نهایت عشق، هنر و دین با قدرت در یک چالش قرار می‌گیرد.

ناصر آشوری که نقش باربد را بازی می‌کند. شخصیت باربد را نشانه ی طبقه هنرمند می‌داند، هنرمندی که هنرش را نمی‌فروشد و برای هنر ارزش و چارچوب خاصی قایل است و در برابر هر قدرتی مقاومت می‌کند تا آنجا که وقتی دستانش را قطع می‌کند با پنجه خونین شروع به زدن و خواندن می‌کند و...

آشوری سومین نمایشی است که به عنوان بازیگر با دکتر صادقی همکاری می‌کند. او با اشاره به اینکه دکتر صادقی همیشه به پیشنهادها اهمیت می‌دهد، می‌گوید: صادقی به جزییات خیلی اهمیت می‌دهد و اجازه نمی‌دهد چیزی از فیلتر خودش رد نشده اجرا شود.

رضا افشار که نقش شیرویه را بازی می‌کند، این شخصیت را چند پهلو و دارای موقعیت‌های دراماتیک بسیار می‌داند.

دکتر صادقی به توضیح نقش افشار ادامه می‌دهد و می‌گوید: واکنش‌های تو خیلی مهم است. خیلی دور نشو. تو این شعاع بچرخ، تصویر یکسان ارائه نده و... آرام بگو... تند نرو...

دکتر صادقی ادامه می‌دهد: نفس نکش. راه نرو. نخواب.... نشین و...

"دخمه‌ی شیرین"

براساس "خسرو شیرین" اثر "نظامی گنجوی" / نویسنده و کارگردان: قطب‌الدین صادقی / بازیگران: پردیس افکاری، ناصر عاشوری، نعمت اسداللهی، رضا افشار، اشکان جنابی، کاوه ایرانی، آرش عبدانژاد

دستیار کارگردان: آذر نجیبی / طراح صحنه و لباس: منیره ملکی / طراح چهره‌پردازی: عباس صالحی

موسیقی: وحید زردی / نوازنده: محسن میثمی / مدیر صحنه: محمدطیب طاهر / طراح پوستر و بروشور: پارسوا باشی / مدت زمان نمایش: ۸۰ دقیقه

دیوانه وار می‌خواهم زندگی کنم

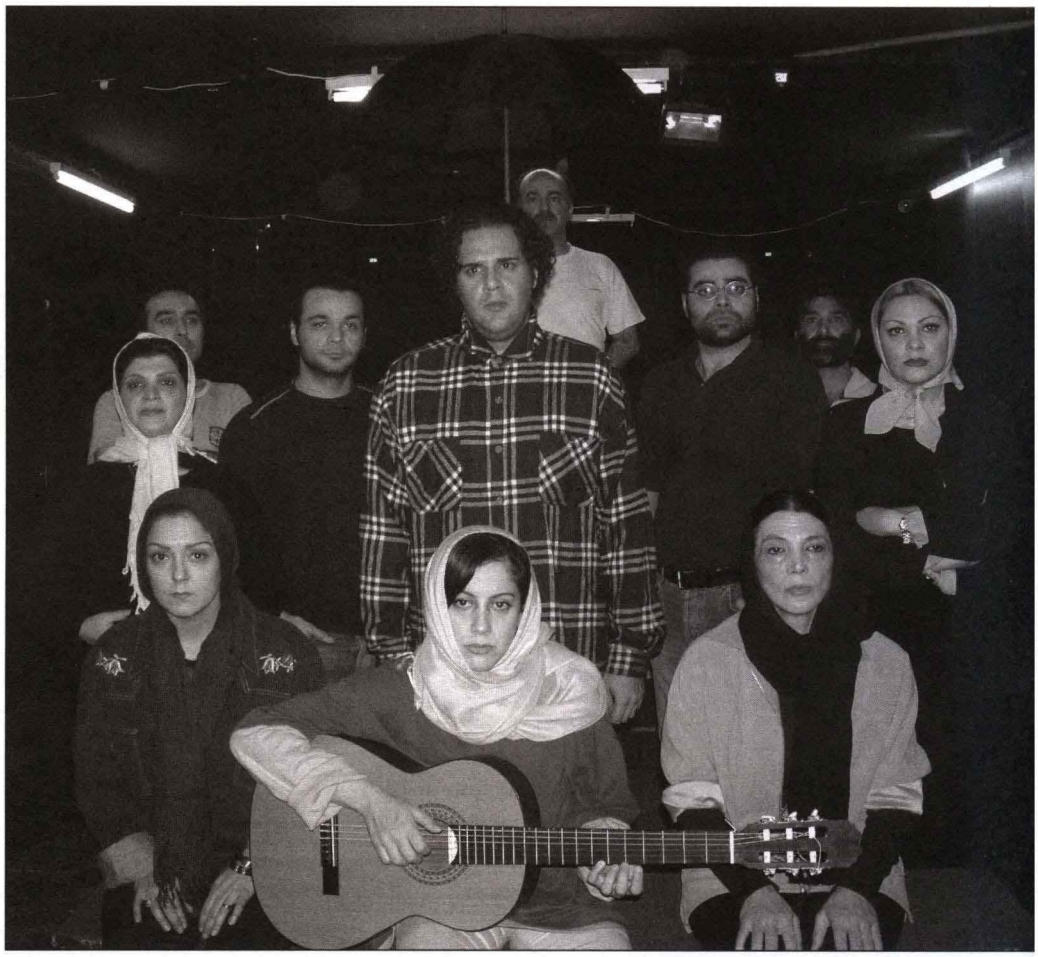
گزارش تمرین سه خواهر

کارگردان: اکبر زنجانپور

غزل اسکندرنژاد

چقدر تلخ است. همیشه دیر می‌رسیم. آن قدر دیر که حتی مجال ادای کلمه‌ای را هم پیدا نمی‌کنیم. چقدر بی‌انگیزه، چقدر ناامید. چنگ در باد می‌اندازیم و تعجب می‌کنیم که چرا چیزی نصیبمان نمی‌شود. باید رفت. اینجا برای ما جایی نمانده است. لبخندهای تصنعی، حقیقت‌های پوشالی، دل خوش کنک‌های واهی و... باید رفت. همچون پرندگان که بر فراز ابرها، بی‌آنکه خبری از فلسفه و دروغ و نیرنگ داشته باشند به هر کجا که می‌خواهند پرواز می‌کنند. باید رفت و نگاهی هم به پشت سر نینداخت. باید همه چیز را از نو شروع کنیم و به امید رسیدن بشارتی تازه به انتظار بنشینیم.

اینها چکیده‌ی دیالوگ‌هایی است که در نمایش امسال اکبر زنجانپور خواهید شنید. اکبر زنجانپور و باز هم چخوف. اینجا خانه‌ی نمایش ست. همه در تمرین حاضرند: بهروز بقایی، پرستو گلستانی و.... همگی لباس‌هایی یکدست بر تن و کلاه‌هایی هم شکل بر سر دارند. تنها تفاوتی که لباس خانم‌ها را از لباس آقایان متمایز می‌کند رنگ بلوز آنهاست.



خانم‌ها بلوز زرد پوشیده‌اند و آقایان بلوز آبی.

روزهای آخر تمرین است و کار تقریباً آماده‌ی اجراست. بازیگران همه با شور و حرارت فراوان نقش‌هایشان را ایفا می‌کنند و در بعضی صحنه‌ها آنقدر در نقش‌هایشان گم می‌شوند که گاه فراموش می‌کنی نقش بازی می‌کنند.

اکبر زنجانپور پس از اجرای نمایش‌های باغ آلبالو، ایوانف و مرغ دریایی اثر دیگری از چخوف را به روی صحنه می‌آورد.

"سه خواهر" نام نمایشی است که در جشنواره‌ی بیست و دوم شاهد اجرای آن خواهیم بود.

علت علاقه‌مندی زنجانپور به آثار چخوف را می‌پرسم، می‌گوید: "همانطور که می‌دانید در آثار چخوف با حادثه‌ی بزرگی روبرو نمی‌شویم و آنچه داستان را پیش می‌برد، نه حادثه‌ای بزرگ، بلکه موقعیت شخصیت‌های نمایش است".

چخوف به آنچه در لحظه می‌گذرد. خیلی اهمیت می‌دهد. در آثار وی صحبت از لحظات ناب انسان‌هایی است که با دریافت لحظه‌ای خود از زندگی داستان را می‌سازند. وضعیت همه‌ی انسان‌ها کمابیش شبیه هم است. همه یک روز به دنیا می‌آیند، یک روز ازدواج می‌کنند، کاری برای خود دست و پا می‌کنند و در نهایت زندگی را ترک می‌گویند. داستان زندگی اکثر آدمها همین است. چیزی که در این میان اهمیت دارد، لحظه‌های مختلف زندگی آنهاست و همچنین تعبیر آنهاست از زندگی. شخصیت‌های نمایشنامه‌های چخوف دیدگاه خود را نسبت به زندگی و نسبت به شرایط مطرح می‌کنند.»

از او می‌پرسم: باتوجه به اینکه این نمایش حدود یک قرن پیش نوشته شده است، فکر می‌کنید می‌تواند با مخاطب ارتباط برقرار کند؟ در جواب می‌گوید: البته. مشکلات بشر تقریباً در همه‌ی دوره‌ها مشابه است. چخوف نیز مانند هر انسان دیگری با این سؤال دست و پنجه نرم می‌کند. وی در نمایشنامه‌هایش همواره کوشیده است دردها و رنج‌های بشر را به تصویر کشد.»

از او درباره‌ی همسانی و شباهت لباس‌ها می‌پرسم، می‌گوید: «تمام این آدم ها در یک برهه از زمان زندگی می‌کنند و تقریباً موقعیتشان در زندگی و همچنین مشکلات و سختی‌های زندگیشان شبیه هم است. علت اصلی انتخاب لباس مشترک برای شخصیت‌ها، سرنوشت محتوم آنهاست.»

تمرین تقریباً تمام شده است. بازیگران به رختکن می‌روند و لباس‌هایشان را عوض می‌کنند تا امروز "سه خواهر" را اجرا کنند.

"سه خواهر"

نویسنده: آنتوان چخوف / مترجم: سروژ استپانیان / کارگردان: اکبر زنجانپور / بازیگران: ژیلا سهرابی، پرستو گلستانی، پیام حسینیان، علی تاجمیر، آشا محرابی، فرنوش آل‌احمد، بهروز بقایی، هومن برق‌نورد، فرناز جهانسوز، نورالدین حیدری ماهر، حمید هدایتی / دستیار کارگردان: نورالدین حیدری

طراح صحنه و لباس: اکبر زنجانپور / طراح چهره‌پردازی: دانش کریمی / انتخاب موسیقی و افکت: فرشاد آذرنیا/ منشی صحنه: ستاره حسینی / طراح پوستر و بروشور: بهرام داودی / عکس: گلنوش زنجانپور / مدت زمان نمایش: ۱۲۰ دقیقه

مدهآ به روایت "شب محبوبه"

فروغ سجادی

گزارش تمرین نمایش "شب محبوبه"

محبوبه شاید همان مدهآست. مدهآ بچه‌های خود را به خاطر انتقامی شوم می‌کشد، اما محبوبه چنین نمی‌کند. فرهاد شاید جیسون است اما جیسون به مدهآ خیانت کرد. "محبوبه شب" همان "مدهآ" است که ایرانی شده. مدهآی اساطیری، با قساوت سر بچه‌هایش را می‌برد اما محبوبه‌ی ما این کار را نمی‌کند. مدهآی ما شرقی است و توسط یک نویسنده‌ی شرقی شکل گرفته است. فرهاد ما که جیسون یونانی است می‌خواهد مدهآ را به روی صحنه ببرد، فرهاد و محبوبه دچار زندگی مدهآ می‌شوند. "شب محبوبه" همان "مدهآ" یونانی است. این نمایش اجرایی متفاوت از دیگر کارهای کورش زارعی خواهد بود. "شب محبوبه" یکی دیگر از نمایش‌های گروه "آیین" قم است که توسط "کورش زارعی" به میهمانی جشنواره‌ی بیست و دوم آمده است.

حسین فدا ی حسینَ کسی است که مدهآی ایرانی نه "شب محبوبه" نوشته است.

"کوروش زارعی" می‌گوید: "داستان تراژدی "مدهآ" دست مایه‌ی ما برای نوشتن "شب محبوبه" شد ما در اجرا سعی کردیم از "مدهآ" فاصله بگیریم و در دل قصه ایرانی این نمایش را "آداپته کنیم.

و این اولین تجربه گروه آیین در اقتباس از یک اثر خارجی است. مسایل مطرح شده در این نمایشنامه مسایلی است که جوامع امروز به آن مبتلا هستند. سعی کرده‌ایم مؤلفه‌های تئاتر شرق را چه در کارگردانی و چه در شخصیت‌پردازی لحاظ کنیم و همین تفاوت شخصیت مدهآ با شخصیت محبوبه نمایش ما است و همین ایدئولوژی شرقی موجب شده که این مدهآ نتواند مانند مدهآی غربی آدم بکشد. فرهاد که در این نمایش نقش شوهر محبوبه یا به عبارتی "جیسون" نمایش را دارد می‌خواهد نمایشی از مدهآ را به روی صحنه ببرد و به دفاع از این تفکر کاری زندگی خود و محبوبه را دچار داستان مدهآ می‌کند. محبوبه مانند مدهآ عمل نمی‌کند زیرا شرقی است. او بچه‌ی خود را نمی‌کشد. بلکه تلاش می‌کند تا زندگی خود را ادامه دهد حتی می‌رود و با رقیب خود صحبت می‌کند. این نمایش داستان یک نویسنده شرقی است. بنابراین شخصیت مدهآی ایرانی ما نیز متفاوت است و طی یک اتفاق ناخواسته دست به جنایت می‌زند و قربانی ناخواسته فرهاد می‌شود.

می‌گویم "مدهآ"ی ایرانی با اجرای کلاسیک یا اجرای مدرن؟

زارعی ادامه می‌دهد: نمایش به شیوه سیال ذهن اجرا می‌شود. در واقع تمام اتفاقات در فضای طراحی و دایره سیال ذهن محبوبه اتفاق می‌افتد. اتفاقاتی از گذشته و آن چه قرار است پیش بیاید. اتفاق عینی است. اما گذشته را در ذهن می‌بینیم.

در روند زندگی، حال و گذشته با هم کنار می‌رود و منجر به اتفاقی می‌شود که محبوبه طراحی می‌کند. در واقع من به خاطر تجربیاتم در سال‌های گذشته به یک شیوه اجرایی خاصی رسیده‌ام که همیشه دغدغه‌های سال‌های کارگردانی من بوده است. آن کارکردن بر روی آیین‌ها و اسطوره‌های ملی و میهنی است چون معتقدم خاستگاه تئاتر، آیین‌ها بوده است و علی‌رغم این که در حال ورود به هزاره سوم هستیم هنوز هم می‌توان از آیین‌ها و اساطیر سرزمین خودمان بهره گرفت و مسایلی را از درون آن بیرون کشید که قابل طرح برای مخاطب امروز هست.

زارعی معتقد است که شکل‌گیری تئاتر پست مدرن پس از انقلاب صنعتی به خاطر دل بستگی‌های انسان به تعلقات گذشته شکل گرفت. متعلقاتی که فراموش شده و اکنون می‌خواهد به یک شکل دوباره آنها را به یاد بیاورد. در تمام دنیا هم، هنرمند موفق کسی است که حرکت هنری به موقعیت رسیده خود را در همان مسیر تفکر و ایدئولوژی رو به رشد خود به کمال تعالی برساند و صاحب سبک شود.

زارع گله‌مند است از کسانی که در جامعه هنری ما هر کسی که شیوه کار خود را به طور مستمر ادامه دهد او را متهم به این می‌کنند که کاری به غیر از این بلد نیست. بنابراین من برای این که از این اتهام به دور باشم، از شکل و فضای قبلی اجراهای خود بیرون آمدم. تجربه دیگری را در "شب محبوبه" انجام می‌دهم.

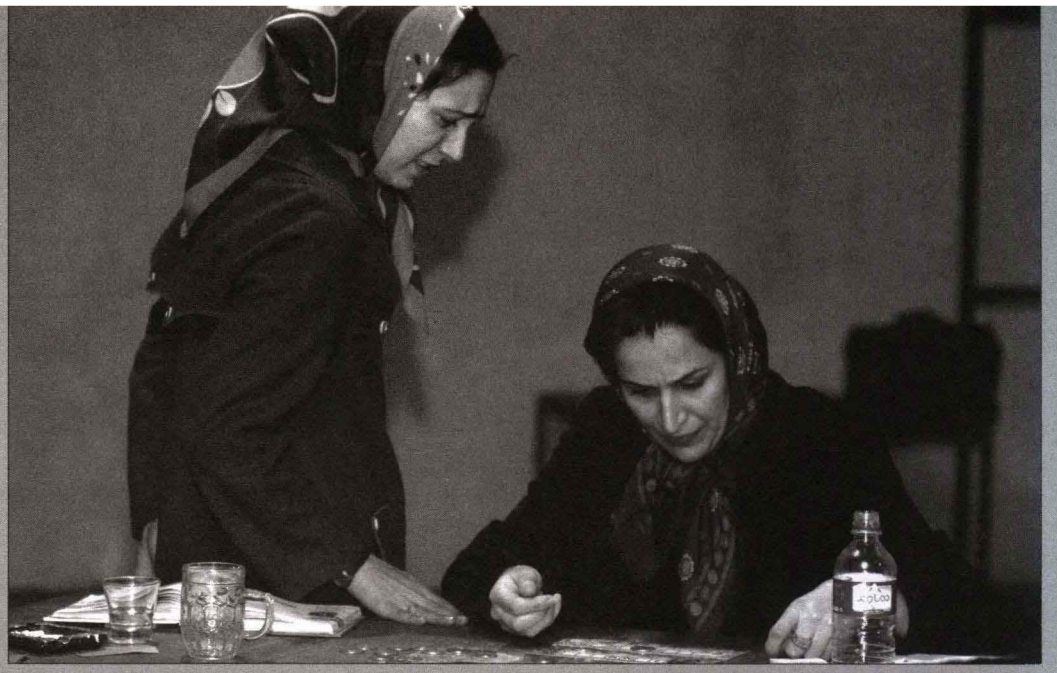
موسیقی شب محبوبه "مدهآ" به گفته کارگردانش یک موسیقی انتخابی بی‌قید و بند است. موسیقی کاملاً غربی در یک فضای ایرانی، طراحی صحنه نیز مختصر و استیلیزه خواهد بود. این را نیز زارعی می‌گوید. یک دکور پشت بام که از آن بتوان برای صحنه‌های دیگر نیز به راحتی فضاسازی کرد. کارگردان در پایان می‌گوید: همه چیز در این اجرا استیلیزه است.

یک میز چارگوش میان واقعیت و رویا

گزارشی از تمرین نمایش نجواهای نانوشته

نویسنده: نیل سایمون، کارگردان: نرگس هاشم‌پور

آزاده کریمی



دور یک میز و در فضایی که اتوپیای "شهید ثالث" را به یاد می‌آورد. در یک آپارتمان معمولی در طبقه‌ی هفتم، پنج زن با خلق و خویی کاملاً متفاوت از هم نشسته‌اند و دبرنا بازی می‌کنند. شماره می‌خوانند، جر می‌زنند، مرافعه می‌کنند و در نهایت همدیگر را با سکوتشان می‌بخشند.

۸۶، ۳۷، ۵۷، ۱۷، ۲۷ و خط. زنگ تلفن و بد و بیراه به زمین و آسمان.

گروه برای تمرین صحنه‌ای دیگر بازی را قطع می‌کنند. دور میز می‌نشینند و متن جدیدی را که هاشم پور آورده روخوانی می‌کنند. متن تکرار صحنه‌ای است که بازی کرده‌اند اما با کمی تغییرات. متن را "آفروز فروزند" بخش به بخش می‌نویسد و به گروه می‌رساند. گروه هم روز به روز آن را تمرین می‌کنند. "نسرین نصرتی" بازیگر گروه در این باره می‌گوید: «در این جور نمایش، فقط باید به کارگردان و گروه اعتماد کرد. اما من از اینکه هر روز متن تازه‌ای بیاورند احساس خوبی ندارم. من دوست دارم متن کاملی داشته باشم و بدانم اول و آخر کار چه می‌شود تا بتوانم در موردش فکر کنم و با آن زندگی کنم. ولی برای این نوع کار حداقل تلاش ممکن را می‌شود کرد. اما در کل تجربه‌ی جدیدی است.»

یک نفر می‌خواند: ۱۲، ۶۹، ۳۱، ۵۰، ۵۶

- کسی برای من زنگ نزد؟
- منظور؟
- همینطوری؟
- کسی با تو کار ندارد. [زنگ در]
- گفتم میاد، اومد.
- الان؟
- گفتم که اومد.

نرگس هاشم پور درباره‌ی تفاوت متن اصلی و متنی که کار می‌کنند می‌گوید: «نمایشنامه‌ی اصلی یک کار کمدی بود، شبیه آیتم‌های تلویزیونی. اما فضای روان و راحتی داشت. چند تا دوست که یک نفرشان قصد خودکشی دارد. ما تنها فضای موردنظر خود را از متن گرفتیم و همراه با خانم فروزند و آقای علیخانی به فضای کنونی رسیدیم و براساس موقعیتی که داشتیم کار را شروع کردیم.»

زن‌ها هنوز دبرنا بازی می‌کنند و دود سیگارهایشان در فضا پخش می‌شود. تلفن زنگ می‌خورد و مهره‌ای روی میز کوبیده می‌شود. سرها آرام بالا می‌آیند و نگاه‌ها به هم خیره می‌شوند. سر آخر یکی بلند می‌شود و گوشی را برمی دارد:

- بله بفرمایید... الو [از خارج صحنه صدایی شنیده می‌شود] چی بهتون بگم که باور کنید، بهم می‌گین حسودیت می‌شه، چطور می‌تونم بگم از موقعیت‌شون بهترین استفاده را بکنند.

زن بی نتیجه گوشی را می‌گذارد و همه به بازی‌شان ادامه می‌دهند.

۱۷ - ۴۹ - ۳۴ - ۸۰ - ۵۲

زنگ تلفن و زنگ در. فاصله‌ی شمارش اعداد ترجیع بند کار است.

آدم‌هایی بی دفاع و پرخاشگر که در عین شباهت به هم، هیچ شباهتی به هم ندارند. "فلامک جنیدی" که یکی دیگر از بازیگرهاست پیرامون شخصیت و فضای نمایش می‌گوید: «با نقش‌های قبلی‌ام تفاوت می‌کرد. اما چیزی که در ابتدای کار برای من مهم بود فضای کلی کار بود که بسیار دوستش داشتم. اینکه آدم‌هایی کنار هم زندگی می‌کنند، ولی بسیار دور از هم هستند و هر کدام احساس تنهایی دارند و برای خودشان مشکلاتی دارند که شکل عجیب و غریبی هم شاید نداشته باشد. تنهایی در جمع، حتی وقتی دور یک میز جمع‌اند جزو تم‌های اصلی کار است که من خیلی دوست دارم.» آینه و تصویری که هر کس از آن برای خودش دارد و زنی که رو به آینه ایستاده است. دستی به چهره‌اش می‌کشد و اتاق را ترک می‌کند. بقیه‌ی زن‌ها بازی را از سر می‌گیرند و ناخواسته و بی‌حوصله دست از بازی می‌کشند. یکی قهوه درست می‌کند و دیگری بی‌خود از خویش روی نیمکت یله می‌دهد و دیگری کتابی به دست می‌گیرد.

- می‌دونی بهش چی گفتم؟ من عاشق خدام. حالا که عاشق خدام، چرا خدا عاشق من نیست؟

نسرین نصرتی پیرامون نقشی که بازی می‌کند می‌گوید: «فضای کلی کار، فضایی زنانه است و به نظر من شخصیت‌ها تفاوت چندانی ندارند. من در این نمایش دختر ۲۷ ساله‌ای هستم که از یک خانواده‌ی مذهبی است و تفاوت عمده‌اش با دیگر دوستان، مجرد بودنش است. مشکلاتی هم از جنس آنها دارد که به واسطه‌ی زن بودنشان بوجود آمده.»

از "هاشم‌پور" درباره‌ی نوع طراحی صحنه‌شان جویا می‌شوم: «همین میز و کاناپه‌ای است که می‌بینید و دری که به اتاق باز می‌شود و یک آشپزخانه‌ی کوچک. فضای کلی صحنه چیزی میان واقعیت و خیال است.»

- دعات رو خوندی؟ کلیسات رو رفتی؟ جهنم جای بد هاست، بهشت جای خوبا.

و اعداد دوباره خوانده می‌شوند، ۷۱ - ۵۱ - ۶۹ - ۵۶ - ۷۰ - ۱۷ و زنگ تلفن بی‌وقفه شنیده می‌شود.

"نجواهای نانوشته"

بازنویسی: افروز فروزند / مترجم: الهام مشتاق / کارگردان: نرگس هاشم‌پور

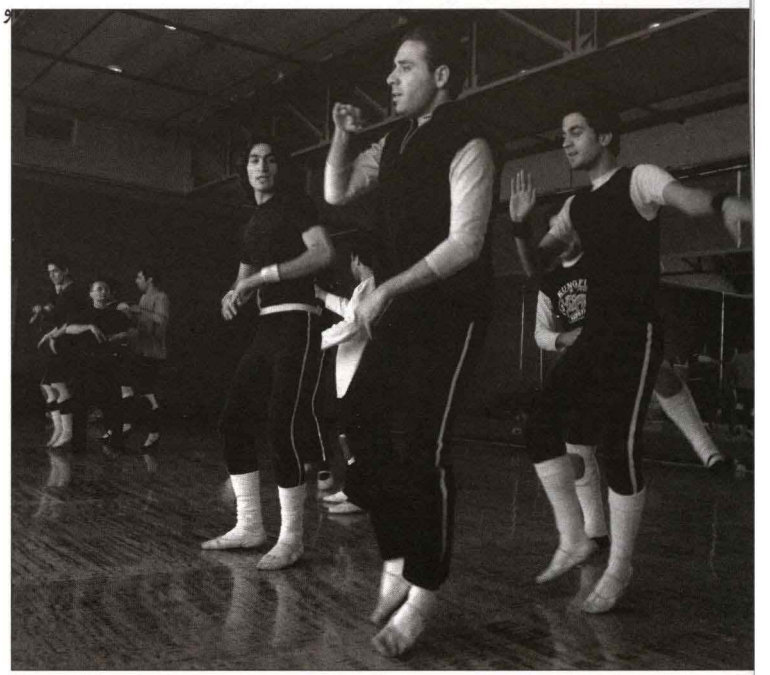
بازیگران: فلامک جنیدی، نسرین نصرتی، مریم باقری، فرزانه ارسطو، نرگس هاشم پور / مشاور کارگردان: محسن علیخانی / طراح صحنه و نور: منوچهر شجاع / طراح لباس: محمدامیر یاراحمدی / طراح پوستر و بروشور: پیام صیادی / مدت زمان نمایش: ۸۰ دقیقه

تمرین در آیینه

گزارشی بر تمرین نمایش "هفت اقلیم"

آزاده کریمی

فکر نمی‌کنم تا به حال برای توضیح آنچه دیده‌اید دچار مشکل شده باشید، چون همیشه آنچه را دیده و شنیده‌اید با زبان شیرین فارسی به راحتی بیانش می‌کنید، اما این بار، آنچه در این گزارش سخت و دست و پاگیر جلوه می‌کند اصل مطلب است، مطلبی که حول و حوش نمایشی موزون است، نمایشی که تو را یاد فیلم "Talk to her" می‌اندازد. در هر حال اینجا آیینه‌های سرتاسری و پنجره‌هایی که تمام شهر را نشانت می‌دهد، یک سالن را تشکیل می‌دهند که در آن باله - تئاتر کار می‌کنند. طبقه‌ی هفتم، سالن تمرین تالار رودکی و تمرین نمایش "هفت اقلیم". همه با کفش‌های سفید تمرین و لباس‌هایی که زانوبند و دست‌بند دارند، در سالن پشتک و وارو می‌زنند. روبروی یکی از این آیینه‌ها دو دسته تمرین می‌کنند، دو دسته‌ی منفک از هم که تمرین‌شان بیشتر شبیه یک ژنرال مختصر است. دسته‌ی اول با موسیقی که "اصغر فریدی ماسوله" می‌گذارد کارشان را شروع می‌کنند و



دسته‌ی دیگر روی صندلی‌های پلاستیک کنار پنجره‌ها می‌نشینند. از سارا ریحانی که تجربه‌ی یازده ساله‌ی حرکات فرم دارد پیرامون کار می‌پرسم، می‌گوید: «کار، دیالوگ ندارد و تنها حرکات موزون است، اما داستانی دارد که از هفت پیکر نظامی گرفته شده و برداشت آقای رجب‌پور از آن است. مفاهیم با لباس و فرم ارایه می‌شود و در بعضی از صحنه‌ها، مثل صحنه‌ی سرخ‌پوست‌ها از ماسک استفاده شده، در نهایت کار روی فرم بدن است و المان‌ها از این طریق معنی می‌شوند.»

یکی دیگر از بازیگرها بهزاد جاودان‌فرد است که در جشنواره‌ی سنتی - آیینی سال گذشته جایزه‌ی بهترین طراحی حرکات موزون را دریافت کرده است. جاودان‌فرد در رابطه با داستان "هفت اقلیم" می‌گوید: «داستان بهرام گور است که توسط یک گورخر به هفت وادی می‌رود که مصر، هند، چین، آفریقا و ایران چند جمله از این اقلیم‌ها هستند. ما در این هفت وادی با استفاده از فرم و فیگور هر ملیتی، نشانه ای از آن وادی را نمایش می‌دهیم. در واقع کار ما یک سری فیگور مدرن است که از تلفیق فیگورهای محلی و یکسری حرکت ابداعی به وجود آمده‌اند، مثلاً شما فیگور سرخ‌پوستی را در شکل امروزی‌اش می‌بینید که با المان‌های حرکت و فضاسازی همراه با لباس برای نمایش چیده شده‌اند.»

اعضای گروه رجب‌پور، اقلیم هند را کار می‌کنند، آنچنان که رجب‌پور می‌گوید، این صحنه بر اساس رقص شیوای هندوستان کار شده که همراه حرکت‌های فرعی طراحی شده توسط او، تلفیق شده‌اند. آنچه کاملاً مشهود است هماهنگی موسیقی انتخاب شده توسط جهانسوز فولادی و حرکاتی است که رجب‌پور طراحی‌شان کرده. زمان نمایش هر اقلیم بسیار کوتاه جلوه می‌کند و گروه سراغ اقلیم دیگری می‌رود. چین، مصر و ایران از جمله کارهایی است که شاهدش هستم. نمادهایی که در حرکات مشهود هستند راهنمای خوبی برای تشخیص هر کدام از وادی‌هاست. مثلاً در اجرای اقلیم ژاپن حضور بادبزن‌های کاغذی و چترهایی با طرح درختچه‌های ژاپنی، نشانه‌ای برای تماشاچی محسوب می‌شوند. رجب‌پور پیرامون این نمادها می‌گوید: «گروه عرفان در نمایش هر اقلیم، از نمادهای مربوط به آن اقلیم بهره برده، منتها در کل کار نقاط مشترکی وجود دارد که در تمام ملیت‌ها به چشم می‌خورند و این به هدف کارها بسیار نزدیک است. مثلاً در حرکت سرخ‌پوست‌ها از فرم عقاب استفاده شده و مصر را با حرکت‌های شکسته‌ی دست و بدن که به نقاشی‌ها و نقش برجسته‌های مصر شبیه‌اند کار کرده‌ایم.»

گروه به اواخر تمرین می‌رسد و به ایران. آنچه کاملاً با موسیقی و حرکت منتقل می‌شود، نمایش زورخانه‌ای است که گروه با شور و حال خاصی آن را اجرا می‌کنند. از گفته‌ها اینگونه برمی‌آید که بهرام گور با طی کردن هفت اقلیم به ایران می‌رسد و انتقال حس وطن‌پرستی او مدنظر است. رجب‌پور می‌گوید: «نگاه ما به هفت‌پیکر نظامی این طور است که ما بهرام گور را توسط ۷ گورخر از هفت اقلیم دنیا می‌گذرانیم و او را با فرهنگ و آداب آنجا آشنا می‌کنیم و در نهایت او به آیینه می‌رسد و همه‌ی کشورها به سمت آیینه می‌آیند و نیایش می‌کنند.» بهرام گور را نادر رجب‌پور بازی می‌کند و همراه دیگر اعضای گروه حرکت می‌کند.

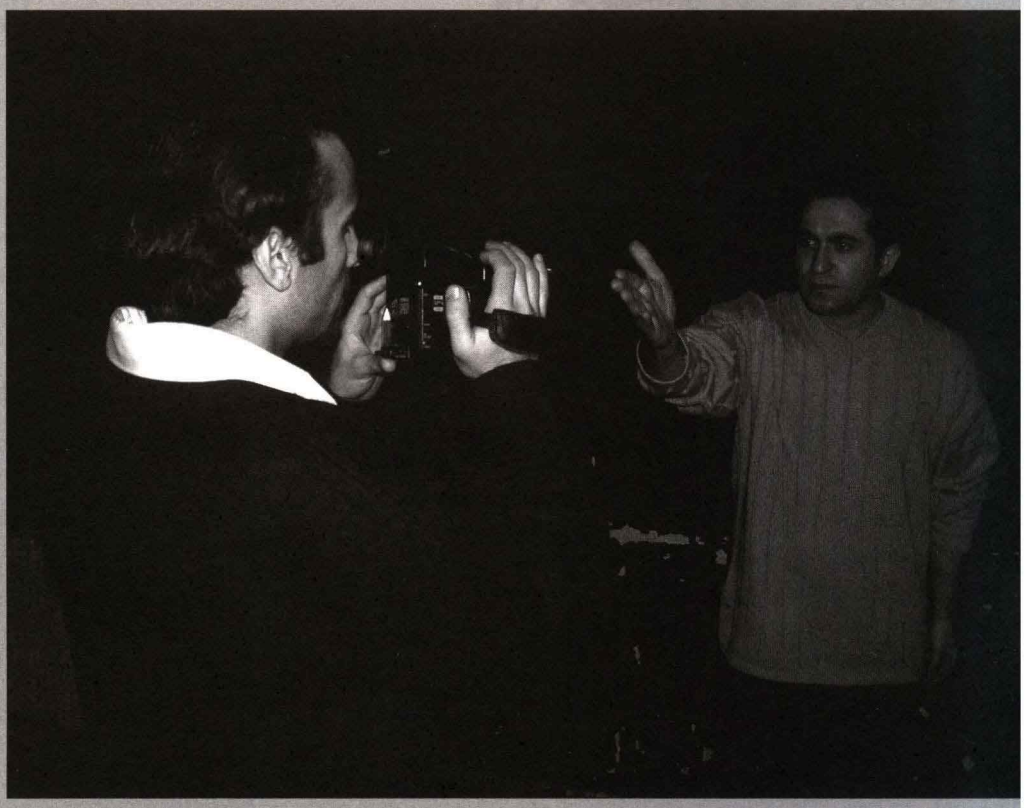
تمرین تمام شده و گروه در حال تماشای تمرین گروه دیگری از روزنه‌ی در کشویی سالن هستند، حالا که دیگر تصویر شهر از پنجره‌ها پیدا نیست و آیینه‌ها گروه دیگری را نشان می‌دهند.

"هفت اقلیم"

براساس "هفت پیکر" اثر "نظامی گنجوی" / نویسنده و کارگردان: نادر رجب‌پور / بازیگران: نادر رجب‌پور، اصغر فریدی ماسوله، سعید داخ، بهزاد جاودان‌فرد، محسن گودرزی، علی براتی، حمید اصغری‌تُماج، امیر محمودی، بهادر فاضل، حمیدرضا جوکار، عامر مسافر، جاوید اردانی، زهره آقالو، سارا ریحانی، آرزو افشار، الناز تاریخی، کیمیا موسوی، ساناز بختیاری، فرشته نوید، آرزو عالی، کیانا اطهری‌نژاد، غزاله میرکی، علی گوینی، رزیتا سوری، ترلان طیبان، داریوش معززی / دستیار کارگردان: سعید داخ / طراح صحنه و لباس: بهیه خوشنویسان / طراح نور: نادر صمدنژاد / طراح چهره‌پردازی و ماسک: کامبیز مؤمن خانی / انتخاب موسیقی: جهانسوز فولادی / طراح حرکات موزون: نادر رجب پور / مدیر صحنه: حسن آقاخانی / منشی صحنه: سارا امینی / طراح پوستر و بروشور: فرشید صفاری / مدیر روابط عمومی: عباس غفاری / مدت زمان نمایش: ۶۰ دقیقه

گزارش تمرین نمایش یک فیلم کوتاه

کارگردان: فهیمه سیاحیان
"بهاره برهانی"



نزدیک ایام جشنواره که می‌شود هیچ خیابانی در تهران به اندازه‌ی حد فاصل میدان فردوسی تا چهارراه ولیعصر پر التهاب و پر رفت و آمد نیست. آدم‌هایی که کوله‌پشتی‌های سنگین و کیسه‌های پر از لباس تمرین دارند از این تمرین به سالن تمرین بعدی می‌روند و کارگردان‌هایی که زیر لب از به موقع نیامدن بازیگرها غر غر می‌کنند.

حکایت جشنواره ما هم حکایت عجیبی است. اما اگر جشنواره نبود؟ دغدغه‌ی همه این آدم‌ها برای اجرای عمومی چه می‌شد؟ همه می‌روند که به جشنواره برسند و بعد اجرای عمومی.

خنده دار است اما اگر مثلاً همین زلزله با تاءخیر می‌آمد و همه‌ی حواس‌ها می‌رفت سمت زلزله و بعد از آن تعطیل شدن اجراها و تمرین و سوگواری و... خلاصه جشنواره تعطیل می‌شد. یعنی سال بعد هیچ اجرایی نبود؟ و باز در ذهنم جشنواره معنایی شبیه یک قیف وارونه پیدا می‌کند.

و باز اداره تئاتر قدیمی کهنه، سرد و گروه‌هایی که منتظر خالی شدن سالن هستند و باران و خیسی بیش از حد همه جا و همه کس. رد پاها تا پشت در سالن‌ها ادامه دارند و بعد قطع می‌شوند. بیشترین چیزی که همه جا هست لیوان‌های یک بار مصرف چای است. سالن بیست و سه. گروه پنج نفره و جوان فهیمه سیاحیان که خیلی گرم و صمیمی برخورد می‌کنند. باز وسط تمرین رسیدم و این بار هیچ کدام از افراد گروه را هم نمی‌شناسم. یکی از بازیگرها دیالوگش را تکرار می‌کند: اصلاً نگران نباش بالاخره یک راه حلی پیدا می‌کنیم. به فال نیک می‌گیرم. حتماً دست خالی بیرون نمی‌روم.

چهار تا صندلی که هیچ کدام ربطی به هم ندارند. یکی بلند، یکی کوتاه. یکی بی‌دسته و دیگری بی‌پایه. روزنامه‌های خیس و مچاله، لیوان‌های چای یک بار مصرف نیمه‌پر، چند تا شیرینی‌تر و یک نیمکت. زن و مردی روی نیمکت نشسته و مردی رو به روی آنها مثلاً در حال فیلم برداری. فهیمه سیاحیان اولین تجربه کارگردانی خود در جشنواره فجر را آزمایش می‌کند. او پیش از این در دانشگاه فعالیت داشته. وی درباره‌ی این نمایش می‌گوید: کار فضایی رئالیستی و استیلیزه دارد و داستان خانواده‌ای است که پسرشان شش سال است در خارج از کشور است و آنها در دو سال گذشته هیچ خبری از او ندارند. به تازگی یک نفر آمده و پیغام آورده که یک فیلم برای پسر بفرستند و پر کردن این فیلم باعث تشنج و رو شدن اطلاعاتی از درون این خانواده می‌شود و...

سیاحیان که کارش جزء آثار مشروط جشنواره اعلام شده بود درباره‌ی مشکلات کارش می‌گوید: بازبین‌ها مورد خاصی مد نظر شان نبود و حتی یک جمله نگفتند که صحنه‌ای را کم کنیم یا زیاد. بنابراین ما آنها را فقط یک مخاطب کلان محسوب کردیم که براساس بعضی حرف‌هایشان می‌توانیم به ایده‌های دیگری برسیم. به نظر من فرم جشنواره و سیستمی که گروه‌ها خود را آماده می‌کنند اصلاً مناسب نیست. مثلاً مادر اطاق کوچک و تاریکی که ستون‌های وسط آن مزاحم میزانسن‌ها بود تمرین کردیم. بنابراین وقتی برای بازبینی در یک سالن بزرگ‌تر کار را اجرا کردیم با مشکل روبرو شدیم.

به هر حال جشنواره با این سیستم چیزی نیست جز اینکه تعداد محدودی از کارها بالا بیایند و تعدادی دیگر حذف شوند ولی با این وضع کار دیگری نمی‌شود کرد و مشکل دیگر این است که استادهای ما حال و هوای کارهای ایرانی را دوست ندارند و اگر با مشکلی روبرو شویم، معمولاً نمی‌توانیم از راهنمایی‌های آنها استفاده کنیم.

"یک فیلم کوتاه"

نویسنده: مژگان فرح آور مقدم / کارگردان: فهیمه سیاحیان / بازیگران: مهروش جعفرقلی‌زاده، مسعود میرطاهری، اکبر ملایی، پانته‌آ اصلانی، شهرزاد وجدانی / دستیار کارگردان: حمیدرضا اکبری، محیا آقاحسینی / مشاوران کارگردان: حسن وارسته، فاطمه جعفری

طراح صحنه: سعید آقایی / مدیر صحنه: نفیسه فاضلی / منشی صحنه: الهام ابراهیم‌زاده / آهنگساز: یاشار امینی / مدیر روابط عمومی: حمیدرضا اکبری / مدت زمان نمایش: ۴۵ دقیقه

نمایش و نیایش

قسمت هشتم

نیایش یک مدیر تئاتر

به نام خدا، خدای خرد، مدیر، مدبر، خدای نظم، عدالت و انصاف، هست و نیست، خدای پذیرنده‌ی دستگیر.

به نام خدایی که جهان را آفرید، فرشتگان و آدم را، هنرمند و پیامبران را تا هدایت کنند همه را.

خدایا تو آدم را آفریدی. متناسب، با هوشی سرشار، اندیشه‌ای بیدار، بینشی روشن و دستانی معجزه‌گر، تا جهان را وفق مراد خویش بسازد و بر خود ببالد. تو را سپاس می‌گویم که مرا نیز آزمودی به اختیار مسئولیتی که پیش از من از آن دیگری بود و بعد از من دیگری.

خدایا! هرگز باور ندارم کسی برای دیدار با تو، راز و نیاز با تو، عرض تمنا به پیشگاه تو و حتا شکوه و شکایت به درگاه تو. نیازمند وقت قبلی باشد، یا واسطه بتراشد، یا بیاید و تو نباشی، بگوید و تو نشنوی، بنویسد و تو نخوانی، بخواهد و تو ندهی، پس به من قدرتی بخش که با مراجعین تو نزد خویش چنین کنم.

خدایا! تو را شکر می‌کنم که مرا در این لحظه‌ی کوتاهِ عمر تاریخ مدیر تئاتر قرار دادی. می‌دانم چه موهبتی نصیبم کردی، من با این هنر لحظه‌ها را نمی‌شمرم، خستگی نمی‌شناسم. من با تئاتر عشق‌بازی می‌کنم. من درک می‌کنم این هنر در ذات خود، قدرت و توانایی نیست، احساس ناب است، تسلی خاطر است، شهود است، طغیان شور است، اعتراض است، نقد عمل است، واکنش است.

خدایا! اغلبِ آنها که به من وارد می‌شوند، هنرمندانند، همان‌ها که حق حیات را به کمال به جا می‌آورند، همان‌ها که پاک‌ترین ذهن‌ها را دارند و بی‌آلایش‌ترین ارتباط را با هستی تو برقرار می‌کنند، همان‌ها که هر روز از نو زاده می‌شوند و با هر اثری ابدی می‌شوند. من باور دارم، بی‌وطن‌ترین موجودات، هنرمندانند، زیرا همه جهانِ تو سرای ایشان است. هنرمندان خالق‌اند. خالق نشانه و معنا. شکارچی چیره‌دست لحظه‌های گذرنده‌ی ناب.

خدایا! کاری کن بفهمم، هیچ هنرمندی در عالم با واقعیت‌های زمین کنار نمی‌آید، واقعیت‌ها، هرگز هنری ماندگار نمی‌آفرینند. من باید بتوانم، واقعیت را به زبانی که می‌فهمند ترجمه کنم، اما می‌دانم تنها سرمایه هنرمند، پندارهای دل‌انگیز واقعی است.

خدایا! زمانی می‌گفتند همه را به یک چشم دیدن، عدالت است، اما من می‌گویم خیانت و ظلم محض است. مگر می‌شود یک هنرمند را با یک مدعی هنر، با یک چشم دید؟ من می‌دانم اگر در خصوص ناکسان و دغل‌کاران و اشتباه آمدگان نیکی کنم، جز ستایش فرومایگان، تا دمی که به آنان بخشش می‌کنم، چیز دیگری نصیبم نمی‌شود، چرا که بی‌هنران، بی‌دشمن‌ترین مرد مانند اما دشمن‌تراش و دشمن‌ترینند.

خدایا! می‌دانم، هر کس به بزرگی تو آگاه شد، هرگز خود را سزاوار بزرگی و سروری نمی‌بیند، اما چه کنم. من به یاد تو این بار گران را بر دوش می‌کشم، یاورم باش که دعوی سروری ندارم. روا مدار به اقتضای شرایط، شنوای رازهای خلوت دیگران باشم از زبان کسی. چون او بی‌درنگ با کسان خواهد گفت رازهای خلوت مرا. چنانم کن که محرم مراجعینم باشم و اسرار آنها را حتا به گوش خود نیز بازگو نکنم. به فراموشی سپرم و اگر ضعف و نقصی بود، هرگز به عنوان حربه و تحقیر از آن بهره نگیرم.

خدایا! به من گوشزد کن. نقد، خاص هنر تئاتر نیست. من نیز محتاج نقدم. کاری کن ناقدان، مرا از خود بدانند و بی‌واهمه عیوب از من بزدایند، نه آنکه افرادی خاص، هر چند ویژه مرا پذیرا باشند. خدایا! حمایتم کن، چون تو، جسارت را ارج نهم و ذلت و دغل و چاپلوسی را خار شمرم.

خدایا! چنانم کن که حسِ تعلق، دلدادگی و نزدیکی، مرا در چنبره‌ی شیرینش نگیرد، قلم من می‌چرخد، مراقبم باش به خطا نلغزد. این جماعت عاشق را تو نیک‌تر از من می‌شناسی، زودرنج و لطیف‌اند، کاری کن، بردبار باشم در برخورد با آنها، هرچند خودخواه و مغرور و طلبکار باشند، چرا که این طایفه به اذن تو مدعی‌ترین‌اند.

خدایا! یاری‌ام کن افتخار دیگران را صاحب نشوم، بکوشم در سایه، آنها را یاور باشم، در اثر آنها ذوب شوم. چنان که تو می‌کنی، از آنها وسیله نسازم، مقلد نسازم، ابزار انتقام نسازم. همدلی را ترویج کنم و از فتنه و آشوب بر حذر باشم.

خدایا! می‌دانم لحظه‌هایی در سرنوشت بشر هست که به خاطر کج فهمی کسان مسیر تاریخ، مسیر فرهنگ و هنر و هنرمند کج شده است، به بیراهه رفته و سرنوشت نسل‌ها به دره‌ی نیستی درغلطیده است. مرا یاور باش در اصلاح امور بکوشم، کسی را تهدید و تحدید و تطمیع نکنم، به اسارت نگیرم، بنده‌پروری رواج ندهم، عقده دل نگشایم، سلیقه خویش هرچند خوش تحمیل نکنم و چون کوه در مقابل کج‌سلیقگی و بی‌ذوقی و ابتذال بایستم.

خدایا! آنان که با من‌اند، پیش از هر چیز انسانند. هرگز مباد برای صعود خود از ایشان برج و بارو بسازم، من تنها بار امانت بر دوش می‌کشم، یاورم باش پاسِ امانت بدارم.

خدایا کمکم کن آنجا که باید تشویق کنم و آنجا که باید تنبیه کنم قاعله نگه دارم. امور را بر پایه‌ی نظم بچرخانم و در همه حال رضای خاطر تو را در نظر آرم و از بهانه‌ی «بخاطر رضای تو» آتشی نسازم و تر و خشک بسوزانم.

خدایا! من جزء "ناچیز"ی از "کل"ام، به مدد نام تو به بخشی از "کل" تاءثیری "ناچیز" دارم. یاری‌ام ده، نه به اندازه‌ی توان و درک خود؛ بلکه به اندازه‌ی ظرفیت و توان تئاتر، پیش برنده باشم، اگر طرحی نو در اندازند، حامی باشم و مانع سقوط این هنر به ورطه ابتذال باشم.

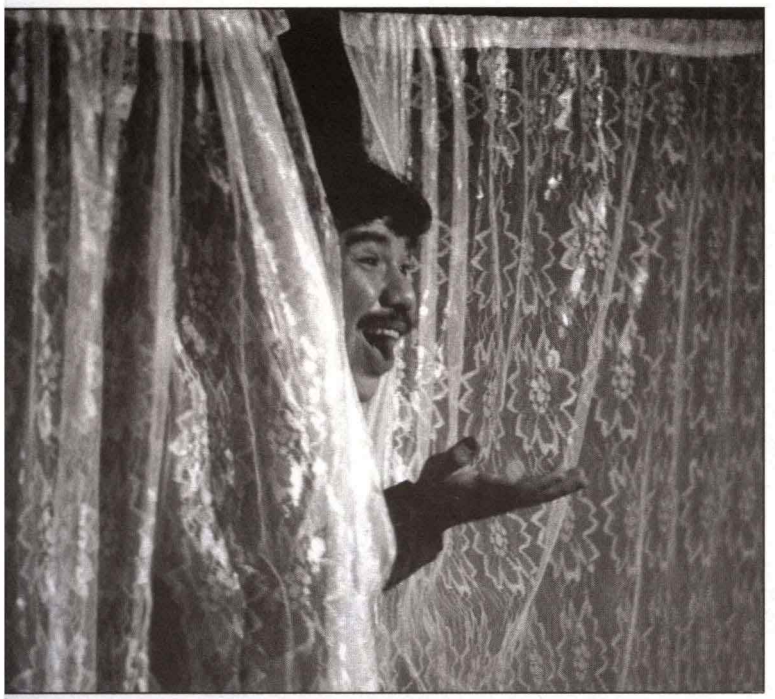
خدایا! کمک کن، پیشِ از مدیر بودن، انسان باشم.

حسین پاکدل

ارتباط عینی فرم و محتوا

نگاهی به نمایش افرا

نویسنده: بهرام بیضایی
کارگردانان: فرشید بزرگ‌نیا، مهدی جعفری
میترا علوی طلب



۱- برشت می‌گوید آن چه که تماشاگر نمایش را به حوزه‌ی تفکر رهمنون می‌سازد، تنها متن نیست. بلکه meta text - فرامتن - نیز که با حضور پیوسته خود را به متن تحمیل می‌کند. (نقل به مضمون)

حوزه‌ی meta text دامنه‌ی گسترده و نامحدودی دارد و از موسیقی تا سالن اجرا و حتی شیوه‌ی بازیگری و میزانسن قابل بررسی است. به زعم بسیاری از متفکران تئاتر، meta text نعل به نعل با text پیش می‌رود.

Meta text و پیش از اجرا در حوزه‌ی متن شکل می‌گیرد. همانطور که در هر نوع متن اعم از مقاله، گزارش، پاورقی و نیز حاشیه‌های کنار متن، خواننده را از متن به خارج از آن، رهنمون می‌کند، در واقع همین قسمت‌ها است که تأکید و توجه خواننده را دوباره روی متن متمرکز می‌کند.

اما در متن افرا نوشته‌ی بهرام بیضایی، مسیر به شکلی کاملاً متفاوت طی می‌شود. آنچه منجر به متن می‌شود، فرامتن است. بار meta text (فرامتن) در این نمایش با روایت‌هایی است که شخصیت‌های نمایش از ابتدا تا انتها، نقل می‌کنند. متن نمایش از طریق فرامتن و بستر اصلی داستان از خلال روایت شکل می‌گیرد و حوادث خارج از متن روایی، خلق می‌شوند. استفاده از این شیوه چنان با استادی و مهارت صورت گرفته است که آنچه خواننده‌ی اثر (مخاطب) دریافت می‌کند، نه روایت بلکه خود متن است.

زیبایی و پیچیدگی متن بیضایی در شکل (form) و محتوا (content) به ساختاری محکم و در خور می‌رسد و شباهت‌های آن به نمایشنامه زن نیک سچوان آن از قدر و قیمت آن نمی‌کاهد. در اجرای نمایش افرا نیز، فرشید بزرگ‌نیا و مهدی جعفری، به شکلی ساده توانسته‌اند پروسه‌ی رسیدن به text از طریق meta text را به درستی طی کنند.

آنچه در نمایش می‌بینیم، تنها بازخوانی و اجرای متن نیست. بلکه فکر اجرا و شیوه‌ی ارائه آن به خوبی در جهت آفرینش متن توسط فرامتن، عمل می‌کند.

پرهیز از فضای واقع‌گرایانه از یک سو و قرار دادن تماشاگران در حوزه‌ی دید و به عنوان بخشی از طراحی صحنه، ارجاعاتی است که در واقع در شکل اجرایی به خارج از متن (بخوانید اجرا) داده می‌شود و همین ارجاعات است که روی متن (اجرا) تأکید و تمرکز ایجاد می‌کند.

آنچه در فضای رویاگون وهم‌آلود این نمایش می‌گذرد، از آغاز چنان طراحی و ارایه می‌شود که در باورپذیری دنیای ذهن یک نویسنده که چارچوب آن را صحنه‌ی داخل پرده تعیین می‌کند، به خوبی موثر می‌افتد.

ب. نظریه‌پردازان همواره تئاتر را با حضور تماشاگر تعریف و معنا کرده‌اند. چنانچه بدون حضور تماشاگر (نه فقط حضور فیزیکی) تئاتر اساساً شکل نمی‌گیرد. این حضور و تأثیر مخاطب به سایر هنرها نیز راه پیدا کرده است. چنانچه در بسیاری از آثار هنر، نقاشی نیز هنرمندانی چون "سزان" در جستجوی راه‌هایی برای گسترش حضور و تأثیر مخاطب بوده‌اند و از طریق ایجاد فضای امپرسیونیستی و باقی گذاشتن فضای خالی در قاب نقاشی به چنین تلاشی (موفق یا ناموفق) دست زده‌اند. در حوزه‌ی تئاتر و ادبیات به دلیل جنس ابزار و مصالحی که در اختیار هنرمندان این عرصه قرار دارد، - خواسته یا ناخواسته - حضور مخاطب معنای بیشتری می‌یابد. چنانچه به زعم برخی نظریه‌پردازان، این مخاطب اثر است که بخشی از آفرینش را رقم می‌زند. در واقع مخاطب از جایگاه خود به جایگاه آفریننده ارتقا می‌یابد.

بخشی از شیوه‌ی اجرایی برشت (در متن و اجرا) نیز به این موضوع پهلو می‌زند که نمای نه برای مخاطب، که همراه و توسط خود او آفریده می‌شود. "تماشاگر" در آثار برشت، به نمایش امکاناتی تازه می‌دهد که بدون حضور او هرگز به منصه‌ی ظهور نمی‌رسد.

در اجرای نمایش "افرا" اما با وجود تلاش‌های گسترده‌ای که کارگردان در ایجاد چنین امکان و روشی از خود نشان می‌دهد، حضور تماشاگر نه به شکل ایجاد رابطه با اثر، و نه به شکل تأثیر او در تکمیل اثر هنری امکان گسترش نمی‌یابد. تماشاگر در شکل طراحی صحنه نمایش "افرا"، به بخشی از قاب صحنه بدل می‌شود. هرچند که در حوزه‌ی معنا، حضور قاطع تماشاگر برای تماشاگر دیگر، و دیدن عکس‌العمل‌های او روی مجرای ارتباطی (از میان نقش‌های شش‌گانه ماتریکس ارتباطی یاکوبسن) تأکید دارد، اما همچنان قدرت آفرینش‌گری را از مخاطب سلب می‌کند و گاه به دلیل تأکیدی که از طریق نورپردازی روی او به عنوان بخشی از طراحی صحنه می‌شود، او را از جایگاه مخاطب صرف نیز تنزل می‌دهد و تنها حضور عادی و فیزیکی او به چشم می‌خورد.

ج. کارگردان‌های تئاتر در حوزه‌ی آفرینش میزانسن عموماً به دو شیوه عمل می‌کنند: طراحی میزانسن در چارچوب متن که عمدتاً به بازآفرینی و ترجمان متن مکتوب به اثری دیداری - شنیداری منجر می‌شود، گرایشی اول است که با وجود سادگی که در بدو امر در آن به چشم می‌آید، معمولاً به سرگشتگی و دوری از متن نمایشنامه می‌انجامد و از این دست آثار نمایشی چه بسیار دیده‌ایم. گرایش دوم اما، فقط به خارج کردن متن از بستر و زمینه context اصلی (نوشتار) و قرار دادن آن در چارچوبی تازه (شکل نمایشی مرکب از تصویر، کلام، حرکت، نور و...) بسنده نمی‌کند. اگر برخی آثار را که در آن شکل اجرایی نه ترجمان صادقانه‌ای از متن هستند و نه در اجرا و ارایه فورمت جدید می‌توانند به شکلی بدیع دست یابند را کنار بگذاریم، می‌توانیم آثاری تجربه‌گرا (experimental) را لحاظ کنیم که به درستی می‌توانند جنبه‌ی "شکلی" هم به گونه‌ای عمل کنند که فورمت تئاتر، خود به عنوان "مجرای صادقانه" موضوعیت پیدا کند.

در چنین اجراهایی که نمایش "افرا" صادقانه توانسته است به آن دست یابد، آنچه دارای اهمیت و ارزش است تنها چارچوب معنایی نیست. بلکه شکل یا فرم نیز به خوبی می‌تواند به "موضوع ارتباطی" بدل شود. در حقیقت نمایش "افرا" را می‌توان اثری دانست که در آن "فرم" و "محتوا" در رابطه‌ی عینی و تنگاتنگ با یکدیگر قرار می‌گیرند و نمونه‌ی بی‌ادعایی که فرشید بزرگ‌نیا و مهدی جعفری توانسته‌اند خلاقانه نه فقط در ترجمان اثر بهرام بیضایی، بلکه در ایجاد شکل تازه‌ای از آن، توانایی‌های خود را نشان دهند.

فرآورده‌ای برای تماشاگران منفعل

نگاهی به "پیرسگ خرفت"

نویسنده: والتر آکوستا، مترجم و کارگردان: داوود دانشور

در "پیرسگ خرفت" آنچه که از لحظات آغازین ذهن بیننده را در گیر می‌کند مسدود بودن راههای ارتباطی اثر است. بیننده در مواجهه با فضای کلی نمایش با فرآورده‌ای روبروست که تمامیت وجودی خویش را در ذهن کارگردان به طور مطلق طی کرده است و هیچ امکانی را برای مخاطب به عنوان عنصری فعال در جهت شکل‌گیری یک درام باقی نگذاشته است. این فرآورده نمایشی که متکی بر فرمول‌های از پیش تعیین شده و کلیشه‌ای است فاقد آن روح مورد نیاز است تا مخاطب را به طور جدی به خود جلب کند و حتی به چالش بکشاند.

"پیرسگ خرفت" در سطح روایی نیز از نبود عناصر زنده و بالقوه رنج می‌برد. چرا که گاه تا حد یک مانیفست سیاسی و عبرت‌آمیز تاریخی نزول می‌کند و در کالبد شکافی شخصیت "پینوشه" دیکتاتور شیلیایی سطحی‌ترین ابزار و امکانات را مورد بهره‌برداری قرار می‌دهد و گاه از مرز عقده‌گشایی‌های عوامانه نسبت به این شخصیت جبار نیز فروتر می‌افتد.

آنچه که در متن والتر آکوستا خودنمایی می‌کند نشانه هایی است که در بطن زندگی مردمان کشورهای آمریکای لاتین جریانی مداوم و هر روزه دارد و آن سیاست و درگیریهای پیرامونی آن است. آمریکای لاتین به عنوان مرکز انقلابات گوناگون در سده‌ی بیستم همواره صحنه‌ی حضور پنهانی ابرقدرت‌های گوناگون بوده است و هرگز نتوانسته خویش را از چنگال سیاست‌های تمامیت خواه امریکای شمالی و انگلیس رها سازد. آنچنان که در متن اشاره می‌شود حضور مستقیم نیروهای انگلیسی در فرار پینوشه و حمایت از او در جهت منافع خویش موجبات خلق یک دیکتاتور را فراهم کرده و مرگ هزاران انسان بی‌گناه را موجب شده است. از منظر آکوستا پینوشه و مسایل پیرامونی ما آنقدر جذابیت داشته است تا در بستر یک اثر نمایشی جریان یابد.

اما مخاطب ایرانی که از سیاست‌زدگی و عدم تعادل در نیروهای سیاسی جامعه خویش در عذاب است انگیزه‌ی لازم را جهت برقراری گفتگو با اثر نمی‌یابد و آن چیزی که به سراغش می‌آید احساس رخوت، خواب‌آلودگی و سردرگمی است که حتی ممکن است آنقدر حوصله‌ی او را سر ببرد که به ترک سالن اقدام کند. همانطور که اشاره شد "پیرسگ خرفت" یک فرآورده نمایشی است که در ذات خویش خواهان تماشاگران منفعل است. در مقابل این شکل نمایشی می‌توان اثری را در نظر آورد که با اتکا به ماهیت زایش در لحظه مخاطب را به عنوان عنصری پویا مورد توجه قرار می‌دهد و بخشی از فرآیند ادراک را به او وامی‌گذارد.

مخاطب در برقراری ارتباط با چنین اثری از فرآیندی به مثابه‌ی "لذت متن" بهره می‌گیرد. و با کشف نشانگان اثر بر مبنای امکان تأویل و تفسیر، خود را جزیی ماهویی از آن برمی‌شمرد.

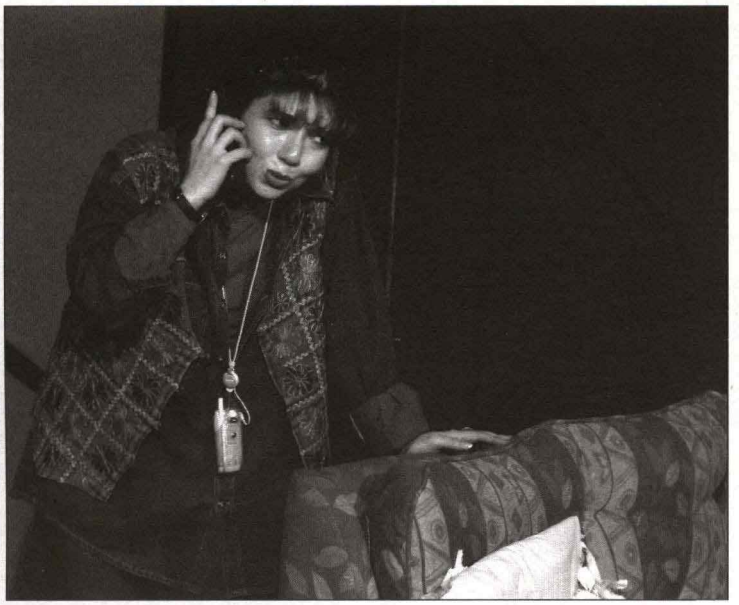
در این نمایش نگره‌ی فرآورده گرای مذکور مخاطب را تا مرز استیصال از برقراری ارتباط پیش برده و فضایی رخوت زده و راکد را خلق می‌کند که در ظاهر از تمامی عناصر مورد نیاز در یک اثر چیزی کم ندارد اما فاقد آن روح و شریان حیات بخش دراماتیک است.

از این رو بازی‌های اغراق شده ی موجود در اثر همواره ناتوان از حیات‌بخشی به روایت نمایشی است. بازیگری در کار "دانشور" تنها از رویه‌ای ظاهری به عنوان اجراکننده‌ی (Performer) دستور صحنه و ادای دیالوگ به شکل مکانیکی سود می‌برد و در تمام طول اجرا لحظه‌ای نیست که تماشاگر را در جهت همذات پنداری ترغیب کند. حتی بهره‌مندی از فرم اجرایی کمدیادلارته در صحنه اول که می‌بایست موجب پویایی و تحرک در صحنه می‌شد آن قدر قراردادی و کلیشه‌ای برگزار می‌شود که تمامی ماهیت بازی در این اثر را تحت‌الشعاع خویش قرار می‌دهد. این رویکرد در طراحی صحنه متقارن و نورهای تخت صحنه نیز مشهود است. خنثی بودن و تعین در صحنه‌پردازی از شکل‌گیری فضا در اثر جلوگیری کرده و هرگز از عهده‌ی ارائه‌ی کنش موجود در متن برنمی‌آید. چه بسا روح و جوهره‌ی موجود در اثر لحظه‌ای مخاطب را با خویش همراه نمی‌سازد و همان گونه که پیشتر اشاره شد یکی از دلایل عدم شکل‌گیری هم‌ذات پنداری با اثر را می‌توان در همین امر جستجو کرد. دانشور می‌تواند با بازنگری در تکنیک اجرایی خویش و استفاده از نظریات نوین اجرا که بر پایه‌ی توجه به مخاطب و نگره‌های هرمنوتیکی است به بازتولید اثر یاری رساند و با خوانشی دوباره از متن والتر آکوستا به نمایشی در خور توجه برسد.

امین عظیمی

گوش کن!

نویسنده: محمدرضایی راد، کارگردان: آناهیتا اقبال‌نژاد



"گوش کن" به زعم تک پرسوناژ بودنش، مونولوگ نیست. به شدت هم دیالوگ‌مند است. متن، منحنی ساختاری‌اش را دقیقاً به شکل یک درام کلاسیک طی می‌کند و این شاید بزرگ‌ترین نقطه‌ی قوت آن باشد. علت‌هایی که تعادل اولیه‌ی دراماتیک را وارد بحران می‌کنند آن قدر با سیر اطلاعات دادن از سوی مؤلف هماهنگ‌اند که می‌توان حضور علت‌ها را به آدم‌هایی تأویل کرد که گویی حتی روی صحنه دیده می‌شوند، در حالیکه متن تک پرسوناژ است. از سوی دیگر همین علت‌ها به شدت مانعی در راه خواست شخصیت روی صحنه‌اند و اگر چه اتفاقات اصلی روی صحنه دیده نمی‌شوند، اما سایه‌ی سترگشان آنقدر روی صحنه هست که کشمکش ایجاد کند و درام شکل بگیرد. اما نکته‌ی بسیار زیبای همین ساختار خست مؤلف در ارائه اطلاعات است، آنچنان که ما در خلال دیالوگ‌های بسیار کوتاه، آنهم به وسیله‌ی عکس‌العمل‌هایی که غالب اوقات در حد عکس‌العمل‌هایی به همان کوتاهی در عین حال قدرتمند هستند، بر ورود آنها در حوزه‌ی متن آگاه می‌شویم و این در کلیت ساختاری اثر به وضوح یاریگر همان منحنی است. و اما افشای لحظات پنهان متن که پس از نقطه‌ی اوج، اتفاق می‌افتد به دلیل نزدیک بودن به تعادل ثانویه‌ی منحنی، به شدت در یاری رساندن به درام کلاسیک مذکور مؤثر است. و اما اجرا به درستی هماهنگ متن است. و علاوه بر آن، رد پای درست کارگردان را در سپیدخوانی لحظات ارائه اطلاعات می‌توان به وضوح درک کرد. نکته‌ی دیگر مشترک بودن کارگردان و بازیگر است که به دلیل درک صحیح و لااقل مشترک میان طرح و اجرای آن، در رسیدن به شیوه‌ی ارائه‌ی لحظات یاد شده بسیار یاری می‌رساند. هوشمندی کارگردان در طراحی و عکس‌العمل‌های به ظاهر کوچک در جزییات و یاری رساندن در کلیت اثر از سوی بازیگر، اجرا را به سمت غایت متن هدایت می‌کند. چنان که متن، در عین تک پرسوناژ بودن، مونولوگ نباشد و به دیالوگ میان اجزای خویش و میان صحنه و تماشاگر بپردازد. ریتم مطلوب اجرا به یاری طراحی نور و بازی و هم چنین صحنه، در تلفیق متن و آنچه روی صحنه دیده می‌شود در یکپارچگی اثر به شدت مؤثر است.

نمایشی برای شنیدن!

نگاهی به نمایش کوچ

کاری از وحید جهانمیری‌نژاد

امین عظیمی

۱- کوچ بر بستر یک غیاب شکل می‌گیرد. غیاب شخصیتی که دست بر قضا زنی روانپزشک است و ما از لحظه‌ی بیدار شدن او در تختخواب با وی همراه می‌شویم و روایت سه بیمار او را در شرایطی متفاوت می‌شنویم. و این درست‌ترین واژه‌ای است که می‌توان در آغاز گفتگو با نمایش کوچ به آن تأکید کرد. شنیدن! چرا که ساختار متن بر مبنای مونولوگ‌هایی واقع شده است؛ که این بار در شکلی آشنازدایی شده مورد استفاده قرار گرفته‌اند. تماشاگر کوچ باید لحظات آغازین نمایش را در تاریکی مطلق سپری کند و تنها با بهره‌گیری از قوه‌ی شنوایی خویش با جهان اثر ارتباط برقرار نماید.

۲- صدای تیک تاک ساعت در زمینه‌ی تاریکی که پس از چند ثانیه تبدیل به زنگ مکرر ساعت می‌شود. سپس صدای مردی به گوش می‌رسد که گویی در حال حرف زدن با همسرش است. صداهایی از سطح کوچه و خیابان، دستفروش‌ها و ... در ادامه پخش می‌گردد. تا آنکه کاراکتر نامریی ما سوار بر یک تاکسی می‌شود و راننده‌ی تاکسی - نمی‌دانیم بر چه اساسی - درمی‌یابد او پزشک است. او نواری را در ضبط ماشین می‌گذارد که ترانه‌ی موجود در آن به صحنه‌ی بعد پیوند می‌خورد و این اولین برخورد عینی با فضای صحنه است. بازیگران بر روی دو صندلی که در مرکز صحنه قرار گرفته می‌نشینند و رو به تماشاگران شروع به حرف زدن می‌کنند. در واقع روی صحبت آنها با زنی پزشک است که از ابتدای اثر تا انتهای آن غایب است و تنها بهانه‌ای است تا شخصیت‌های اثر از خود و مشکلات روحی خویش با تماشاگران حرف بزنند.

۳- فضای اثر در برخورد اولیه ما را به یاد متن "مصاحبه" رحمانیان می‌اندازد. با این تفاوت که هیچ پرسنده‌ای در این نمایش وجود ندارد - حتا هیچ صدایی - و در طول اجرا تنها شخصیت‌های نمایش در حال پاسخ دادن به سئوالات ناشنیده هستند. در اپیزود اول دو خواهر در مقابل پزشک حضور می‌یابند. خواهر بزرگتر، خواهر کوچکترش را که دچار نوعی اسکیزوفرنی کاتاتونیک (نرمی مومی اعضای بدن) شده نزد دکتر آورده است، در اپیزودهای دوم و سوم نیز دختر بچه‌ای که از پدر و مادر خویش متنفر است و زنی که دچار پارانویا است مجال می‌یابند تا در مقابل پزشک از خود بگویند.

۳- کوچ نمایشی است یک طرفه، چرا که با بهره‌گیری از امکانات مونولوگ تلاش دارد خود را در فضایی چند صدایی جا بزند. گاه به دلیل طولانی شدن دردودل‌ها به خصوص در اپیزود سوم، تماشاگر دچار خواب‌آلودگی شده و فضای راکد و فاقد اکسیون نمایشی را تاب نمی‌آورد. گویی در کوچ هیچ اتفاقی برای رخ دادن وجود ندارد و ما در معرض روایت‌هایی قرار می‌گیریم که لزوم شنیدن آنها را هرگز در نمی‌یابیم. احاطه این مونولوگ‌ها گاه آنقدر گسترده می‌شود که حتا حضور نامریی پزشک نیز به انفعال کشیده و فراموش می‌شود.

۴- فضای کشدار و خسته کننده مونولوگ‌ها با نبود هیچ اکت عملی در صحنه تشدید می‌شود. چرا که هیچ تصویری برای دیدن در این نمایش وجود ندارد و ریتم و تمپوی کشدار اثر، تمامی تمرکز نمایش را معطوف به زبان می‌کند. زبان نیز از فرط استعمال جز ملال ثمره‌ی دیگری به همراه ندارد.

۵- روایت هر یک از بیماران به صورت مستقل روندی را می‌سازد که هرگز به خلق موقعیتی دراماتیک منجر نمی‌گردد. چرا که هیچ‌گونه خلاقیتی در طراحی صحنه و نور و تنها بهره‌گیری از سه لته‌ی سیاه در انتهای صحنه تمامی توجه مخاطب را بر روایت‌ها متمرکز می‌کند و موجب شکل‌گیری نمایشی یک سویه و مونوفون می‌شود که اصرار زیادی در نشان دادن جزییات روحی یک بیمار دارد و بی‌توجه به ذات نمایش و اکنونیت جهان درام، تنها هست و هست.

۶- در بالای بروشور نمایش نوشته شده است: «شخصیت‌های اصلی نمایش همگی برگرفته از واقعیت‌اند.» می‌توان حدس زد که به دلیل شکل‌گیری فکر اولیه و مضمون نمایش از واقعیت چنین بیمارانی، نویسنده و کارگردان اثر، مقهور این اطلاعات شده‌اند و در پرداخت فضای نمایش به انگیزه‌ی وفاداری به واقعیت، اثری را خلق کرده‌اند که به یک گزارش مستند از سه بیمار روانی تبدیل شده است و بس.

"نگاه بومی یک مؤلف به نام چولی"

نگاهی به نمایش تیتوس آندرونیکوس، به کارگردانی روبرتو چولی

مدت‌ها به شباهت‌ها و تفاوت‌های اجراهای چولی در حوزه‌های متنی متفاوت فکر می‌کردم تا به مؤلفه‌هایی مشترک دست پیدا کنم. ابتدا فکر می‌کردم چرا نباید "لورکا"، "شکسپیر"، "چخوف"، "سوفوکل" و... را در اجراهای چولی با رعایت اصول زیبایی شناسانه‌ی خودشان یا دست کم با معیارهایی متفاوت از منظر و زاویه‌ای مدرن ببینیم. نتیجه این که "چولی" به عنوان یک کارگردان آلمانی (ایتالیایی الاصل) به مؤلفه‌های فردی دست یافته که در چارچوب تئاتر آلمانی با خصوصیات فرهنگی. جغرافیایی قوم ژرمن جای می‌گیرند.

عصیانگری در برابر باورهای متداول مذهبی و نوعی پروتستانیزم خاص، فضای سرد و بی‌روح روابط اداری، خشک و از سر تکلیف، طراحی‌های مهندسی... برخی ویژگی‌هایی هستند که در این چارچوب قرار می‌گیرند. اما مهمترین نکته‌ای که در تئاتر "چولی" به عنوان اصلی مؤلف موردنظر قرار می‌گیرد، بازخوانی در حوزه‌های متفاوت رخداد نمایش‌هاست. در واقع نمایش‌های او در خواندن متن از آن تبعیت نسبی دارند، اما عمل و فضای رخداد در لحظات روایت‌گری، فضاهای غیرمتعارف و گاه در خلاف جهت متن اولیه هستند.

در واقع متن به دو حوزه‌ی شنیداری. روایی و تصویری - اجرایی بدل می‌شود. آدم‌هایی حرف‌هایی شخصیت‌ها را می‌زنند اما در موقعیت جدید و غیرمتعارف، تأویلی دیگر با رفتارهای تازه در واکنش به کنش‌های لحظه‌ای صحنه، به حوزه‌ی نوشتاری متن اولیه می‌بخشند.

با این تفاسیر، چولی به نوعی مؤلفه‌ی بومی. آلمانی دست یافته است که ما به سهم خود می‌توانیم به عنوان گونه‌ای از تئاتر ملی. در حوزه‌ی فرهنگ و جامعه‌ی آلمانی. به آن بنگریم و در گفتمانی یک سو درباره‌اش قضاوت نماییم: تیتوس آندرونیکوس، نمونه‌ی درخشان و بارزی از اجراهای گروه روهر در حوزه‌ی این نوع رفتار نمایشی است. اومانیزم، به عنوان تفکر زیر ساخت اجرا محور اصلی قرار گرفته و موقعیت خوانش از متن شکسپیر را با مؤلفه‌هایی که گفته شد، بنا می‌سازد. خشونت در انسان، خشونت در فرهنگ قدرت در آلمان نازی، تبدیل انسان به حیوان و گرایش او به سمت خاصیت‌های حیوانی‌اش زیر متن‌های همان محور اصلی است.

گرایش او به سمت خاصیت‌های حیوانی‌اش زیر متن‌های همان محور اصلی است.

"چولی" به جای توجه و اصرار بر روایتگری تاریخ و نمایش تاریخی شکسپیر و حرکت به سمت ادبیات و آن گونه خشونت پرآشوب موجود در متن، به ساختن فضایی نشانه شناسانه و شاید برای بار اول در اجراهایی که من از او دیده‌ام و انتزاعی از حوزه‌ی جنگ و خونریزی و تبدل انسان به حیوان پرداخته است. و این‌ها همه در حوزه‌ی گفتمان دگردیسی و جابه جایی قدرت تعریف و تحلیل می‌شوند.

آنچه به اعتقاد من در اجرای "تیتوس" برای تماشاگر ایرانی می‌تواند آموزنده باشد، شناخت و اشراف طراح و کارگردان به شکل استفاده از نور و صحنه است. نور، رنگ صحنه، خاک اره‌های کف صحنه و تاش‌های نوری که به دکور نیم دایره‌ی پشت صحنه و در شکست نوری به قفس انتهای صحنه داده می‌شود، به منظور روشنایی صحنه به کار گرفته نمی‌شوند، بلکه به جای تحرک در دکور و تعویض صحنه، حجم و پرسپکتیو توسط شکست‌های نوری در این جنس و رنگ صحنه اتفاق می‌افتد.

نمایش با استفاده از منظر کمدیادلارته، توانسته از موسیقی و ورودها و خروج‌های تعزیه و روحوضی به نحوی استفاده کند که همه چیز در خدمت موقعیت کمدی که داستانی تراژیک در آن اتفاق می‌افتد، قرار گیرد. شکل صحنه به صورت دایره و جدایی آن از صحنه، حضور چولی در صحنه در لباس و شکل‌های مختلف و در رابطه‌ای ظریف با تماشاگران بر "نمایش" بودن و نمایشی بودنه کل ماجرا تأکید دارد. ضمن آن که یقیناً می‌توان پس از دیدن نمایش "شازده کوچولو" - دو سال پیش - و حالا "تیتوس" به قابلیت‌های جذاب و خاص بازیگری در "چولی" باور آورد.

روزبه حسینی

"شب طولانی ترانه"

نگاهی به نمایش گوش کن

نویسنده: محمد رضایی راد، کارگردان: آناهیتا اقبال نژاد

"گوش کن" مشخصه‌های یک مونودراما (MonoDrama) را دارد. وجود یک شخصیت به عنوان تنها عنصر انسانی حاضر در داستان، که متأثر از یک نیروی غایب است در کنار تنهایی تم غالب تمامی آثار مونودرام است که بستر و زمینه‌ای برای به چالش کشیده شدن قهرمان را فراهم می‌آورد. این قهرمانان تنها از مضرات دخانیات گرفته تا پیش از ناشتایی و آخرین نوار کراپ . غالباً قربانی هستند. قربانیانی که بی‌عملی، استیصال و آشفتگی بر آنها سایه انداخته است.

در عین حال از منظر تکنیکی اشیاء، وجود کاتالیزورهایی چون مدعوین سخنرانی در مضرات دخانیات . نوارهای ضبط شده در آخرین نوار کراپ و تماس‌های تلفنی و... با این هدف در نظر گرفته شده است. اما در "گوش کن" محمد رضایی راد صدا را به عنوان عنصری با کارکردهای چند جانبه به کار برده است. تماس‌های تلفنی مکرر و مختلف که در لابه لای آنها و به مرور جزئیات بیرونی داستان کشف و افشا می‌شود، صدای زنگ به عنوان علامتی تکرار شونده در فضاسازی و صداهای بیرون از رخدادگاه که اطلاعات حاشیه‌ای و تکمیلی را ارایه می‌کنند. همگی پس زمینه‌ای برای تنها شخصیت نمایشی هستند. نشانه‌ها و اطلاعات ارایه شده در ترسیم داستان و شخصیت "گوش کن" آن را با طبقه متوسط جامعه و چالش‌های کنونی آن بخصوص در حیطه ارتباط و اقتصاد مربوط می‌سازد. واسطه‌گری و کار دوم برای ترانه، که مشغول به خرید و فروش کالاهای لوکس است، با واسطه‌گری‌های بیژن، نشانه هایی از یک جامعه بیمار هستند که نابسامانی‌های رفتاری و کیفی زندگی در آن بحران ساز می‌شود و بی‌صدا آدم‌ها را به ورطه نابودی می‌کشاند. نویسنده با ظرافتی درخور داستان را نه به شکل مستقیم که از طریق پاره روایت‌هایی که به شکل تماس‌های تلفنی انجام می‌شود ارایه می‌دهد. ضمن آنکه عناصر داستان و ضد داستان هر دو حضوری توأمان دارند. خط حرکت فاجعه از درگیر شدن ترانه با ماجرای چک‌ها و تا انتها به عنوان یک داستان که شروع میانه و پایان دارد. در کنار حضور بی‌عمل، آشفته و منفعل ترانه، پرحرفی‌ها و گریزهای او موقعیتی ابزورد را در دل داستان اول شکل می‌دهند.

این دو گانگی آسیب چندانی به متن وارد نمی‌آورد زیرا دارای جنسیت واحدی در معناست اما به گمانم تک گویی بلند و با زبان عامیانه‌ای که از زبان شهین گفته می‌شود به کلی از جنس دیگری است، جدا از بقیه متن است و حتی وحدت ارگانیک آن را بر هم می‌زند.

نکته‌ی دیگر طول اثر است که از استانداردهای مونودراما فزون‌تر است و زمانی نزدیک به ۷۰ دقیقه را در بر می‌گیرد حال آنکه به دلیل ضرورت‌های تکنیکی، از جمله ایجاد جذابیت، حفظ ارتباط، نیاز به تنوع و... اکثر آثار مشابه زمانی کمتر از ۱ ساعت دارند. هرچند که تنوع موقعیت‌ها و ریتم موجود در آن به شکل ماهرانه به مجموعه اثر تحرک می‌بخشد، به نظر می‌رسد حجم تماس‌ها قابل پیرایش است.

ویژگی جالب توجه متن در نحوه چینش اتفاقات بیرونی، جمع آوری اجناس و سپس جمع آوری و سایل و خالی شدن خانه ارتباط معنایی مناسبی با تغییر موقعیت، آگاهی ترانه و خالی شدن ذهن او از تصورات قبلی دارد.

"آناهیتا اقبال‌نژاد" در چینش خود از متن اجرایی واقعگرایانه با رگه‌هایی از ذهنیت گرایی را ارایه می‌دهد. تصویر صحنه اگرچه واقعگرایانه است اما وجود نورگیری شیشه‌ای که در پس آن سایه بازی انجام می‌شود. طرح و تصویر صحنه را در صورت و معنی مخدوش می‌سازد چرا که از دیدگاه واقعگرایانه چنین پنجره‌ای ما به ازای واقعی ندارد و از منظر ذهنیت گرایی هم بقیه اجزا که به دقت ریزپردازی شده‌اند نظیر قفسه‌ها ظروف و... در تضاد با ذهنیت گرایی سایه بازی قرار می‌گیرند.

استفاده مناسب از صداها، افکت‌ها و نیز موسیقی که دارای ربط نمادین با موقعیت نیز هست مانند آهنگ (It's a beuatiful life)، شیوه بازی که در بسیاری از لحظات آگاهانه و عامدانه با هدف ایجاد حس کشف و پرهیز از ارایه تأثراتی که منجر به احساساتگرایی شوند از جمله وجوهی است که به نمایشی شدن اجرا کمک کرده است. ضمن آنکه اقبال‌نژاد در مقام بازیگر حضوری راحت و روان دارد.

اما همچنان که پیشتر گفته شد نشانه‌های ذهنیت گرایانه . سایه بازی . در کنار وجوه نمادین، چک‌هایی که ترانه در پایان خود را با آنها می‌پوشاند و یا پارچه سفید که نشانی از خواب، خلوت و... است به انسجام اجرا آسیب وارد می‌سازند. ضمن آنکه در کاربرد صدا شنیده شدن صدای مرد از آیفون به عنوان یک اتفاق ذهنیت گرایانه تناسبی با واقع‌گرایی در دیگر اجزاء اجرا ندارد. کارگردانی و کاربرد صداها در بسیاری از لحظات به جا و نمایشی است و سبب می‌شود تا تنوع فضا ایجاد شود اما درباره در لحظات نظیر صحنه‌های طولانی که تاریکی بر صحنه حاکم می‌شود صدای یکنواخت زنگ به اثر لطمه وارد می‌آورد.

در نهایت اجرای "گوش کن" در مقایسه با کارهای قبلی اقبال‌نژاد از انسجام و تمرکز بیشتری برخوردار است. اما این نباید او را از ضرورت توجه بیشتر به مقتضیات اجرایی و معنایی غافل سازد.

افشین خورشید اختری

از عمر من بکاه، و بر عمر لیلی افزای

نگاهی به نمایش لیلی و مجنون به کارگردان امیر دژاکام

روزبه حسینی

شاید فرخنده‌ترین اتفاق جشنواره‌ی بیست و دوم ـ از منظر نگارنده ـ تولدی دوباره برای یک نویسنده و منتقدی باشد از نسلی که سوختند و نماندند. از یاد سلطان‌پور، فنی‌زاده، یلفانی و...

و اینک "محمد ابراهیمیان" - این که او بتواند پس این همه سال نگفتن، ننوشتن، تنها دیدن و به یاد آن ایام سوختن و گریستن دوباره روی صحنه بیاید و با بغضی آرام به صدای صحنه و شوق نگاه تماشاگران، نفسی تازه کند. بگذارد تاسیر ببینمش و آرام با مویی سپید، میان تاریکی و نور گم شود.

بگذریم ؛ "لیلی و مجنون" نمایشی است که در چالش تاریخ، عشق، شعر، عرفان و جامعه با مقوله‌ی نقد و عصیان نسبت به همه‌ی باورها و کلیشه‌ها نگاشته شده است. موقعیت‌های متفاوت در بستر گذر تاریخ و جابه جایی مفاهیم و ارزش‌ها در نگاهی که بر نقیضه سازی پهلو می‌زند، روایت دوازده جفت "لیلی و مجنون" را باز می‌گوید؛ هرچند در اجرا این تعدد کاهش یافته و قدری سیر تاریخی و هبوط ارزش‌ها و روند تحول زبان در هم ریخته است.

در ابتدای نمایش نخستین، قرار دادی با تماشاگر گذاشته می‌شود: بازگو کردن قصه‌ی چند خطی لیلی و مجنون و تأکید بر این نکته که قصه‌ای برای گفتن نیست، شکل روایت، تحول زبان و تاریخ و ایدئولوژی است که اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد. نمایش از دوره‌ی تاریخ‌زدگی لیلی و مجنون آغاز، به روایت نظامی، و پس از سیری تاریخی به روایت امروزین زندگی و عشق می‌رسد. در اجرا این روایتگری و تأکید بر "نمایش" دادن همه‌ی پدیده‌ها به شدت مورد تأکید قرار می‌گیرد. نورهای موضعی پیوسته و گسسته، نورهای رنگین ـ موضعی پشت سر و گاه بازی بازیگران در تاریکی؛ به میان جمعیت رفتن و با او سخن گفتن، همه در این تأکید سهیم می‌شوند.

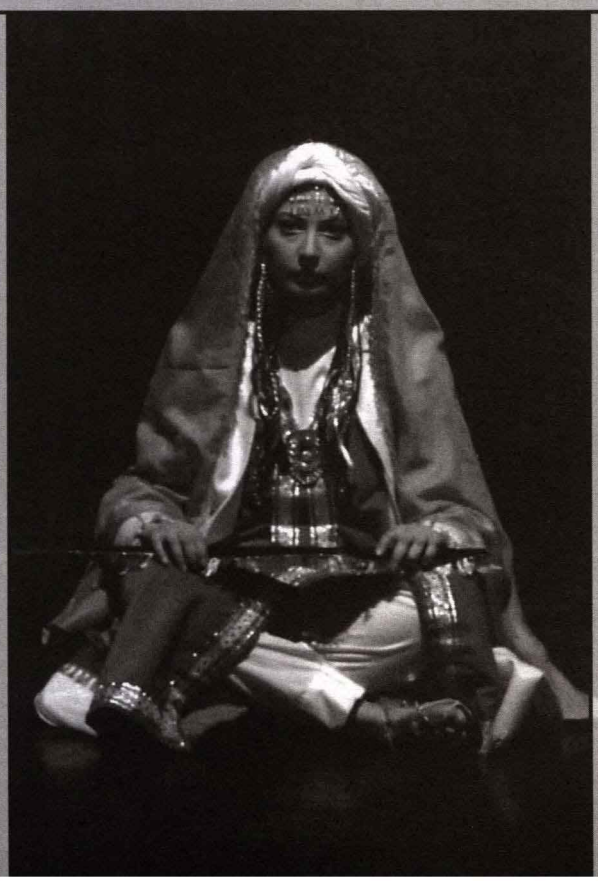
در نمایش "لیلی و مجنون" همه چیز در ابتدا در هر بخش از تاریخ نگاری و روایتگری، ابتدا به شکل متداول و حتی باسمه‌ای ـ سانتی‌مانتال پیش می‌رود و در لحظاتی بعد هجویه‌ای از آنچه می‌شنویم و می‌بینیم موردنظر قرار می‌گیرد. زبان مهم‌ترین عامل رفتاری در نوشتار برای کلام بازیگران است که در هجو و نقدِ "ادبیات" و نه "ادبیت" و زبان صحنه، نقشی اساسی و محوری ایفا می‌کند. زبان ابتدا اثبات می‌کند که استوار و پالوده است و نویسنده اگر بخواهد نثری مسجع، آهنگین را اصل و پایه‌ی کلام قرار دهد، بر آن قادر و مسلط است.

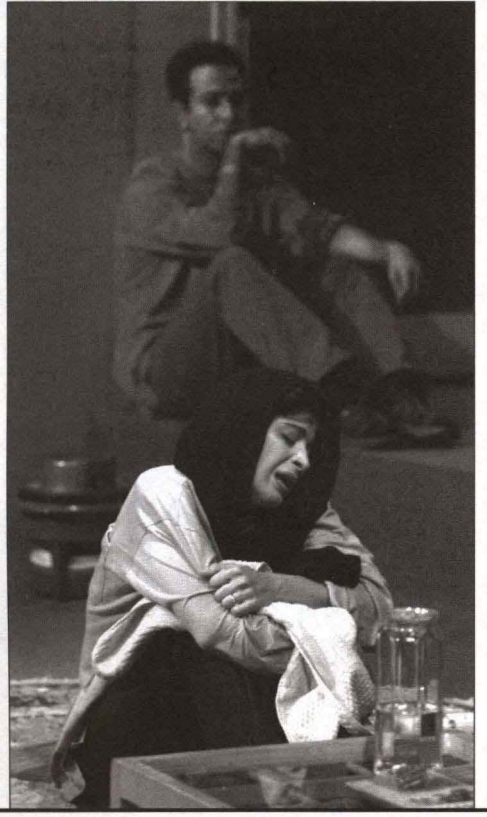
اما هرچه می‌گذرد با تغییر و تحول زمان، گاه با شکستن زبان به زبانی به شدت عامیانه و گاه با قوافی به عمد غلط و مضحک هجویه‌ی زبان در نمایش آغاز می‌شود. اما مهم‌ترین عامل تشدید فضای نقیضه‌پرداز، در برخورد زبان و ادبیات زدگی نوشتارهای عاشقانه با بسترهای امروزین اجتماعی است که این تضاد و تعارض، تماشاگر را ابتدا دچار دلزدگی می‌کند سپس او را در برخورد با موقعیت کمیک این تضاد و تناقض، به خنده وامی‌دارد.

یکی دیگر از نقیضه‌سازی‌هایی که در متن و اجرا حضوری چشم‌گیر دارد و اجرا بر آن اصول پایدار گشته است، هجو و نقض "نمایش" از گونه‌ی همین گونه نمایش‌هاست. کارگردان، نویسنده، نور، صحنه، حرکت، لباس، گریم، همه‌ی عوامل صحنه‌ای در اغراق و نقیضه‌پردازی در پی یک اندیشه یکدیگر را کامل می‌کنند. تفکری که به جای آن که در سطربندی لحظات نوشتار و اجرا دچار شعارزدگی و فلسفه بافی باشد، در پی یک کلیت فلسفه‌ی هیچ انگار، از رسیدن ارزش‌ها به نازلترین حد مصرف‌گرایی و اقتصادزدگی انسانی است که عشق و هوس را از ابتدا از یکدیگر بازشناخته است.

گاه در بداهه سازی‌های اجرا، کارگردان و گروه بر فرامتن‌هایی دچار شده‌اند (همانند اشاره به اثری از بهروز افخمی) که کارکرد فرامتنی درستی در تأویل ساختار همگون، نمایشنامه ندارد و از اجرا بیرون می‌زند. گاه اجرا در هجو واریته زدگی، خود دچار واریته بودن می‌شود. این دو، نکاتی هستند که خطر از بین رفتن ارزش‌های متن را به دنبال خواهند داشت.

متن: «لیلا سخن نگفت... لیلا سخن بگو» که دلم سخت گرفته است!





کابوس با چشم‌های باز

نقدی بر نمایش «یک شب کوچک»

نویسنده: چیستا یثربی

کارگردان: سیما تیرانداز

عبدالحسین مرتضوی

داستان نمایش درباره‌ی رابطه‌ی یک زوج - کاوه و شیدا - است که با ورود میهمانی ناخوانده، دختری به نام سایه، دستخوش دگرگونی می‌شود. سایه همسایه‌ی جدید طبقه‌ی بالا به بهانه گم کردن کلید، شبی را در خانه‌ی کاوه و شیدا به صبح می‌رساند. کاوه که شغلش خلبانی است پس از مأموریتی سه روز به خانه آمده و حوصله‌ی میهمان ندارد، اما شیدا که نویسنده است، از این ماجرا استقبال می‌کند. فردای آن شب کاوه با شگفتی سایه را می‌بیند که با رفتاری خودمانی و در حالیکه لباس‌های او را اتو می‌کشد، به صبحانه دعوتش می‌کند. لحظه‌ای بعد سایه به اتاقی دیگر می‌رود و شیدا وارد می‌شود. کاوه از شیدا می‌پرسد که سایه چرا هنوز آنجاست، اما شیدا در حالی که لباس‌های کاوه را اتو می‌کشد و او را به صبحانه می‌خواند، می‌گوید که سایه صبح زود به خانه خود رفته است. لحظاتی بعد شیدا که از دیدن یک موش به شدت وحشت‌زده شده از کاوه می‌خواهد که هر طور شده موش را که ظاهراً به اتاق انباری رفته، بیابد و بکشد. کاوه علیرغم میلش به انباری می‌رود و وسایل قدیمی را بیرون می‌آورد. در میان وسایل، شیدا با آلبوم عکس قدیمی کاوه روبرو و توجه‌اش به یک عکس قیچی شده جلب می‌شود. او از کاوه درباره نیمه‌ی دیگر عکس توضیح می‌خواهد، اما کاوه پاسخ می‌دهد که در نیمه‌ی دیگر یکی از دوستان شهیدش حضور داشته که خاطره‌اش او را آزار می‌داده است.

در صحنه‌ای دیگر شیدا، کاوه و سایه را در حال جر و بحث خودمانی می‌بیند. او دچار کابوس می‌شود اما در عین حال، سایه دوباره وارد می‌شود. در حالی که آلبوم‌های خانوادگی کاوه و شیدا را با خود می‌آورد و به گونه‌ای رفتار می‌کند که گویی خانه، خانه‌ی اوست. او همچنین با دیدن عکس قیچی شده، به گونه‌ای درباره‌ی آن حرف می‌زند که شیدا مطمئن می‌شود که سال‌ها پیش سایه با کاوه آشنا بوده، و به همین دلیل به کاوه به شدت اعتراض می‌کند اما واکنش کاوه حاکی از بی‌خبری است. در همین حال سایه دوباره به خانه آنها می‌آید و... این رفت و آمدها همچنان ادامه می‌یابد، و هر بار شیدا - که در همان حال مشغول نوشتن داستان تازه‌ای است - اطمینان بیشتری می‌یابد که نه تنها کاوه و سایه با هم آشنا بوده، بلکه این آشنایی شکل کاملاً عاشقانه‌ای داشته است.

از اینجا به بعد، بخش زیادی از نمایشنامه به تداوم همین تصور اختصاص می‌یابد. به گونه‌ای که در یک صحنه، بارها شیدا و سایه را در حال ورود یکی و خروج دیگری از درهای متعدد خانه - خانه هفت در دارد - می‌بینیم. به گونه‌ای که انگار هر دو، همچون یک تن، کارها و حالات یکدیگر را تداوم می‌بخشند. در صحنه‌ی پایانی در حالیکه شیدا، رنجور و خسته در حال جمع کردن وسایل خانه است، سایه برای خداحافظی وارد می‌شود. او اعتراف می‌کند که زمانی عاشق کاوه بوده، اما این ماجرا به گذشته مربوط می‌شود. با این حال شیدا او را از خانه خود می‌راند و وقتی که تنها می‌شود دچار تهوع می‌گردد. در همین حال تلفن خانه به صدا در می‌آید. صدای کاوه را می‌شنویم که از شهری دیگر برای همسرش پیغام می‌گذارد و درباره‌ی چگونگی استفاده از داروی "مرگ موش" به او تذکرات لازم را می‌دهد.

شیدا روی زمین به خود می‌پیچد. لحظه‌ای بعد سایه از اتاق بیرون می‌آید و در حالیکه شکمش برآمده است به سمت تلفن می‌رود و با کاوه حرف می‌زند. معلوم می‌شود روی سخن کاوه نه با شیدا، بلکه با سایه بوده است که پس از تماس تلفنی و در حالیکه شیدا همچنان روی زمین افتاده، برای نوزاد آینده‌اش ترانه می‌خواند.

نمایشنامه یک شب کوچک، همچنان که از شرح آن برمی‌آید، از یک سو بر واقع‌نگاری استوار است و از سوی دیگر ریشه در توهم و رویا - کابوس واژه‌ی دقیق‌تری است - دارد. توهمی که با واقعیات زندگی یک زوج درمی‌آمیزد، به گونه‌ای که نمی‌توان مرز مشخصی میان توهم و واقع کشید. این شیوه در تاریخ ادبیات و نمایش، البته سابقه‌ای دیرینه و کهن - به دیرینگی خود ادبیات - دارد. هرچند پس از غلبه نگاه مبتنی بر خردگرایی (راسیونالیسم) و تعریف "واقعیت" به گونه‌ای خرد پسند، به مدت چند قرن به حاشیه رانده می‌شود؛ اما با افول این دوران و به ویژه همزمان با گسترش دانش‌هایی همچون اسطوره‌شناسی و روان‌شناسی نوین؛ و کشف دوباره سرزمین‌های ناشناخته، روح و ذهن آدمی در دوران کنونی که به قول داریوش شایگان - فیلسوف مطرح معاصر - دوران هستی‌شناسی‌های همزمان گوناگون است، این شیوه ارج و اهمیتی دوباره یافت. به گونه‌ای که به مشخصه اصلی و بنیادیِ ادبیات امروزین آمریکای جنوبی و رمان نو فرانسه، بدل گشت.

در جهانِ نمایش نیز، گذشته از سوررئالیست‌ها، نمایشنامه‌نویسان متعدد دیگری نیز به بهره‌گیری از این شیوه روی آوردند.

اما نکته‌ی اصلی در چگونگی کاربرد این شیوه و همچنین شگردها و تکنیک‌های به کارگیری آن است که به گونه‌ای که برای مخاطب ادراک‌شدنی - و نه لزوماً باورپذیر - باشد. به بیان دیگر عبور از حیطه‌ی واقعیت به وهم و در آمیزش مرزهای میان آن دو نیازمند سطح قابل قبولی از تسلط بر تکنیک است.

نبود این تسلط آمیزش را به آشفتگی تبدیل می‌کند. همچنین یک خواب آشفته - رویا یا کابوس - که غرابت و شگفت‌انگیزی‌اش برای روانکاو دیده و تعیین‌کننده ارزش‌های معناشناختی آن نیست. بر همین اساس تنها کنار هم قرار دادن "وهم" و "واقع" هرچند به شگفتی و اعجاب بینجامد، شکل و معنای تازه‌ای ایجاد نمی‌کند.

"یک شب کوچک" هر چند در شروع نمایش و کنار هم قرار دادن عناصر یاد شده، مخاطب را دچار شگفتی می‌کند و او را به تداوم نمایش فرا می‌خواند. اما رفته رفته از قدرت تأثیرش کاسته می‌شود و این روند تا آنجا ادامه می‌یابد که دیگر هرچه هست جز تکرار بازی میان وهم و واقع نیست، و در نتیجه مخدوش شدن ارتباط مخاطب با اشخاص بازی و کنش‌ها را به دنبال دارد.

اجرایی دانشجویی از بهترین نمایشنامه قرن

امید سهرابی

"در انتظار گودو"، بی‌شک تأثیرگذارترین نمایشنامه نیمه‌ی دوم قرن بیستم و شاید همه‌ی دوران‌هاست. سترونی و عقیم بودن مسیر و حرکت زندگی آدم‌ها که در تنهایی استراگون و ولادیمیر نمایان است، بعدها به یک جریان کلی و بینش فلسفی از ماهیت وجودی انسان تبدیل می‌شود. بینشی که با حذف نماد و استعاری بیرون اثر، می‌کوشد، بیهودگی و تکرار سرگذشت انسانی را بر ملا کند. این سرگشتگی و عبث بودن که در سایه "انتظار" و "تکرار" عیان می‌گردد، موقعیتهای تنهایی را آوردگاه، امیدی می‌کند که هرگز اتفاق نمی‌افتد. شاید به همین خاطر باشد که کلمه‌ی موردعلاقه ساموئل بکت "شاید" می‌شود.

شاید! شاید گودو برگردد. اما گودو گیست؟! بعید است بتوان به درستی پاسخ قانع کننده‌ای به آن داد، و کشف ماهیت وجودی او، اصلاً اشتباه است. استراگون و لادیمیر که در بیابانی دور افتاده‌اند و زیر تک شاخه درختی هر روز همدیگر را می‌بینند و فقط منتظر می‌مانند. دختر بچه‌ای حامل خبری از گودو برای آنهاست. "آقای گودو امروز نمی‌آید." پس شاید فردا بیاید. حال که گودو نمی‌آید، چاره‌ای نمی‌ماند جز آنکه به انتظار نشست. و این همان کمدی - تراژدی موقعیت انسانی است.

با دیدن نمایش "در انتظار گودو" از همان ابتدا باید تکلیف این نکته را روشن کنیم که با یک اجرای دانشجویی طرف هستیم و حذف پرده‌ی اول نمایشنامه که پوتزو و لاکی را دربردارد، و جانشین کردن دختری به نام "گوگو"، به جای استراگون، نشان از نگاه تجربی و دانشجویی در انتظار گودو است.

شاید بتوان گفت که گروه نمایش خواسته است که جوهر و نگاه کلی نمایش را نشان دهد و از پرداخت شخصیت‌ها خودداری کرده است. انگار که این آدم‌ها، سال‌ها شناخته شده هستند و حال فقط موقعیت آنهاست که مهم است. و این همان نگاه و برداشتی است که "شاید" بتوان گفت در قبال چنین متنی جوابگو نیست. چرا که در این نوع نگاه، آدم‌ها و فضا هر دو هستند که بر هم تأثیر می‌گذارند و روند ضد دراماتیک متن را به پیش می‌برند. آن چه، ما در این اجرا شاهد نیستیم. آبیانس مفهوم کل است. که متن. تکلیف خودش را با آن روشن نکرده؛ در مواجه با این متن درخشان، همه‌ی عناصر با هم است که ساخته می‌شود و حذف یکی به دیگری قطعاً ضربه می‌زند.

انتظار در سایه‌ی سکوت تکان دهنده است و سکوت در خدمت بیهودگی؛ آنچه از این اجرا می‌ماند فقط یک انتظار گروتسک است که در پایین‌ترین مفهومش عقیم می‌ماند. حال آنکه در مفهوم کلان، انتظار هرگز از چارچوب بیهودگی و آگاهی خارج نمی‌شود. و شخصیت‌ها، آگاهانه، و شاید به تعبیر درست‌تری "محتوم" با سرنوشت خود روبه رو می‌شوند. اضافه کردن پسری که خبر از گودو می‌آورد، در کنار دختر بچه، همین طور وجود دختری به نام "گوگو" در این دراماتورژی، بیان اندیشه‌ی دیگری را پی نمی‌گیرد. دی دی (ولادیمیر) و گوگو (استراگون) می‌آیند روی صحنه و منتظر گودو می‌مانند. همین اتفاق برای پوتزو و لاکی می‌افتد، بعد دوباره منتظر می‌مانند. همین. در ضمن، جنس انتظار نیز به گونه‌ای نیست که بیانگر القای مفهوم فلسفی عمیق باشد، بلکه از حد ارزش کلمه تجاوز نمی‌کند.

به عبارتی دیگر در این اجرا، هیچ یک از اجزای نمایش از حد تعریف کردن نمایشنامه تجاوز نمی‌کند.

کُمدی محتوم، جای خودش را به لودگی سطحی می‌دهد، و دینامیک جملات و ارزش زبانی اثر ساموئل بکت، در حد دیالوگ‌گویی پایین می‌آید. به گونه‌ای که دیگر حضور و شخصیت پنهان "زبان"، که شاخصه‌های ارزشی بکت است در پرتو نگاه تجربی از دست می‌رود. از موقعیت‌های موزاییک‌واری که از لابه لای کشف زبانی در اثر خلق می‌شود، اثری نیست. فضا از اثر برداشته می‌شود و موقعیت و شخصیت‌پردازی نیز در نه در طراحی صحنه و لباس چیزی را آشکار نمی‌کند. هرچند که میزانسن‌های پخش شده در صحنه، در بعضی لحظات قابل توجه است ولی از آنجا که ریتم تندی برای آن انتخاب شده، به خلاف مفهومی متن و کلام نزدیک می‌شود.

در هر حال انتظاری که از برخورد با چنین متنی، حتی در قالب نگاهی تجربی می‌رود، به قدری است که اجرا، هرگز آن را برآورده نمی‌کند. شاید بهتر باشد، گاهی با بی‌رحمی بگوییم تجربه کردن، ممکن است همیشه خوب نباشد.»

بلی؛ خیر

روزهای گذشته از رقابتی بودن جشنواره، بازبینی، ضوابط جشنواره و مخاطبان جشنواره پرسیدیم و شرکت‌کنندگان در جشنواره پاسخ دادند. امروز درباره‌ی جایگاه جشنواره و دلیل وجود آن می‌پرسیم.

- جایگاه جشنواره‌ی تئاتر فجر در تئاتر ما کجاست؟ و دلیل وجود چنین جشنواره‌یی چیست.

- داود دانشور: کارگردان نمایش "پیرسگ خرفت": در حال حاضر ما دچار تورم جشنواره هستیم. آن قدر که جشنواره داریم، تئاتر نداریم. با این همه به جشنواره فجر به عنوان مهمترین جشنواره‌ی تئاتری کشور نیاز داریم. اما مهم این است که این جشنواره نخست هویت پیدا کند، و سپس روالی اخلاقی و شایسته برای تولید.

- شکر خدا گودرزی کارگردان نمایش "غول زنگی": ما در کشورمان جشنواره‌های مختلفی داریم. هر اداره‌ای، شرکتی - خصوصی یا غیر خصوصی - تحت عنوان جشنواره برنامه هایی را برگزار می‌کند. و اینها آنقدر زیاد است که ما در این جشنواره‌ها گم می‌شویم. در هر کشوری به طور کلی بنابر سیاست‌های فرهنگی خودش و بنابر برنامه‌ریزی که دارد، یک مجموعه‌ای برای حضور عمومی هنرمندان به وجود می‌آورد. مثل آوینیون یا اسکار، یا جایزه فلینی و غیره. اینها محلی هستند که آدم در آن تبادل اندیشه می‌کند، نقد می‌شود، کارهایی هم برگزیده می‌شوند. ضمن اینکه در همه‌ی آنها سیاست‌های خاصی اعمال می‌شود. نمی‌توانید جشنواره‌یی را مثال بزنید که سیاستی نداشته باشد. اگر بخواهیم برآیندی از تئاترمان داشته باشیم باید جشنواره‌ی تئاتر فجر را بررسی کنیم. ببینیم اعتبار جشنواره فجر چقدر است. اعتبار هر جشنواره‌یی به آدم‌هایی است که در آن شرکت می‌کنند. هرچه شرکت کننده‌های در جشنواره آدم‌های باسابقه و با دانش این کار باشند، کارهایی که در جشنواره ارایه می‌شوند بهتر و در نتیجه جشنواره‌یی بهتر و معتبرتر خواهیم داشت. و این نباشد که کارگردانان با سابقه در بخش ویژه شرکت‌کنندگان جوان در بخش مسابقه باشند، همه در کنار هم به یک جشنواره اعتبار می‌بخشند.

-محمد یعقوبی کارگردان نمایش "گل‌های شمعدانی": سال‌ها پیش خیلی‌ها حاضر نبودند در جشنواره کار بکنند، چون جشنواره کاملاً موضوعی بود. ولی الان دیگر این طور نیست. الان کارهای مختلفی می‌توانند در جشنواره اجرا شوند. من فکر می‌کنم خیلی از کسانی که سال‌های پیش کار نمی‌کردند. حالا علاقمند هستند. منتها بیشتر آنها معتقدند ـ و به حق هم معتقدند ـ که بهتر است از اجرای عمومی به جشنواره برسند. نه از جشنواره به اجرای عمومی.

- نصرالله قادری کارگردان نمایش "قصه شهرفرنگ شهر ما": مهمترین دلیل وجود جشنواره زنده ماندن تئاتر است. به دلیل اینکه تئاتر ما فصلی است و خصوصاً برای بچه‌هایی که از شهرستان می‌آیند، اگر جشنواره نباشد، در طول سال تئاتر هم ندارند. در عین حال جشنواره فجر یک آش شله قلمکار است که در آن چند درام، چند تراژدی، کمدی، کار خارجی، کار ایرانی و غیره به نمایش می‌گذاریم.

- پری صابری کارگردان نمایش "سوگ سیاوش": جشنواره یک جور بزرگداشت است. بزرگداشت تئاتر. بنابراین هدف به نظر من در واقع اهمیت دادن و مطرح کردن یک رویداد هنری است. تمام رویدادهای هنری که به نمایش مربوط می‌شود در واقع گهواره‌اش تئاتر است. پس بنابراین اهمیت خاصی دارد که یک جشنواره برای بزرگداشت چنین مقوله‌ای بر پا شود.

-سهراب سلیمی کارگردان نمایش "وانیک": اگر واقعاً به جشنواره می‌اندیشیم و مسایل اقتصادی را مطرح می‌کنیم، پس باید همه را یک کاسه کرد تا به بودجه‌ی معتبرتری برسیم. در آن صورت اعتبار بیشتری به گروه‌ها خواهیم داد و تعریف و معنی جشنواره در طول اجراهای عموم مشخص خواهد شد. جشنواره عبارت است از نخبه هایی که در طول سال به صف دیداری تماشاگران درآمده‌اند و مورد قضاوت داوران و منتقدین قرار گرفته‌اند و سرانجام گزیده‌ی آنها برای رقابت نهایی در مسیر جشنواره قرار می‌گیرد. وقتی این طور نیست، پس جشنواره به صورت حاضر در تعریف من به دنبال جشنواره‌یی هستم که جایگاه خودش را داشته باشد.

-حمید آذرنگ کارگردان نمایش: "این کدوم پنجشنبه است": دلیل وجودی هر جشنواره‌ای در تعریف همان مناسبتی است که برایش برگزار می‌شود. وقتی می‌گوییم جشنواره سراسری تئاتر فجر، مطمئناً به تئاتر فکر کرده‌ایم. برای پرداختن به تئاتر است که این مراسم بر پا می‌شود.

-قطب‌الدین صادقی کارگردان نمایش "دخمه‌ی شیرین": خب، این را باید از مسئولین پرسید. ولی ظاهراً مهم‌ترین نقشی که جشنواره دارد کاتالیزه کردن فعالیت‌های سالانه تئاتر ایران در بخش تولید است. دوست دارند بهترین کارها را بیاورند در جشنواره و بعد به مرور به آنها اجازه‌ی اجرا بدهند. فکر می‌کنم حرف اصلی‌شان کاتالیزه کردن فعالیت‌ها و نخبه گزینی باشد.

تمام جشنواره‌های دنیا یک ویژگی منحصر به فرد دارند یا باید داشته باشند که در هیچ جشنواره‌ی دیگری نظیر آن را پیدا نکنید. در جشنواره‌ی ما در واقع آمدند یک کار اساسی کردند و آن این بود که جشنواره را با یک حادثه تاریخی توام کردند، "سالگرد پیروزی انقلاب". در تمام دنیا جشنواره‌ها یا در ارتباط با تاریخ هستند یا طبیعت. در اینجا یک حادثه تاریخی باعث چنین ضیافتی است، در واقع هم جشن اتفاق افتادن انقلاب را می‌گیرند، هم جشن متمرکز کردن همه‌ی فعالیت‌های تئاتری. یعنی یک جوری یکی قرار است بازتاب دیگری باشد. به نظر من باید بهترین‌های ایران گزیده شود به اضافه کارهایی از تئاتر اروپا و خارج کشور که این دو تا در واقع با هم یک رویارویی داشته باشند. ولی حقیقت این است که در زمینه‌ی برگزیدن آثار ایرانی زیاد دقت شده. تنها بخشی که کمی به آن بها داده‌اند، بخش تئاتر جوان‌ها است. الان به جای اینکه هنرمندان بزرگ تئاتر بیایند سالن‌ها را به عنوان هنرمند پر کنند، جوان‌های بیست و چند ساله‌اند که اجرا دارند و هنرمندان بزرگ به عنوان تماشاگر هستند و این واژگونی یک کم برای من سخت است. به نظر من باید زمینه‌ای ایجاد شود تا نخبه‌ترین بازیگران، کارگردانان و نویسندگان ما بیایند آنجا قد علم کنند. الان بیشترین اهمیت را به بخش مسابقه داده‌اند و شرکت کنندگان آن بخش هم جوانان هستند.

- فرشید بزرگ نیا کارگردان نمایش "افرا": جشنواره فجر معتبرترین جشنواره رسمی کشور است که بیست و دو دوره‌ی موفق را گذرانده است و سال به سال هم از لحاظ کمیت و بعضاً کیفیت ارتقا می‌یابد. به خصوص بعد بین‌المللی جشنواره که به جرأت می‌توان گفت در سطح جشنواره‌های مطرح دنیا است. اما در هر جشنواره‌ای کمی و کاستی وجود دارد که به نظر من به عدم حمایت مالی دولت برمی‌گردد.

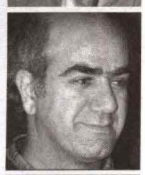
- مهدی حامدی‌خواه کارگردان نمایش "اعترافات مرد برزخی": در شرایط کنونی، جشنواره قلب تئاتر کشور ماست و اگر روزی جشنواره از کار بایستد. کل تئاتر کشور تحت تأثیر قرار می‌گیرد و این مسله بسیار جای نگرانی دارد. مثل یک سرمایه دار که همه‌ی سرمایه‌اش را در یک جا متمرکز نمی‌کند، تئاتر هم نباید همه‌ی هزینه، سرمایه و هستی‌اش را در یک نقطه ـ جشنواره ـ متمرکز کند. باید این هزینه همه کشور را در بر بگیرد. نه در قالب جشنواره‌ای که در نهایت به تهران معطوف می‌شود. چرا نباید تئاتر در شهرهای دیگر شاخص باشد، مثل یک تیم فوتبال که مشخصه‌ی یک شهر شده و از آن حمایت می‌شود. تئاتر هم به نشانه یک شهر تبدیل می‌شود. البته اگر واقع بین باشیم به این نتیجه می‌رسیم که مقوله‌ی فرهنگ جدا از تئاتر نیست. باید در همه‌ی بسترها که تئاتر یکی از آن هاست این اتفاقات بیافتد.

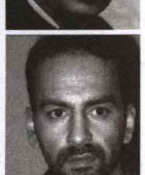
- فهیمه سیاحیان کارگردان نمایش "یک فیلم کوتاه": فکر می‌کنم جشنواره یک زمانی خوب بود که تئاتر ما خیلی محدود بود. یعنی جشنواره یک محرکی بود برای اینکه گروه‌ها به بهانه‌ی جشنواره هم که شده کار کنند. زمانی که به هر حال این فضای محدود باز ـ نه فضای کاملاً باز ـ هم نبود. ولی این چند ساله‌ی اخیر که خیلی از گروه‌ها بدون شرکت در جشنواره هم کار می‌کنند و اجرای عمومی می‌روند. الان دیگر جشنواره شده یک محملی که فقط یک سری کار خارجی توی آن می‌آیند. و اگر نباشند دیگر جذابیتی توی جشنواره نمی‌ماند. چون در مورد کارهای ایرانی می‌گوییم که خوب این کارها بعداً اجرا می‌روند، یعنی آن چیزی که مهم است اجرا رفتن است، نه حضور داشتن، بودن. در صورتی که حضور مؤثر و آموزنده برای ما مهم است.

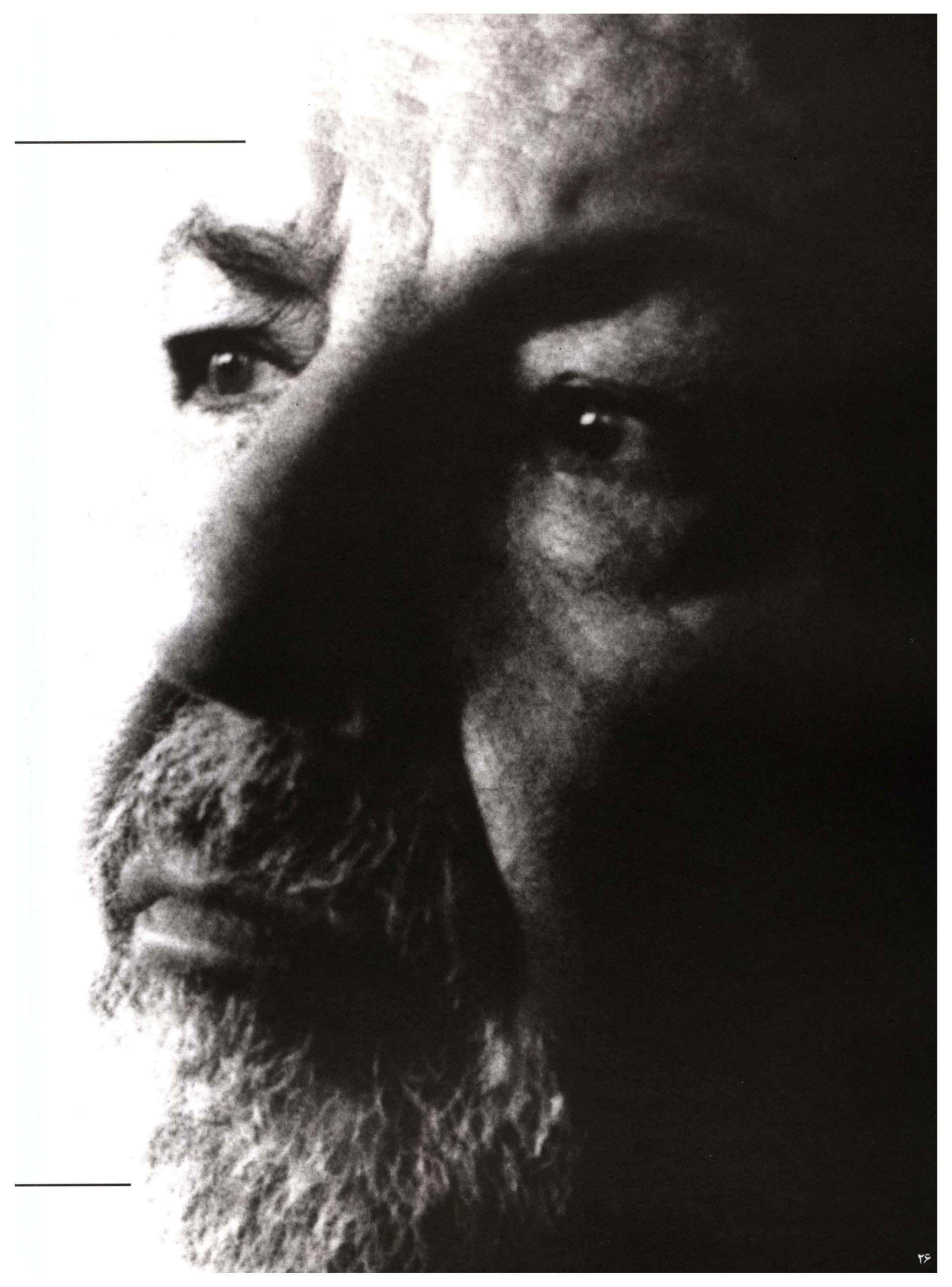
-وحید جهان میری نژاد کارگردان نمایش "کوچ": من عقیده دارم روند کلی این نوع جشنواره‌ها، روند جالبی نیست. چون رقابتی ناسالم ایجاد می‌شود. دلیلش این است که سیستم برگزاری به نظر من غلط است. یعنی اصلاً غیر منطقی است که مثلاً داور جشنواره استانی کار من را ببیند و نظر شخصی‌اش را بدهد. این نظرهای شخصی و قضاوت‌ها تبعاتی دارد که باعث دلسرد شدن و برکنار شدن عده‌ی زیادی می‌شود و یا خیلی‌ها هم بی‌دلیل احساس کنند که کار خوبی ارائه دادند و نا به جا تشویق بشوند. مگر این که فقط با این دید بیاییم که کار دیگران را ببینیم و از کارمان انتقاد بشود و با دیدن کارهای دیگر چیزهایی یاد بگیریم. حالا چطور ممکن است گروه شهرستانی که یک روز قبل از اجرا مثلاً ساعت ۲ پذیرش می‌گیرد و یک روز بعد از اجرا مثلاً ساعت ۱۰ صبح جشنواره را ترک می‌کند. چه کاری را قرار است ببینند. فقط آمده اجرا کند و برود. به این صورت هیچ ثمری برای کسی ندارد.

کیومرث مرادی کارگردان نمایش "شکلک": فکر می‌کنم در واقع جایگاه هر جشنواره‌ای توسط کسانی که در آن شرکت می‌کنند، تعیین می‌شود. استنباط من این است؛ از زمانی که جشنواره فجر، بین‌المللی شد و ما در تقویم ITI جهانی قرار گرفتیم. نگاه به جشنواره به خصوص در عرصه بین‌المللی خیلی تغییر کرد. این مسئله در واقع آغازی بود برای آشنایی تئاتر جهان با تئاتر ایران و این کار مشکل که تئاترهای خارجی به ایران بیایند صورت پذیرفت. الان مدیران بسیاری از فستیوال‌های خارجی در جشنواره‌ی ما شرکت می‌کنند. در حالیکه تا سالها قبل چنین اتفاقی نمی‌افتاد. فکر می‌کنم این، یکی از نقاط ویژه است و ما باید قدرش را بدانیم. گو اینکه راجع به شکل برگزاری جشنواره حرف و حدیث بسیار است. باز هم تکرار می‌کنم که به نظر من جایگاه هر جشنواره را کسانی که در آن شرکت می‌کنند، تعیین می‌کنند.

آزادی رضاییان مقدم - محمد امین زمانی







گفتگویی با خسرو خورشیدی به بهانه بزرگداشت روز پایانی

مهدی عزیزی

بزرگداشت؛ یعنی آغاز راه ...

خسرو خورشیدی، طراح صحنه‌ی کهنه‌کاری است که سابقه‌ای طولانی در این رشته دارد. او در سال ۱۳۱۱ در همدان چشم به جهان گشوده و از سال ۱۳۴۰ به ایتالیا سفر می‌کند تا در این رشته تحصیل نماید. وی پس از بازگشت به وطن در دانشکده هنرهای دراماتیک و دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران مشغول به تدریس شد. وی طراحی صحنه آثاری چون: گوریل پشمالو، دژ هوش‌ربا، بینوایان، ماجرای باغ وحش، یوسف و زلیخا و... را بر عهده داشته است. طی مراسم پایانی جشنواره بیست و دوم از یک عمر فعالیت هنری "خسرو خورشیدی" تجلیل به عمل خواهد آمد. با او گفتگویی انجام داده‌ایم که می‌خوانید:

- استاد خورشیدی، از شروع کارتان برایمان بگویید.

من دوران کودکی را از کودکستان باغچه‌بان آغاز کردم. پس از آن به دبیرستان هدف رفتم و از همان جا نیز فارغ‌التحصیل شدم. سال ۴۰ به ایتالیا رفتم و در آکادمی هنرهای دراماتیک رم تحصیل کردم. در ایتالیا در گروه‌های تئاتری و همچنین در شهرک سینمایی "چی‌نه‌چی‌تا" به فعالیت پرداختم. سال ۴۷ به ایران بازگشتم، و در دانشگاه هنرهای زیبا مشغول تدریس شدم. بعد از مدتی به سالزبورگ رفتم، در آنجا در اپراها مشغول کارآموزی شدم و در سال ۵۷ (به مدت یک سال) به آمریکا رفتم، در اپرای متروپُلس نیویورک و کندی سنتر کار کردم. تا سال ۶۳ در ایران بودم و پس از پایان سریال سربداران به آمریکا بازگشتم و در اپرای ویرجینیای شمالی به طراحی صحنه پرداختم، کارهایی را در تئاتر ارلینتون، فوجر تیاتر (شکسپیر تیاتر) طراح صحنه بودم. نمایشگاه‌های متعددی نیز از مجسمه‌ها و نقاشی‌های مختلف دایر کردم. در سال ۷۰ به ایران بازگشتم و برای چندین نمایش طراحی صحنه کردم. در حال حاضر نیز مشغول تجهیز یک نمایشگاه نقاشی هستم.

-همانگونه که عنوان کردید، نیمی از دوران هنری تان را در خارج از کشور گذرانده‌اید. چه اختلافی بین داشته‌های ما و اروپایی‌ها یا حتی آمریکایی‌ها در طراحی صحنه می‌بینید؟

من احساس می‌کنم، ما در طراحی کاستی‌هایی داریم، که خیلی کلی به نظر می‌رسد. اما امروزه فارغ‌التحصیلان خوبی داریم. در اروپا و آمریکا گروه طراح، گروهی پرتجربه است. ما در ایران کارگاه دکور - واحد لباس، آهنگری - نجاری و ... داریم، اما در آنجا، مدیری تحصیلکرده به تمامی این موارد نظارت می‌کند. در حقیقت دانشکده‌هایی می‌توانند یک مدیر طراحی نیز تربیت کنند. چرا که این مدیر می‌تواند، خود یک طراح باشد، چون آن زمان می‌تواند طرح خوبی را اجرا کند. لزوماً نباید یک طراح شخصاً در تمام جاهایی که اسم بردم، حضور به هم رساند. یک طراح خیلی خوش‌فکر است. خوب فکر می‌کند، اما وقتی اجرا خوب نباشد، فکر نیز به هدر می‌رود، در نتیجه همه نمی‌توانند در سالن‌هایی کار کنند که مخصوص کارهای کارگاهی و تجربی است و همچنین در سالن‌هایی مثل اسکالای میلان، متروپُلس و کندی سنتر نیز امکان اجرای دائمی وجود ندارد. یک طراح باید یک رهبر فکور باشد.

-آیا ما در دانشگاه‌های هنری‌مان امکانات کافی برای تربیت یک طراح را داریم و آکادمی‌ها و مراکز آموزش تا چه اندازه می‌توانند در آموزش یک طراح صحنه مفید باشند؟

من فکر می‌کنم، امکانات محدودی داریم، اما هنرجویان ما بسیار بااستعدادند، ما طراحان بسیار خوبی را به جامعه تئاتری‌مان تحویل داده‌ایم. از سال ۴۷ تدریس می‌کنم. در این مدت فارغ‌التحصیلان بااستعدادی را دیده‌ام. درست است که دانشگاه‌های ما نقص دارند. اما شاگردان ما که در جشنواره‌های متعدد، جوایزی را به خود اختصاص داده‌اند، طرح‌های جامع و پویا و جدیدی را ارائه می‌کنند که قابل تحسین است.

- تئاتر زنده‌ترین هنر بصری است. یکی از مهم‌ترین عناصر آن طراحی صحنه است، یک طراحی صحنه از چه فاکتورهایی باید برخوردار باشد تا بتواند به یک نمایش عینیت ببخشد؟

طراحی در واقع بازیگر اصلی یک متن است و طراح باید بتواند در جزء جزء متن وارد شود و آن را بررسی کند و به یک تحلیل برسد. بیشتر کارگردان‌ها ذهنیت بسیار خردمندانه‌ای در تحلیل دارند، این تحلیل را به طراح ارائه می‌دهند و طراح با هوشمندی و دانش ویژه‌ی خودش آن را اجرا می‌کند. این ارتباط بین کارگردان و طراح را می‌توانیم در فیلم "هشت و نیم" فدریکو فلینی ببینیم. فلینی خود اذعان دارد که این طراح است که توانسته، فکری را که من به او القا کردم را پیاده کند. به هر جهت این طراح است که وظیفه دارد جلوه‌های بصری را از اعماق متن استخراج کند، به همین دلیل ممکن است یک طراح سه بار "مرغ دریایی" را کار کند اما باید در هر یک از این اجراها نوآوری خاص خود را نشان دهد.

آیین و یا مراسمی که تحت عنوان بزرگداشت، برای یک شخص یا یک عمر هنری برگزار می‌شود را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

این نگاه نباید به خداحافظی تعبیر شود و در حقیقت، باید آغازگر باشد. این مسئله در تمام دنیا وجود دارد و به شیوه‌ای خاص اتفاق می‌افتد. چگونه برگزار شدن این چنین مراسمی را آمریکایی‌ها و اروپایی‌ها به خوبی می‌دانند، این بزرگداشت نتیجه‌ی زحمات یک هنرمند است که از وی تجلیل می‌شود. باید طوری برخورد شود که القای آغاز یک هنرمند باشد نه پایان آن.

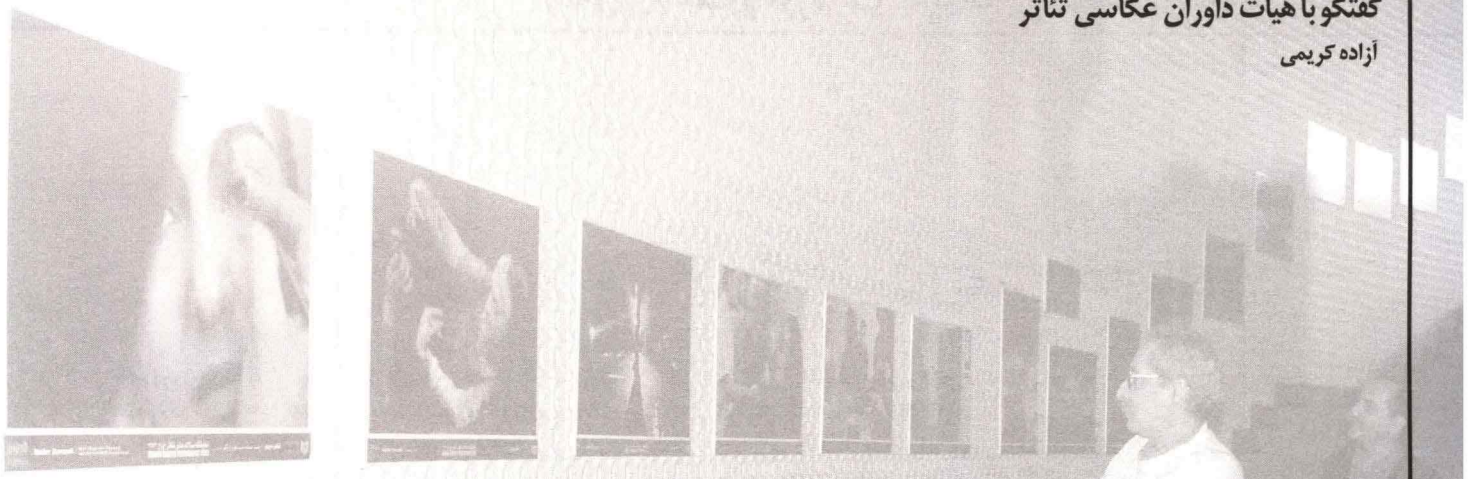
- جشنواره فجر و دیگر جشنواره‌ها را چگونه تحلیل می‌کنید؟

این جشنواره‌ها موجب پویایی و تکاپوست. من نگاهی مثبت به این موضوع دارم. در حقیقت جشنواره خلاء سال‌های سکون و سکوت تئاتر را در سال‌های پیشین برطرف می‌سازد. معتقدم در جشنواره در بخش مسابقه، خیلی معقول است از پیشکسوتان نیز بهره ببریم.

هر عکسی، عکس تئاتر نیست

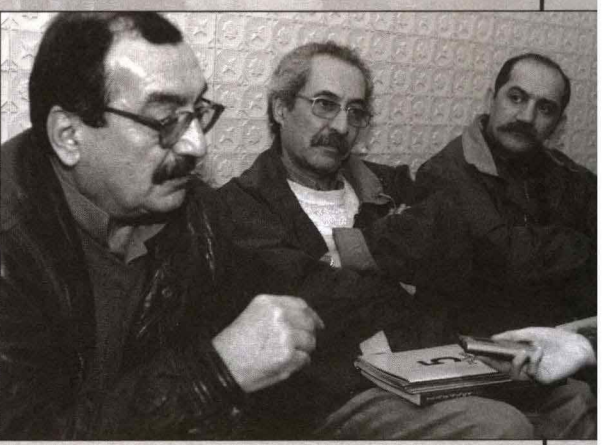
گفتگو با هیأت داوران عکاسی تئاتر

آزاده کریمی



- به عنوان داور چه اهداف و اصولی را در گزینش عکس‌ها در نظر گرفته‌اید؟

بهمن جلالی: من نظر خودم را می‌گویم که شاید یک نظر خیلی امروزی هم نباشد، آنچه که من در این نمایشگاه دیدم وجود یک انرژی جوان و تازه است که دارد خیلی خوب کار می‌کند. ولی من فکر می‌کنم عکاسی تئاتر ضوابط خاص خودش را دارد. عکاسی این نیست که یک صحنه نمایش به ما نشان داده شود و ما هر جور که دلمان می‌خواهد از آن عکس بگیریم. در تعریفی که من دارم این نوع عکاسی مردود است. عکاسی از زاویه‌ای که بیننده هیچوقت از آن زاویه کار را نمی‌بیند، به نظر من اشتباه است. طوری باید عکاسی بکنیم که بیننده آن را در صحنه دیده باشد. نمی‌توانیم خیلی رها عکاسی بکنیم. من نمی‌دانم حالا شاید قواعد به هم خورده و تغییر کرده، ولی زمانی که من عکاسی تئاتر می‌کردم چنین قواعدی را رعایت می‌کردیم. یک نکته دیگر این است که ما باید عکسی از تئاتر بگیریم که آن فضا و اتمسفر تئاتری در آن باشد. مثلاً یک پرتره تئاتری به نظر من فرق دارد با پرتره‌ای که در خانه می‌گیریم. اینجا عکس‌هایی وجود دارد که عکس‌های استودیویی است و تئاتری نیست و دلایل مختلف هم دارد. زاویه، نور و حالتی که ساخته شده تا عکس گرفته شود، در یک آن به وجود نیامده، اینها همه عواملی می‌شود که به نظر من، ما را از آن واقعیت ملموسی که در صحنه اتفاق می‌افتد خارج می‌کند. قبول دارم کلوزاپ‌هایی هم باید گرفته شود تا تکنیک بازیگری و صورت بازیگر دیده شود. اما در وحله اول، عکسی از تئاتر می‌خواهیم که حس بکنیم آن صحنه یک تئاتر است. در بعضی از عکس‌ها این حس وجود ندارد.



- یعنی در عکس‌های پذیرفته شده این حس دیده نمی‌شود؟

بهمن جلالی: نه، به طور کلی عرض می‌کنم. تکنیک‌های پیشرفته‌ای هم هست که عکاسی در تئاتر را آسان کرده، دوربین‌های دیجیتال، چاپ دیجیتال. شاید ما با این سیستم کار نکرده‌ایم ولی به طور کلی نظرم این است که عکس تئاتر اگر نتواند آنبیانس، فضا، زمان و آن چیزی که در صحنه وجود ندارد را ایجاد نکند عکس تئاتر نیست، یک عکس دیگری است در موضوعی که دارد اتفاق می‌افتد و عکاس خیلی آزادانه رفتار کرده و آزادانه هم عکس گرفته.

- نظر کلی داوران دیگر هم همین است؟

ابراهیم حقیقی: تقریباً نظر کلی داوران با نظر آقای جلالی یکی است. قیاس را روشن‌تر بکنم: تعریفی که می‌توانم به شما بدهم تفاوت یک پوستر، یک جلد کتاب و دیگر چیزهاست و آن هم در عمل مشخص می‌شود که آقای جلالی فرمودند همین است. عکس تئاتر باید بگوید "من عکس تئاتر هستم" و فرق بکند با عکسی که در منزل می‌شود گرفت یا با عکس فیلم قطعاً فرق می‌کند. هستند عکس‌هایی که قابل تشخیص نیستند که اینها در یک فیلم گرفته شده یا در تئاتر. اینها عکس‌های تئاتری محسوب نمی‌شوند. چون ما گفتیم می‌خواهیم از عکس‌های تئاتر گزینه کنیم و طبیعتاً آنهای دیگر کنار می‌روند. موضوع دیگری که طرح شد همین عکاسی دیجیتال است، قطعاً این ابزار خیلی کمک کرده و اگر این کمک‌ها در جهت ثبت و ارائه عکس‌های تئاتری بوده، قطعاً در زمره‌ی مزایای آن است اما اگر عکاسی را از حوزه‌ی یک عکس تئاتری خارج کرده قطعاً ناموفق بوده است و ابزاری شده است برای گمراهی عکاس . در حقیقت ما سه داور با بحث‌هایی که کردیم به این اتفاق آراء رسیدیم.

- عکس‌هایی که در نمایشگاه حضور دارند از میان چه تعداد عکس برگزار شده‌اند؟

حمید جبلی: آقای صمدیان یک انتخاب اولیه از بین تعداد بسیار زیادی عکس انجام دادند و اینها منتخب کل عکس‌هاست که در نمایشگاه شرکت کرده. عکاس‌هایی بوده‌اند که تعداد زیادی عکس داده‌اند ولی ممکن است در نمایشگاه یک عکس از آنها وجود داشته باشد. نکته‌ای که دوست داشتم به آن اشاره کنم، تفاوت عکاسی سینما و تئاتر است که خیلی‌ها فکر می‌کنند بسیار نزدیک به هم است. منتها تصور خود من و باورم این است که عکاسی سینما یک نوع عکاسی تجاری است بخاطر اینکه به وسیله‌ی این عکس تماشاچی جذب این فیلم بشود ولی عکاسی تئاتر را من یک هنر مستقل می‌دانم، به عنوان یکی از شاخه‌های عکاسی، به خاطر اینکه جا دارد بدون اینکه ما بخواهیم تماشاچی را به تئاتر بکشانیم یا اصلاً عکس تبلیغاتی بگیریم. عکس تئاتر را باید هنرمندانه بگیریم و این نکته هم بسیار مهم است که ابزار جدید باعث نشود عکاس تئاتر فریب بخورد، فکر کند که هر عکسی می‌گیرد چون کیفیتش خوب است عکس خوبی است و تئاتر را مطرح می‌کند. هر نوع ابزاری که ما کار می‌کنیم چه دوربین قدیمی باشد چه نباشد، باید احساس تئاتری داشته باشد. حالا مهم نیست که این چطوری چاپ یا گرفته شده. آن چیزی که ما می‌بینیم احساس هنری است که در یک کار وجود دارد که به نظر من از همه چیز مهم‌تر است. هیأت داوران این مسائل را در نظر گرفته است. در هر صورت عکاسی تئاتر معیارهای خودش را دارد.

- حضور شما در هیأت داوران بخش عکاسی در راستای همین هدف بوده؟

حمید جبلی: عرض کنم دوستان لطف کردند و من را کنار خودشان پذیرفته‌اند چون من هم در یک دوره‌ای عکاسی تئاتر می‌کردم و به آن جهت در این گروه هستم.

ابراهیم حقیقی: من هم به این جهت در گروه داوران هستم که جدای از فعالیت اصلی خودم که گرافیک است، مدتی عکاسی کرده‌ام. کارنامه‌ی عکاسی آقای جلالی را هم که همه می‌شناسند.

تئاتر آوانگارد

گروه "ووستر" (ادامه)

ترجمه و تنظیم: میترا علوی طلب

در حقیقت واژه‌ی "آوانگارد" اغلب مورد پذیرش واقع نمی‌شد. حتی اسپلدینگ گری (Spalding Gray) هم اذعان داشت که اصطلاح "تئاتر حیات خلوت" را ترجیح می‌دهد. به بیان دیگر تئاتری که در آن او به سادگی بتواند قواعد خودش را برای ارضای دل خویش، پیاده کند و این به این معنا نیست که اجراهای آوانگارد وجود نداشت. به عنوان مثال جان جسورون (John Jesurun) نویسنده و فیلمساز، "مجموعه‌ای ۳۰ساخت که مثل نمایش‌های تلویزیونی دنباله‌دار، هر هفته بخشی جدید داشت. او این "مجموعه" را در کلوپ "پیرامید"، در خیابان A تحت عنوان "تغییر در ماه پوچ" به سال ۱۹۸۴ اجرا کرد که نه تنها در آن از ویدیو استفاده کرده بود. بل که احساسی از جداسازی فضایی از طریق تقلید فیزیکی نماهای سینمایی مانند نمای بالای سر (head Over)، پن و کات پرشی ایجاد کرد... ترکیب شکل سینمایی و تئاتری، اجرایی تکه تکه و نامتجانس را پدید آورد که مخاطبان را وا می‌داشت تا به شیوه‌ای تازه با زمان فضا و روایت مواجه شوند. در حالی که ارجاع به فرهنگ مردمی، نمایش و چشم انداز سرگرم کننده‌ای را ایجاد می‌کرد.

از یک دیدگاه، اجراهای "ایست ویلج" براساس زیبایی شناسی کیج (John Cage) شکل می‌گرفت. درست همان اندازه که هنر پرفورمنس، مرز میان هنر و زندگی را کمرنگ می‌کرد و تقلیل می‌داد، این اجراها نیز به خاطر شکل گرفتن در کلوپ‌ها، نوشگاهها و حاشیه‌های شهر، احساسی از ادامه زندگی روزمره را پدید می‌آورند... کربای (Kirby) در مقدمه مقاله‌ی "ایست ویلج" در TDR به همین نکته اشاره کرده است: ممکن است... جنبه‌های جامعه‌شناختی این پدیده‌های اجرایی مهمتر از جنبه زیبایی شناختی آن باشد. این نمایشی است که به شدت به مکان و قلمرو فرهنگی شکل دهنده‌اش، وابسته است.»

چنین می‌نماید که کارهای گروه "ووستر" در "سوهو" (Soho) نسبت به اجراهای "ایست ویلج" اشتراکات بیشتری با پیشینه تاریخی داشته باشد. با این که تولیدات "گروه ووستر" همانند همتایان "ایست ویلج"، از فرهنگ عامه برآمده بود، اما این رویکرد در کار آن‌ها، بیشتر گزینش گرانه و روشنفکرانه بود. کار گروه ووستر نقیضه‌ی (Parody) فرهنگ یا نقد آن از راه تمسخر، نبود؛ به عکس آن‌ها حضور گذشته در شکل دادن به ادراکات امروزین را گرامی می‌داشتند و زمینه‌ای برای طرح معادلات فرهنگی "بالا" و "پایین" ایجاد کردند.

از جهات بسیاری گروه "ووستر" آخرین نماینده‌ی مهم جنبش آوانگارد در امریکای بعد از جنگ، محسوب می‌شدند.

در سال ۱۹۸۰ به دنبال اجرای نمایش "بالکن" اثر "ژان ژنه"، "پرفورمنس گروپ" منحل شد. خانم "لوکمپ" (lecompte) و دیگر بازیگران باقی مانده گرداگرد "شچنر" جمع شدند و با برگزیدن نام مشترک - گروه ووستر - ادای دین کردند. این گروه جدید اکنون با سرزندگی آماده‌ی کشف بودند. نخستین اثر آن‌ها در سازماندهی جدید، "جاده‌ی ۱ تا ۹" (آخرین پرده) نام داشت که در اکتبر ۱۹۸۱ به صحنه رفت. این اثر و دیگر آثار گروه، نمایشنامه را به مثابه‌ی نقطه‌ی شروع و یا چارچوبی برای آفرینش، تلقی می‌کرد. مثلاً "جاده ۱ تا ۹" به عنوان نقطه‌ی شروع متکی بر نمایشنامه‌ی "شهرما" اثر "تورنتون وایلدر" بود.

می‌توان چنین دیدگاهی را "بازسازی" یا "تجدید بنا" نامید، که در این جا به معنای چیزی متفاوت از ادراک "دریدا"یی است. گروه، متن ادبی موجود را تجدید ساختار می‌کردند و صورتبندی تازه‌ای به اشخاص بازی، گفت و گوها و تصاویر می‌دادند. در واقع، با شکستن ساختار (زبان) یک نمایشنامه‌ی خاص و دوباره سازی موقعیت‌ها و قراردادن آن در همنشین با اجزاء و قطعات دیگر فرهنگ (دیگر نظام‌های زبانی) معناها و ادراک‌های تازه‌ای را به وجود می‌آورد. بدین طریق آثار کلاسیک دوباره می‌توانستند با فرهنگ عامه جدید درآمیزند، البته همیشه با عبور منشور دیدگاه‌های جمعی گروه "ووستر" این امر میسر می‌شد. گویی این گروه، بیگانه‌سازی برشت را از "پرفورمنس گروپ"، روش‌شناسی شانس را از کیج (Cage)، تأکید مینی مالیستی روی چارچوب محتوایی را از جهان هنر و سرانجام، رویکرد غیر سلسله مراتبی به فرهنگ را از پسامدرنیسم می‌گرفت و سپس همه‌ی این‌ها را از طریق جهان خود مدار هنر پرفورمنس با یکدیگر ترکیب می‌کرد. این رویکرد به نمایشنامه‌های معیار، نباید با رویکرد کارگردانی قرن بیستمی که نمایشنامه را در موقعیتی تاریخی قرار می‌داد، اشتباه گرفت.

همچنین این کار را نباید با رویکرد "پیتر بروک" و "آندری شربان" اشتباه گرفت که در "مردمی کردن" و تجدید حیات متون کلاسیک از روند جداسازی تاریخی بهره می‌گرفتند و مراسم و عادات بی‌روح را با معاصر کردن لحن و ظاهر نمایش می‌گذاشتند. "گروه ووستر" به متن، به عنوان بخشی از آگاهی و واژگان فرهنگی تئاتر (و جامعه) و چیزی همچون ماده کار خام، می‌نگریست. متون ادبی کلاسیک، از جهاتی با اشیاء صحنه و یا حرکت بازیگر تفاوتی ندارد؛ به گونه‌ای "متن زدایی". "لوکمپت" در تشریح اجرای "L.S.D" در سال ۱۹۸۴ می‌گوید: "همه‌ی این‌ها تصادفی انتخاب می‌شوند. من فکر می‌کنم هر متنی را می‌توانم انتخاب کنم... می‌توانم هر چیزی از این اتاق را به عنوان بخشی از یک متن که می‌تواند کامل کننده‌ی "L.S.D" باشد، انتخاب کنم.»

اجرای "جاده ۱ تا ۹" (که به بزرگراهی در نیوجرسی اشاره دارد) در فضای بالای پلکان یک گاراژ شروع شد. تماشاگران از طریق ویدیویی آموزشی که در دایرة المعارف بریتانیا در دهه‌ی ۱۹۵۰ از فیلم "شهر ما" وجود داشت، تماشا می‌کردند. یک بازیگر (ران واتر) سخنرانی می‌کرد. چنان که گفته‌اند سخنرانی، تماشاگران را به واکنش متفاوتی واداشت. به نظر می‌رسید که این نوار ویدیو نقدی بر متن تورنتون وایلدر باشد و از این رو تماشاگر را در موضعی برتر قرار می‌داد. پس از تماشای نوار ویدیو، تماشاگران را به سمت فضای پایین پلکان هدایت می‌کردند و در گاراژ مستقر می‌کردند. در حالی که نمایشگر ویدیو رو به روی آن‌ها بود. سپس دو بازیگر با چهره‌های سیاه شده‌ی گروتسک و عینک‌های تیره به چشم، وارد می‌شدند. به گونه‌ای که در نگاه نخست، نابینا جلوه می‌کردند. آن‌ها پشت یک میز باریک می‌نشستند و در عین حال صدای "پوینت جودیت" (Judith Point) در پس زمینه به گوش می‌رسید. در واقع این صدا به برنامه رادیو و تلویزیونی "آموس واندی" (Andy and Amos) اشاره داشت. پس از آن دو بازیگر زن با صورت‌های سیاه و لهجه‌ی یهودی وارد می‌شدند و به وسیله‌ی تلفن با رستوران‌های مرغ کنتاکی تماس می‌گرفتند و برای مهمانانشان غذا سفارش می‌دادند. با پایان یافتن این قطعه، یک واریته کمیک اجرا می‌شد. این بخش از ماجرا که پایان اجرای "شهرما" را رقم می‌زد نه به طور زنده بل که به وسیله ویدیو پخش می‌شد. زیبایی فکر و اندیشه‌ی نمایشنامه وایلدر در نمایش "جاده از ۱ تا ۹" به دلیل استفاده از دو نوار ویدیویی - یک فیلم اندی وارهول گونه و یک فیلم پورنو - به عنوان قطعه نهایی. البته از میان رفت و بی‌ارزش شد.

در سطح محتوایی، این اجرا شکاف بین جهان روستایی که وایلدر تجسم کرده بود و واقعیت شهری را که در جامعه معاصر آمریکا رواج دارند، پر کرد و اسطوره فرهنگ یکپارچه‌ی آمریکایی را نابود کرد. این نمایش روی اندیشه‌های پست‌مدرن تأکید داشت یعنی اینکه در سال ۱۹۸۱ "شهر ما" نمی‌تواند همانگونه دیده شود که در سال ۱۹۳۸ برای اولین بار دیده می‌شد. حال این نمایش در شبکه‌ی پیچیده‌ای از ارتباطات فرهنگی، سیاسی، تئاتری و شخصی قرار دارد. در جهانی که رسانه‌های جمعی تداوم ارتباط با گذشته را میسر و ممکن می‌سازند، هر تصویر یا مصنوعات فرهنگی دیگر (مثل یک نمایش) با محتوا و بستر تاریخی مرتبط خود معنا می‌یابد. علاوه براین، به خاطر اینکه شبکه ارتباطی برای هر تماشاگر فرق دارد، دریافت مدرنیستی از تماشاگر ایده‌آل و اثر هنری باید به راه‌های گوناگون ختم شود. با اینکه «لوکمپت» ادعا می‌کرد فرصت مطالعه فرضیه‌های پست‌مدرن را ندارد، لااقل به طور غریزی از استراتژی پست‌مدرن و ریشه‌های آن آگاه بود. او روش‌شناسی خود را در خلق یک اثر با "سزان" نقاش پست امپرسیونیسم مقایسه می‌کرد. لوکمپت می‌گوید: «سزان هیچ خطی را تمام نمی‌کند. او پرده‌ی نقاشی‌اش را با این خطوط پر می‌کند. فضایی که در آن هوا وجود دارد. او هرگز فضایی را خلق نمی‌کند که نتوان آن را تقطیع کرد. من هم دوست دارم اجراهایم مثل آثار سزان سیستمی باز داشته باشد.» به همین دلیل اجراهای گروه "ووستر" هرگز کامل نیستند، اما مرحله‌ای در پیشرفت محسوب می‌شوند. اجراهای این گروه در طول ماه‌ها و حتی در پی یک سال تمرین می‌شوند.

به نام گل سرخ

فرهاد مهندس پور

چگونه می‌خواهی آهنگ ناقوس سنگینی را که نمی‌توانی تکانش بدهی بشنوی؟ در زیر آن فلوتی بنواز. هنگامی که نوای فلوت به سان جویباری نقره‌فام روان می‌شود، ناقوس بزرگ به لرزه درمی‌آید.

(جورج الیوت)

تئاتر چیزی از خودش باقی نمی‌گذارد که بتوان آن را در موزه نگاه داشت. همزادی تئاتر با دیونیزوس این امکان هول‌آور را به تئاتر داده است که با هر اجرا زنده شود و بمیرد. میرا بودن تئاتر موجب شده است که همیشه پدیده‌ای به روز (Modern) باشد. تئاتر چیزی را بنا نمی‌کند تا پاسبانی‌اش را بکند، محافظت‌اش بکند یا خود را وابسته به آن سازد. طبیعت کولی‌وار تئاتر، آن را همان قدر که متکی به جائی، کسی و زمانی می‌کند، به سرعت از حوزه‌ی قدرت‌های ماندگار و پایدار می‌گریزاندش. برای همین تئاتر، علم تغییرات است، ابطال‌گرست و نه اثبات‌گر.

ولی چرا همیشه این چنین به نظر نمی‌رسد. چرا برخی همچنان بر این باور هستند که تئاتر را باید در اندازه‌ای از تعاریف ثابت نگاه داشت. چطور این نظر فراهم آمده است که می‌توان این پدیده‌ی ناآرام و فرار دیو نیزوسی را رام کرد و در یک یا چند نوع از قاعده، ریخت، سبک، زبان یا نوعی از پدیده‌ی ارتباطی تعریف پذیرش کرد. این‌ها می‌توانند دلسوزهای تئاتر باشند که برای نجات تئاتر یا برای کمک به آن، به ضد تئاتر گرایش می‌یابند.

این دسته برای اثبات نظر خود، به متن اشاره می‌کنند. بله، حق با آنهاست. متن ماندگار است و کلمات از روی کاغذ نمی‌افتند. سپس آنها متن را تحلیل و معنا می‌کنند. متن همیشه امکان تغییر را فراهم می‌کند و از این جاست که به نظر می‌رسد تئاتر بدون تئاتر قابل فهمیدن می‌شود. یک متن می‌تواند دارای دستگاه زبانی معناپذیر، و نیز سبکی باشد که بر اساس آن نوشته شده است. آیا این‌ها برای ساختن یک تئاتر کافی نیستند! وقتی زبان، تحلیل (معنا) و سبک حاضر باشند، یعنی آن که تئاتر پیش از صحنه در جایی ثبت شده است، و برای این بدانیم چطور باید اجرایش کنیم باز هم باید به متن برگردیم. در این رویکرد اگر در متن ابهام یا مشکلی وجود داشته باشد، برای رفع آن از متن به عقب می‌رویم؛ مثلاً به نویسنده، زمان نگارش متن، اتفاقات و حوادث مقارن با آن، اوضاع سیاسی، اجتماعی، اقتصادی آن دوران و... به این ترتیب تئاتر به فراموشی سپرده می‌شود. آن چه در این روش مورد توجه قرار نمی‌گیرند، مهمترین ارکان تئاتر هستند یعنی "تماشاگر" و "اکنون".

تئاتر پدیده‌ایست که هرگز تاریخی نمی‌شود. تاریخ را به اکنون می‌کشاند، ولی هیچگاه به تاریخ نمی‌رود. تئاتر موجودیتی ضدتاریخی‌گری دارد. این کاری است که تئاتر با متن می‌کند. تئاتر به درون متن نمی‌رود، خودش را در آن حبس نمی‌کند. فاصله‌ای بین متن و اجرا مانند فاصله‌ی بین دیروز و امروز است. تئاتر به دیروز نمی‌رود، بلکه متن را از دیروز به امروز درمی‌آورد. چون تئاتر در امروز (اکنون) ساخته می‌شود، تماشاگرانش در همین امروز حاضرند، و رابطه‌ی روزانه‌ی زنده بین این دو برقرار می‌شود.

این رابطه‌ی ناب انسانی همان چیزی است که «آنتونی گیدنز» تحت عنوان Pure Rilation ship به آن اشاره می‌کند؛ نوعی رابطه‌ی اجتماعی خود مرجع که منحصراً وابسته به احساس رضایت یا پاداش مشخصی است که از خود همان رابطه حاصل می‌شود.

واژه‌ی «خود رجع» گیدنز در این جا مستقیماً به صحنه - تماشاگر و لحظه برخورد آن‌ها با هم در رابطه‌ی دو سویه‌شان اشاره دارد.

این رویکرد به تئاتر اکنونی، در ایران، تئاتر جوانی است که خود را از قیدوبندهای متن رها کرده و به جای آنکه رابطه انسانی‌اش را بر اساس متن بسازد، متن را به چالشی صحنه‌ای - اکنونی میان خود و تماشاگرانش کشانده است.

نمایش «تجربه‌های اخیر» به کارگردانی امیررضا کوهستانی و نمایش "پنج کاپریس برای ویولن" به کارگردانی محمودرضا رحیمی در سال ۱۳۸۲ تلاش‌های موفقی در این راه بودند. تلاش‌هایی که نه باید تقلید شوند و نه باید به سبکی تبدیل شوند. کاش آنها را بیشتر می‌دیدیم.

In the Name of Rose

Farhad Mohandespour

How are you going to hear the sounds of a heaven bell you can't move it? Play a flute at the background. When the Sound of flute as a silver stream floats, big bell quakes.

George Eliot

Theatre leaves nothing remained to keep in the museum and dies and revives after every performance because it is a twin of Dionysus. Theatre immortality has caused it be a modern art. Theatre doesn't build to guard and support it or depend upon it. The gipsy-like nature of theatre, restricts it to a place, person or time and also makes it escape from the permanent, everlasting land of powers. That's well as ascertains. But why it doesn't always look like that? Why some believe that we should keep restricted to some constant definitions? How if seems possible to tame this Dionysian, volatile phenomena and make it definable through some rules, structures, styles and languages.

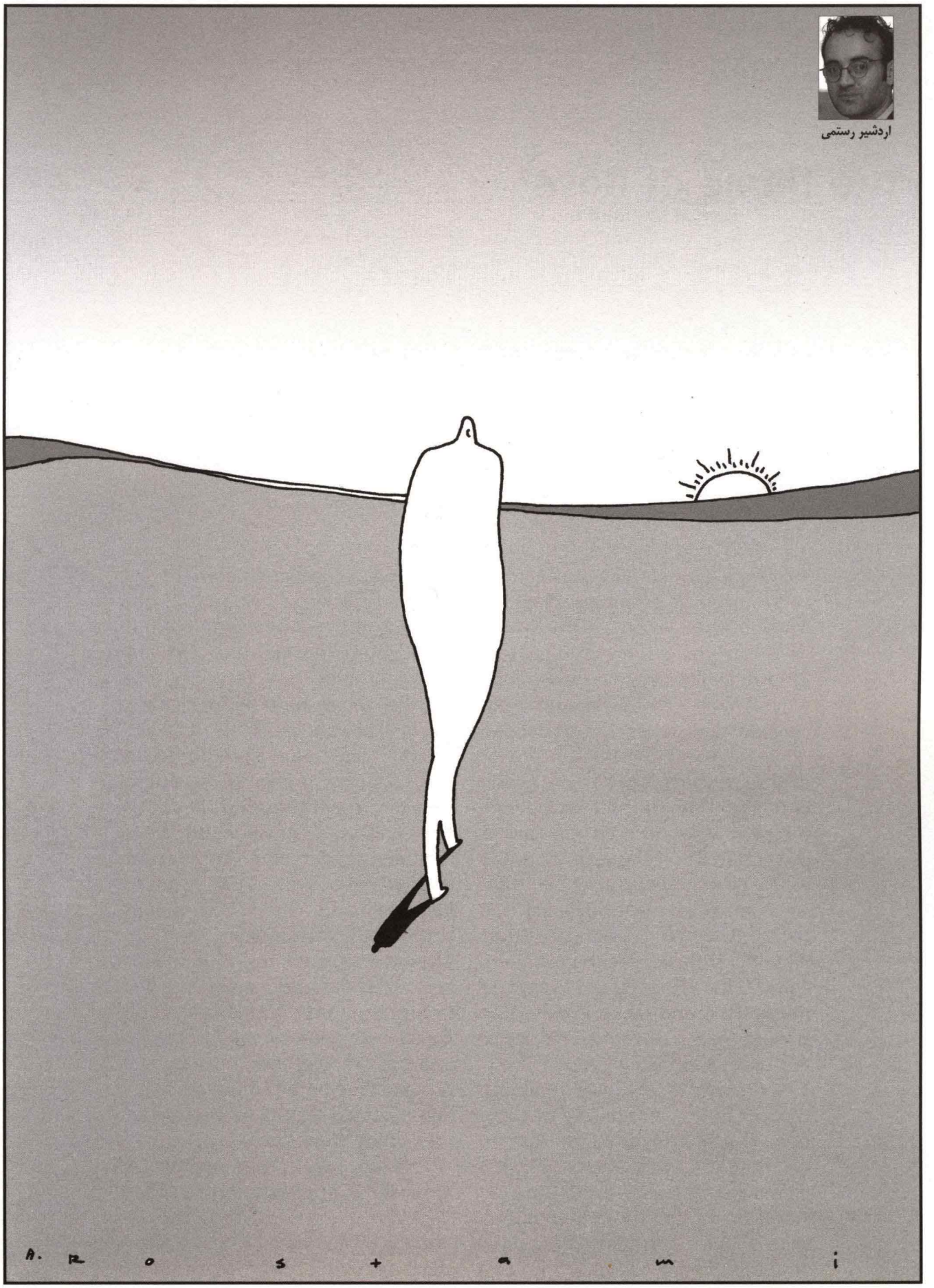
The theatre lovers have tendency towards anti-theatre to save it. These people pay atterntion to text to ascertain their insights. Yes! They are quite all right. Text is everlasting and words do not fall down from pages, then analyze the text. A text can always provide change and form now on start theatre without theatre. A text can own a meaningful language. Are all these enough to create a systematic theatre!?

Theatre is a phenomena never having the capabilities of historicism, but dragging history into present bowl. It does not penetrate the text but imprison itself in it. The distance between the text and performance is the distance between yesterday and today. Theatre does not go to yesterday, but brings the text form past to present. Because theatre is being created in present, its ambience live in present and the present relationship between these seems to be remarkable. Antony Gidens calls this "pure Relationship".

The word "spontaneous" of Gidens here refers to stage and audience and their mutual relations. The contemporary Iranian theatre prefers a text as the coincidence of stage and present time between the audience and itself rather than a text under the impact of humanity.

"The Recent Experiences" directed lay Amir Reza Koohestani and "Five Caprices for Violin" directed by Mahmood Reza Rahimi in year 2003 were successful efforts alongside of this way.

Efforts which should not be mimicked or expanded as a new style. I wish we'd watched them more.



اردشیر رستمی

What is none would become nothing.

Peter Handke

آنچه چیزی نیست، هیچ خواهد شد.

غیب گویی (پیتر هانتکه)

8

Daily Bulletin

22nd International Fadjr Theatre Festival

2004